

# "Neenakosti" in kontinuiteta: podoba rimske umetnosti

Salvatore Settis

1. "Neenakosti sočasnega", s čimer se konča glavna razprava v tej knjigi (zgoraj, 34 ss.), so bile za Otta Brendla verjetno logičen sklep njegovega izredno bistriga gledanja - z višine in od daleč - na zgodovino preučevanja rimske umetnosti. Sklep ali predpostavka? Ta formulacija nedvomno spominja na tisto, ki jo je trideset let prej lansiral Wilhelm Pinder - "nesočasnost sočasnega" (die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen)<sup>1</sup> - v kontekstu, v katerem je bilo "sočasno" (gleichzeit(e)ig), da bi lahko predlagal "Kunstgeschichte nach Generationen", zgodovino umetnosti, v kateri '1260' ne bi bilo neko abstraktno geometrično mesto, do katerega pelje neki kompakten in homogen razvojni proces, temveč bi označevalo za nekatere umetnike mladost, za druge zrelost ali starost; za ene drzno vpeljavo novega, za druge le nadaljevanje, lahko celo inertno, že priznanega, če že ne utrjenega sloga. Mesto torej, kjer hkrati, vendar v stalnem nasprotju, živita kipar Saint Denisa in tisti Naumburga. Prav tako moramo, da bi lahko sprejeli leto 1464 za dokumentirano datacijo dveh tako različnih del, kakor sta nagrobnik kiparja Erharta za Kasparja Zellerja v Straubingu (Bavarska) in Nicolausa Gerharta portret tako imenovanega grofa iz Hanaua v Strasbourgu, znati reči sami sebi nekaj podobnega kot: "Noch Erchart und schon Gerhart" (še vedno Erhart in že Gerhart).<sup>2</sup> V nobenem linearnem razvoju ti deli ne bi mogli biti uvrščeni v isto leto. Deli sta hkrati *sočasni*, ker sodita v isti predalček predvsem koledarske mreže, in *nesočasni*, ker ležita na dveh različnih točkah nekega koherentnega razvoja, to je tistega razvoja, v katerem vlada ena od ključnih idej umetnostne historiografije, "napredek umetnosti". Problem je torej naslednji: do katere mere ta nekoledarska kronologija obvladuje zgodovinarja v trenutku, ko ta, zaradi poklicne dolžnosti datira (z izrazi koledarske kronologije) neko anonimno in nedatirano delo? Koliko odpadka ali izkrivljanja proizvede prehod iz ene mreže v drugo? In katera od obeh je našemu srcu bližja?

Seveda Brendel nikoli eksplicitno ne navaja Pinderja, niti se ne sklicuje na katero od zgodovin umetnosti (rimske ali nerimske) "po generacijah". Vendar pa se zateka k posrečeni pinderjanski formulaciji, verjetno zato, da bi z njo dokazal, da je ves potek rimske umetnosti preprežen in prekinjen z linijami *notranje* diskontinuitete

in prelomov, zaradi česar ga je na eni strani težko definirati kot organsko enoto, na drugi pa je težko natančno ugotoviti njegove faze in kronološke meje. Ni pretirana trditev, da so bila prizadevanja zgodovinarjev rimske umetnosti dolgo časa, in do neke mere so še danes, usmerjena pretežno v nasprotno smer. Iskali so koherenten razvoj, konstruirali razvojne linije in se držali zanesljivih kronoloških opor. Ta težnja je bila in je na neki način neizogibna, saj raziskave rimske umetnosti pripadajo širšemu področju klasične arheologije, kjer je najpomembnejše mesto vedno zavzemala grška umetnost. V ostrem nasprotju z njo je rimska umetnost v veliki meri anonimna in v pisanih virih izredno slabo dokumentirana. Rimska umetnostna historiografija ni nikoli obstajala in celo Plinij, ki zbira podatke o delih, biografije in *floruit* grških umetnikov, ne pove o rimskih umetnikih nič več kot le redke in zanemarljive omembe. Nedvomno se lahko pritožujemo, da ne vemo vsega, kar bi želeli vedeti o Fidiji ali Polikletu, toda o odličnem kiparju, ki je načrtoval in vodil izdelavo Trajanovega stebra, ne moremo domnevati niti njegovega imena, pa tudi nobene verjetnosti ni, da ga bomo kdaj odkrili.

V nasprotju s tem pa je bil razvoj grške umetnosti zabeležen in celo spremljan s pravo specializirano literaturo: dela o različnih tehnikah, biografije umetnikov, opisi kipov in slik, vodniki po krajih, ki jih je treba obiskati (npr. Pausanijeva *Periegeza Grčije*), in celo teoretski spisi umetnikov, s katerimi so pojasnjevali načela proporcij in simetrije, kakor na primer slavni Polikletov *Kanon* ali komentar, ki ga je slikar Agatarchos s Samosa napisal na scensko opremo, pripravljeno za neko Ajshilovo tragedijo. V 3. stoletju pred n. št. je postalo samozavedanje grških umetnikov tako veliko, da je lahko prišlo do nastanka prave in resnične umetnostne historiografije, ki so jo označevale "sodbe o umetnosti", biografska shema in delitev na šole. Najslavnejše ime je Ksenokrates iz Aten, kipar in pisec, ki mu je Bernhard Schweitzer na podlagi skromnih ohranjenih fragmentov dodelil vlogo Vasarija *ante litteram*.<sup>3</sup> Zgodovina antične umetnosti se je morala torej ves čas spopadati na eni strani z dramatičnim izginotjem večine teh tekstov, na drugi pa z modelom, ki ji ga je ponujala umetnostna historiografija modernega časa (npr. Vasari); in iz tega nasprotja so se rodili poskusi "rekonstruirati" na podlagi ohranjenih fragmentov, umetnostne sodbe antičnega

časa, biografije umetnikov, genealogije šol in umetnostna središča, kar vse je botrovalo množici študij, skupaj s tistimi o antičnih kipih in slikah (originalih ali kopijah), ki so jih postopoma odkrivali z izkopavanji.

Toda tega historiografskega modela, ki je pogojeval celotno rast zgodovine antične umetnosti od Winckelmanna naprej in je imel na področju grške umetnosti številne uspešne rezultate, takega, kot je, ni mogoče aplicirati na študij rimske umetnosti. Le nekateri rimski arhitekti, na primer Vitruvij, so napisali razprave o svoji umetnosti. Zaman bomo v antičnih spisih iskali zavestne delitve rimskih umetnikov na šole, biografije in kategorizirane sodbe o umetnosti, ki bi spremljale razvoj rimske umetnosti. Izjeme so tako redke, da ne spreminjajo splošne podobe. Te ni mogoče spremeniti in obrniti na glavo s tem, da vpeljemo fiktivne "osebnosti" (številni "mojstri ..."), ki jim je usojeno, da ostanejo toliko bolj anonimne in nekonsistentne, kolikor bolj se trudimo, da bi jih določili. Nekaj drugega je v bogati pahljači italijanske gotike določiti "Mojstra živahnega otroka", ki je konvencionalno ime med številnimi pravimi imeni in ki vsebuje možnost odkritja pravega imena. Povsem drugo pa je pripeljati na prizorišče, v Pompejih ali Rimu množico duhov ("Epski mojster", "Bukolični mojster", "Svetli mojster", "Mojster pripovedi" ...; ali še naprej "Mojster lova", "Pelopov mojster", "Pretestatov mojster" ...), kakor da bi ustvarjali efemerno in neobvezno igro senc.<sup>4</sup>

Tudi o poskusih po izdelavi kronoloških lestvic z vse manjšimi presledki se zdi, da vplivajo nanjo iste historiografske sheme in da ima za cilj izdelavo organske razvojne linije (pritrjene na dela nedvoumne datacije), ki bi raziskovalcu v kar največji možni meri ponudila kronološke odgovore če že ne *ad annum*, pa vsaj po desetletjih. Ta težnja, ki se hrani tudi s kronološko usmerjeno (to je delno upravičeno) terensko arheologijo, še danes vodi precejšen del raziskav rimske umetnosti. V njih je, podobno kot na primer v raziskavah keramične proizvodnje, prehod med relativno in absolutno (=koledarsko) kronologijo predmet nenehnega preciziranja. Poleg tega se te konstrukcije, čeprav se navadno nanašajo na posamezne vrste gradiva in omejena obdobja, konec koncev sklicujejo ena na drugo in s tem implicitno sugerirajo, da gre za pripravljalne faze neke vseobsegajoče mreže, ki s svoje strani predpostavlja neki

koherenten razvoj umetnosti. "Ta lažna ideja enodimenzionalnih segmentov historičnega časa praktično nikoli ni jasno izražena, pa vendar deluje povsod, saj vsaka 'praktična' historiografija, četudi to zanika, vedno izhaja iz teoretskih predpostavk. Gre za idejo, ki se toliko bolj vgnezdí v temelje, kolikor bolj se raziskava obrača v umetnostnozgodovinsko monografijo, ki temelji na trdnih dejstvih, in postaja vse pomembnejša, čim dlje v preteklost gre. Datumi (z njihovo močjo omejevanja) nas zapuščajo in kar naenkrat se znajdemo v svetu, v katerem obstajajo onstran ljudi le *dela*, logično razvrščena v enostransko sekvenco - znajdemo se v zgodovini anonimne umetnosti."<sup>5</sup>

Ta "anonyme Kunstgeschichte", o kateri govori Pinder, nedvomno kot odmev na Wölfflina,<sup>6</sup> bi lahko prav tako dobro označevala rimsko umetnost, kakor nanjo gleda Brendel. In ta posplošena anonimnost te ogromne umetnostne province v okolju rimske nadvlade in celo onstran nje ustreza univerzalni razširjenosti tem, ikonografij, slogovnih vzorcev, in vse to pelje v progresivno standardiziranost jezika, podprto s "hitro rastjo 'prenosne' umetnosti, temelječe na množični proizvodnji s kalupi"; na kratko, "Art for the Multitude",<sup>7</sup> privilegirano področje za eksperimentiranje s historiografskim modelom, ki temelji na križanju (ali vzporednem obstoju) nedoločenega števila med seboj različnih *Kunstwollen*.<sup>8</sup> Ključni pojem, ki ga je dve generaciji prej vpeljal Alois Riegl in ki je spremljal veliko prevrednotenje rimske umetnosti na začetku stoletja, je zdaj znova uporabljen v globoko spremenjenem kontekstu. Da bi ga določili, je treba zdaj na eni strani upoštevati individualane predpogoje (umetnika in naročnika) in predpogoje okolja, na drugi pa stik med njimi in *vsebinsko* vsakega posamičnega dela, ki se zaradi visoke standardiziranosti proizvodnega procesa kaže skoraj kot tretji pol, ki prispeva k določitvi temeljnih formalnih izbir. Na ta način se rodijo "generični slogi", ki so strukturno vezani na tipološke in tematske delitve (str. 136 v it. izd.). "Genus", ki mu pripadata relief ali slika, v odločilni meri pogojuje forme. V "zgodovini anonimne umetnosti", kakršna je rimska, je neizogibna moč referenčnih *standards* lažje opazna. Sama po sebi zadostuje za to, da v proces umetnostnega razvoja vpeljemo številne segmentacije, to je "neperiodne sloge".<sup>9</sup> Vprašanje je torej, kakšne posledice za zgodovino ne-

anonimne umetnosti lahko potegnemo iz nje, če je model uspešen.

