

ACTA MVSEI APVLENSIS

APULUM LV

series *ARCHAEOLOGICA ET ANTHROPOLOGICA*

Fondator

ION BERCIU

Editor

GABRIEL T. RUSTOIU

Colegiul editorial

RADU ARDEVAN - Universitatea „Babeş-Bolyai”, Cluj-Napoca

NIKOLAUS BOROFFKA - Deutsches Archäologisches Institut, Berlin

DANIEL DUMITRAN - Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia

NICOLAE GUDEA - Cluj-Napoca

VALER MOGA - Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia

CHRISTOPHER F. E. PARE - Universitatea „Johannes Gutenberg”, Mainz

ZENO KARL PINTER - Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

MARIUS PORUMB - Institutul de Arheologie și Istoria Artei, Cluj-Napoca

VOLKER WOLLMANN - Obrigheim

Colegiul de redacție

HORIA CIUGUDEAN - director

RADU OTA - secretar de redacție

GEORGE BOUNEGRU - membru

CONSTANTIN INEL - membru

Adresa de corespondență:

MUZEUL NAȚIONAL AL UNIRII

510010 ALBA IULIA

Str. Mihai Viteazul, 12-14

Tel. 0258/813300

revista.apulum@yahoo.com

www.mnuai.ro; www.muzeuluniriialba.ro; www.anuarulapulum.ro

Correspondence address:

MUZEUL NAȚIONAL AL UNIRII

RO – 510010 ALBA IULIA

Mihai Viteazul St., 12-14

Tel. (+40) (258) 813300

© 2018 MUZEUL NAȚIONAL AL UNIRII, ALBA IULIA

ISSN – 1013-428X

ISSN – 2247 – 8701

ISSN-L – 2247 – 8701

ACTA MVSEI APVLENSIS

APVLVM

LV

series *ARCHAEOLOGICA ET ANTHROPOLOGICA*



ALBA IULIA

MMXVIII

Tehnoredactare: RADU OTA

Traducerea și verificarea textelor în limba engleză: ADINA GOȘA

Textele nepublicate nu se restituie.

S U M A R

CONTENTS – SOMMAIRE – INHALT

STUDII – STUDIES

SABIN ADRIAN LUCA, HORIA CIUGUDEAN, O depunere rituală aparținând culturii Petrești descoperită la Uioara de jos <i>A ritual deposition assigned to the Petrești culture found at Uioara de jos</i>	9
MIHAELA-MARIA BARBU, MIHAI GLIGOR, Industria litică cioplită aparținând grupului cultural Foeni din situl de la Alba Iulia- „Lumea Nouă” (jud. Alba) (I) <i>Chipped lithic industry belonging to Foeni cultural group from Alba Iulia - Lumea Nouă archaeological site (Alba county) (I)</i>	23
CRISTIAN IOAN POPA, Through the darkness of prehistory. The pyxis or the Coțofeni oil lamp from Gheja <i>Prin întunericul preistoriei. Pyxida sau candela Coțofeni de la Gheja</i>	57
CAROL KACSÓ, Așezarea din epoca bronzului de la Oarța de Sus – Dealul Stremțului <i>Die Bronzezeitliche Siedlung von Oarța de Sus – Dealul Stremțului</i>	67
MARIUS-MIHAI CIUTĂ, Un colier din aur cu pandantive și o pereche de cercei, din aur, din situl cetății dacice de la Căpâlna (com. Săsciori, jud. Alba) <i>A golden necklace with pendants and a pair of golden earrings From Dacian fortress Căpâlna (Săsciori village, Alba county)</i>	87
RADU CIOBANU, Pictorul roman la lucru – detalii tehnice și câteva probleme de iconografie ale picturii antice de șevalet <i>Le peintre romain au travail – details techniques et quelques problemes sur l’iconographie de la peinture antique de chevalet</i>	125
CĂTĂLIN PAVEL, The only Icarus statuette from Dacia: a military appropriation of the Icarus myth? <i>Singura statueta a lui Icar din Dacia: mitul lui Icar în mediul militar?</i>	155
FLORIN CIULAVU, MIHAELA BLEOANCĂ, Contribuții la studiul	

	sectorului sudic al canabelor romane de la Apulum / <i>Municipium Septimium Apulense</i> . Raport preliminar privind cercetările arheologice preventive de la Alba Iulia, str. Izvorului, nr. 5 <i>Contributions to the study of the southern sector of Roman canabae from Apulum / Municipium Septimium Apulense. Preliminary report on preventive archaeological research from Alba Iulia, str. Izvorului, no. 5</i>	171
MIHAELA BLEOANCĂ,	Instrumente medicale descoperite recent la Apulum <i>Medical instruments recently discovered at Apulum</i>	219
ADRIAN COSMIN BOLOG, OVIDIU MAXIM OARGĂ,	O nouă cercetare în necropola romană de la Apulum, Dealul Furcilor-„, Podei“ <i>A new research in the Roman necropolis from Apulum, Dealul Furcilor - „, Podei“</i>	229
DAN ANGHIEL, GEORGE VALENTIN BOUNEGRU,	O stelă funerară descoperită la Ighiu, jud. Alba <i>A funerary stela discovered at Ighiu, Alba county</i>	251
AUREL DRAGOTĂ, MIHAI BLĂJAN,	The military entourage of Gyula as shown by the burial place in Alba Iulia – <i>Izvorul Împăratului</i> (10 th -11 th century) <i>Anturajul militar al lui Gyula ilustrat de cimitirul de la Alba Iulia – Izvorul Împăratului (sec. X-XI)</i>	259
AUREL DRAGOTĂ, VALENTIN DELEANU, GABRIEL TIBERIU RUSTOIU, ANCA MATIȘ, MIHAI BLĂJAN,	Tipologia inventarului din cimitirul de la Alba Iulia - <i>Izvorul Împăratului</i> (sec. X-XI) <i>The categorization of the funeral artefacts from Alba Iulia – Izvorul Împăratului cemetery site</i>	325
MONICA-ELENA POPESCU,	Considerații privind un pandantiv bizantin de la Alba Iulia - <i>Izvorul Împăratului</i> <i>Observations about a Byzantine pendant from Alba Iulia - Emperor's Spring</i>	353
LAURA MAGDAN, AUREL DRAGOTĂ,	Cercetările arheologice de la Alba Iulia - <i>Canton C.F.R. (1961-1962)</i> <i>Archaeological excavations from Alba Iulia - Canton C.F.R (1961-1962)</i>	361
RADU OTA, CRISTIAN TITUS FLORESCU, BOGDAN PÂCLIȘAN,	Alba Iulia și invaziile turco-tătare din anii 1658 și 1661, reflectate prin descoperiri arheologice recente <i>Alba Iulia and the Turkish-Tartar invasions from 1658 and 1661, reflected by recent archaeological discoveries</i>	379

RESTAURARE – CONSERVARE – INVESTIGAȚII
RESTORATION – CONSERVATION – INVESTIGATIONS

- SORIN ȘERBAN, Reconstituirea unei cupe din perioada romană
Restoring a bowl of the Roman period 391

RECENZII ȘI NOTE DE LECTURĂ
REVIEWS AND READER'S NOTES

- SABIN ADRIAN LUCA, Cosmin Ioan Suciu, *Cultura Vinča în Transilvania*, Bibliotheca Brukenthal XLIV, Sibiu, 2009, Editura ALTIP, ISBN 978-973-117-250-7 397
- CRISTINEL FÂNTÂNEANU, Ion Tuțulescu, *Perioada de tranziție spre epoca bronzului în zona deluroasă și montană a Olteniei*, Tg. Jiu, Ed. Măiastra, 2016, 280 pagini, 83 figuri, 5 hărți 417
- RADU OTA, Mihai Chiriac, *Bazinul Târnavelor în epoca romană*, Mediaș, Iași, Editura Studis, 2016, 232 pagini, 23 figuri color 421
- FLORIN CIULAVU, Carmen Maria Petolescu, *Daco-Moesica. Studii de numismatică și gliptică*. Ediție îngrijită de Constantin C. Petolescu și Ștefan Vasiliță, București, Editura Academiei Române, 2017, 364 p 425
- RADU CIOBANU, P. Wilkinson, *Pompeii – An Archaeological Guide*, London, New York, 2017, 240 pag., 32 planșe color, 60 fig. alb negru 427
- RADU OTA, Iosif Vasile Ferencz, *Muzeul din Deva. Arc peste timp*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2017, 166 pagini 429
- RADU OTA, Horațiu Groza, *Muzeul de Istorie din Turda (1943-2013)*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013, 137 pagini, 103 imagini alb-negru și color 433
- Lista autorilor 437

PICTORUL ROMAN LA LUCRU – DETALII TEHNICE ȘI CÂTEVA PROBLEME DE ICONOGRAFIE ALE PICTURII ANTICE DE ȘEVALET

Radu CIOBANU
Muzeul Național al Unirii Alba Iulia

Cuvinte cheie: pictura romană de șevalet, Kerki, Pompei, sarcofag, *triclinium*, tabloul ca oglindă, tabloul ca scenă teatrală.

