



ARTĂ ȘI IDEOLOGIE: VECHI TRADIȚII ROMANE

*ART ET IDEOLOGIE:
ANCIENNES TRADITIONS ROMAINES*

Ioana-Iulia OLARU

Lector universitar, doctorand
Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design
Universitatea de Arte George Enescu, Iași, România

Cette étude est un bref essai sur l'évolution du bas-relief romain, depuis la République et jusqu'à l'aube du christianisme, avec des références aux oeuvres qui ont une importance essentielle pour ce domaine artistique de la propagande impériale. Nous ne prétendons pas à l'exhaustivité de la présentation des oeuvres de cette époque, et encore moins à une analyse stylistique ou artistique complète. Nous nous sommes limités aux oeuvres qui mettent en évidence les moyens auxquels faisait appel l'art du temps dans le but de manipuler la conscience des masses.

Fenomenul de convertire a artei în instrument de propagandă a fost considerat întotdeauna ca una din caracteristicile sistemelor politice din epoca modernă. Însă o incursiune în istoria Romei antice ne surprinde prin iscusința de a manipula opinia publică din acele timpuri prin intermediul vizualului. Astfel, influența artelor asupra mentalității, conlucrarea artei „oficiale” cu puterea socială – aceste tertipuri utilizate de diverse regimuri în perioada contemporană, au de fapt tradiții foarte vechi. Vom încerca să ilustrăm această afirmație printr-un studiu al **basoreliefului roman**, care a purtat un rol important în consolidarea puterii imperiului.

Statuara care rotunjește un volum este o artă specifică spațiului, ca și arhitectura, care dispune și edifică în spațiu construcții. Basorelieful depinde de suprafața-suport și este, în ultimă instanță, o compoziție în plan, care însă, față de pictură și desen, poate sugera perspectiva și cu alte mijloace. Prezintă și jocul cu lumina

și umbra, ca și desenul, dar este legat și de formă. Găsim în basorelief, prin însăși definiția acestei arte, detașarea de limitele planului și relația formelor cu exteriorul, întrepătrunderea lor cu spațiul în care se află. În funcție de înălțimea acestui relief, uneori se ajunge chiar până la limita cu sculptura ronde-bosse, așadar un adevărat curaj în depășirea planității și pătrunderea în lumea 3D. Acțiunea luminii captată de aceste forme are și ea un rol important, în funcție de orientarea ei, creând un joc de valori care vor accentua sau vor atenua perceperea volumului.

Toate acestea erau cunoscute și aplicate, la diferite nivele, de sculptorii romani, dar, pe lângă tehnicile și stilurile acestui domeniu artistic, pentru artistul de atunci subiectul era important: facilitatea recunoașterii întâmplărilor, impusă de narațiunea istorică (atât de îndrăgită de romani), precum și rapiditatea lecturării imaginilor au fost dintotdeauna aspirațiile reprezentărilor lor

plastice. Acest lucru era rezolvat prin claritatea discursului plastic, scop pentru care erau necesare emfaza și retorismul, deoarece artistul dorea să impună spectatorului „trăirea” poveștii, introducându-l în scenă. Temporal, întâmplarea nu rămânea într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat, ci se stabilea în realitatea înconjurătoare, devenind însă, în același timp, și un stimulent pentru măiestria artistului.

Iar propaganda politică a rămas până la sfârșit o caracteristică a întregii arte romane, dar mai ales a acestui domeniu de cumpănă între planitate și spațial, o artă care nu îngheață într-un anumit tip, ci cunoaște permanente reveniri, însă mai ales pași înainte, pași pe care îi vom parcurge și noi treptat pentru a înțelege rolul basoreliefului roman ca factor de influențare a opiniei publice.