2. "Svet, naš svet, tisti, v katerem živimo, se mi kaže kot gozd, katerega polovica je čudovita, druga pa grozljiva, v vsakem primeru pa je skoraj neznan in se razteza v neskončnost. Samo naše raziskave po poteh njegove zgodovine, po katerih je tako težko hoditi, nam omogočajo odkriti njegove skrite jase, kjer je mogoče - vendar le po naključju - spoznavati in razumeti." Gre za del pisma, ki ga je Otto Brendel pisal svojemu bratu leta 1934.<sup>10</sup> V tej boleči izjavi odtujenosti je gozd, ki ga ni mogoče razumeti in v katerem se odpirajo le redke jase, Nemčija, tedaj že v rokah Hitlerja. Leta 1936 je Brendel zapustil svojo deželo, odšel najprej v Anglijo in nato v Združene države. Zadnje njegovo delo, ki je pred dramatično emigracijo izšlo v nemščini, je bilo posvečeno zgodovini krogle kot simbola v antični umetnosti, hommage enemu od heidelberskih učiteljev, Franzu Bollu (umrl leta 1924).<sup>11</sup>

Toda "ameriški" Brendel, ki je leta 1953 napisal *Prolegomeno*, je trdno zasidran v problemih in imenih svoje mladosti v Nemčiji. Primerjava med to razpravo in predavanjem, ki ga je imel leta 1935 v Rimu, kaže, v oddaljenosti skoraj dvajsetih let, z emigracijo in vojno vmes, popolno nadaljevanje namenov. In poleg tega še tisti oddaljeni pogled na povsem evropsko (v veliki meri nemško) zgodovino raziskav, ki ga je drugi veliki emigrant, Erwin Panofsky tako dobro opisal.<sup>12</sup> V tem smislu je treba razumeti tudi skrito, čeprav nedvomno citiranje nemškega umetnostnega zgodovinarja Wilhelma Pinderja. Služi nam vsaj toliko, da pokaže, do kolikšne mere so Brendla pri njegovem pristopu k rimski umetnosti vodila splošno poznavanje in metodološka nasprotja. Če je tudi v ameriškem obdobju nadaljeval s preučevanjem antične umetnosti tako, da je bil z enim očesom zazrt v probleme in metode zgodovine moderne umetnosti, je to nedvomno mogel zaradi izrednega razvoja zgodovine umetnosti v Združenih državah, ki se je hranil z imigracijo nemških učenjakov, kar je Panofsky imenoval "po božji previdnosti sinhrono rojstvo fašizma in nacizma v Evropi in razcvet zgodovine umetnosti v Združenih državah".<sup>13</sup> Kot primer te posebne mešanice nam lahko služi Brendlova razprava *A Kneeling Persian: Migra-*

*tions of a Motif*, izšla v zborniku posvečenem Rudolfu Wittkowerju.<sup>14</sup>

V njej Brendel išče odgovor na problem, ki sta ga neodvisno drug od drugega postavila arheologa Friedrich von Duhn že leta 1885 in pozneje (1954) tisti Ludwig Curtius, ki je bil Brendlov učitelj v Heidelbergu.<sup>15</sup> Von Duhn je opazil, da Adam v *Très Riches Heures* vojvode berryskega (c. 1413-1416) kaže ikonografsko shemo, ki natančno ustreza klečečemu Perzijcu, rimski kopiji pergamskega ex vota iz 2. stoletja pred n. št. Tudi pomen sheme (obrambna drža pred nevarnostjo) je v obeh primerih enak. Perzijec se brani pred sovražnikom, Adam pred skušnjavami Eve. Curtius je, ne da bi poznal von Duhnovo študijo, prišel do podobnega sklepa v zvezi z dvema figurama iste sheme na flamskih verskih podobah iz okolja Dierica Bouts (okoli 1460). Na enem od obeh primerkov je shema obrnjena (obrnjen je položaj nog), in to pripelje do drugega klečečega Perzijca, ki poleg tega pripada isti skupini kot prvi. Ni mogoče, da bi šlo za naključno ponovitev iste sheme, saj je premočno okarakterizirana. Izpeljava iz antične predloge se torej zdi kar najbolj verjetna. Problem je v tem, da, kolikor nam je znano, v Italiji pred letom 1514 ni bilo mogoče videti nobenega para teh klečečih Perzijcev. Rešitev, ki jo je predlagal Curtius, je drastična. Čeprav tega ne moremo dokazati, je neka statua "Klečečega Perzijca" *moral*a biti znana in javno dostopna v Rimu že veliko pred 1514.

Brendlov odgovor je bistveno drugačen od te rešitve. V reševanje problema je vpeljal nekatere etruščanske žare, na katerih sta upodobljeni obe različici pergamske sheme. Ker tudi o teh urnah nimamo nobene dokumentacije, ki bi kazala, da so bile znane v 15. stoletju, se tudi ta rešitev zdi na prvi pogled ničeva. V resnici pa skuša Brendel preusmeriti pozornost od "velike" antične umetnosti, od kipov, ki so jih preučevali in risali renesančni umetniki, k tisti *serijski proizvodnji*, v katero sodijo žare iz Perugie ali Volterre in ki je v antiki širila sheme in teme; in to je lahko storila tudi v quattrocen-tu. Ni mogoče prezreti strani Abyja Warburga, na kateri sta dve grafiki iz 15. stoletja z motivom "boja za hlače" razloženi na podlagi norveške igračke iz 19. stoletja, z dokazom, ki, "res je, izvira iz nizkega področja skandinavske ljudske uporabne umetnosti, ki je za zgodovi-

no razvoja velikega sloga premalo preučena".<sup>16</sup> Ali pa, splošneje, njegove mešane rabe del "velike" umetnosti in "skromnih" dokumentov za montažo istega historičnega diskurza. Brendlu sklicevanje na etruščanske žare in, splošneje, na serijsko proizvodnjo ne pomeni rešitve problema na način generičnega sklicevanja (tako pogostega med umetnostnimi zgodovinarji) na nediferencirane "antične modele", marveč usmeritev pozornosti h *kontinuiteti* kroženja grško-rimske figuralne kulture. Zato zanj ni pomembna predpostavka o odkritju neke žare s shemo "Kleččega Perzijca" v zgodnjem quattrocentu (katere vrednost bi bila enaka Curtiusovi), temveč dokazuje pluralnost in razvejanost poti širitve antičnih ikonografskih shem. "Ker je bilo veliko tega gradiva narejenega v antiki v velikih množinah, je možno, da je bilo do neke mere na voljo tudi pozneje. Zato obstaja statistična verjetnost, da se je pergamski motiv prenesel v poznejši čas prek številnejših etruščanskih žar in ne neke slavne skulpture."<sup>17</sup> Seveda so se s tem "naše možnosti natančne določitve modela - ki je kot tak drugačen od splošnega motiva - (...) verjetno zmanjšale".<sup>18</sup> Toda tako smo dobili prehod od enega samega dela (enkratne stvaritve in edine zveze med antičnim in moderno umetnostjo) do ikonografske *serije*.

Lažje je tovrsten postopek sprejeti, kadar govorimo o motivih dekorativne umetnosti (na primer "poseljene vitice"<sup>19</sup>). Glede na model, ki ga je oblikoval Riegl v *Stilfragen* (1893; it. prev. *Problemi di stile*, Milano 1963), ni mogoče pokazati, v katerem grškem spomeniku se je egipčanski motiv lotusovega cveta pojavil prvič, niti, s katerega egipčanskega spomenika je bil prevzet. Vendar zato egipčanski izvir tega motiva ni nič manj zanesljiv. Tovrstno načelo je (upravičeno) pogosto postavljeno pod vprašaj, kadar se ga uporablja za razlago zgodovine ikonografskih shem, kjer je sklicevanje na nedoločno "kroženje klasičnih modelov" prevečkrat služilo prikrivanju nesposobnosti, da bi z natančno analizo jasno pokazali posamezne primere občasno pojavljajoče se sheme ali historične okoliščine (dokazane ali ne) prenosa. Toda Brendel ne želi sugerirati, da je treba tradicijo klasičnih modelov raziskovati z isto metodo, kadar gre za vitice in kadar gre za človeške figure. Če v "svoji" zgodovini "Kleččega Perzijca" zagovarja širitev motiva prek neke žare in ne neke statue, dela to zato, ker želi dati prednost serijskim vidikom umetnostne proizvodnje

in načeloma anonimnemu in do neke mere mehansko prenosu shem, ne pa vplivu antičnega modela na umetnika 15. stoletja. Zato pokliče na pomoč tudi tako orožje, kakršno je "statistična verjetnost". Brendlov predlog, ki ga v prvi vrsti določa njegova interpretacija rimske umetnosti (in je torej vsa "znotraj" arheološke problematike), se prav zato, ker postavlja za svojo osnovo "množično proizvodnjo" umetniških predmetov, konča s tem, da vpelje nekatere glavne teme zgodovine moderne, ne le antične umetnosti. Med temi so: definicija razmejitve med dekorativnim *motivom* (npr. vitica trte) in ikonografsko *shemo* (npr. klečči Perzijec) in načini njunega nastanka, razširitve in variranja; alternativa za vsak posamičen primer "prenosa iz antike" (neke sheme, nekega motiva) med historiografskim modelom prekinitve in ponovnega rojstva in drugim, na neki način nasprotnim modelom kontinuirane tradicije; in končno, odnos med prenosom neke ikonografske sheme kot take ("prazne", če lahko temu tako rečemo) in ohranitvijo ali spremembo njene izvirne vsebine.<sup>20</sup> Križanje arheologije in zgodovine umetnosti se lahko pokaže kot izredno plodno pri reševanju teh problemov; kot preučevanje številnih spominov na antično, kot privilegiran observatorij. Naj mi bo dovoljeno še eno vprašanje: kje in kako se *serija* (v bistvu sinhronična) proizvodnje prelije v *serijo* (diahronično) tradicije?

3. Najpomembnejša reakcija (ne le v Italiji) na Brendlovo *Prolegomena to a Book on Roman Art* (1953) je bilo predavanje Ranuccia Bianchi Bandinellija na III. mednarodnem kongresu klasičnih študij (London, september 1959), objavljeno najprej v nemškem in pozneje v italijanskem jeziku.<sup>21</sup> To predavanje se začne s citatom iz *Prolegomene*, na katerega se potem, bolj ali manj, ves čas sklicuje. Vprašanje, ki ga potegne iz *Prolegomene* (str. 235: "zakaj danes še vedno ne obstaja nobena splošno sprejemljiva zgodovina rimske umetnosti"), današnjega bralca neizogibno usmeri k sintetskemu delu, ki jih je Bianchi Bandinelli napisal kmalu zatem,<sup>22</sup> in k velikemu projektu *Enciclopedia dell'arte antica*, ki ga je vodil (prvi zvezek je izšel leta 1958). Bianchi Bandinelli je, tudi ko je za *Enciclopedia* pisal geslo *Romana, Arte* (1961), začel z istim vprašanjem in skoraj z istimi besedami. Toda tu je njegov odgovor natančna obnovitev Brendlovega "terminološkega problema" (zgoraj, str. 7): kaj se razume pod "rimsko" umetnostjo? Sklep je

enak Brendlovemu: "Zamuda v jasni postavitvi razlike med tema dvema različnima serijama problemov, to je 'rimsko umetnostjo' in 'umetnostjo antičnega sveta v rimskem obdobju', je povzročila zaostanek, v katerem se je danes znašlo raziskovanje na tem področju".<sup>23</sup>

V londonskem predavanju leta 1959 pa se je Bianchi Bandinelli, nasprotno, distanciral od Brendla. Predvsem zato, ker se mu je zdelo nemogoče strinjati se z "mnenje(m)", da izhajajo težave (pri pisanju zgodovine rimske umetnosti) iz posebne narave rimske umetnosti, iz odsotnosti koherentne umetnostne tradicije in koherentnega razvoja rimske umetnosti. (...) Ne verjamem pa, da je Brendel s tem zajel bistvo. Zgodovina te odsotnosti koherentnosti, zgodovina te bipolarnosti bi že bila zgodovina rimske umetnosti.<sup>24</sup> Takoj lahko rečemo, da "odsotnost koherentnosti" pri Brendlu ni opisano v terminih *bipolarnosti*, marveč - in razlika je pomembna - v terminih *policentričnosti*. Poleg tega vodi ugotovitev v *Prolegomeni*, da ni bila nikoli izdelana zadovoljiva definicija "rimske umetnosti" v terminih enotnih *formalnih* značilnosti (to je veliko lažje, na primer, za egipčansko ali grško umetnost), k predlogu, da se izdela koherentna podoba rimske umetnosti ("a Book on Roman Art"), utemeljena na značilnostih, ki so vsaj delno *neformalne*. Vendar med začetnim nestrinjanjem z Brendlom in strinjanjem v poznejšem geslu v *Enciclopedia* ni nasprotja. Tako v prvem kot v drugem primeru Bianchi Bandinelli v bistvu sprejema analizo zgodovine raziskav, ne pa tudi posledic, ki jih Brendel o *naravi rimske umetnosti* potegne iz tega, s tem pa tudi ne novih smeri, ki jih je treba zasledovati pri izdelavi neke enotne podobe. Strinja se z Brendlom, da je treba rimsko umetnost kar najtesneje povezati z rimsko zgodovino,<sup>25</sup> težnja po povečanju števila "polov" rimske umetnosti in segmentiranju razvojnega procesa pa mu ostane v bistvu tuja. Za Bianchi Bandinellija ostaja "zgodovina rimske umetnosti" v svojem bistvu "zgodovina te bipolarnosti", in prav to je podoba, ki jo skuša zarisati.