Mots clés: peinture romaine de chevalet, Kertch, Pompéi, sarcophage, *triclinium*, le tableau comme miroir, le tableau comme scène de théâtre.

Pictura romană „de șevalet” este destul de puțin cunoscută, atât sub aspect tehnic, dar mai ales al implicațiilor teoretice de context, în raport cu pictura murală. Asupra acesteia din urmă există un volum de informații extrem de laborios și sistematizat, începând chiar cu lucrarea fundamentală a lui August Mau, care a introdus în circulație structura compozițională a celor patru stiluri decorative, identificate de el în cadrul picturilor de la Pompei¹. Din motive ce urmează a fi observate, pictura murală romană a avut totuși privilegiul unei treceri a timpului mai ușor de parcurs decât pictura de șevalet. Ar trebui precizat de la bun început că termenul de pictură de șevalet constituie oarecum o apariție relativ tardivă în vocabularul istoriei artei și se leagă mai ales de pictura în ulei, o tehnică pe care romanii nu au cunoscut-o și, evident, nici nu au experimentat-o. Pe de altă parte, așa cum se va vedea, deși există destul de numeroase surse documentare desprinse din textele autorilor clasici relativ la ambele tehnici picturale, cea murală și cea zisă de „șevalet”, s-au păstrat puține imagini ale pictorului roman la lucru. Mai precis istoria artei antice înregistrează doar trei exemple în această direcție, ilustrând așadar modul cum se picta atunci. Așa după cum se va vedea, în compozițiile respective, detaliul figurativ cel mai important era legat de „cum” se picta și nu „ce” picta cel surprins în mijlocul lucrului. Această abordare, oarecum practică, a artei picturii, a mai fost încercată de atunci, cu implicații dintre cele mai diverse, în raport atât cu evoluția tehnicilor în sine, dar mai ales cu intenția și mesajul vizual al pictorilor.

O expoziție organizată la București în 1979 prezenta marelui public din vremea lui Ceaușescu maniera de a picta a câtorva artiști americani marcanți,

¹ Este vorba de o lucrare de referință în domeniu, care a stat la baza definiției „stilurilor” picturii murale, deși ceea ce s-a avut în vedere au fost de fapt tipuri și nu stiluri ale decorului parietal. Vezi: A. Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin, 1882.

cum ar fi Jasper Jones, Roy Lichtenstein sau Andy Warhol, de a căror figură emblematică se leagă o mare diversitate de tehnici folosite pentru inovarea artelor vizuale. Expoziția, ce a cunoscut un ecou apreciabil în acel moment, atât datorită unor modalități complet noi utilizate pentru expunere, dar mai ales temei în sine, avea în atenție în primul rând, tehnicile folosite de artiști la realizarea lucrărilor și nu mesajul, încifrat sau deschis, al acestora². Altfel spus, comentariile asupra tehnicii de a picta, sau de a realiza practic o lucrare de artă vizuală, se dovedeau cu mult mai importante decât lucrarea însăși. Asemenea mod, puțin derutant, de a pune problema în fața unui public puțin obișnuit, la vremea aceea, cu noile modalități de expresie ale „popArt”-ului, se dovedea totuși mult mai direct și accesibil, constituind, de altfel, și motivul ecoului înregistrat atunci. Nu de puține ori „ce vrea să spună” artistul în lucrarea sa devine mult mai greu de explicat pe înțelesul publicului larg decât „cum face” el asta.

Am evocat această aproape uitată manifestare expozițională pentru că ea, pe lângă titlul sugestiv împrumutat, constituie un util punct de plecare pentru demersul propus acum, acela de a explica tehnica și implicațiile simbolice desprinse din analiza a două panouri figurative ilustrând pictorul roman la lucru în fața șevaletului. De la bun început trebuie precizat aspectul oarecum restrictiv al subiectului, anume acela al picturii romane de șevalet care, deși practic este în general cunoscut cercetătorilor din punct de vedere strict tehnic, implică resorturi simbolice ce nu au fost abordate niciodată până acum. Este vorba, cu alte cuvinte, de a scoate la lumină un anumit context teoretic, comun lumii cultivate a antichității, ce a generat într-un fel detalii iconografice extrem de interesante ale ilustrării modului de „a face” pictură romană de șevalet, adică exact ceea ce expoziția amintită înainte încerca să aducă în atenție.

Înainte de toate, pentru conturarea cât mai exactă a cadrului discuției, se cuvin amintite câteva observații privind localizarea monumentelor ilustrând subiectul, elementele de cronologie relativă ale acestora, și apoi desprinderea unor detalii extrem de interesante ale dinamicii compoziționale însăși ale celor două lucrări asupra cărora ne oprim, pentru ca în final să se poată pune în relație anumite aspecte de iconografie cu fragmente din texte ale autorilor clasici, unele deosebit de revelatoare pentru mentalitatea epocii. În chip de concluzie, se va vedea cum anumite detalii ale decorului compozițional aveau să devină în timp, teme recurente ale istoriei picturii, în special ale autoportretului, cu consecințe dintre cele mai neașteptate. Explicarea simbolicii pentru fiecare caz anume ține însă de anumite resorturi teoretice specifice, ce sunt legate de evoluția

² Expoziția, intitulată „Artistul plastic la lucru în America”, o performanță tehnică remarcabilă pentru acea vreme, a avut și un catalog, Barbaralee Diamonstein - Spielvogel, http://collections.si.edu/search/results.htm?q=record_ID:siris_sil_608043.

mentalităților colective ale fiecărei perioade de timp. Este cu atât mai surprinzător de remarcat faptul că problematica în această direcție începe să se contureze chiar în perioada romană, după cum exemplele discutate aici, o vor dovedi cu limpezime.

Analiza de față are în vedere două panouri figurative ce se leagă de pictura de șevalet, lăsând deoparte un monument sculptural ilustrând activitatea unei echipe de artizani decoratori exersând pictura parietală, avându-l în centru pe un pictor. Din punct de vedere strict tehnic, chiar cele două compoziții figurative referitoare la pictorul roman la lucru în fața șevaletului sunt executate „*al fresco*”, deci în tehnica picturii murale, prezentată cu un alt prilej și asupra căreia nu e cazul a mai insista³. Se cuvine amintit aici și faptul că pictura de șevalet presupune, înainte de toate, o largă autonomie a pictorului, ce își prepară singur culorile și suportul de lucru, precum și liniile directe ale compoziției, în vreme ce pictura parietală se arată a fi o activitate de grup, cu un rol, fără îndoială, important al pictorului, însă fără ca acesta să-și poată face treaba de unul singur, în absența celorlalți membri angajați, de multe ori simultan, în alcătuirea decorului, adică pregătirea suportului mural, alcătuirea schemei compoziționale (traseul pregătitor), prepararea culorilor și aplicarea lor pe suprafața umedă a peretelui. Aceste două moduri distincte de lucru reclamă așadar implicări diferențiate din partea pictorului. Cu alte cuvinte, se poate spune că pictura de șevalet, în multe împrejurări, permite un răgaz contemplativ al artistului, singur în fața pânzei sale, dispus să-și acorde o clipă de reflecție, ceea ce în cadrul alert al activității la un decor mural este mai greu de aflat datorită constrângerilor impuse de ritmul de lucru, pentru că odată uscat, peretele nu mai poate absorbi corect culoarea. De aceea o etapă de lucru la un perete gata pregătit pentru aplicarea culorilor era de aproximativ o zi, „*una giornata*”, după denumirea consacrată deja din limba italiană, ce s-a impus începând cu Renașterea.

Concluzionând, se poate spune că modalitatea de lucru aleasă determină până la urmă diversele posibilități de interpretare ale tabloului însuși.

1. Locațiile și elementele de cronologie. Primul exemplu luat în discuție este un panou decorativ ce face parte din decorul pictat al interiorului unui celebru sarcofag descoperit în 1900 la Kerci, pe teritoriul Crimeii de astăzi, în inima Regatului Bosporan de odinioară. Descoperirea face parte dintr-un context mai larg de asemenea monumente ce conturau cu siguranță una din necropolele situate în vecinătatea portului vechiului oraș. M. R. Rostovțev, de numele căruia se leagă punerea în valoare a acestor extraordinare descoperiri, alcătuiește o documentație impresionantă, extrem de utilă tuturor cercetătorilor, și din acest

³ Ciobanu 2007, p. 193-208.

motiv lucrarea ce le-a făcut cunoscute pentru prima oară lumii științifice internaționale a și fost reeditată, tradusă și adusă la zi⁴. Deși pentru majoritatea mormintelor ce făceau parte din necropola cunoscută de oamenii locului drept Glinișce sau "Terenul cu argilă", bogat, cum o spune chiar numele în acest zăcământ, există detalii relativ complete, pentru sarcofagul cu panoul figurativ al unui pictor de șevalet la lucru și care interesează în clipa de față, localizarea este anevoioasă, mai ales în contextul transformărilor ulterioare ale orașului vechi. Oricum, după descoperire, sarcofagul în chestiune a fost transportat la Ermitaj, unde se află azi.