De la sarcofagul consulului Lucius Cornelius Scipion Barbatus, cu un decor arhitectural de tip grec¹, o dată cu expansiunea imperială a Romei basorelieful se modifică: începe declinul artei de influență elenistică. Ia naștere o artă funcțională, care întărește prestigiul statului, al conducătorului, dar și al familiei, al cetățeanului chiar, o adevărată artă propagandistică, după modelul celei

specifice despotismului oriental. S-a cerut inventarea unui nou tip de relief, un relief istoric: narativ și comemorativ, unde semnificația scenei nu mai apare la o primă privire, ca până atunci, ci se explorează fragmente separate ale existenței, ca într-o „dare de seamă”, lipsită însă de finețea și inventivitatea grecilor. Această artă, care pune în evidență forța, adresându-se mai mult simțurilor decât intelectului, va fi un instrument puternic al legitimării puterii, un garant al câștigării admirației poporului de către noii stăpânitori.

Încă în cel mai „bătrân” basorelief roman din marmură păstrat, *Altarul lui Dominitus Ahenobarbus* (fig.1), cea mai veche comemorare a unui sacrificiu public², se vor contura cei doi poli stilistici viitori: eleganța fanteziei și detalierea narativă. Aici acest lucru se traduce prin conjugarea fundalului rafinat – cu arta triumfală (continuitate a poveștii, dispunere paratactică, perspectivă ierarhică, detalieri).



Fig. 1

În „Secolul lui Augustus” basorelieful exprimă ideologia unui singur individ: conducătorul suprem, un zeu aproape – împăratul –, promotor al unei arte dinastice, de o

¹ Citatele grecești (sub motivul volutei – friza dorică, cu metope și triglife și cu o cornișă ionică, profilează o simplitate florală, fără adâncime; este un relief netipic pentru arta romană de mai târziu) dezvăluie dorința celor bogați de a rupe cu tradiția centro-italică, dorință manifestată așadar încă de la începuturi. Cf. Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier (coord), *Istoria artei*, București, Ed. Univers enciclopedic, 2006, p.251

² Claude Frontisi (coord.), *Istoria vizuală a artei*, București, Enciclopedia RAO, 2003, p.60.

virtuozitate tehnică dusă la extrem. Aspectul oficial, propagandistic al artei imperiale timpurii se regăsește în *Ara Pacis Augustae* (fig.2), un înalt exemplu de sinteză artistică. Figurile au individualitate, fără să ajungă însă la nivelul redării particularităților fizionomice de mai târziu, elementele sunt redade pe mai multe planuri, dar lipsește spațiul, aerul, decorul. Personajele par doar volume dispuse în planuri diferite. În ciuda acestor căutări stilistice, împăratul iese în evidență prin procedeul orientării privirilor celorlalți spre el, deși el încă este amestecat în mulțime.

După *Ara Pietatis Augustae* (fig.3), monument reprezentativ pentru diversitatea ce caracterizează începutul de secol I d.Hr. (unde deja personajele sunt dispuse grupat și într-o mare varietate de poziții, într-un cadru topografic foarte concret – o noutate în relieful roman, regășibilă ulterior –, volumele sunt mai puternic evidențiate, într-un relief picturalizat, cu lumini și umbre, în opoziție cu lumina neutră a reliefului augustan) – arta va urma căi noi. În netradiționalele *Reliefuluri ale Cancelariei* (fig.4), reprezentarea intimității dintre împărat și oamenii de rând va atinge culmi mai înalte ca niciodată. Iar reliefulurile iluzioniste de pe *Arcul lui Titus* (fig.5), unde impresia generală va fi de 3D (profunzimea este accentuată aici prin înclinarea panourilor față de verticală, în partea de sus fiind retrase, iar reliefulurile proiectate înainte; efectul pictural, aproape impresionist³, este realizat și prin pierderea treptată a fundalului, ulti-

mul plan fiind realizat în relief foarte jos) – figurile depășesc cu mult mărimea obișnuită, iar supraînălțarea, frontalitatea și detașarea împăratului sunt atribute artistice ale noului ritual de curte (trăsături instituite peste cam o sută de ani), aici evitându-se însă hieratismul prin spontaneitate, personajele reale se asociază alegoric zeilor.