V istem predavanju leta 1958 Bianchi Bandinelli priporoča, da bi v raziskave rimske umetnosti uvedli poleg "filoloških raziskav in estetskih analiz (...) še tretje orodje", sociološke raziskave, ki jih razume kot "zvezo figuralne umetnosti z njeno plodno splošnozgodovinsko osnovo".<sup>26</sup> V tem kontekstu vpelje svojo ugotovitev, da

"rimski umetnost nima enotnega razvoja; napreduje vseskozi po *dveh različnih poteh*, lahko bi se reklo celo po *dveh različnih ravneh*. Ti ravni lahko označimo, čeprav ne povsem natančno, kot *oficialno* in *ljudsko*. Obe sta družbeno omejeni in te omejitve v nobenem primeru ni mogoče zanikati ali se ji izogniti".<sup>27</sup> Kakor je jasno povedano v začetni razpravi prve številke njegove revije "Dialoghi di Archeologia",<sup>28</sup> ponavlja to razločevanje, ki bo *leit-motiv* Bianchi Bandinellijevih raziskav rimske umetnosti v naslednjih letih, predloge, ki jih je med letoma 1939 in 1940 objavil eden največjih nemških arheologov Gerhard Rodenwaldt.<sup>29</sup> Vendar z neko pomembno razliko. Od leta 1965 naprej Bianchi Bandinelli ne govori več, tako kot Rodenwaldt, o "ljudski umetnosti", temveč o "plebejski umetnosti".<sup>30</sup> Ta nova terminologija ne ustreza le želji, da ne bi prišlo do "romantičnega" ali "idealističnega" nesporazuma, povezanega z besedo "ljudsko",<sup>31</sup> temveč nedvomno in posebej želji utemeljiti Rodenwaldtovo razločevanje na eksplicitno sociološki podlagi: "medtem ko oficialna umetnost razvije svoje forme na spomenikih, ki jih je naročil senat - gre torej za izraz patricijskega sloja in zbiralcev, vezanih na učeno tradicijo helenistične umetnosti, predstavljajo 'plebejski' tok spomeniki, postavljeni v čast magistratov in uradnikov v provincah. To je tista oblika umetnosti, ki je najbolj avtentično 'rimska', ker se veže na poprejšnje italске umetnostne oblike. Vrh tega pa postane ena od odločilnih komponent zunajitalske provincialne umetnosti, ker je tudi umetnost srednjega razreda, podčastnikov in vojakov. (...) 'Plebejska' smer rimske umetnosti je v času tetrahije promovirana v oficialno umetnost. V istem času postanejo socialni sloji, koloni in vojaki, ki so vedno uporabljali to umetnostno izražanje, odločilen dejavnik v novi administrativni in politični strukturi imperija".<sup>32</sup>

Na drugi strani so že Rodenwaldtove formulacije vsebovale jasne namige na sociološko konotacijo dveh "tokov" rimske umetnosti. Kakor je rekel Brendel (1953), "lahko se ju poveže z družbenimi plastmi in njihovo historično realnostjo; to je poseben pomen izraza 'ljudska umetnost'" (zgoraj, str. 34). Prav tako trditev Bianchi Bandinellija, da provincialna umetnost "nedvomno v svojem bistvu pripada ljudskemu umetnostnemu toku",<sup>33</sup> na obraten način ponavlja Rodenwaldtovo formulo, po kateri "lahko ljudsko umetnost skoraj imenujemo provin-



cialna umetnost v Rimu samem".<sup>34</sup> Toda če je "ljudsko" ali "plebejsko" na nek način enako "provincialnemu", je to zato, ker je "visoka tradicija helenistične umetnosti" vplivala na plebejce in prebivalce provinc v manjši meri ali pa sploh ne. V enem in drugem primeru je *središče* grška klasična umetnost s svojimi izrastki, med katere je postavljena tudi aulična rimska umetnost; *periferija*, enkrat v geografskem in drugič v sociološkem smislu, je v odnosu do tega helenizirajočega glavnega toka označena skoraj vedno le negativno.<sup>35</sup>

Za to dualistično interpretacijo rimske umetnosti se torej pojavlja neka druga. Če Bianchi Bandinelli tolikokrat ponavlja, da je plebejska umetnost "najbolj avtentično rimska", dela to zato, ker opozicija oficialna umetnost - plebejska umetnost, utemeljena na razločevanju in celo nasprotju socialnih plasti, počiva na opoziciji med "avtentično rimskim" in grškim klasičnim elementom, v skladu s historiografskim modelom, ki je, v končni instanci, elaboracija tistega, ki ga je predlagal Winkelman in po katerem je bila umetnost rimskega časa prikazana kot *dekadenca* grške klasične umetnosti. Po Rieglu in Wickhoffu je bilo seveda težko še naprej govoriti o "dekadenci"; toda kako potem definirati razliko med grško in rimsko umetnostjo? Za Bianchi Bandinellija je "plebejska umetnost" na eni strani "nedvomno podrejen tok", katerega "vrednost je v pogledu kakovosti pogosto skromna" in katerega "narava je bolj prakticistična kot umetniška".<sup>36</sup> Pa vendar "se, historično gledano, kaže kot glavni element", saj je temu "plebejsko-provincialnemu" toku usojeno, da se bo okoli leta 300 pridružil oficialni umetnosti in pripeljal do "tistega preloma s helenistično tradicijo, ki so ga prvi zgodovinarji umetnosti imenovali 'dekadenca', in ki ga mi imenujemo z imenom 'Spätantike', ki mu ga je podelila Dunajska šola".<sup>37</sup> Pozneje je bil ta tok "konstitutiven element zahodne srednjeveške umetnosti, katere narava je bila ljudska (če odštejemo karolinško renesanso)".<sup>38</sup> Očitno je torej, da je ta bipolarnost priklicana zato, da bi razložila "ne-klasičen" element, ki skupaj s helenistično tradicijo živi v rimski umetnosti. Zato na eni strani služi definiciji formalnih značilnosti rimske umetnosti, na drugi pa njihovemu kronološkemu fiksiranju; tako "začetki rimske umetnosti, to je njene italške korenine", kot "njen končni in bistveni razvoj, to je formiranje poznoantičnega sloga",<sup>39</sup> so definirani s pojavom ali prevlado

neklasičnih (ne-grških) elementov. Toda kdaj se prične proces oddaljevanja od "klasične forme"? Po Bianchi Bandinelliju "že v 4. stoletju pred n. št. opazimo prelom (...) med individualnimi stvaritvami velikih mojstrov in bogato umetnostno industrijo. V helenizmu se ob visoki umetnosti že lahko govori tudi o umetni obrti, ki včasih iznajde in uporabi rešitve industrijskega tipa. Umetnost (...) je, kakor vsaka druga proizvodnja, podrejena zahtevam in potrebam trga." Isti "prelom med aktivnostjo velikih ustvarjalnih osebnosti in umetnoobratno proizvodnjo" najdemo tudi v rimski umetnosti, kjer pa se "ta prelom veže na strogo razločevanje med družbenimi plastmi; na eni strani vodi v ljudsko umetnost, na drugi pa v oficialno".<sup>40</sup> Serijska proizvodnja in "plebejska umetnost" sta tako do neke mere izenačeni (saj se obe oddaljujeta od "velike umetnosti" klasične Grčije); če se v rimskem obdobju ta razpoka poveča, se to kaže kot posledica "strožjega razločevanja družbenih plasti".

Vprašanje, ali je tudi v polni grški klasiki diferenciranje družbenih plasti pustilo sledove v umetnostni proizvodnji, ostaja v bistvu brez odgovora. Za avtorja *Storicità dell'arte classica* je seveda nujno "premisлити in raziskati tudi klasično umetnost v njeni historični situaciji, kot pojav, vezan na svoj čas"; pa vendar se mu rimska umetnost kaže "historično pogojena bolj kot vsaka druga".<sup>41</sup> "Rimska umetnost ni rezultat spontane potrebe, z oblikami in barvami izraziti posebno človekovo izkustvo sveta, ki ga obkroža, in mu dati univerzalno vrednost, kakor se je to zgodilo v grški umetnosti ali v drugih velikih umetnostnih kulturah. Rimska umetnost je vedno izraz nekega družbenega stanja ali politične afirmacije."<sup>42</sup> In četudi "ima tipična reprezentativna narava rimske umetnosti svoje nastavke že v helenizmu", je v njem vseeno "več estetskih razmišljanj", medtem ko je rimska umetnost "vezana predvsem na praktičen program".<sup>43</sup> "Ugotovili so (Rodenwaldt leta 1942, Schweitzer leta 1950), da so na mesto *logosa*, imanentnega grški umetnosti, Rimljani postavili *res...* Rimska umetnostna proizvodnja ni nikoli brez interesa, to je, da bi bila usmerjena predvsem v estetski užitek... V umetnostni produkciji oficialnega kiparstva se zdi, da slavilni namen (tolikokrat odkrito propagandističen) jasno prekaša abstrakten formalni interes".<sup>44</sup> Zato "s stališča umetnostnega ustvarjanja, ta umetnost, razen v izredno redkih primerih...ne presega obrtne ravni... V petih stoletjih umet-

nosti, ki se ji lahko reče rimska, ni nikoli prišlo do zavestne postavitve takega estetskega problema, do trpečega raziskovanja umetnosti, do iznajdbe kakšne nove tipološke entitete... Umetnostna proizvodnja ostane vse-skozi praksa, nikoli ne postane teoretsko prepričanje, izraženo s plastično formo, in le v zadnjem obdobju sprejme metafizično komponento".<sup>45</sup>

Iz teh definicij in iz ponavljajočega se nasprotja rimske umetnosti lahko zraste njena označitev rimske umetnosti *per oppositionem* do grške umetnosti, v terminih torej, ki se jih lahko zvede na v prvi vrsti elementarno bipolarnost grško - rimsko, ki je dolgo časa kazala težnjo po izenačenju z drugo bipolarnostjo, klasično - ne-klasično:

#### GRŠKA UMETNOST

manjša historična pogojenost  
manj strogo diferenciranost družbenih plasti  
*logos*  
estetska razmišljanja  
teoretsko prepričanje  
nezainteresirana  
obrnjena k estetskimi užitek  
spontana potreba po izražanju človeškega izkustva  
trpeče raziskovanje  
velike ustvarjalne osebnosti  
umetnost

in na drugi v oficialno umetnost" (str. 173 v ut. izd.), lahko iz tega potegnemo nekatere nasprotujoče si posledice, med katerimi je koristno pokazati vsaj dve: ali ni morda "oficialna umetnost", ki nadaljuje "visoko" raven helenistične umetnosti (označena kot najbližja individualnim stvaritvam velikih mojstrov), zaradi narave svojih naročnikov (imperator, senat) najbolj podvržena strogemu zgodovinskemu pogojevanju slavlne in propagandistične narave? In drugič, kako je lahko plebejska umetnost, ki naj bi nadaljevala "industrijsko" umetno obrt, ki ustreza "nizki" ravni helenistične umetnosti (s svojo nesposobnostjo ustvariti originalne umetniške stvaritve), kraj formiranja poznoantične umetnosti, polne tistih fermentov, ki bodo privedli do srednjeveške umetnosti?

Toda bistvena točka je verjetno neke drugje; gre za

#### RIMSKA UMETNOST

večja historična pogojenost  
strožja diferenciranost družbenih plasti  
*res*  
praktičen program  
praksa  
zainteresirana  
s slavnimi propagandističnimi cilji  
izražanje družbenih in političnih stanj  
prijemi industrijskega tipa  
umetnostna proizvodnja, obrt  
poklic

Seveda bi v razpravah Bianchi Bandinellija lahko brez težav našli trditve, ki drugače naglašajo ali celo nasprotujejo nasprotju, zvedenem tu na shemo. Tako, na primer, zgoraj navedeni odlomki navajajo na nekakšno področje prekrivanja grške in rimske umetnosti; v prvi je v resnici vedno prisotna umetna obrt, ki z rabo pripomočkov industrijskega tipa stoji nasproti veliki umetnosti ustvarjalnih osebnosti; v drugi pa vedno obstaja neki *quid* učene helenistične tradicije, ki ostaja v oficialni umetnosti. Toda to področje, na katerem se zdi, da se obrisi prekrivajo, narobe, še poudarja nasprotja. Če "prelom" (v helenizmu) med individualnimi stvaritvami velikih mojstrov in bogato umetnostno proizvodnjo ... vodi (v rimskem obdobju) na eni strani v ljudsko umetnost

določeno načelno asimiliranje, kakor se to vidi iz zgoraj navedenih odlomkov:

(medio)-italske,  
poznoantične,  
plebejske,  
provincialne in  
helenistične "serijske" umetnosti.