Există o serie de elemente de datare pentru acest sarcofag, iar fiecare categorie luată în discuție prezintă argumente demne de interes. M. R. Rostovțev, de pildă, trecând în revistă piesele de inventar recuperate din necropola amintită, propune datarea monumentului amintit în a doua jumătate a sec. al II-lea p.Chr., mai precis anii 170-171. Pentru același sarcofag au fost avansate apoi alte două propuneri de datare, fie în raport de piesele descoperite doar în cadrul monumentului în sine, către sfârșitul sec. I p.Chr., fie în raport de detaliile iconografice, către sfârșitul sec. al II-lea p.Chr. Ca și pentru al doilea panou figurativ ce face obiectul analizei de față, descoperit la Pompei, ipotezele de datare nu au o relevanță deosebită, cel puțin pentru intenția abordării de față⁵. Cea de-a doua imagine cu pictorul roman în fața șevaletului, provenind de la Pompei, prezintă detalii iconografice mult mai semnificative, după cum se va putea constata îndată. Pentru început, în sensul unei corecte evaluări de amplasament a panoului în chestiune trebuie spus că acesta făcea parte integrantă din decorul parietal al unui *cubiculum* din Casa Chirurului de la Pompei (VI, 1, 10)⁶. Pentru cei puțin familiarizați cu modul de identificare a edificiilor de la Pompei, e suficient a preciza că numele acestora era dat de multe ori de caracterul obiectelor descoperite în ele. În cazul acesta este vorba de mai bine de 40 de instrumente medicale folosite în special în intervenții chirurgicale. Numărul relativ mare de asemenea obiecte a determinat și numele edificiului însuși, al cărui proprietar, la un moment dat, ar fi putut fi un medic. Pe de altă parte, există anumite detalii de strictă tehnică constructivă în alcătuirea zidurilor ce indică faptul că edificiul însuși este printre cele mai vechi de la Pompei. În același timp acesta face parte și dintre primele descoperite și cercetate sistematic acolo, începând cu sec. XVIII, alături de Casa lui Salustius (VI, 2, 4) și Casa cunoscută drept „a lui Cicero”, aflate în imediata vecinătate. De altfel, un graffitti descoperit în atriul Casei Chirurului menționează în 1799 pe un oarecare Tullio, probabil unul dintre cei care i-au trecut pragul atunci. Cea mai

⁴ Rostovtseff [1914] (2004), p. [376-490], (474-490), alături de comentariile datorate lui A. Barbet, asupra datărilor și diferitelor unelte folosite de pictor. Vezi: p. 491-492.

⁵ Au royaume...1998, p. 66 (n. M. Nowicka), Burgunder 2015, p. 693.

⁶ Pompéi – Guide... 1999, p. 148-149.

mare parte a picturilor murale din cadrul edificiului, printre care și panoul figurativ despre care va fi vorba, datează din timpul unor refaceri desfășurate în anii 50 p.Chr⁷.

Alcătuirea internă a încăperilor ce compun edificiul merită câteva precizări suplimentare pentru a cunoaște amplasarea exactă a panoului figurativ ce interesează în clipa de față. Așadar compoziția înfățișând o pictoriță la lucru în fața șevaletului, a cărei descriere va fi examinată îndată, aparține ansamblului mural decorativ al unui *cubiculum* situat pe latura opusă intrării de pe *Via Consularis*, strada ce permitea accesul la poarta orașului pe drumul ce apoi se îndrepta spre Herculaneum (**Fig. 1-2**). De o parte și alta a acestei străzi se află caverne și mausolee de o rară frumusețe, aparținând uneia din necropolele binecunoscute ale Pompeiului. Încăperea în care s-a descoperit panoul figurativ cu pictorița la lucru, un *cubiculum* relativ larg, se situa în capătul de perspectivă al accesului în edificiu, lângă o grădină, *viridarium*, a cărei priveliște putea fi admirată printr-o fereastră prevăzută pe peretele vestic. În cadrul decorului parietal al *cubiculum*-ului, alături de panoul pictoriței, situat pe peretele sudic al încăperii, mai exista și un alt panou, dispărut acum, situat pe peretele nordic, ce înfățișa un poet tragic asupra căruia lipsesc detalii exacte. Cele două panouri, al pictoriței și al poetului, ar putea sugera faptul că acestea fac parte dintr-un ansamblu unitar cu reprezentarea personificată a artelor în antichitate, însă în absența unor elemente suplimentare cunoscute, ipoteza se cere a fi privită cu prudență și din acest motiv nici nu va fi discutată în acest context⁸.

2. *Pictorul roman la lucru – scurtă descriere a compozițiilor figurative*. Pentru că cele două panouri figurative ce fac obiectul analizei de față sunt mai puțin cunoscute chiar și în mediul academic din țară, se cuvin făcute câteva observații legate de contextul imagistic în care se situau compozițiile în chestiune, căci din acesta decurg apoi câteva elemente de detaliu ce au trecut neobservate până acum.

Ansamblul pictat din interiorul sarcofagului de la Kerci chiar de la data descoperirii sale, a prilejuit mai multe observații extrem de utile privind o paletă diversă de aspecte legate de tehnica picturii de șevalet din perioada romană, encaustica cum este cunoscută azi, instrumentele muzicale utilizate așa cum apar figurate pe un alt panou reprezentând niște muzicanți, precum și simbolistica funerară generală care circumscrie o sferă de discuții ample asupra cărora, iarăși, nu ne propunem a insista. Schema generală a decorului pictat presupune două registre longitudinale cu câte trei panouri figurative fiecare și două registre scurte transversale cu câte un singur panou, toate închegate, la rândul lor într-o

⁷ *Ibidem*, p. 16-17.

⁸ *Guide aux fouilles...* 2015, p. 75.

dispunere, posibil conformă cu așa numita „schemă a *triclinium*-ului”, ce o vom examina îndată. Cele două registre longitudinale se compun, așa cum am amintit, din câte trei panouri figurative, delimitate de coloane, iar fondul general al compozițiilor este alcătuit din petale de trandafir. Primul registru cuprinde, așadar, în sensul parcurgerii sale de la stânga spre dreapta, conform lecturii obișnuite, un prim panou înfățișând un tânăr trist, în costum local clasic, sprijinindu-se pe un monument paralelipipedic, un altar funerar anepigraf probabil, având la stânga un cal ai cărui dârlogi îi ține în mână, iar la dreapta un arc atârnat de un cui. Al doilea panou cuprinde interiorul unui atelier de pictor de șevalet, stând pe un scaun, încălzindu-și la flacăra un instrument metalic pentru aplicarea culorilor, iar în fața sa, o cutie de culori deschisă, șevaletul cu un tablou alb fixat pe el, iar pe pereți trei portrete, două cu ancadramente circulare și unul cu ancadrament dreptunghiular, dispus între ele. Al treilea panou, cel mai important de altfel, cuprinde scena clasică a unui banchet funerar, înfățișând un personaj întins pe un pat cu spătar, binecunoscutul *kliné*, având în față o măsuță circulară cu trei picioare. Trei personaje mai sunt prezente aici: o femeie așezată pe un scaun fără spătar și probabil doi servitori, o femeie cu un coș în mâini și un băiat veghind la căpătâiul personajului principal (**Fig. 3-4**).

Următorul perete, cel transversal, situat în continuare, cuprinde un singur panou decorativ, cu o ghirlandă din frunze și flori împletite. Pe cealaltă latură lungă, opusă așadar ansamblului descris înainte, ce cuprinde panoul personajului principal, probabil comanditarul monumentului și al picturilor de interior, se află iarăși trei panouri figurative. Primul înfățișează trei personaje, o femeie cu un băiețel în brațe, încadrată de două servitoare (**Fig. 5**). Urmează apoi un panou, la mijloc, cu doi călăreți față în față (**Fig. 6**). Al treilea panou, cu trei muzicanți, doi cu ceea ce par a fi flaute duble, iar la mijloc un altul, cu o orgă portabilă (**Fig. 7**). Legat tematic de acest din urmă panou, urmează pe ultima latură scurtă, transversală, un panou cu pigmei dansatori (**Fig. 8**). Tot acest registru amplu, încheiat cu scena de dans a pigmeilor, se constituie într-un fel de „dioramă” de întâmplări legate tocmai de personajul principal din scena banchetului la care acesta asistă, le privește el însuși, fie rememorându-le ca petrecute în timpul vieții, fie desfășurându-se după trecerea sa în lumea umbrelor. Asupra semnificației acestui joc al privirilor vom reveni însă îndată.

