

evolucionistične razlage zgodovine družine, ekonomistične teze o odvisnosti družbene strukture od ekonomije, predstave o ekonomskem in racionalnem človeku, ki se izogiblje inovacijam. Zamajejo se mnogi modeli, ki so jih izdelali zgodovinarji in antropologi in za katere so uporabljali definicije, ki so skušale pisano paleto dogodkov stlačiti pod en sam zakon.

Preverjanje konkretnega funkcioniranja splošnih zakonov v specifični stvarnosti, med vsakdanjimi ljudmi v majhnih vaseh, zahteva veliko inovativnosti pri zbiranju in interpretiranju podatkov. Levi je prebrskal nepregledne kupe povsem vsakdanjih, suhoparnih dokumentov: pogodb, župnijskih listov, oporok, katastrskih zapisov in podobnih papirjev in s potrebno mero imaginacije rekonstruiral zgodbe posameznikov in družin. Zgodba piemontskega eksorcista je le ena izmed mnogih in svoj prikaz kmečke družbe starega režima kot žive, utripajoče mreže posameznikov bi lahko začel s katerokoli izmed njih. Prav vsaka mora biti namreč umeščena v kontekst vseh ostalih, da dobi svoj polni pomen; izrezovanje posamezne zgodbe iz te mreže bi namreč imelo za posledico podobo posamezne skupine, družine, človeka kot povsem pasivne žrtve zunanjih vzvodov narave in družbe. Kmet iz piemontskega podeželja išče varnost, se poskuša dejavno zavarovati pred naravo in družbo s pomočjo različnih strategij in norm, sistemov povezav med družinami, s katerimi se izogne negotovosti, ki jo prinaša izolirana jedrna družina in nihanje poljedelskega cikla. Hkrati te norme in strategije niso toge, temveč nasprotno; Levi dokazuje, da so dvoumne, elastične, take, ki omogočajo nenehno prilagajanje. Odnosi med individui in normami, med odločitvijo in akcijo tako niso nujno mehanični - vse to so poenostavitve stvarnosti, pravi Levi. "V zgodbi, ki jo tu pripovedujem, so interpretativne kategorije druge: dvoumnost pravil, nujnost sprejemati zavestne odločitve v negotovih razmerah, omejena količina informacij, ki pa vendarle omogoča akcijo, psihološka težnja k poenostavljanju kavzalnih mehanizmov, ki naj bi bili relevantni pri določanju vedenj, in slednjič zavestna uporaba neskladnosti med sistemi pravil in sankcij."

Med prvim izidom pričujočega Levijevega dela in prvim prevodom v slovenščino je minilo celo desetletje in v tem času, kot poudarja tudi sam avtor v predgovoru k prvi izdaji svojega dela v slovenščini, so se stvari v svetu in tudi vprašanja zgodovinarjev zelo spremenili. "... Kritika preveč generičnih in mehaničnih klasifikacij ... je bila temelj mikrozgodovinskih raziskav. Danes smo se na neki način znašli v drugi skrajnosti: svet, v katerem živimo, zaznamuje socialna in politična razdrobljenost". Levijeva *Nematerialna dediščina* je bila morda odgovor na specifične potrebe sveta izpred desetih let, na mikroravni pa verjetno tudi italijanskega zgodovinarja in avtorja samega v prvi polovici osemdesetih let. Današnji svet pa morda spet potrebuje določeno mero splošnih konceptov in klasifikacij, injekcijo (pre-

vidnih) poenostavitev - kakor so poenostavitve in monokavzalno razlago svojih tegob v negotovem obdobju na koncu 17. stoletja potrebovali piemontski kmetje v Levijevi knjigi.