Ker gre pri vsakem od teh petih primerov očitno za samostojen historičen pojav posebne narave, je to, kar jih povezuje, nedvomno nekaj drugega. Predvsem teh pet naštetih terminov nikoli ne nastopa skupaj, temveč se navedeta dva ali trije zato, da bi pojasnili drug drugega. Tako je na primer plebejska umetnost enkrat označena kot kraj, kjer se srečujejo italske stalnice in pozno-

antične inkunabule, drugič kot umetnostni tok, ki mu pripada tudi provincialna umetnost, tretjič končno kot historično nadaljevanje serijske proizvodnje, ki je nastala že v helenističnem obdobju. V prvem primeru (plebejsko / italško / poznoantično) prevladuje problem kronološke razmejitve rimske umetnosti, v drugem (plebejsko / provincialno) problem njene geografske raprostranjenosti in v tretjem (plebejsko / helenistično 'serijsko') problem presojanja njenih formalnih vrednosti. Vendar je očitno, da je vsako od teh treh jeder bolj ali manj prisotno v celi seriji. V resnici se zdi, da jo na prvi ravni držijo skupaj vezi, ki bi jih lahko imenovali "sociološke", kar je seveda lahko razložljivo samo tam, kjer se primerja medsebojno najbolj homogena dejstva; na primer "nosilci 'provincialne umetnosti' so pripadali istim podrejenim kategorijam vojakov, kolonov, osvobojenec, nižjih magistratov, ki so uporabljali plebejsko umetnost".<sup>46</sup> Na drugi, bolj radikalni ravni pa je vez med italškim / poznoantičnim / plebejskim / provincialnim / helenističnim 'serijskim' skupni termin opozicije do klasične grške umetnosti z njenimi ustvarjalnimi osebnostmi, ki delujejo na temelju teoretskih in estetskih razmislekov. V odnosu do nje sta narava in velikost preskoka za vsakega od petih terminov od primera do primera drugačni; toda skupni nasprotni termin (pojem), klasična grška umetnost, absolutno obvladuje umetnostni razvoj celotne antike.

Osnovni bipolarnosti, grško - rimsko in klasično - ne-klasično torej nista več povezani z izrazom "dekadenc", niti se popolnoma ne skladata ena z drugo. Toda "novo" bipolarnost plebejsko - oficialno se lahko delno poveže z njima, čeprav vsebuje plodno nasprotje sociološke narave. Če se zdi, da v vsej zgodovini antične umetnosti še vedno prevladuje grška klasičnost, je to zato, ker so grške umetnostne stvaritve obravnavane kot univerzalne človeške vrednote in zato zavestno osvobojene "historične pogojenosti". Zato Bianchi Bandinelli vse do svojih zadnjih razprav zagovarja za največjega rimskega umetnika, kiparja Trajanovega stebra, "umetniško svobodo", ki ni pogojena od zunaj in še posebej ne podlega vplivu naročnikovih zahtev, ki vedno in sploh določajo "konflikt med umetniškimi težnjami in sprejetim naročilom",<sup>47</sup> medtem ko je "idealna osnova vsakega umetnika, vedno" določena z besedami iz Mirojevega intervjuja: "rien d'autre ne m'intéresse que mon ouvra-

ge." Mojster Trajanovih del je torej deloval "predvsem zase", "braneč v celoti svojo svobodo v odnosu do kakršne koli obveznosti do naročnika", toliko bolj, ker reliefov stebra zaradi njihovega položaja praktično ni bilo mogoče videti.<sup>48</sup>

Toda ali v klasični Grčiji ni bilo naročnikov? So ji bile slavlne in propagandistične težnje vedno in praviloma tuje?<sup>49</sup> Se trpeče individualno ustvarjanje in industrijska proizvodnja tako ostro razlikujeta med seboj? Ali vlada med estetskimi dosežki in praktičnimi cilji tako nepremostljivo nasprotje? Za definicijo in sodbo o rimski umetnosti (v njenih različnih oblikah) ostaja največja težava vseskozi nedovršena deklasicizacija grške umetnosti. Da bi lahko uporabili terminologijo Bianchi Bandinellija, mora grška umetnost v polni meri doseči *svojo* "zgodovinskost", da bi rimska umetnost lahko upala na lastno. Vsaka interpretacija rimske umetnosti v terminih bipolarnosti vodi k nekemu klasicizmu. Da bi s otresli teh težav se moramo naučiti videti *res* grške umetnosti in *logos* rimske, brati slavlne in propagandistični namen Partenona in estetske namene slavoloka Septimija Severa; zakaj zahteve naročnika vsebujejo spremenljiva pričakovanja glede forme in, narobe, sistem družbenih odnosov, v katerih deluje umetnik, že po svoji strukturi zahteva, v Rimu in v Atenah, vlogo naročnika.<sup>50</sup>

V primerjavi z *vsako* obliko *bipolarnosti* se "pluralistične teorije", pri katerih vztraja Brendel na koncu svoje razprave iz leta 1953 (zgoraj, str. 34 ss.), kažejo kot zmagovit historiografski model za študij rimske umetnosti. Če ga apliciramo na problem njenih začetkov, ima to prednost, da se dokaj dobro prilagaja neki situaciji, ki jo lahko opišemo kot postopno rast Rima od mesta na obrobju helenizma do "enega od središč" v umetnostni geografiji helenizma (zgoraj, str. 24). V osrednjih stoletjih rimske umetnosti bo *policentričen* pogled verjetno odkril več kot le dve "plasti" oziroma težnji, katerih razvoj korenini, kar je očitno, v posebnih okoljih in stanjih, ki jih je treba, vsakega posebej, historično definirati. V tem smislu ostajajo študije o "plebejski umetnosti" na območju rimskega mesta in srednje Italije, ki jih je promoviral Bianchi Bandinelli, nepresežen model.<sup>51</sup> Vrednost njegovega učenja sega še veliko dlje. Ni naključje, da prihaja prav iz šole Bianchi Bandinellija znanstvenik, ki je bolj kot kdo drug v zadnjih petnajstih



letih prispeval k definiranju položaja Rima kot helenističnega umetnostnega središča, enega med številnimi; to je Filippo Coarelli.<sup>52</sup> Še jasnejša bo prednost policentričnega modela za preučevanje umetnostne proizvodnje rimskih provinc. To umetnost seveda lahko označimo s splošno oznako "provincialna umetnost", vendar samo, če nemudoma specificiramo obsežno pahljačo oblik, ki se ves čas spreminja od province do province. Primerjavo med skulpturo iz Leptis Magne in drugo (sočasno) iz Dacie lahko izpeljemo, če se v pretežni meri zatečemo k besedišču, ki lahko služi primerjavi Are Pacis z nekim drugim spomenikom avgustejskega Rima, grobnico peka Eurisaca.

Očitno je torej, da je lahko "terminološki problem" (kaj se razume pod "rimska umetnost"?), ki ga je postavil Brendel, dokončno rešljiv le tako, da se da besedi "rimska" pretežno geografski in kronološki pomen. V tem primeru bo "rimska umetnost" umetnostna produkcija, ki jo lahko najdemo v mejah rimskega imperija v času njegovega trajanja. Treba pa je priznati, da to ni rešitev, saj se tega, kar se dogaja v tem prostorskem in časovnem okviru, ne more zvesti na "umetnostno enotnost". Toda če vodi vsak poskus definirati različne "periferije" (v zgoraj navedenih pomenih: geografskem, kronološkem, sociološkem) kot "odsotnosti središča" neizogibno v njihovo prekrivanje in mešanje, postanejo zgodovinarjevi poskusi orisati policentrično podobo veliko težji, pa tudi veliko zanimivejši.

4. Ko je Brendel leta 1969 znova začel govoriti o *Roman Art in Modern Perspective* (str. 127 ss. v it. izd.), je ponovno postavil problem "neenakosti sočasnega", da bi poudaril nujnost, da mora biti "sinoptična vizija" rimske umetnosti "sposobna razumeti vse razpoložljivo gradivo v njegovi mnogovrstnosti (manifoldness)" (str. 135 ss. v it. izd.). To gradivo, nezvedljivo na neko "bipolarno" podobo, kakor so to skušali storiti drugi, dopušča zaradi svoje bogate notranje razvejenosti drugo možnost klasifikacije: "Dejstvo je, da kaže rimska umetnost, tako kot rimsko pravo, temeljno razliko med *res publica* in *res privata*. Ker sta imeli obe sferi splošnega družbenega ustroja lastne teme, mitologije in ideologije, zaradi česar je vsaka od njiju zahtevala ustrezne izrazne načine, je umetnost obe področji oskrbela z različnimi tradicijami, ikonografijami in slogi." (Str. 138 v it. izd.)

Tudi ta dvojna delitev rimske umetnosti na *publica* in *privata* očitno izvira iz razločevanja med *oficialno* in *plebejsko* umetnostjo, ki ga je predlagal Rodenwaldt (zgoraj, str. 33 ss.), vendar je veliko več kot le njegovo reformuliranje, saj v nobenem primeru ne oblikuje "bipolarne" vizije rimske umetnosti. Za Rodenwaldta in v mnogo bolj deklarativni obliki za Bianchi Bandinellija sta *oficialna* in *plebejska* umetnost dva nasprotujoča si elementa socialne stratigrafije, ki jima ustrezajo natančne formalne paradigme. Tako je neka skulptura, izdelana za pripadnika visoke aristokracije ali člana senata, načeloma proizvod "oficialne" umetnosti in je kot taka določena s svojo bolj "učeno" ravni (to je, bolj helenizirana). Nasprotno pa se umetnost *publica* in *privata* v Brendlovi terminologiji razlikujeta med seboj na podlagi pahljače *vsebin* in njunega *področja uporabe*. Tako je, na primer, na javnem mestu prikazana tema triumfalnega sprevoda ali bitke proti barbarom *ars publica* (neodvisno od sloga, v katerem je izdelana). Sarkofag z upodobitvami mitoloških prizorov, namenjen za grobno komoro, je *ars privata*, čeprav je v njem pokopan član cesarske družine in je bil izklesan v bolj "učenem" greciziranjem slogu.

Očitno je, da se v takem okviru slogovne sodbe umaknejo v drugi plan. Absolutno "provincialen" spomenik, kakršen je Tropaeum Traiani v Adamklissi v Romuniji, katerega metope prikazujejo Trajanove dačanske pohode, bo opredeljen kot "javna" umetnost, in zato z vso pravico uvrščen v tisto vrsto spomenikov; ki ji pripada tudi Trajanov steber, najkvalitetnejši dokument urbane javne umetnosti. Samo na prvi pogled se torej Brendlova *javna* umetnost sklada z *oficialno* umetnostjo Bianchi Bandinellija. Ta je bila v pretežni meri določena na ravni formalnih kvalitet, medtem ko je Brendlova *javna* umetnost določena predvsem na *podlagi njene funkcije*. V tem smislu je neki spomenik *javne* umetnosti (kot npr. Trajanov steber) primerljiv z nekim dokumentom ali napisom, ki izvira iz cesarske pisarne. Namen, iz katerega izhaja, "pride pred" jezikom, v katerem je napisan; poleg tega pa lahko več dokumentov v več jezikih sodeluje pri rekonstrukciji enotnega namena.

Če obstaja neka umetnost, ki je "večinoma označena z izrazi čistega helenizma", je to za Brendla rimska *privatna* umetnost, medtem ko se "v javnih spomenikih uči-

nek na bistven način odvrta od avtentične grške umetnosti, klasične ali helenistične" (str. 138 ss. v it. izd.). Kot primera sta navedena srebrna reliefna čaša avgustejskega časa in Trajanov steber. Nasprotje med *javno* in *privatno* umetnostjo izhaja torej deloma iz kulture naročnika vsakega posameznega umetnostnega izdelka in zato še bolj iz narave in kulture uporabnikov. Iz tega lahko brez težav sklepamo, da se mora umetnik, v kolikrški meri že je njegova *Kunstwollen* ali *Kunstwollen* njegovega naročnika helenizirana, zaradi razumljivosti vsebine in stopnje penetriranja sporočila vsake toliko meriti s svojimi naslovniki in se bo zato skušal prilagoditi njihovim pričakovanjem. Izbira vsebin ostaja torej v *javni* umetnosti prerogativ dvora in državnih funkcionarjev, toda njeni naslovniki pridobijo prvovrstno vlogo v postopnem procesu spreminjanja sloga.

Razločevanje med *javno* in *privatno* umetnostjo, kakor ga je predlagal Brendel, zanika vsako predhodno "bipolarno" teorijo tudi zato, ker "prečka" vsakega od obeh polov, ki sta označevala vse te teorije. Stopnja prisotnosti "grškega elementa" (str. 138 ss. v it. izd.) ni le izjemno različna, tako da ni mogoče vzpostaviti splošnih klasifikacijskih norm, ampak sploh ni odvisna od narave, javne ali privatne, umetnostnega izdelka. Srebrna čaša, ki je kar najbolj helenizirana, in stela "plebejskega" sloga, obe spadata v "privatno" umetnost. Pozornost se torej prenese s sloga na "temo"; rimska umetnost je "very much a thematic art", "predmetna umetnost" (str. 137 v it. izd.). *Privatna* umetnost je obsežno področje s številnimi notranjimi delitvami; toda njena postavitev nasproti *javni* umetnosti služi zato, da se v kar največji meri osami umetnostno proizvodnjo, katere naročniki so imperatorji ali sploh država. Zaradi tega se središče, okrog katerega se organizira kompleksna podoba rimske umetnosti (ki naj upošteva vso njeno *manifoldness*), v celoti spremeni. Na mesto večje ali manjše "auličnosti" (ali klasičnosti) sloga, ki naj bi mu ustrezala družbena stratifikacija naročnikov in okusa, stopijo izbor tem *javnih* umetnosti, organiziranost masovne proizvodnje in na neki način tudi distribucije (na primer imperialnih portretov, ki so preplavili province in so morali temeljiti na prototipih, poslanih iz Rima) in končno fiksiranje ikonografskih formul in njihovih poti širjenja (na primer prek novcev) po vsem ozemlju pod rimsko oblastjo.