A doua compoziție ce interesează aici este cea provenind din *cubiculum*-ul Casei Chirurului de la Pompei. Panoul cuprinde în centru o pictoriță pe cale de a desăvârși un tablou aflat lângă șevaletul din fața sa. Tabloul terminat, reprezentând o *herma*, al cărei model se află imediat în spate, este sprijinit de un amoraș. În stânga apar două femei situate în cadrul unei uși deschise. Una dintre ele privește tabloul cu *herma*, însă nu poate vedea modelul acesteia, o statueta probabil din bronz cu bustul lui Hermes, din cauza ușii ce îi acoperă o parte a câmpului vizual. Fundalul compoziției este alcătuit dintr-o scenă teatrală,

delimitată de două coloane cu capiteluri corintice, pe care se sprijină faldurile unei cortine, având la mijloc o mască (**Fig. 9**). Detaliile descrise au, așa cum se va vedea, importanța lor. Caracterul funerar al compoziției este unul evident pentru că Hermes și amorașul din prim-plan apar frecvent în acest context. O analogie, cunoscută de altfel, o constituie pictura din interiorul *hypogeu*-lui Octaviilor de la Roma, unde sufletul fetei lui Octavius Felix, decedată la 6 ani, Octavia Pollina, este condus în Câmpiile Elizee, unde se situa paradisul antic de fapt, tocmai de un atelaj mânat de un amoraș și întâmpinat de Hermes (în varianta *Trismegistos*, adică literalmente, „de trei ori mare”, așa cum tocmai apare ilustrat acolo)⁹.

3. *Detalii tehnice ale picturii antice de șevalet.* În linii mari chestiunile de tehnică picturală în antichitate sunt relativ cunoscute datorită multor detalii furnizate de textele autorilor clasici. Un ajutor însemnat în această direcție a fost apariția unui *corpus* de referințe privitoare la pictura antichității, alcătuit de A. Reinach, cunoscut sub numele generic de *Culegerea (Recueil) Milliet*¹⁰. Aceste prețioase informații desprinse din textele autorilor clasici au fost de asemenea reluate apoi și reinterpretate în contextul actual într-un articol critic ce face mult mai accesibil și aplicat volumul de cunoștințe teoretice oferit de lucrarea amintită¹¹. Restrângând acum câmpul discuției doar asupra tehnicii picturii de șevalet, sau encaustica, potrivit unui termen consacrat în vocabularul de specialitate, trebuie spus că au văzut lumina tiparului, până în clipa de față, mai multe sinteze consacrate acestora, unele având ținuta unor adevărate enciclopedii ilustrate¹².

Există câțiva termeni în limba latină care desemnează pictura de șevalet, fie că au în vedere suportul, fie liantul folosit pentru aplicarea culorilor. Îi vom examina îndată pe fiecare. În primul rând avem *tabula-ae*, cu multiple înțelesuri, pornind de la „masă, platformă, etc...” și terminând cu acela de tablou, ce practic are în rădăcină tocmai forma principală a substantivului de origine. Ar mai fi de observat aici că *tabula-ae* nu numai conduce către înțelesul derivat, dar sugerează și materialul suport al tabloului de șevalet, anume lemnul. După cum se va vedea însă, pictura de șevalet utiliza în egală măsură, și pânza. *Tabula-ae*

⁹ Au royaume...1998, p. 107, fig. 54.

¹⁰ Este vorba de A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de La peinture ancienne. Recueil Milliet*, Paris, 1986. Corpusul de texte a fost inițiat în 1904 de un mare admirator al antichității, Paul Milliet, de unde și numele sub care este deseori citat, care însă nu a putut fi dus la bun sfârșit. Lucrarea a fost ulterior reeditată și adusă la zi de către A. Rouveret.

¹¹ Eristov 1987, p. 109-123.

¹² De pildă, H. Cros, Ch. Henry, *L'encaustique et les autres procédés de la peinture chez les anciens. Histoire et technique*, Paris, 1884.

avea un corespondent în greacă, folosit și el, anume *pinax-kes*, de la care a derivat apoi termenul modern de pinacotecă.

Un alt termen latin ce desemna pictura de șevalet, *cera-ae*, avea în vedere liantul folosit la aplicarea culorilor, de regulă pulberi fine în nuanțe primare, roșu, galben sau albastru, amestecate între ele pentru alcătuirea celor intermediare. În pictura de șevalet, spre deosebire de cea murală, unde apa era nelipsită, liantul era întotdeauna ceara de albine, aplicată cu diverse spatule metalice, la cald. Termenul de encaustică, preluat în limbile moderne, cunoscut însă prin intermediul textelor lui Plinius cel Bătrân, care îl explică, sugerează exact faptul că ceara trebuia încălzită înainte de amestecul culorilor și apoi aplicarea acestuia pe suportul tabloului. De altfel panoul decorativ din sarcofagul de la Kerki ilustrează limpede acest detaliu esențial, pictorul ținând în mână o spatulă pe care o încălzește la o flacăra mică (**Fig. 10**). Pentru sugerarea unor treceri cromatice mai subtile de la o suprafață la alta, sau pentru punerea în valoare a unor volume, pensula era și ea de mare folos, iar panoul de la Pompei, aruncă o lumină și asupra acestui aspect.

Rezumând puțin informațiile privitoare la encaustică, așa cum s-a impus termenul în limbile moderne, se poate spune așadar că pictura antică de șevalet presupune utilizarea culorilor și a liantului acestora, încălzite în prealabil. De obicei, așa cum se vede limpede pe panoul înfățișând atelierul pictorului, din cadrul sarcofagului de la Kerki, nu se încălzea întregul bol de culori sau de ceară, ci numai spatula din metal cu care se aplicau apoi pe suportul de lemn sau pânză.

O precizare suplimentară se impune acum în legătură cu suportul folosit în pictura de șevalet. O serie de tablouri în encaustică, păstrate până azi, cum sunt celebrele portrete descoperite la Fayoum, au fost pictate pe lemn și avem temeiul să credem că și acesta a constituit motivul principal pentru care ele s-au păstrat relativ bine. Pânza, un suport mult mai fragil, ar fi rezistat mai greu trecerii timpului. Și totuși... există un pasaj extras dintr-un text datorat tot lui Plinius cel Bătrân, prin care ni se face cunoscut că o pictură de foarte mari dimensiuni, înfățișându-l pe Nero, executată pe pânză, căzuse pradă flăcărilor în grădinile lui Maius de la Roma, unde fusese expusă. Pânza respectivă, ni se mai spune, avea o înălțime aproape asemănătoare colosului celebrului împărat ridicat lângă amfiteatrul Flaviilor, adică o sută de picioare¹³. Firește că asemenea dimensiuni presupuneau chestiuni tehnice suplimentare legate de șasiul pe care trebuia întinsă pânza, întărit probabil cu mai multe șipci dispuse din loc în loc, pe margini. La acestea se adăuga apoi greutatea sporită a pânzei însăși, acoperită cu stratul de pictură. Oricum, în pofida provocărilor tehnice amintite, prin

¹³ Plinius cel Bătrân, *Hist.Nat.*, XXXV, 34. [1].

pasajul din textul lui Plinius avem o dovadă sigură că și pânza fusese folosită drept suport pentru pictura romană de șevalet.

Mai există însă un detaliu, neluat în seamă până acum, ce apare pe panoul pictorului de la Kerci și asupra căruia merită să ne oprim pentru că poate oferi o dovadă limpede că tabloul alb montat pe șevaletul din fața sa ar fi putut utiliza drept suport pânza și nu lemnul, așa cum s-a crezut de către toți cei care au abordat subiectul. Detaliul trecut neobservat și asupra căruia ne oprim, îl constituie două mânere transversale negre situate la baza tabloului, prinse fiecare de câte un soi de tijă verticală în spirală (**Fig. 11**). La ce ar fi putut folosi acestea? Un răspuns cât se poate de simplu are în vedere modalitatea de întindere a pânzei pe șasiu căci, așa cum se știe, culorile nu aderă pe o suprafață vălurită și care, în plus, nici nu poate fi fixată pe un cadru. Un astfel de dispozitiv, așa cum apare figurat în cadrul compoziției de la Kerci, ar face posibilă exact evitarea unui asemenea neajuns. Cele două mânere laterale, acționând oarecum aidoma unui tirbușon de azi, aveau menirea de a face posibilă întinderea pânzei, înfășurată prealabil pe doi mici cilindri dispuși în prelungirea mânerelor respective. Câteva rame de lemn din sec. al XIX-lea, oferite spre vânzare de un meșteșugar din Maramureșul zilelor noastre, au lateral tocmai un asemenea tip de dispozitiv folosit pentru alternarea expunerii a două tablouri pe pânză, executate însă în ulei (**Fig. 12**). Lăsând discuția deschisă unor altor posibile argumente care să susțină ipoteza avansată sau, dimpotrivă, să o contrazică, ar mai fi de amintit în context, instrumentele de lucru folosite în pictura de șevalet.

Este vorba în principal de o serie de spatule, ale căror denumiri latine sau grecești le vom trece în revistă, utilizate fie pentru omogenizarea la cald a culorilor amestecate cu ceara de albine, fie pentru aplicarea amestecului cromatic rezultat pe suportul, de lemn sau pânză, cum s-a văzut, al tabloului. La acestea se adaugă, în chip firesc, pensulele, de obicei cu vârful alcătuit din fire mai tari de păr de animal, pentru a asigura o fluidizare mai bună a stratului de culoare.