Sabina Mihelj

Michael Baxandall: Slikarstvo in izkušnja v Italiji XV. stoletja. Začetnica iz socialne zgodovine slikovnega stila. Inštitut za humanistične vede, Studia humanitatis, Ljubljana 1996, 236 strani

Letos (1996) je v desetem letniku Studia humanitatis izšla knjiga Michaela Baxandalla *Slikarstvo in izkušnja v Italiji XV. stoletja* v prevodu umetnostnega zgodovinarja in likovnega kritika iz Ljubljane, Igorja Zabela, ki je napisal tudi spremno besedo. Nekoliko zagoneten naslov dela nosi v podnaslovu *Začetnica iz socialne zgodovine slikovnega stila* prizvok veličine in obenem skromnosti pionirskega oranja ledine, začetnega dela, ki ugotavlja in razlaga nove postavke in je pričakovati, da v enem poskusu ni in ne more biti opravljeno. Čeprav pride, glede na raziskovano temo, aplikativnost v poštev pri različnih strokah, ki se dopolnjujejo z umetnostno zgodovino, je knjiga spričo več dejstev dragocen prispevek k (še precej) prazno zevajoči zakladnici slovenskih prevodov starejših del prav iste stroke. Knjiga namreč nikakor ni novo delo, saj je v izvirniku izšla že l. 1972 in ponatisu l. 1988. Da pa s prevodi ne hitijo niti tisti, ki jih ta vprašanja neposredno zadevajo, kaže dejstvo, da je bila knjiga o italijanskem *quattrocentu* iz angleščine v izvirniku v italijanščino prevedena šele po nekaj letih (1978 razširjen prevod v italijanščino).

Michael Baxandall, sicer predavatelj umetnostne zgodovine na Kalifornijski univerzi v Berkeleyu, avtor več objavljenih strokovnih del in razprav, nam že v predgovoru razmeroma jasno razkrije namen svojega pisanja. Iz slikovnega stila je mogoče ali pa ne razbirati, proučevati prvine socialne zgodovine, iz katerih stil izhaja. Baxandall se konkretno ukvarja s socialno zgodovino renesančnega stila v slikarstvu, vzame jo torej kot vzorec, podlago, model, na katerem razčleni in pojasnjuje (ne)obstoje pogojenosti slikovnega stila s socialnimi parametri. Ugotovljena shema je približno naslednja: socialna dejstva vplivajo na vizualno usposobljenost, vizualne navade ali preprosto na vizualizacijo, ta pa na slikovni stil. Zdi se, da ima v shemi osrednji pomen prav vizualizacija, ki vključuje odnose med naročnikom (mecenom), slikarjem in gledalcem, opazovalcem slike (ki ni nujno tretja oseba). V vizualnih navadah so berljiva socialna dejstva. Obenem se vizualne navade odražajo v slikarjevem stilu. Elementi sheme so ključni nosilci poglavij knjige: Poslovne razmere, Oko



Lesorez: Moralno in duhovno oko. Iz: Petrus Lapepiera, *Libro de Locchio morale et spirituale*, Benetke, 1496, naslovna stran (str. 124 knjige Baxandalla).

obdobja ter Slike in kategorije. Ko v prvem poglavju avtor razpreda misli in ugotovitve o sliki kot usedlini družbenih razmerij, o zavezujočem odnosu naročnika in slikarja, o specifikah razlikovanja med kvaliteto uporabljenega dragocenega materiala (npr. zlate barve) ter vrednostjo izurjenega dela, ki se sčasoma prevesijo v prid slednjega, ne teži h kakšni pozitivistični rekonstrukciji zgodovinskih ali duhovnih stanj *quattrocenta*. Avtor se loteva zadane teme temeljito in v vsej njeni slojevitosti, pri tem pa se zaveda, da še tako temeljito ukvarjanje z določeno temo nekega zgodovinskega obdobja historika postavlja največ v vlogo dobrega interpret, ki s tem obdobjem komunicira.

Morda je potrebno povzeti, zakaj avtorja zanima slikovni stil, delo slikarjev, kiparje pa obide. Pomembna mu je specifična odnosa slikar-naročnik. Slednji je praviloma povsem konkretna, v pogodbi o delu imenovana oseba, medtem ko se delo kiparja navezuje na "skupinske" naročnike, npr. cehe. Iz tega odnosa izhaja tudi bistveno bolj zavezujoč odnos med slikarjem in naročnikom kot pri kiparju, s tem tudi bolj neposreden odnos, pa tudi večji nadzor nad njegovim delom.