Tudi v proizvodnji *privatne* umetnosti skuša Brendel v

središče pozornosti postaviti pomen določenih tematskih izbir. Tako so grški miti, zelo pogosti v stenskem slikarstvu in na rimskih sarkofagih, "zavzemali mesto, ki ni bilo nič drugačno od mesta klasičnih mitologij v renesančni in baročni umetnosti. Učenim osebam so te podobe prav zaradi svoje tujosti postale zrcalo človeške usode, ki ga je preteklost ponujala sedanjosti. Sporočilo mita je prihajalo z one strani meja sodobne družbe." (Str. 146. v it. izd.) Taka interpretacija, ki nad rimsko umetnost postavlja (nedvomno malce mehansko) podobo renesančne in baročne umetnosti, je izdelana prejkone zato, da bi opravičila večjo rabo interpretativnih metodologij na tem področju, ki so jih znanstveniki preizkušali v zgodovini moderne umetnosti. Stavimo lahko, da je imel Brendel, ko je pisal več kot le eno od zadnjih strani te knjige, v mislih neko ikonologijo à la Panofsky in jo hotel uporabiti kot impliciten referenčni model za preboj ozkih mest lastne discipline. Toda hkrati, celo v istem kontekstu in na isti strani, vztraja, da je treba preučevati razvejenost ikonografij s filološko paradigmo, da bi mogli sestaviti, tako kot za rokopisno tradicijo, prave in resnične *stemma* podob, kjer bodo derivacije iz istega skupnega debla združene v veje (*branches*) na podlagi skupnih distinktivnih lastnosti (str. 146 ss. v it. izd.).

Seveda prepostavljajo raziskave te vrste organiziranost umetnostne proizvodnje v tipoloških enotah (ali serijah), ki jih pisani viri nikoli ne opisujejo, medtem ko jih spomeniki kažejo v kar največji meri.<sup>53</sup> Diahronični dimenziji, prevedeni v *stemma imaginum*, ustrezajo poleg tega številne sinhronične segmentacije. Med njimi bi morali verjetno zavzemati prvo mesto struktura in funkcioniranje delavnice in postopki selekcijiranja ikonografske tradicije. Radi bi pogledali v tiste vzorčne zvezke, ki naj bi zagotavljali kroženje tem in shem od delavnice do delavnice, toda za celotno rimsko obdobje lahko pokažemo le bolj ali manj dokazane indice za to.<sup>54</sup> Kakor je Brendel že sam omenil na drugem mestu, že dejstvo, da so nekatere "knjige vzorcev" srednjega veka "ohranile antično formo horizontalnega zvitka, takrat že dolgo časa nič več v rabi", samo po sebi zadostuje za domnevo, da so tudi v antiki obstajale podobne "knjige" in da so imele obliko zvitka.<sup>55</sup> Najverjetnejši ostanek "knjige" tega tipa, ki je morala služiti za izdelavo tkanin ali talnih mozaikov, je neki papirus iz Victoria and

Albert Museum z Orfejem med živalmi v krogu.<sup>56</sup> Toda za kompleksno raziskavo organiziranosti dela delavnice še vedno manjkajo zadovoljivi podatki; še več, poskusi, do katerih prihaja sem ter tja, so fragmentirani po vrstah gradiva, čeprav je verjetno, da bi nam analiza proizvodnih načinov v visoko standardiziranem okolju (na primer *terre sigillate*) dala referenčne modele za druge primere, razvrščene na lestvici rastoče kompleksnosti.

Drugi skupini sinhroničnih segmentacij pripadajo tematske izbire naročnika, javnega ali privatnega, katerih očitna posledica je, da lahko ista oseba v različnih okoliščinah in trenutkih svojega življenja nastopa v vlogi javnega ali privatnega naročnika. Poleg tega skromna razpoložljiva dokumentacija le deloma pojasnjuje skoraj popolno nezanimanje za "posrednike" med umetnikom in naročnikom. Zadostuje pomisliti na "umetnostnega svetovalca", kakršen je bil rimski vitez Atticus, slavni naslovnik tolikih Cicerovih pisem, ki je okrog leta 55 pred n. št. svetoval Pompeju izbor kiparske opreme za njegov teater (prva stalna zgradba tega tipa, postavljena v Rimu), nekaj let prej (med 68 in 65 pred n. št.) pa je iz svojega začasnega atenskega bivališča preskrbel Ciceru knjige in kipe za njegovo tuscolansko vilo.<sup>57</sup> Javni spomenik, kakršen je bil Pompejev teater, in *privatni* spomenik, kakršna je bila Cicerova tuscolanska vila, sta bila torej okrašena s kipi pod vplivom iste osebe. Le zelo redko lahko v virih najdemo imena teh "svetovalcev"; pogostejše je struktura posameznih ikonografskih programov preučevana le na podlagi podob. Študije, kakršne so tiste Paula Zankerja o Forum Augusteum in Forum Traianum,<sup>58</sup> pravilno poudarjajo vsakega od posameznih elementov kiparskega okrasa, hkrati pa skušajo ugotoviti in z besedami opisati implicitne povezave, ki potekajo med podobami.<sup>59</sup> Gre za enega najpomembnejših problemov ne le antične umetnosti. Po svoji naravi se neki ikonografski program (sestavljen, na primer, iz serije podob različnih mitoloških prizorov) kaže kot enovita celota *po svojem konceptu*, ne pa nujno po slogu, zakaj različne podobe so lahko izdelali, na primer, zaradi časovnih razlogov različni umetniki. Programski koncept (*inventio*) je lahko delo samega naročnika, naročnika, ki mu pomaga "svetovalca", ali pa samega "svetovalca", ki ga je pooblastil naročnik. V vsakem primeru pa je moral umetnik (ali umetniki) koncept prediskutirati in udejaniti, včasih pa je lahko v celoti ali

deloma sam prevzel vlogo "svetovalca".<sup>60</sup> Čeprav je ta postopek v splošnih obrisih jasen in v določenem številu primerov (katerih število postane veliko šele po nekako letu 1530) dobro dokazan, je toliko težje najti neposredne dokaze o njem (pisma ali dokumenti o naročilu) tako za antično kot srednjeveško umetnost, pogosto pa tudi za moderno. Ker samo tovrstna neposredna pričevanja zagotavljajo poznavanje načel splošnega *inventio* in s tem implicitnih vezi med različnimi podobami, so morali zgodovinarji umetnosti (antične in neantične) izdelati metodologije branja ikonografskih programov, ki bolj ali manj zavestno ustrezajo postopkom rekonstrukcije izgubljene *inventio*. V tem smislu bo nekdo prej ali slej moral poskusiti analizirati povezave in načine grajenja ikonografskih programov *kot takih* ter postaviti, v terminih kontinuitete ali preloma, problem odnosa med programi (in *inventiones*) v antični<sup>61</sup> in srednjeveški in moderni umetnosti. Velika tema, ki jo je vpečljal Wickhoff, prehod kontinuirane pripovedi rimske umetnosti v srednjeveško - od Trajanovih pripovedi na njegovem stebru do Kristusovih na stebru škofa Bernwarda iz Hildesheima (okoli 1018) - lahko najde v tej podobi novo mesto.

Očitno je torej, da več kot le eni temi (ali morda vsem), označeni na tem mestu kot *sinhronične segmentacije*, na drugi strani ustrezajo diahronične linije, ki ne potekajo samo skozi celoten tok rimske umetnosti, marveč se pričnejo *prej* in se nadaljujejo *pozneje*. To velja, kot smo že videli, na primer, za problem "knjig vzorcev". Rečemo lahko celo, da navidezni maksimalni fragmentiranost ustreza maksimalna enotna vizija. V izredno pomembni knjigi Richarda Brillianta (*Gesture and Rank in Roman Art*, New Haven 1963), ponuja tako zgodovinska posameznih GEST, fiksiranih v vse bolj standardizirane ikonografske formule, do danes nedvomno najbolj koherenten presek razvoja rimske umetnosti. Študij jezika gest se izkaže v tem smislu kot še posebej ploden; napredujoči kristalizaciji form bo ustrezala načelna enovalentnost pomena (*ena* gesta bo pomenila *le eno* stvar).<sup>62</sup> Delovanje *javne* umetnosti v rimskem svetu kot kanal za širjenje političnih in ideoloških sporočil bo bolj kot kje drugje jasno pokazalo proces, po katerem se lahko različne ikonografske formule vzajemno kombinirajo (kar dela antični umetnik) ali v celoti zberejo (kar dela današnji znanstvenik) in oblikujejo slovar vizual-

nega komuniciranja. Dejstvo, da je tak "slovar" nato deloma prešel v zgodnjekrščansko in srednjeveško umetnost, postavlja še dodatno zahtevo po čim prejšnjem opisu njegovih komponent in analizi njegovega historičnega formiranja.

Posebna narava rimske umetnosti (zaradi same geografske in kronološke razprostranjenosti v okolju, ki ga pokriva) je torej prav v nasprotju med številnimi linijami *segmentacije* in *diferenciacije*, ki potekajo skozi njo (razredi, oziroma bolje, družbene skupine: centurioni, trgovci na Renu, latifundisti afriških provinc ...; generacije umetnikov in naročnikov; posebni pogoji okolja, kakor na primer obstoj predhodnih umetnostnih kultur; <sup>63</sup> delavniške prakse, tematske izbire ...), in izredno močno *težnjo po poenotenju*. Ta se izraža predvsem v napredujočem procesu figuralne *koiné* (skupni jezik), ki večinoma temelji na grški ikonografski tradiciji, ki jo temeljito obnovi. Na eni strani zaradi težnje po izdelavi razumljivega in koherentnega jezika, na drugi pa zaradi potrebe, da postane sporočilo razumljivo publiki izredno razlikujoče se kulture od ene do druge strani imperija. Koristno je precizirati, da je *koiné*, o kateri govorimo, ikonografska *koiné*, ne slogovna.<sup>64</sup> Ta s "koncem antike" ne razpade, marveč se nadaljuje v zgodnjekrščanski in srednjeveški umetnosti.<sup>65</sup> Množična in/ali serijska proizvodnja, standardiziranost delavniških postopkov, raba mehanskega reproduciranja z modeli iz gipsa vred<sup>66</sup> so pri širjenju te *koiné* in njenem vkoreninjenju v vsako, še tako oddaljeno območje imperija najpomembnejši dejavniki. Da ima vsako območje svoje lokalne sloge in svoje posebne različice ikonografskega jezika, je očitno del pravil igre. Toda vez, ki drži skupaj to težnjo k skupnemu jeziku ikonografskih formul ustaljenih pomenov, je FUNKCIJA *javne* umetnosti v rimskem svetu kot kanala za razširjanje političnih in ideoloških sporočil. Isto dvorno okolje, ki je odgovorno za politične in vojaške odločitve, za spoštovanje zakonov, za pisma upraviteljem in lokalnim administracijam, proizvaja torej neko svojo ikonografijo z eksplicitno slavno in propagandno funkcijo, in jo, kolikor le more, razširja po vsem *orbis romanus*. V tem procesu kroženja podob igrajo novci vlogo prve vrste. Kovani v velikih serijah in pod nadzorom državnih organov, pogosto na majhnem prostoru kondenzirajo prizore imperialne propagande iz ikonografske tradicije historičnega reliefa ali triumfalnega

slikarstva in jih (zaradi malo prostora) skrčijo na podobe, ki so bolj podobne formulam, pogosto opremljene z besednimi ključi, ki služijo kot didaskalije ali slogani (*Adventus Augusti; Felicitas Temporum; Concordia Exercitus*). Ikonografska dediščina tako na najobsežnejši način kroži po svetu, poudarjajoč svojo formularno naravo in pomen vsake od podob.