Există apoi o serie de spatule din bronz a căror denumire sau formă diferă sensibil în raport cu scopul în care erau utilizate. În cazul atelierului pictorului de la Kerci spatula pe care o ține în mână acesta, a fost identificată sub numele de *thermastris*, atribuită de tradiție unui grec, Theophilos, activ în Egipt, în cursul sec. III a.Chr. Alte tipuri de spatule erau cea cunoscută sub numele de *caestrum*, folosită pentru aplicarea culorilor, și *cauterium*, pentru a le omogeniza pe suport.

Sursele documentare amintesc numele unui singur pictor de șevalet, după câte se pare un adevărat virtuos, Turpilius. Ieșirea din anonim a acestuia

ar trebui pusă însă pe seama statutului său social, căci, așa cum ni se face cunoscut, era „*equites Romanus*”¹⁴.

În sfârșit, o scurtă observație asupra cutiei de culori, vizibilă în cadrul ambelor compoziții discutate (**Fig. 13-14**). După cum a fost amintit, pudrele de culoare erau păstrate în stare pură într-o cutie, asemănătoare celei în care erau păstrate fardurile, din această cauză fiind și confundate ușor în multe situații. Se știe, datorită detaliilor oferite de Varro, că acest tip de cutie i s-a atribuit tot unui pictor, pe nume Pausias, sau atelierului condus de către el¹⁵.

4. „*Schema triclinium-ului*” și dinamica internă a imaginii cu pictorul roman la lucru. Pentru o abordare corectă a subiectului ce ne interesează aici trebuie, în prealabil, introdus în discuție ceea ce se numește „protocolul mesei” la romani, întrucât schema de amplasament a personajelor în cadrul acestuia poate arunca o lumină complet nouă asupra înțelegerii ansamblului decorului interior al sarcofagului de la Kerci, și evident locul pictorului în context. Trebuie amintit însă în contextul conturat în acest moment un alt monument roman, care introduce în discuție subiectul. Așadar este vorba de un sarcofag descoperit în 1930 la Simpelveld, păstrat astăzi la Rijiksmuseum van Oudheden din Leyda, care prezintă limpede câteva trăsături caracteristice unei scheme simbolice de *triclinium*¹⁶. Pentru clarificarea detaliilor să observăm în ce constă aceasta din urmă.

În cadrul ceremonialului mesei, conform unor reguli de protocol cunoscute și urmate întocmai de romani, încăperea unde se lua masa, de obicei *triclinium*-ul, avea de-a lungul pereților trei lavițe sau paturi (*cline, es*), având la mijloc o masă joasă. Regulile de protocol presupuneau un amplasament foarte strict al persoanelor pe cele trei paturi, în cadrul oricărui banchet, mai mult sau mai puțin oficial (**Fig. 15**)¹⁷. Patul situat în stânga intrării (*imus*) era rezervat întotdeauna amfitrionului, stăpânul casei, cu alte cuvinte gazda. Patul următor, situat la peretele opus intrării și în stânga celui al gazdei, (*medius*) era cel al oaspetelui. În sfârșit, al treilea pat (*summus*), situat la dreapta intrării, era

¹⁴ «*postea non est spectata honestis manibus, nisi forte quis Turpilius equitem Romanum e Venetia nostrae aetatis velit referre, pulchris eius operibus hodieque Veronae exstantibus. laeva is manu pinxit, quod de nullo ante memoriato*» Plinius cel Bătrân, *Hist. Nat.* XXXV, 39, 122, 7, 2. Să amintim aici, pentru completarea imaginii, pe Fabullus, un alt pictor celebru, autor al unor picturi deseori admirate de la *Domus Aurea*, din Roma, ce obișnuia să lucreze pe schele, înveșmântat în togă, fiind vorba iarăși de un înalt demnitar al societății romane. Vezi: Dacos 1968, p. 210-226.

¹⁵ *Nam ut Pausias et ceteri pictores eiusdem generis loculatas magnas habent arcultas, ubi discolores sint cerae*, Varro, *De re rustica*, III, 17, 4.

¹⁶ Monumentul este accesibil pe internet, la fel ca și toate detaliile tehnice ale sale <http://www.geheugenvannederland.nl/en/geheugen/view?coll=ngvn&identifier=RMO01%3A007581>.

¹⁷ Asupra protocolului mesei în *triclinium*, Pompeii Revisited (n. E Robinson) 2006, p. 114-116.

rezervat unui personaj de rang inferior stăpânului casei, un client sau un subaltern în ierarhia socială, administrativă etc... De multe ori pe fiecare pat puteau avea loc trei persoane în loc de una, însă protocolul se supunea aceleiași reguli. Așadar pe patul desemnat drept *imus*, primele două locuri (desemnate drept *imus in imo*, *medius in imo*) se întindeau personaje din anturajul stăpânului casei, căci al treilea loc, *summus in imo*, era ocupat chiar de către acesta. Urma apoi, în stânga, locul cunoscut sub denumirea de *imus in medio* sau *locus consularis*, rezervat oaspetelui. Atunci când era vorba de mai mulți, locurile respective erau desemnate drept *medius in medio* și *summus in medio*. Al treilea pat era ocupat de clienții gazdei pe locurile desemnate fiecare drept *imus in summo*, *medius in summo*, *summus in summo*.

Revenind acum asupra celor două sarcofage, cel de la Kerçi și cel de la Simpelveld se poate observa limpede, în cadrul banchetului funerar reprezentat, locul personajului cheie, stăpânul casei, la Kerçi, sau al stăpânei bogatei gospodării, la Simpelveld. În cel din urmă caz apare figurat, alături de defunctă, și un scaun gol, nu un pat, rezervat oaspetelui din lumea umbrelor (**Fig. 16**). Păstrând în atenție schema discutată înainte, este vorba așadar aici de *locus consularis*. În cazul sarcofagului pictat de la Kerçi, *locus consularis* este ocupat însă de o ghirlandă funerară. Urmărind acum logica schemei descrise, este limpede că pictorul aflat în atelier, prin plasarea imaginii sale exact în locul desemnat drept *medius in imo*, privind chiar către stăpânul casei, poate fi un apropiat al acestuia, nu doar un personaj oarecare. De altfel dinamica privilor tuturor personajelor ce apar aici sugerează tocmai această direcție de interpretare. În cadrul primului registru, identificat drept *imus* în schema *triclinium*-ului, două personaje, tânărul îndurerat și pictorul privesc spre personajul principal, în vreme ce acesta din urmă privește spre celelalte personaje de pe latura opusă (*summus*). I se oferă privirilor așadar femeia cu un prunc în brațe, apoi doi călăreți într-o scenă de probabil armistițiu și, în sfârșit, muzicanții și dansatorii, ce animă spectacolul ce îi este oferit.

Logica compozițională, citită în această cheie, se conformează fidel schemei *triclinium*-ului, observată și la sarcofagul sculptat de la Simpelveld, păstrat la Leyda, și care, așa cum s-a amintit deja, poate constitui un argument solid în sensul ipotezei conturate aici. În ambele situații decorul interior al monumentelor reconstituie parțial tocmai un *triclinium*. De altminteri, banchetul funerar însuși, putea să aibă loc în lumea umbrelor într-o încăpere, reprezentată chiar de sarcofagul în sine, de fapt casa simbolică a defunctului, și de aici derivă semnificațiile desprinse de aici.

Examinând acum panoul decorativ de la Pompei, cu femeia pictoriță, vom putea constata că dinamica privirilor personajelor și simbolistica „punerii în scenă” prilejuiesc observații încă și mai interesante pentru analiza de față. Pe scurt, imaginea panoului pare un fel de ilustrare simbolică a rolului și locului

pictorului în cadrul unei alcătuirii pur teoretice ce a alimentat însă o bună bucată de timp mentalul antichității clasice. Un text celebru al lui Platon, intitulat *Republica (Politeia)*, ce se referă de fapt la esența dreptului, mai exact la modul de guvernare corectă a cetății ideale, aduce în discuție și locul celui ocupat cu arta în alcătuirea imaginată în cele mai mici detalii, asupra căreia ne vom opri acum. Construcția teoretică a lui Platon a avut un ecou deosebit în lumea romană, de vreme ce Cicero însuși avea să o aprofundeze într-un dialog, *De re publica*, alcătuit între 54 și 51 a.Chr.

În partea finală a lucrării lui Platon, un dialog povestit de Socrate de fapt, se fac o serie de referiri deloc favorabile asupra pictorului și poetului tragic, ajungându-se la excluderea acestora din cetate. Motivele ce vor fi rezumate îndată, par a fi ilustrate, într-un anume fel, de panoul figurativ al pictoriței din Casa Chirurghului de la Pompei.

Iată pasajele cele mai sugestive din textul amintit, din care se desprinde ideea că pictorul nu este decât un imitator al aparențelor lumii reale, fără a putea să le surprindă esența. Drept consecință, acesta, alături de poetul tragic, trebuie înlăturat din cetate pentru că oferă sufletului o rea întocmire, alcătuită numai pe temeiul înșelător al unor iluzii:

(...) dar cel mai repede este dacă vrei să iei o oglindă și să o porți astfel pretutindeni. Vei face repede soarele și ceea ce e în cer, pământul, te vei face repede și pe tine, ca și celelalte animale, lucrurile, plantele și tot (...). „Da, — zise — dar acestea sunt aparente, nu există în realitate!”