V osrednjem poglavju *Oko obdobja* nas Baxandall seznani s kultiviranostjo očesa takratnega časa, kar pomeni, da je gledalec znal razlikovati izurjenost mojstrske roke od tiste, ki to ni bila. Tudi v tem poglavju ima osrednjo vlogo delo-slika, ki daje (ali pa ne) možnost razlikovanja med mojstrovino in slabim delom, na drugi

strani pa je gledalec, ki je tega razlikovanja zmožen. Razločevanje je spadalo k "plemenitemu vedenju", o katerem piše koprski humanist Peter Pavel Vergerij starejši. To ni bilo samo pričakovano, ampak naravnost zahtevano vedenje odličnikov, ki so pred slikami izkazovali (verbalno) poznavanje slikarske izurjenosti. Druga tema tega poglavja je vizualizacija svetih podob, pri katerih ima slikar glavno vlogo. Vizualiziral jih je za duhovno izurjene pobožne gledalce, z že oblikovano trajno, osebno vizualizacijo, kateri so najboljše ustrezali splošni tipi figur, kakršne je upodabljal priljubljeni Pietro Perugino in so bili dobra aplikativna podlaga za različne naddrobnosti, ki jih je lahko vsak po svoje dodajal in s tem dopolnil svojo vizijo. Manj podložna osebni domisljiji je bila govorica telesa pri figurah, saj so veljali določeni trdni klišeji, ki so omejevali prepoznavanje gibanja duše skozi gibanje telesa. Veliko izvemo o sestavljanju in pomenu simboličnih barvnih nizov, ki so dediščina srednjeveškega slikarstva, pa še o volumnu, intervalih, proporcij, kot jih vidi renesansa, ter o možnem spekulativnem moralnem (duhovnem) gledanju, npr. vizualni metaforiki.

Pravzaprav je knjiga od začetka proti koncu vse bolj konkretna glede veščin slikarske stroke. Ker Baxandalla zanimajo predvsem vrhunske umetnine in umetniki, v zadnjem poglavju *Slike in kategorije* najprej navede seznam 25 izstopajočih quattrocentističnih slikarjev, povzet po njihovem sodobniku Giovanniju Santiju, zapostavljenem slikarju in pesniku, očetu Raffaella Santija, ki ga na nek način rehabilitira. Zgovorno je dejstvo, da je od slikarjev z lestvice trinajst Florentincev, obravnavanih slikarskih kategorij pa 16, med njimi perspektiva, posnemanje narave, okraševanje, kompozicija itd. je imelo različne pomene in teoretične utemeljitve s strani takratnih slikarjev in teoretikov.

Baxandall se, za razliko od pozitivistične prakse, zadane teme loteva v vsej njeni kompleksnosti in z različnih koncev. Po njem pač ne gre samo za vzročnopolledično razmerje vplivanja, v tem primeru zgodovinskih dejstev na slikarski stil, ampak slojevitost spleta določenih zgodovinskih, socialnih okoliščin in slikarskega ustvarjanja, ki govori tako skozi umetnikovo delo (sliko) kot tudi skozi gledalčevo dopolnjevanje. Umetnostna in socialna zgodovina se dopolnjujeta; pri obeh gre za zgodovino sicer različnima pridevnikoma.

Slovenski prevod Hauserjeve *Sociologije umetnosti* je dolgo bil veliko premalo za področje socioloških študij umetnosti. V *Studia humanitatis* je izšlo že nekaj prevodov del avtorjev, ki so se zapisali med klasike umetnostne zgodovine, med drugim I. 1994 za iknologijo izredno pomembnega dela Erwina Panofskega *Pomen likovni umetnosti*, ki ga je prav tako prevedel Igor Zabel. Sistematično prevajanje izbranih del je prav gotovo najboljša pot tudi na področju umetnostnozgodovinske stroke.

Lili Bojanić