"Tematska umetnost" in "serijska proizvodnja" sta torej dve plati iste medalje. *Javna* umetnost (konec koncev sam obstoj centralistične države z njeno ideologijo in propagando, ki se izražata tudi s podobami) pomeni v razvoju rimske umetnosti glavno pot in hrbtenico. Tej standardizaciji procesa umetnostne proizvodnje ustreza standardizacija načinov recepcije. Dve liniji se približujeta ena drugi. Rastoča formularizacija jezika se mora prilagoditi *tako* mestom, od koder izhaja (predvsem dvor), *kot* publiki, na katero so sporočila osrednje oblasti naslovljena. Vprašanje, ki je bilo vse do danes deležno le malo pozornosti, je, v kakšni meri se je organiziranost *privatne* umetnostne proizvodnje v vseh njenih vidikih in različicah prilagodila vse prežemajoči paradigmi *javne* umetnosti.

Rimska umetnost se ne konča s koncem rimske države. Jezik, ki ga je izdelala, se nadaljuje (seveda različno) na eni strani v bizantinski umetnosti in na drugi strani v umetnosti srednjeveške Evrope. V tem smislu je rimska umetnost resnično "prva evropska umetnost".<sup>67</sup> Beseda "rimska" ima lahko v njeni definiciji predvsem kronološki pomen, ne da bi s tem izgubila svojo polnost. Kljub vsem notranjim diferenciacijam, linijam interakcij in prelomov, je mogoče govoriti o evropski "srednjeveški umetnosti", ker vsota lingvističnih in tematskih razlik, ki jih najdemo od kraja do kraja in iz časa v čas, ne zadostuje (celo tu, kjer ni politične enotnosti) za ukinitve skupne referenčne osnove, ki jo označuje v prvi vrsti krščanska vera, in s tem njene teme in njene podobe. Na enak način drži "rimska umetnost" kot tako skupaj ideologija imperialne oblasti, ki se lahko tudi sama kaže (v imperialnem kultu) v obliki religije. Moč, ki jo drži skupaj kot enoto, ki jo je mogoče koherentno historično interpretirati, in jo je mogoče opisati s sinoptično vizijo, je ista moč, ki skrbi (z večjim ali manjšim uspehom) za obrambo meja, preskrbo z vodo, kroženje in stabilnost denarja ter širjenje kovov (ali portretov) in ki vsako-

mur govori o večnosti imperija in vrlinah princepsa. Toda *znotraj* teh meja je *manifoldness*, v kateri se ta umetnost vseskozi pojavlja, vredna, da jo preučimo kot tako v ekstremnih različicah okolij, naročnikov, umetnikov in situacij. V tem pomenu je lahko dejstvo, da je rimska umetnost večinoma anonimna in brez sočasne historiografije (v smislu, preciziranem na str. 162 ss. v it. izd.), obrnjeno v korist današnjega preučevalca. "Estetska načela in razvoj te umetnosti moramo deducirati neposredno iz spomenikov". (Zgoraj, str. 27.) Možnost delovati tako, da premaknemo pozornost z umetnika ustvarjalca na umetnoobrtne postopke, je tu večja kot drugje, in večja je skušnjava, da postavimo na isto raven kiparja in izdelovalca keramike. Zakaj "zgodovina anonimne umetnosti", ki sta jo predlagala Wölfflin in nato Pinder kot abstraktni referenčni model, *obstaja* - in je rimska umetnost.

Es gibt kein unbeschränkt und allein  
'Kommentes', kein endgültig 'Verlorenes'.  
Im Kommenten ist das Vergangene.<sup>68</sup>  
Joseph Roth

5. Težko bi bilo v umetnostni literaturi Zahoda pokazati neki odlomek, ki bi imel tako velik in dolgotrajen vpliv, kot sta ga imeli dve vrstici, v katerih Plinij Starejši lakonično govori, da je v CXXI. Olimpijadi (296-93 pred n. št.) *cessavit ars, ac rursus revixit* v CLVI. Olimpijadi (156-53).<sup>69</sup> Že samo dejstvo, da je Lorenzo Ghiberti citiral ta odlomek v svojih *Commentarii*, in da je prevajal *revixit* z "rinacque", zadostuje za domnevo, da se je njegov vpliv razširil vse do ideje, da naj bi umetniki v Italiji izpeljali "renesanso antike",<sup>70</sup> s tem pa nasploh na vsako shemo zgodovine evropske umetnosti, ki domneva konec in ponovno rojstvo "klasične" vizije sveta, "klasične" forme umetnosti.<sup>71</sup> Ta historiografski model, ki bi ga lahko imenovali "napredovanje v skokih", se v raziskovalni praksi zgodovine umetnosti praviloma križa z modelom "kontinuiranega napredka",<sup>72</sup> s čimer seveda povzroča številne diskusije o detajlih, nikakor pa ne nepremostljivega nasprotja.

Vredno pa se je vprašati, kakšen je natančen pomen (za Plinija) teh besed. Kakor je nekoč opomnil Bianchi Bandinelli, ga tako natančen raziskovalec Plinija, kakor je bil Silvio Ferri, v svoji izdaji njegovih knjig v *Storia delle arti antiche*<sup>73</sup> v komentarju razlaga v smislu, ki ga

je že veliko prej nakazal H. Brunn: ("umetnost se je končala in ponovno oživila"), "vendar v prevodu (str. 77) omejuje prekinitve na proizvode umetnosti v bronu, česar pa kontekst ne potrjuje".<sup>74</sup> Ta razlaga je točna do črke; v resnici Ferri prevaja: "po tem letu je prišlo v *umetnosti v bronu* do prekinitve, ponovno pa se pojavi v CLVI. Olimpijadi", in komentira (skladno z Brunnom), da je Pliniju verjetno okrog CXXI. Olimpijade zmanjkal njegov grški vir, zato je zanj *cessavit ars*. Gre torej za to, ali je umetnost, ki "se konča", umetnost v bronu ali "umetnost" nasploh; to drugo branje je hkrati Ghibertijevo in Bianchi Bandinellijevo. Otto Brendel je verjetno edini, ki je pomislil na tretjo možnost. Ker "ne more reči, da je bilo umetnostne proizvodnje konec, ker do tega seveda ni prišlo", Plinij s temi besedami označuje "konec 'umetnosti', razumljene kot formalna teorija klasičnega tipa (*ars = sophia* v grščini)" (zgoraj, str. 42 op. 111). Vendar je mogoče dokazati, da je interpretacija Silvia Ferrija pravilna: cela Plinijeva XXXIV. knjiga je posvečena bronzistiki in vsebuje več kot le eno pritožbo nad njenim propadanjem (na primer XXXIV, 5: *auctoritas artis extincta est*, kjer kontekst nedvoumno kaže, da gre za *ars* vlijanja brona; XXXIV, 46: neka kolosalna statua Neronovega časa kaže, da je izgubljena (*interisse*) *aeris fundendi scientiam*). Te odlomke je treba postaviti skupaj z mnogimi drugimi (pri Pliniju in drugje), ki tožijo nad propadanjem enkrat ene, drugič druge umetnosti;<sup>75</sup> še več, vsak od teh odlomkov se nanaša na različna obdobja. V vseh je rimska beseda *ars* zagotovo razumljena kot natančen ekvivalent grške τέχνη, s posebnim ozirom na umetnostno tehniko, kakor se od časa do časa kaže iz konteksta. Če hočemo, da Plinij reče, da je "umetnost" na neki točki umrla, moramo to storiti na podlagi vseh teh in še drugih odlomkov; *cessavit ars* iz XXXIV, 52 ni ključna formulacija, ni geslo za "konec antične umetnosti".

Če je kljub temu tako lahko najti v študijah o antični umetnosti reference na ta Plinijev odlomek v smislu, ki ga nikakor ni mogel imeti, je to dejstvo, ki zahteva pojasnilo. Kadar postane neka povsem nemogoča interpretacija v določeni meri ustaljena (še posebno v Italiji, kjer se je Bianchi Bandinelli nanjo mnogokrat skliceval), lahko pride do tega le zato, ker se v njej združujejo historiografski problemi in tendence, ki v antičnih virih iščejo oporo ali referenčne formulacije. Dve stvari

še posebej zaslužita, da ju zaradi njune pomembnosti omenimo: prva je zahteva, da lahko beseda *ars* v latinščini pomeni "umetnost" v modernem pomenu, medtem ko se lahko nanaša le na neko posebno umetnost (bron-zistiko ali slikarstvo) in na njeno specifično tehnično znanje. Druga je hotenje, definirati *meje* in *naravo* rimske umetnosti tako, da se pokažejo nekatere *linije preloma*.

V Winckelmannovem modelu je rimska umetnost v bistvu ustrezala končni fazi propadanja grške umetnosti, nekakšnemu *senectus*, ki je usodno nastopila po močnem razcvetu, bujnem in jasnem cvetenju in končno zastoju v že manj svežih izviri drugega helenizma. Dekadenci je kot ponavadi sledila smrt, in s koncem antične umetnosti je bil povezovan prenos središča moči iz Rima v Bizanc, kar naj bi se zgodilo v istem času ali kmalu zatem. Rimska umetnost je bila predvsem "grška umetnost pod Rimljani", bila je povezana s tistim historičnim razvojem, katerega prve korake so naredili Dedalos in nato Eginci, in je bila njegov logičen konec. Vsaj od trenutka, ko sta Franz Wickhoff in Alois Riegl spustila z verige svoj "huzarski napad" v klasični arheologiji (izraz je uporabil Adolf Furtwängler), je bila ta povezava rimske umetnosti negirana in v določeni meri obrnjena na glavo. Rimsko umetnost so pričeli gledati ne več z atenske Akropole, marveč s Chartra ali s Stephansdoma. Postopoma si je utrla pot ideja, da je rimska umetnost vpeljala načine upodabljanja, ki so našli svoj najvišji izraz v evropskem srednjem veku. Toda tej liniji kontinuitete med rimskim in srednjeveškim je v ozadju ustrezal prelom med grško in rimsko umetnostjo, ki ni bil nikoli povsem konzumiran ali opisan, pa je bil vendar nujno potreben za definicijo rimske umetnosti kot neodvisne od grške. Na tem križišču dunajskega *fin-de-siècle* se torej prepletajo tri različne niti: problem *definiranja* rimske umetnosti in njenih formalnih inovativnih načel v primerjavi z grško umetnostjo; *notranja periodizacija* s posebnim ozirom na večjo ali manjšo prisotnost "grškega elementa"; in končno problem *globalne periodizacije*, ki naj bi na liniji Grčija-Rim-srednjeveška Evropa-renesansa ugotovila prekinitve in vrnitve. V tem okviru sta definicija rimske umetnosti kot take in ugotovitev historično najpomembnejšega preloma, to je "konca klasične forme", prešli na neki način vzporedni poti. Začetek rimske umetnosti je bil od časa do časa

postavljen v srednjo in pozno republiko, v čas Avgusta, Flavijcev ali Trajana. "Konec antične umetnosti" naj bi se začel s Severi, z Markom Avrelijem ali s Trajanom. Trajanov steber je enkrat (Bianchi Bandinelli) največji spomenik najbolj tipične rimske umetnosti v njenem največjem sijaju, drugič (Lehmann-Hartleben) "ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike" (spomenik rimske umetnosti na začetku pozne antike).<sup>76</sup> Elementi ne-klasičnosti, razumljeni kot tipični za pozno antiko, so bili odkriti tudi v delih "plebejske umetnosti", ki so v kronološkem smislu veliko zgodnejša. Kritiška kategorija "pozna antika" (*Spätantike* v izvirni nemški obliki<sup>77</sup>), definirana enkrat po formalnih parametrih, drugič na podlagi kronoloških razmejitev, ki se razlikujejo od avtorja do avtorja, se zdi, kot da sama po sebi predpostavlja dve različni vrzeli ali preloma: prvega med "visoko" in "pozno" antiko, drugega med slednjo in srednjim vekom.

Gledani kot celota kažejo ti poskusi periodizacije (z njihovimi skoraj neštevilnimi obstoječimi in pričakovanimi različicami) situacijo, ki je na neki način paradokсна. Na eni strani je rimska umetnost prikazovana kot "nasprotna" grški, ker ji manjkajo elementi, definirani kot "klasični", "prežitki" grecizmov v rimski umetnosti so prikazani kot lastnosti določenih vrst materiala (na primer srebrnine) ali dobro definiranih sociokulturnih razredov, medtem ko je kreativni "pol" ugotovljen v "italskih", "plebejskih", "provincialnih" ali "poznoantičnih" (to je, nedvomno ne-klasičnih) formalnih značilnostih. Na drugi strani nadaljujejo z govorjenjem o "koncu antične umetnosti", postavljenem v spreminjajoči se čas med Konstantinom in Teodozijem; na ta način je "klasična antika" še vedno enoten blok, kakor je bila to v Winckelmannovi sistematizaciji. Bianchi Bandinelli je zadnji del svoje zgodovine rimske umetnosti naslovil z "Roma. La fine dell'arte antica"; v njem se zgodovinska pripoved ne razvija več po neki bipolarni shemi, marveč je, nujno, fragmentirana po provincah. In v njem je "fenomen 'konca antike'" definiran preprosto kot "konec helenistične forme".<sup>78</sup> Vendar lahko "konec helenistične forme" zasledimo tudi na tropaeju iz Adamklissija (začetek 2. stoletja) ali na reliefih grobnice peka Eurisaca (čas Avgusta); na drugi strani pa "helenistična forma" živi še naprej v tistem, kar je L. Matzulevitch enkrat za vselej imenoval *Byzantinische Antike*,<sup>79</sup> pa tudi na



freskah iz Castelseprijia ali v "karolinški renesansi". Lahko se torej prepustimo skušnjavi, postavljajoč paradoks nasproti paradoksu, da oznamimo, kako se konec antične umetnosti ali sklada s smrtjo helenističnih kraljestev med 2. in 1. stoletjem pred n. št. ali pa konca še ni bilo.