„Perfect, — am spus eu — pui degetul pe rană. Cred că și pictorul este meșterul unor astfel de obiecte aparente, nu-i așa?”

„Cum să nu! „însă vei spune că pictorul nu obține ceea ce face să fie adevărat”... (596e)

(...) „Dar posedă cumva imitatorul știință din pricina folosirii lucrului pe care l-ar zugrăvi, fie că e frumos și drept, fie că nu, ori cumva posedă el o dreaptă credință datorită contactului necesar cu cel ce știe, arătându-i-se în ce fel trebuie să zugrăvească?”

„Nici așa, nici așa”.

„Atunci imitatorul nici nu va ști, nici nu se va putea exprima în cunoștință de cauză în legătură cu lucrurile pe care le imită, în ceea ce privește desăvârșirea și cusururile lor”.

„Se pare că nu”.

„Da, iscusit ar fi imitatorul și dibaci în alcătuirea imitațiilor pe care le-ar face!”

„Nu tocmai”.

„Și totuși, el va imita, fără să știe, în legătură cu fiecare lucru în parte, în ce fel este acesta — rău sau bun — va imita, zice-se, așa ca să pară frumos în ochii mulțimii și ai celor ce nu știu nimic” (602a-b).

(...) Or, poetul imitator e vădit că nu are un astfel de caracter sufletesc prin firea sa, iar dibăcia lui nu e îndreptată spre a face plăcere acestuia, de vreme ce el, poetul, tinde să aibă un bun renume în ochii mulțimii; el se îndreaptă către un caracter iritabil și felurit, deoarece e lesne de imitat”.

„Limpede”.

„Atunci, pe drept, am putea să-l luăm și să-l așezăm față în față cu pictorul. Căci el seamănă cu acesta din urmă prin aceea că produce lucruri nevrednice în raport cu adevărul, ca și prin faptul că se însoțește cu partea nu cea mai bună a sufletului și că e pe potriva acesteia. Și astfel, cu îndreptățire, nu l-am putea primi într-o cetate ce va avea legi bune, fiindcă el trezește această parte a sufletului, o hrănește și, întărind-o, nimicește partea rațională; tot așa cum, dacă cineva, aducând pe lume niscaiva stăpîni nemernici, le-ar încredința cetatea, el i-ar prăpădi pe cei mai cumsecade. Să spunem că poetul imitator face același lucru, că el produce, în particular, în sufletul individual, o orînduire rea, făcînd pe plac părții iraționale a acestuia, parte ce nu distinge nici marele, nici mai micul, ci socotește aceleași lucruri cînd mari, cînd mici - trezind iluzii, aflîndu-se foarte departe de adevăr”.

“Hotărît așa” (605a-b)¹⁸.

Dacă privim acum panoul de la Pompei se poate observa ușor neajunsul major al activității pictorului, exact cel pe care îl discută Platon în pasajele desprinse din textul amintit, anume incapacitatea sa de a reflecta realitatea în esența ei. Este vorba, luând în discuție tocmai compoziția amintită, de o oglindire incompletă a unei imagini incomplete și ea, ce poate fi văzută, la rândul ei, doar parțial. Așadar, în cadrul precis al compoziției în chestiune, statuia lui Hermes apare aici sub forma ei restrictivă, incompletă, a unei efigii, adică *herma*¹⁹. Aceasta apare apoi pe tabloul situat în prim plan, însă nu poate fi vizualizată decât parțial de cele două femei pentru că ușa împiedică perspectiva corectă (**Fig. 17**). Altfel spus, este vorba de o imagine înșelătoare, incompletă, a

¹⁸ Am urmat traducerea, numerotarea textului și aparatul critic din Platon, *Opere V – Republica*, București, 1986, precum și notele introductive alcătuite de A. Cornea. Vezi: A. Cornea, *Lămuriri preliminare...* 1986, p. 17-79.

¹⁹ În afara rolului său de călăuză a sufletelor celor dispăruți pe tărâmul umbrelor, Hermes era de asemenea și călăuză drumeților de tot felul din cadrul lumii reale: pe drumurile din Antichitate se înălțau, din loc în loc, grămezi de pietre, înlocuite apoi cu capul zeului așezat pe un soclu paralelipipedic, *herma* adică, indicând astfel direcția cea bună de urmat spre destinație.

unei alte imagini incomplete, iar pictorul o „pune în scenă” recurgând la un artificiu scenografic ce va fi și el detaliat imediat.

Să examinăm acum „punerea în scenă”, așa cum are ea loc în cadrul compoziției despre care e vorba aici. În spatele pictoriței este reprezentată foarte clar o scenă delimitată de două coloane ce sprijină faldurile ridicate ale unei cortine ce are la mijloc o mască, aceasta din urmă făcând trimitere precisă, dacă mai era nevoie, la ambianța teatrală (**Fig. 18**). Scenografia este un efect deseori folosit în pictura murală, atât când e vorba de ilustrarea unor piese celebre ale autorilor clasici, cât și pentru realizarea unui decor arhitectural iluzionist în cadrul compozițiilor cu subiect mitologic. Ceea ce se cunoaște mai puțin este însă modalitatea practică a derulării spectacolului teatral și, mai exact, rolul și poziția cortinei. În zilele noastre lăsarea cortinei semnifică sfârșitul spectacolului, numai că în antichitatea clasică regula era exact opusă, lăsarea cortinei semnala tocmai începutul acestuia. Motivul era simplu. Cortina, de fapt o pânză întinsă pe care erau pictate diverse peisaje sau detalii de construcții monumentale, constituia fundalul de desfășurare al conflictului dramatic, întregit de coloanele reale, ce delimitau, de-o parte și alta, spațiul scenic. Revenind asupra compoziției discutate, poziția cortinei indică limpede un spectacol încheiat sau inactiv, centrul de interes al imaginii concentrându-se către pictoriță și tabloul situat la picioarele sale. După cum se va vedea, atât motivul oglinzii, sau mai precis al tabloului oglindă, cât și efectul teatral alcătuit prin intermediul tabloului aveau să constituie pentru istoria picturii de șevalet europene de mai târziu, teme majore cu implicații dintre cele mai diverse.

5. *În chip de concluzie - tabloul ca oglindă și „punerea în scenă”*. Istoria picturii de șevalet, îndeosebi cea legată de portret, cunoaște o largă răspândire a temei tabloului văzut ca oglindă a realității, consecințele simbolice derivate din asta fiind diverse²⁰. Întrucât discuția implică nuanțe ce depășesc mult cadrul discuției, la fel ca și faptul că există deja sinteze elaborate asupra subiectului, ne mărginim aici a semnala doar câteva exemple, dintre cele mai cunoscute.

Una dintre ilustrările celebre ale temei tabloului oglindă este, fără îndoială, datorată lui Parmigianino, cu al său autoportret în oglindă convexă în care cadrul compozițional se substituie iluzionist obiectului însuși. În acest caz, după precizările lui Vasari, cel care amintește lucrarea în termeni elogioși, suportul din lemn al tabloului fusese șlefuit în așa fel încât convexitatea acestuia să sporească deformările generate de reflexia chipului artistului în oglindă (**Fig. 19**). Un alt exemplu, plasat în timp mai aproape de noi, îl constituie lucrarea

²⁰ O amplă analiză asupra “punerii în scenă” a tabloului de-a lungul istoriei picturii de șevalet, oferă V. I. Stoichiță, *Instaurarea tabloului...*, București, 2012, într-una dintre lucrările sale de referință, și care ne-a servit drept punct de plecare.

intitulată „Reproducere interzisă”, a lui Rene Magritte, în care portretul unui prieten al artistului, este văzut din spate chiar și în imaginea reflectată în oglindă (**Fig. 20**). În ambele cazuri sensurile simbolice ale imaginilor pot fi analizate, cum au și fost de altfel, în diferite moduri, în acord atât cu contextul epocii în care au fost create cât și cu intențiile artistului însuși.

Oprindu-ne apoi asupra „punerii în scenă” a tabloului se poate spune că aceasta oferă o altă serie bogată de exemple în care cadrul compozițional capătă sensul unui spectacol teatral în care cortina joacă un rol esențial. De pildă, atelierul lui Vermeer, unul dintre exemplele intens discutate privind simbolica bogată de sensuri a fiecărui obiect din cadrul compozițional, oferă o semnificativă „introducere în scenă” prin apariția în primul plan a unei cortine grele ale cărei falduri sunt date la o parte de o mână nevăzută (**Fig. 21**). Efectul scenografic, observabil imediat, impune și un fel de abordare vizuală treptată a compoziției pe cale de a se dezvălui privirii. În sfârșit, un alt exemplu în aceeași direcție, mai apropiat epocii noastre, datorat tot lui Magritte, intitulat „Condiția umană”, duce și mai departe efectul scenografic al tabloului. De această dată tabloul însuși e o scenă, iar ceea ce se vede în cadrul compozițional este o oglindă-fereastră prin care se vede aceasta (**Fig. 22**).