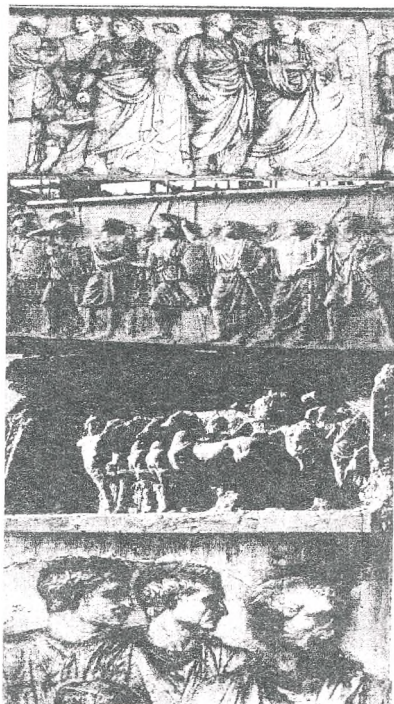


Fig.2 - 5

Maturitatea estetică și tehnică la care ajunsese arta celui de-al II-lea secol d.Hr. este reflectată impresionant de *Columna lui Traian* (fig.6), prima coloană sculptată cu reliefuluri, un exemplu de propagandă politică prin conceptul redării unei narațiuni în imagini. Stilistic, personajele, individualizate etnic, se deplasează într-un cadru care le înglobează; dar dimensiunii spațiale i se adaugă dimensiunea temporală: acest spațiu este animat, derularea faptelor este extraordinar de rapidă, în opoziție cu

³ Alois Riegl, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, București, Ed. Meridiane, 1983, p.125-126.

redarea de până atunci – simultană – a unei acțiuni. Scurgerea timpului pe Columnă (o inovație, de altfel) este realizată prin trecerea de la o scenă la alta ca într-un film cinematografic, cu câteva întoarceri în timp. Reliefulurile reușesc, în mod singular poate, o sinteză între foarte vechile scheme elenistice și gustul oriental – și tendințele originale manifestate treptat în basoreliefulurile romane. Pe de altă parte, ea este, înainte de toate, un monument propagandistic tipic, multe scene fiind incluse doar pentru a demonstra superioritatea oștirii romane. În plus, pe lângă glorificarea armatei, această coloană este și un imn pe care împăratul și-l închină lui însuși: el este redat ca un șef omniprezent, care domină situația – nu prin procedeele obișnuite ale artei oficiale (mărire, frontalitate, supraînălțare sistematică) întâlnite anterior, ci prin dispunerea personajelor, prin jocul privirilor celorlalți. Chiar dificultatea perceperii imaginilor din vârf poate fi explicată prin simbolismul acestui monument, care poate reprezenta doar pur și simplu triumful, prin doar prezența sa...

O îmbinare între detașarea de la *Ara Pacis*, dinamismul de pe *Ara Pietatis*, iluzia spațială din *Arcul lui Titus* și intimitatea personajelor din *Reliefulurile Cancelariei* – aceasta este decorația de pe *Arcul de la Benevento* (fig.7). Unitatea compozițională este realizată tocmai prin procedeele propagandistic al repetiției personajului imperial, în plus și supradimensionat, dar fără ostentație. Începe acum, o dată cu Antoninii, Antichitatea Târzie, o perioadă cu trăsături aparte, atât stilistice și tehnice, cât și ideologice, reflectate în iconografie. Este folosită perspectiva ierarhică, apare incidental conturul

adâncit, un procedeu optic pictural, iar naturalismul elenic este înlocuit de simbolismul decorativ. În panourile din epoca lui Commodus, înglobează mai târziu în *Arcul lui Constantin*, Marc Aureliu (ulterior transformat în Constantin) este înfățișat tronând, înconjurat de personaje mai mici decât el, așa cum vor fi reprezentați, în arta creștină, Hristos împreună cu apostolii și oamenii de rând. Apărut anterior pe *Columna lui Traian*, se afirmă acum un procedeu stilistic, folosit și el în scopul întăririi puterii conducătorului, care constă în includerea noastră, a spectatorilor în compoziție, împreună cu personajele redade întoarse cu spatele, pentru a-l privi pe împărat, reprezentat cu fața spre noi.