Seveda pa obstaja neka mnogo privlačnejša alternativa. Zakaj bi vohunili, kakor ob postelji umirajočega, za napredujočim zmanjševanjem "klasičnosti" na stebru Marka Avrelija, slavlolu Septimija Severa ali Konstantinovem slavlolu? Zakaj bi se veselili znakov dobrega zdravja na avrelijanskih reliefih iz Efeza, mozaiku iz Antiochije ali srebrnem servisu s Cipra? "Kakor ljubljene ženi, ki z morskega brega z očmi, polnimi solz, zre za ljubljanim, ki odhaja, brez upanja, da ga bo znova videla, in v upanju, da bo njegovo podobo opazila na odaljujočem se jadru, tako tudi meni, kakor zaljubljeni ženi, ostaja le senca predmeta mojih želja," klasična grška umetnost. Z besedami zadnje strani Winckelmannove *Zgodovine antične umetnosti*<sup>60</sup> lahko seveda sanjarimo o klasičnosti, ki izgineva kakor kapriciozen ljubimec. Videli ga bomo, ko se bo pojavil enkrat v Bizancu, drugič v karolinški preobleki pa zopet med gostimi robini-jami gozda v Castelsepriju; opazili bomo njegovo podobo na kapitelu iz Moissaca, na prižnici Nicole Pisana, pri Giottu pri Scrovegnih; pozdravili ga bomo oživiljenega v italijanskem quattrocentu. Toda temu modelu prekinitev in oživitvev lahko postavimo nasproti model *kontinuirane tradicije*, toliko bolj obetavnem, kolikor manj se ga uporablja le na ravni forme. Drastično zmanjšanje pričevanj v visokem srednjem veku to nit tanjša, vendar je ne prekinja. "Klasicizirana" draperija neke skulpture romanske Provanse, neprekinjeno občudovanje konjeniškega kipa Marka Avrelija (za katerega so verjeli, da je Konstantin) v Rimu, sarkofag z mitom Proserpine, prenešen iz Rima v Aquisgrana, da bi služil kot grob Karla Velikega, tvorijo del te iste niti. Njej pripadajo prav tako amorini, naslonjeni na obrnjeno bakljo, ki jih je Wiligelmo v Modeni prevzel s kakšnega rimskega sarkofaga, friderikanske skulpture na capuanskih vratih in stotine srednjeveških derivacij kapitolskega *Spinaria*.

Po teh prepletenih stezah nas bo vodila *Mnemosyne*, ki jo je priklical Aby Warburg.<sup>61</sup> Noben labirint, noben

Minotaver ne more požreti vsega spomina na antiko. Rdeča nit nas veže na Ariadno.

#### Opombe

- 1 Prva izdaja *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* je izšla v Leipzigu leta 1926; moji citati so iz četrte izdaje, Köln 1949.
- 2 Pinder, *op. cit.*, 32 ss.
- 3 Najboljši pregled pisanih virov za zgodovino antične umetnosti je še vedno E. Pernice in W.H.Gross, v *Allgemeine Grundlagen der Archäologie*, München 1969, 395-496. Razpravo B. Schweitzerja o Ksenokratu iz Aten lahko beremo v italijanščini v B. Schweitzer, *Alla ricerca di Fidia*, Milano 1967, 257 ss.
- 4 Primeri so vzeti iz C.L. Ragghianti, *Pittori di Pompei*, Milano 1963, in iz A. Giuliano in B. Palma, *La maniera ateniese di età romana. I maestri dei sarcofagi attici*, Roma 1978. Za drugi primer, naveden v tekstu, glej *status quaestionis* v C. Syre, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn 1979.
- 5 Pinder, *op. cit.*, 29 (kurziva je v tekstu).
- 6 O "Kunstgeschichte ohne Namen" je govoril Wölfflin že leta 1915 (glej M. Lurz, *Heinrich Wölfflin: Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981, 18 ss., za Pinderja glej str. 40); toda njegova desetletna polemika o tem s Hermannom Vossom (citati v Lurz) kaže, da je bil pomen, ki ga je dajal tej formulaciji, precej drugačen od tistega, ki ga bo dobil pri Brendlu.
- 7 Citati so iz O. Brendel, "The Scope and Temperament of Erotic Art in the Graeco-Roman World" (v *Studies in Erotic Art*, uredila T. Bowie in C. V. Christenson, New York - London 1970, 3-107), 48 in 46.
- 8 Glej zgoraj, str. 12 ss. in Pinder, *op. cit.*, 13.
- 9 R. Brilliant, *Roman Art from the Republic to Constantine*, London 1974, 197 ss.: "Non-Periodic Styles and Roman Eclecticism."
- 10 Pismo je delno objavil W. M. Calder III. v biografski opombi, ki uvaja (str. X-XI) zbornik razprav *In memoriam O. J. Brendel. Essays in Archaeology and Humanities*, uredili L. Bonfante in H. von Heintze, Mainz 1976.
- 11 O njem lahko v italijanščini beremo: F. Boll, C. Bezold in W. Gundel, *Storia dell'astrologia*, Bari 1977 (z uvodom E. Garina). Brendel je bil študent v Heidelbergu od 1920 do 1923 (glej biografsko opombo navedeno v prejšnji opombi). "Symbolik der Kugel. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte der älteren griechischen Philosophie" je bila objavljena v *Römische Mitteilungen* LI, 1936, 1-95; pred nekaj leti je prišlo do njenega angleškega prevoda: *Symbolism of the Sphere. A Contribution to the History of Earlier Greek Philosophy*, Leiden 1977.
- 12 "The History of Art", v *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, Philadelphia 1953, 82 ss.; citirano po italijanskem prevodu "Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti. Impressioni di un europeo trapiantato," v *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, 305 ss., še posebno str. 312-13. Glej tudi II.

- Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt Main 1979, 13 ss.
- 13 Panofsky, "Il significato" *cit.*, 316.
  - 14 *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, 62-70.
  - 15 Iz leta 1937 je prizor, ki ga Curtius opisuje na zadnji strani svojih spominov (*Deutsche und Antike Welt, Lebenserinnerungen*, Stuttgart 1958, 349: "Nekega septembrskega jutra leta 1937, ko sem bil v Heidelbergu gost mojega prijatelja Karla Jaspersa, sem, ko sem se bil pravkar oblekel in gledal skozi okno strmo grajsko pobočje ter se prepustil spominom, zaslišal trkanje na moja vrata. Odprem. Zunaj je stal sel, ki mi je izročil zapečateno pismo. Bilo je pismo, ki ga je podpisal 'Führer', in s katerim so me obvestili, da sem odpuščen iz službe Reichu. Sprejel sem ga kot dejanje investiture."). Curtius je bil (od 1928) direktor Nemškega arheološkega inštituta v Rimu, kjer je bil Brendel asistent od 1932 do 1936: glej spomine, ki jih je o njem napisal Brendel v *L. Curtius, Torso. Verstreute und nachgelassene Schriften*, Stuttgart 1957, 12 ss.
  - 16 A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, 174.
  - 17 "A Kneeling Persian" *cit.*, 65.
  - 18 *Ibid.*
  - 19 C. Dauphin, "Symbolic or Decorative? The Inhabited Scrolls as a Mean of Studying some Early Byzantine Mentalities," *Byzantion* XLVIII, 1978, 10 ss.
  - 20 Gradivo in bibliografija v D. de Chapeaurouge, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974.
  - 21 "Römische Kunst, zwei Generationen nach Wickhoff", *Klio* XXXVIII, 1960, 276 ss; "L'arte romana, due generazioni dopo Wickhoff", *Archeologia e Cultura*, Milano-Napoli 1961, 234 ss. (od koder so citati; tukaj str. 45-55, *op. prev.*).
  - 22 Še posebej: *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, prva izdaja Milano 1969; *Roma. La fine dell'arte antica*, prva izdaja Milano 1970; in (v sodelovanju z A. Giulianom) *Etruschi e italici prima del dominio di Roma*, prva izdaja Milano 1973. Bibliografijo del Bianchi Bandinelli (1900-75) najdemo v *Dialoghi di Archeologia* VIII, 1974-75, 201 ss. Med mnogimi, ki so skušali ovrednotiti njegov prispevek in njegovo mesto v zgodovini raziskovanj zaslužijo posebno pozornost: A. Carandini, "Le opere giovanili di Ranuccio Bianchi Bandinelli", *Prospettiva* 1, 1975, 6 ss.; A. La Penna, "Ranuccio Bianchi Bandinelli: dalla storicista al marxismo", *Belfagor* XXX, 1975, 617 ss.; P. E. Arias, *Quattro archeologi del nostro secolo*, Pisa 1976, 65 ss.; F. Coarelli, "Ritratti critici di contemporanei. Ranuccio Bianchi Bandinelli", *Belfagor* XXXI, 1976, 415 ss. (na str. 445 seznam nekrologov); izredno zanimivo (tudi zaradi odnosov s Crocjem) je pismo Rudolfa Borchardta Bianchi Bandinelliju, datirano 23. aprila 1943 in napisano v odgovor na prvo izdajo knjige *Storicità dell'arte classica*; objavljeno je bilo šele pred kratkim (v *Festschrift für Rudolf Hirsch*, Frankfurt a. Main 1976, 320-27), nanj pa me je opozoril kolega Heinrich Drerup.
  - 23 *EAA* VI, 1965, 939 ss.
  - 24 *Archeologia e Cultura* *cit.*, 235 ss. Bianchi Bandinelli na tem mestu primerja Brendlovo stališče s stališčem Blanckenhagna, ki pa je občutno drugačno.
  - 25 *Ibid.*, 230: "Brendel res pravilno razume, da je nujno treba 'to reconstruct the evolution of Roman Art as a process in History' (kjer bi raje bral *development* namesto *evolution*), vendar je izredno pomembno razumeti, da je rimska umetnost kar najtesneje povezana z rimsko zgodovino."
  - 26 *Ibid.*, 239.
  - 27 *Ibid.*, 241 ss.
  - 28 "Arte plebea", *Dialoghi di Archeologia* 1/1, 1967, 7 ss. (Članek je pozneje izšel v Bianchi Bandinelli, *Dall'ellenismo al medioevo*, Roma 1978, 1980<sup>2</sup>; slov. prev. *Od helenizma do srednjega veka*, Ljubljana 1990, 45-58, *op. prev.*)
  - 29 Glej Brendlov prikaz na str. 102 ss.
  - 30 R. Bianchi Bandinelli, "Naissance et dissociation de la koiné hellénistico-romaine", *Le rayonnement des civilisations grèque et romaine sur les cultures périphériques*, Paris 1965, 443 ss. (Članek je pozneje izšel v Bianchi Bandinelli, *Dall'ellenismo al medioevo*, Roma 1978, 1980<sup>2</sup>; slov. prev. *Od helenizma do srednjega veka*, Ljubljana 1990, 61-88, *op. prev.*); *id.*, *Studi miscellanei* 10, Roma 1967.
  - 31 "Arte plebea" *cit.*, 17 ss.
  - 32 "Naissance et dissociation" *cit.*, 452 ss.
  - 33 *Archeologia e Cultura* *cit.*, 247, opomba 18. V času te razprave (1959) je Bianchi Bandinelli uporabljal še Rodenwaldtov izraz "judska umetnost". Prehodni izraz najdemo v "Naissance et dissociation", 449: "... l'art italique que nous pourrions bien appeler, du fait de sa rusticité, 'populaire' ou 'plébeien'". Dokončna odločitev za izraz plebejsko se zgodi v isti razpravi malo naprej (str. 451).
  - 34 V *Cambridge Ancient History* XII, Cambridge 1939, 547.
  - 35 Center in periferija: glej razpravo E. Castelnuovo in C. Ginzburg, v *Storia dell'arte* Einaudi I, Torino 1979, 283 ss.
  - 36 "Arte plebea" *cit.*, 16.
  - 37 "Naissance et dissociation" *cit.*, 452. Glej tudi opombo 77.
  - 38 "Arte plebea" *cit.*, 17.
  - 39 *Archeologia e Cultura* *cit.*, 237.
  - 40 *Ibid.*, 242. Za rabo termina "judsko" v tej razpravi glej zgoraj opombo 31.
  - 41 *Ibid.*, 257 ss.
  - 42 *Ibid.*, 241.
  - 43 *Ibid.*, 242.
  - 44 *EAA* VI *cit.*, 941.
  - 45 *Ibid.*, 943.
  - 46 "Arte plebea" *cit.*, 17.
  - 47 "La Colonna Traiana: documento d'arte e documento politico (o Della libertà dell'artista)", *Dall'ellenismo al Medioevo*, uredila L. Franchi dell'Orto, Rim 1978, 123 ss., posebno str. 124 (slov. prev. *Od helenizma do srednjega veka*, Ljubljana 1990, 135-152, *op. prev.*).