*

La capătul acestei scurte incursiuni în istoria picturii europene privind cele două coordonate iconografice amintite, se poate spune că imaginea ce deschide drumul în această direcție este exact panoul decorativ cu pictorița din interiorul *cubiculum*-ului Casei Chirurghului de la Pompei. Departe de a induce prin acest demers o legătură causală, este interesant a constata totuși conturarea unei permanențe a temelor, vie și îmbogățită de sensuri pe măsura trecerii timpului, spre care pictorii s-au orientat mereu în încercarea de a defini imaginea picturală însăși, pe de o parte, ca loc al reflectării lumii reale și, pe de altă parte, ca o „punere în scenă” a acesteia într-un cadru clar determinat.

LE PEINTRE ROMAIN AU TRAVAIL – DETAILS TECHNIQUES ET QUELQUES PROBLEMES SUR L’ICONOGRAPHIE DE LA PEINTURE ANTIQUE DE CHEVALET

RESUME

Deux compositions avec des peintres romains de chevalet en train de faire leur travail, dont un panneau en provenance d’un *cubiculum* de la Maison du Chirurgien de Pompéi (VI, 1, 10) et un autre, disposé à l’intérieur d’un sarcophage découvert à Kertch, offrent l’occasion de les analyser d’une manière plus développée, en dehors des aspects techniques, très connus d’ailleurs. Il s’agit, d’une part, d’observer attentivement les relations visuelles établies à l’intérieur des images mêmes, et d’autre part d’essayer de

trouver des supports du discours iconographique pour chacune d'entre elles. Deux thèmes majeurs présents dans ces images du peintre romain au travail, analysés dans ce contexte, le tableau comme miroir et le tableau comme scène de théâtre, s'avèrent être les débuts d'une investigation riche de sens et de symboles pour ceux qui sont sortis, beaucoup plus tard, de l'anonymat de leur métier.

EXPLICATION DES FIGURES

Fig. 1. Pompéi – Plan de l'angle nord-ouest de la ville avec la Maison du Chirurgien (marquée).

Fig. 2. Plan de la Maison du Chirurgien à Pompéi – voie d'accès principale à l'intérieur (position des panneaux dans le *cubiculum*) (source Pompéi – Guide de la cité antique, Grund, Paris, 1999, 148).

Fig. 3. Sarcophage de Kertch – côté long avec le panneau principal représentant le maître de maison dans la scène du banquet funéraire (marqué).

Fig. 4. Sarcophage de Kertch – côté long avec l'atelier du peintre.

Fig. 5. Sarcophage de Kertch – côté long opposé avec le panneau représentant une femme en costume d'apparat avec un bébé dans ses bras.

Fig. 6. Sarcophage de Kertch – côté long opposé avec le panneau représentant deux cavaliers.

Fig. 7. Sarcophage de Kertch – côté long oppose avec le panneau des trois joueurs d'instruments.

Fog. 8. Sarcophage de Kertch – côté court avec le panneau des pigmés danseurs.

Fig. 9. Pompéi, Maison du Chirurgien - panneau du *cubiculum* avec la femme peintre au travail.

Fig. 10. Sarcophage de Kertch – détail du panneau avec le peintre en train de chauffer une spatule pour l'application des couleurs.

Fig. 11. Sarcophage de Kertch – détail du panneau avec le tableau sur le chevalet.

Fig. 12. Cadres de tableaux du Maramureș.

Fig. 13. Sarcophage de Kertch – détail du panneau avec la boîte à couleurs.

Fig. 14. Pompéi, Maison du Chirurgien – détail du panneau du *cubiculum* avec la boîte à couleurs.

Fig. 15. Schéma du *triclinium* avec les places des convives.

Fig. 16. Sarcophage de Simpelveld l'ensemble du décor intérieur avec le lit de la défunte et la chaise vide de l'hôte, disposée près d'elle (marqués).

Fig. 17. Pompéi, Maison du Chirurgien – détail du panneau du *cubiculum* avec l'herme et le tableau terminé, tenu par un Amour ailé.

Fig. 18. Pompéi, Maison du Chirurgien – détail du panneau du *cubiculum* avec le cadre scénographique.

Fig. 19. Parmigianino, Autoportrait dans un miroir convexe.

Fig. 20. René Magritte, Reproduction interdite.

Fig. 21. Vermeer, l'Atelier du peintre.

Fig. 22. René Magritte, La condition humaine.

Bibliographie:

- Au royaume...1998
 - (n. M. Nowicka), *Au royaume des ombres – La peinture funéraire romaine* (dir. N. Blanc), Paris, 1998.
- Burgunder 2015
 - P. Burgunder, "Dialogue intime avec la mort – Le discours funéraire du sarcophage de Kertch", *Actes du 9-ème Colloque de l'AIPMA* (Ephèse, 2010), (éd. N. Zimmermann) *Antike zwischen Lokalstil und Zeitstil*, Vienna, 2015, p. 689-694.
- Ciobanu 2007
 - R. Ciobanu, "Tehnici, unelte și culori folosite în pictura romană", *Apulum*, XLIV, 2007, p. 193-208.
- Cornea 1986
 - A. Cornea, "Lămuriri preliminare la Republica lui Platon", *Platon, Opere V – Republica*, București, 1986, p 17-79.
- Cros, Henry 1884
 - H. Cros, Ch. Henry, *L'encaustique et les autres procédés de la peinture chez les anciens. Histoire et technique*, Paris, 1884.
- Dacos 1968
 - N. Dacos, „Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea“, *Dialoghi di Archeologia*, 2, 1968, p. 210-226.
- Eristov 1987
 - H. Eristov, "Peinture romaine et textes antiques – Informations et ambiguïtés à propos du Recueil Milliet", *Revue Archéologique*, N. S., Fasc. 1, 1987, p. 109-123.
- Guide aux fouilles...2015
 - *Guide aux fouilles de Pompéi*, Surintendance Pompéi, 2015.
- Mau 1882
 - A. Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin, 1882.
- Pompéi – Guide...1999
 - *Pompéi – Guide de la cité antique*, (texte S. Ciro Nappo), ed. Grund, Paris, 1999.
- Pompeii Revisited...2006
 - (n. E. Robinson) - *Pompeii Revisited – The Life and Death of a Roman Town* (dir J.-P. Descoeudres), Sydney, 2006, p. 114-116.
- Reinach 1986
 - A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de La peinture ancienne. Recueil Milliet*, Paris, 1986.
- Rostovtseff [1914] (2004)
 - M. I. Rostovtseff, *La peinture décorative antique en Russie Méridionale*, trad. fr. d'après la I-ère éd. russe, Sankt Petersburg, 1914, sous la dir. d'A. Barbet, Paris, 2004.
- Stoichiță 2012
 - V. I. Stoichiță, *Instaurarea tabloului - Metapictura în zorii timpurilor moderne*, București, 2012.

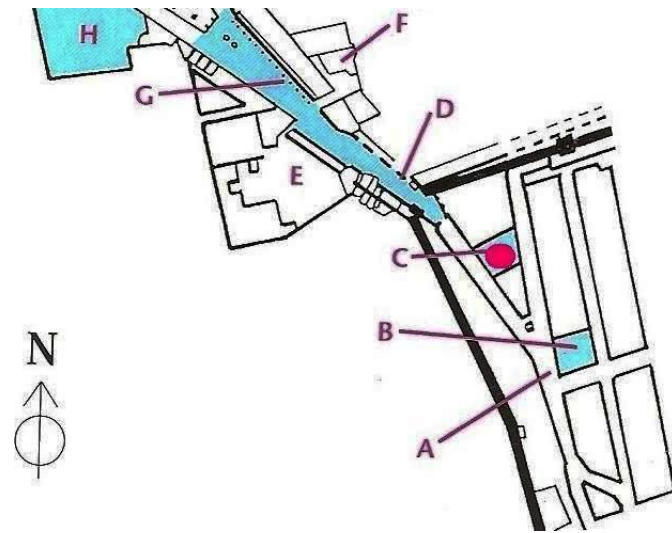


Fig. 1. Pompei – plan al colțului de nord vest al orașului, cu Casa Chirurgicalui (marcată).

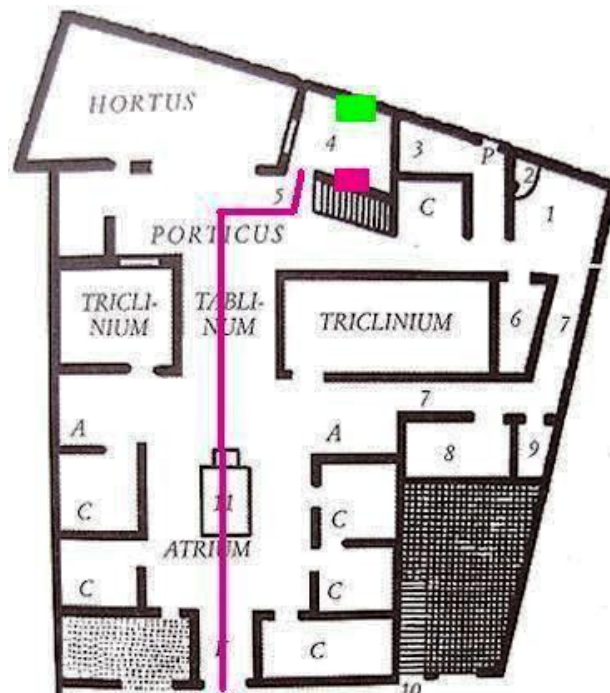


Fig. 2. Plan al Casei Chirurgicalui– calea de acces principală în interior (poziția panourilor decorative în *cubiculum*).



Fig. 3. Sarcofagul de la Kerki - latura lungă cu panoul principal reprezentând pe stăpânul casei în cadrul banchetului funerar (marcat).



Fig. 4. Sarcofagul de la Kerki – latura lungă cu atelierul pictorului.



Fig. 5. Sarcofagul de la Kerki – latura lungă opusă, cu panoul reprezentând o scenă de interior cu o femeie înveșmântată în costum de sărbătoare cu un copil mic în brațe.



Fig. 6 - Sarcofagul de la Kerki - latura lungă opusă, panoul central, reprezentând doi călăreți.



Fig. 7. Sarcofagul de la Kerki – latura lungă opusă cu panoul reprezentând trei muzicanți.

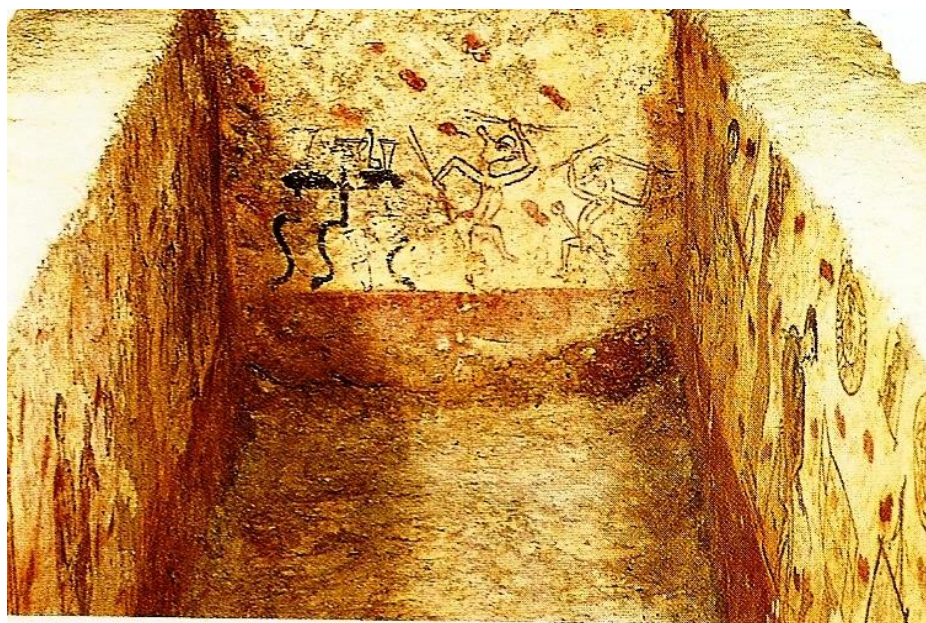


Fig. 8. Sarcofagul de la Kerki – latura scurtă cu panoul reprezentând pigmei dansatori.

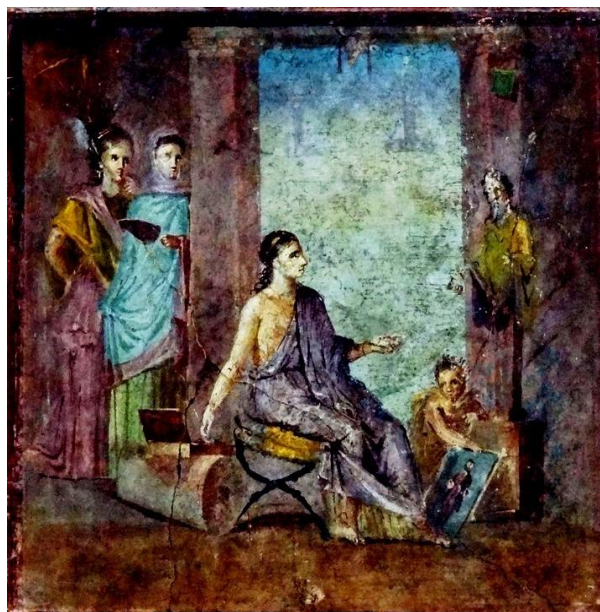


Fig. 9. Pompei Casa Chirurgului – panoul din *cubiculum* reprezentând pictorița la lucru.

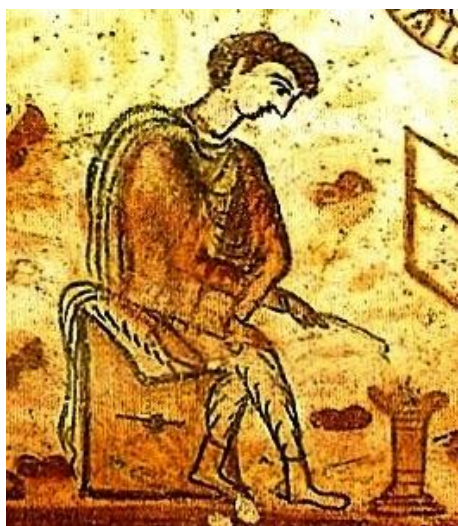


Fig. 10. Sarcofagul de la Kerki – detaliu cu pictorul încălzind spatula pentru aplicarea culorilor.



Fig. 11. Sarcofagul de la Kerci – detaliu cu tabloul pe șevalet.



Fig. 12. Rame vechi de lemn din Maramureș.



Fig. 13. Sarcofagul de la Kerki - detaliu cu cutia de culori.



Fig. 14. Pompeii Casa Chirurghului - detaliu cu cutia de culori.

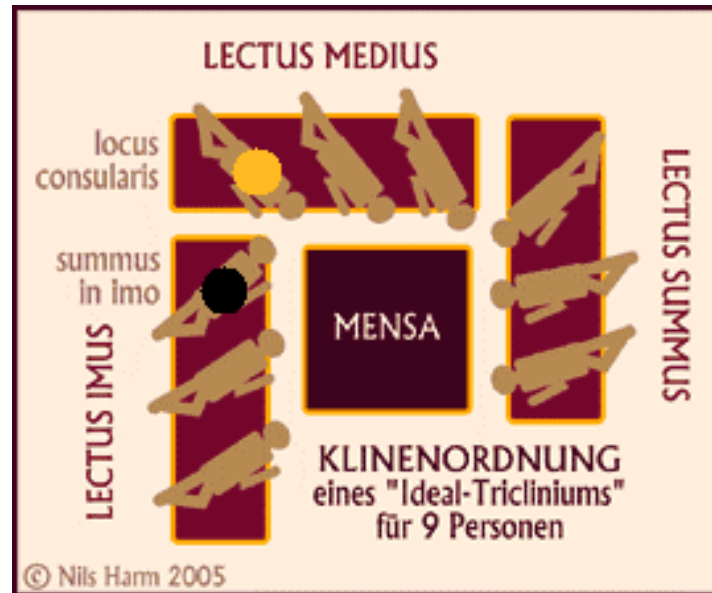


Fig. 15. Schema *triclinium*-ului cu locurile invitaților.



Fig. 16. Sarcofagul de la Simpelveld – ansamblul decorului interior cu patul defunctei și scaunul gol al oaspetelui, așezat alături (marcate).



Fig. 17. Pompei, Casa Chirurghului – panoul din *cubiculum* – detaliu cu *herma* și tabloul terminat, susținut de un amoraș înaripat.



Fig. 18. Pompei, Casa Chirurghului – panoul din *cubiculum* – detaliu cu cadrul scenografic.



Fig. 19. Parmigianino. Autoportret în oglindă convexă.



Fig. 20. René Magritte. Reproducere interzisă.

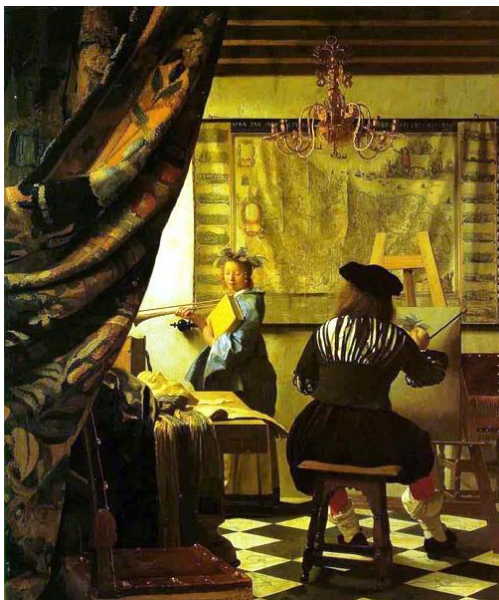


Fig. 21. Vermeer. Atelierul pictorului.



Fig. 22. René Magritte. Condiția umană.