- 48 "La Colonna Traiana" *cit.*, 139. Za problem vidljivosti Trajanovega stebra glej še posebej V. Farinella, "La colonna Traiana: un esempio di lettura verticale", *Prospettiva* 26, 1981, 2 ss.
- 49 Glej T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg 1973.
- 50 O. Brendel (članek *cit.* zgoraj v opombi 15, str. 195) je takole označil odnos svojega učitelja Ludwiga Curtiusa do rimske umetnosti: "Curtius v resnici ni hotel vedeti nič o resnični in pravi rimski umetnosti. Tudi v njej je iskal predvsem grški element in prav zaradi tega je prišel do izrednih rezultatov. Njegova kritika rimskih kopij grških skulptur je imela za posledico, da je bil grški element v njih potisnen vse bolj v ozadje, medtem ko je njihova rimska narava prihajala vse bolj na površje. In v njegovi knjigi *Wandmalerei Pompejis* (Pompejansko stensko slikarstvo) lahko od strani do strani sledimo progresivnemu transformiranju njegovih idej. Grški originali, ki stojijo na začetku serij kopij, v njegovi kritiki vse bolj izginjajo. To, kar ostane - kot rezultat za nas danes - se lahko kljub številnim grškim citatom ki jih vsebuje, imenuje le rimska umetnost." Očitno to branje Curtiusa zelo koristi pri razumevanju Brendla; pa tudi tistega procesa v kritiki kopij, ki je na koncu omogočil nastanek take knjige, kakršna je P. Zankerja, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmack in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1974, kjer kopije grških originalov niso več (oziroma ne več v tolikšni meri) obravnavane kot pripomočki za "rekonstrukcijo" izgubljenih originalov, marveč kot dela rimske umetnosti.
- 51 Mislim še posebej na "Sculpture municipali dell'area sabellica fra l'età di Cesare e quella di Nerone", *Studi Miscellanei* 10, Roma 1966. Posebno pomemben obračun je tisti, ki ga je preskrbel P. Zanker kot organizator in urednik aktov kongresa na temo *Hellenismus in Mittelitalien* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, III F., XCVII, 1976); glej tudi nedavno okroglo mizo Francoske šole v Rimu *L'art décoratif à Rome*, Roma 1981 (tu F. Coarelli, "Alessandro, i Licini e Lanuvio", 230 ss.).
- 52 Med njegovimi številnimi razpravami, polnimi izredno zanimivih sugestij, omenjam na tem mestu: "L'ara di Domizio Enobarbo" e la cultura artistica in Roma nel II secolo a. C.", *Dialoghi di Archeologia* III, 1969, 1 ss.; "Le 'tyranocône' du Capitole et la mort de Tiberius Gracchus", *Mélanges de l'École Française de Rome* LXXXI, 1969, 137 ss.; "La Mystis di Aristodotos", *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 1969, 34 ss.; "Polycles", *Studi Miscellanei* 15, Roma 1970, 77 ss.; "Classe dirigente romana e arti figurative", *Dialoghi di Archeologia* IV-V, 1970-71, 241 ss.; "Il complesso pompeiano del Campo Marzio e la sua decorazione scultorea", *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* XLIV, 1970-71, 99 ss.; "Il sepolcro degli Scipioni", *Dialoghi di Archeologia* VI, 1972, 36 ss.; "Il 'grande donario' di Attalo I", *Galli e l'Italia*, Roma 1978, 231 ss.; "La statue de Cornélie, mère des Gracques et la crise politique à Rome au temps de Saturninus", *Le dernier siècle de la République romaine et l'époque augustéenne*, Strasbourg 1978, 13 ss.; (v sodelovanju z G. Sauron) "La tête Pentini. Contribution à l'approche méthodologique du néoatticisme", *Mélanges de l'École Française de Rome - Antiquité*, XC, 1978, 705 ss.
- 53 Med razpravami, ki so skušale sistematizirati (v pomenu, preciziranem v tekstu) različne prikaze iste teme, omenjamo, poleg Blankenhagnove o Dedalu in Ikaru, ki jo navaja že Brendel, na primer: K. M. Phillips, "Perseus and Andromeda", *American Journal of Archaeology* LXXVII, 1968, ss.; E. W. Leach, "Metamorphoses of the Acteon Myth in Campanian Painting", *Römische Mitteilungen* LXXXVIII, 1981, 307 ss. V težnji po rekonstruiranju serij in prikazu odnosov, ki povezujejo različne člene, je klasična arheologija razvila bogato in natančno metodo, ki jo zgodovina poznejše umetnosti skoraj vedno ignorira. Pomemben primer je delo B. Andreae, "Die römischen Repliken der mythologischen Skulpturengruppen von Sperlonga", *Die Skulpturen von Sperlonga*, Berlin 1974, 61 ss. Za drugo smer arheološke spomeniške filologije (rekonstruiranje ikonografskih programov raznešenih kompleksov) glej istega avtorja "Der Zyklus der Odysseefresken im Vatikan", *Römische Mitteilungen* LXIX, 1962, 106 ss.; "Das Grab der Nasonier", v B. Andreae, *Studien zur römischen Grabkunst*, Heidelberg 1963, 88 ss.
- 54 Glej še posebej H. Kenner, v JÖAI XLVII, 1964-65, 42 ss., 61 ss.; K. Scheffold, "Buch und Bild im Altertum", *Wort und Bild*, Basel 1975, 125 ss.; R. W. Scheller, *A Survey of Mediaeval Model Books*, Haarlem 1963.
- 55 O. Brendel, "The Scope and Temperament of Erotic Art" *cit.*, 68, opomba 72.
- 56 London, Victoria and Albert Museum, T. 15-1964; Neg. n. 54305. Drug možen primer fragmenta papirusa iz neke "knjige modelov" je bil pred kratkim naveden v G. Frangini in M. C. Martinelli, "Una scena della storia di Briseide: il papiro Monacense 128 e la tradizione iconografica", *Prospettiva* 25, 1981, 4 ss. Izredno zanimiv je dokument o naročilu mozaika, ohranjen na papiru iz Kaira: Ph. Bruneau, "Un devis de pose de mosaïque", grščina, Στήλη. Τόμος εἰς μνήμην Νικολάου Κοντολέ ουτος, Atene 1980, 134 ss.
- 57 Glej G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, 89 ss.; še posebej F. Coarelli, v *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* XLIV, 1970-71, 105. Papirus iz Kaira, omenjen v prejšnji opombi, je izrednega pomena tudi v tem kontekstu.
- 58 P. Zanker, *Forum Augustum*, Tübingen 1968; *id.*, "Trajansforum in Rom", *AA* 1970, 499 ss.
- 59 Drug poskus v tem smislu: S. Settis, "Per l'interpretazione di Piazza Armerina", *Mélanges de l'École Française de Rome - Antiquité* LXXXVII, 1975, 873 ss.; *id.*, "Neue Forschungen und Untersuchungen zur 'villa' von Piazza Armerina", *Palast und Hütte*, Berlin 1982, 515 ss.; na isto temo A. Carandini v zvezku v tisku, ki bo vseboval prvo popolno izdajo mozaikov in stenskih slik iz vile v Piazza Armerina.
- 60 V "Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento" (v *Storia d'Italia Einaudi*, *Annali* 4, "Intelletuali e potere", Torino 1981,

- 701 ss.) sem skušal za obdobje, navedeno v naslovu, poudariti vlogo teh "posredniških figur".
- 61 M. L. Thompson, "The Monumental and Literary Evidence for Programmatic Painting in Antiquity", *Marsyas* IX, 1961, 36 ss.; K. Schefold, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, Bruxelles 1972.
- 62 Daljši (vendar še vedno nepopoln) diskurz na to temo sem razvil v "Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica", *Prospettiva* 2, 1975, 4 ss.
- 63 Dober primer, ki pa ni edini, je seveda Egipt, za katerega so posebej pomembne študije L. Castiglioneja, še posebno "Kunst und Gesellschaft im römischen Ägypten", *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* XV, 1967, 107 ss.
- 64 Kakršna je koiné, o kateri govori Bianchi Bandinelli v članku, obsežno navedenem v opombi 30.
- 65 Zadostuje omeniti A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979.
- 66 O odličnih v antiki: N. Himmelmann, *Utopia del passato*, Bari 1981, 199 ss.; in še posebej W. H. Schuchhardt, "Antike Abgüsse antiker Statuen", *AA* 1974, 631 ss.; C. Reinsberg, *Studien zur hellenistischen Toreutik. Die antiken Gipsabgüsse aus Memphis*, Hildesheim 1980. Izredno pomembni fragmentirani odlički grških skulptur v gipsu, ki jih je odkril Schuchhardt, so bili najdeni v "termah" kraja Baia leta 1954, ne da bi razumeli njihov pomen. Po dolgem in potrpežljivem delu so bili razstavljeni v Freiburgu im Breisgau in nato v Frankfurtu (Liebig Haus) leta 1982 (katalog: Ch. von Hees-Landwehr, *Griechische Meisterwerke in römischen Abgüssen. Der Fund von Baia*, Frankfurt am Main 1982). Brez dvoma so pripadali delavnici nekega kopista.
- 67 O "Significato europeo dell'arte romana" (evropskem pomenu rimske umetnosti) je Bernhard Schweitzer govoril v slavni razpravi iz leta 1950, večkrat navedeni in ponovljeni pri Bianchi Bandinellju (v italijanščini v knjigi *Alla ricerca di Fidia cit.*, 389 ss.); vendar v smislu, ki se od tega zelo razlikuje.
- 68 "Nič ni samo in v vsakem smislu 'prihodnje', nič dokončno 'izgubljeno'. Prihodnost vsebuje preteklost."
- 69 *Naturalis Historia* XXXIV, 52.
- 70 J. Schlosser, *La letteratura artistica*, Firenze 1977, 152.
- 71 E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971.
- 72 Idejo progressa v umetnosti je "na podlagi idej Jeana Piageta, Clauda Levi-Straussa in Thomasa Khuna" pred kratkim skušal preveriti S. Gablik, *Progress in Art*, London 1976.
- 73 *Plinio il Vecchio, Storia delle arti antiche*, Rim 1946.
- 74 *EAA* II, 1959, 703. Isto razlago je Bianchi Bandinelli ponovil v številnih drugih razpravah.
- 75 Na primer, zopet pri Pliniju: XXXII, 157 (umetnost dleta); XXXV, 28 (slikarstvo).
- 76 K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin-Leipzig 1926.
- 77 Izrazu *Spätantike* (v nemščini) je posvečeno posebno geslo samega Bianchi Bandinellija v *EAA* VII, 1956, 426 ss. Naj omenimo, brez komentarja, naraščajočo težnjo najti v antični umetnosti trenutke ne dekadence, temveč krize: glej na primer v delu *Krisen in der Antike. Bewusstsein und Bewältigung*, Düsseldorf 1975, razpravi V. M. Strocke (atenska umetnost v peloponeških vojnah) in K. Fittschna (rimska umetnost v 3. stoletju).
- 78 R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano 1970, 373.
- 79 Glej E. Hübinger, *Zur Frage der Periodengrenze zwischen Altertum und Mittelalter*, Darmstadt 1969; Chr. Maier, "Kontinuität/Diskontinuität im Übergang von der Antike zum Mittelalter", *Kontinuität/Diskontinuität in den Geisteswissenschaften*, urdil H. Trümper, Darmstadt 1973, 53 ss. (tam tudi o vplivu Riegla, posebno na medievalista Alfonsa Dopscha).
- 80 It. prev. M. L. Pompalonija, Torino 1961, 419.
- 81 Glej E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual Biography*, London 1970, posebno 239 ss. ("The Theory of Social Memory") in 283 ss. ("The Last Project: Mnemosyne").