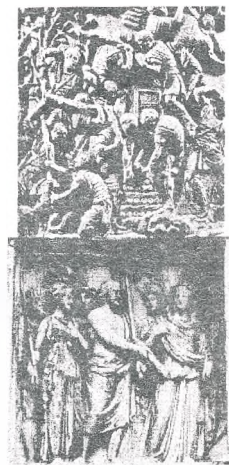


Fig. 6 - 7

Un stil schimbat se constată și în *Columna aureliană* (fig.8), în care noblețea și demnitatea de pe *Columna lui Traian* au fost înlocuite de un expresionism provocator al scenelor de masacr. Stilul Antichității Târzie se simte în încadrarea împăratului de cele două personaje care îl scot în evidență. Continuitatea de pe *Columna traiană* nu se mai regăsește aici, iar factorul timp este

neglijat prin dispunerea pe aceeași secțiune verticală a scenelor înrudite, nu în desfășurare cronologică împrejurul corpului coloanei. Soclul *Coloanei antonine* (fig.9) prezintă aceeași diferență stilistică a două scene – ca pe *Altarul lui Domitius Ahenobarbus*. O opoziție puternică se regăsește între sobrietatea și schematicismul *Apoteozei* lui Antoninus și a Faustinei – și stilul plebeean al scenei *Decursio* (însăși pătrunderea artei plebeie în lucrările oficiale este o trăsătură esențială a artei antice târzii), aceasta din urmă cu un relief accentuat, proporții incorecte, detalii, perspectivă pe registre suprapuse, spațiu comprimat. O dată cu domnia lui Adrian se statornicise ritul înhumării în sarcofage decorate cu un relief elaborat (moda înhumării în locul incinerării începuse o dată cu domnia lui Traian)⁴. Această noutate duce la o răspândire excepțională a basoreliefurilor private, în ornamentația cărora se constată o nouă pătrundere a modelelor elenistice, un exemplu tipic fiind *Sarcofagul din Portonaccio* (fig.10), unde regăsim expresivitatea dusă la exagerare a scenei de luptă, foarte aglomerată și tensionată.



Fig. 8



Fig. 9

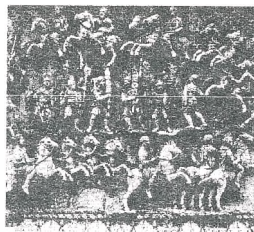


Fig. 10

În secolul al III-lea și începutul secolului al IV-lea d.Hr, Imperiul Târziu introduce o estetică nouă în artă, care susține puternic de la început, idealul dinastic. *Arcul lui Septimius Sever* din Leptis Magna (fig.11) (nordul Africii) (orașul de origine al acestui prim împărat non-european) glorifică pe împărat și pe familia sa, dar nu în scene ce redau evenimente reale, ci în compoziții în care narativismul a dispărut, unde totul este doar o reprezentare generală a unui împărat în glorie. Respectând convenția estetică a Antichității Târzii, elementele sunt subordonate ierarhic față de împărat, care privește spre noi, spectatorii, în timp ce celelalte personaje îl privesc pe el. Frontalitatea carului cu cai și a oamenilor (redare condiționată de lungimea frizei) era o trăsătură a artei populare – a cărei prezență atenuază caracteristicile artei oficiale. Procedeurile folosite în decorul marelui *Arc al lui Septimius Severus* din Forul Roman (fig.12) sunt cele ale picturii omagiale: perspective cavaliere, diferențe de scară, detalii. Grupul imperial și soldații se dizolvă parcă în două mase nedefinite. Împăratul este prezentat în fața unui mulțimi omogene, puse în evidență de semicercul ostașilor. Acest baroc flavic⁵ denotă dispariția stilului tradițional,

⁴ David Piper, *The Illustrated History of Art*, London, Crescent Books, 1991, p.50.

⁵ Niels Hannestad, *Monumentele publice ale artei romane*, București, Ed. Meridiane, 1989, p.208-209.

Winckelmann numind reliefurile chiar proaste, mirându-se cum a putut arta să decadă atât de mult în cei doisprezece ani de la moartea lui Marc Aureliu⁶. Dar este posibil să fie de fapt vorba despre renunțarea împăratului – în cazul monumentelor din Roma – la virtuozitatea unor artiști experimentați (care au realizat decorul arhitectural de la Leptis), în dorința de a introduce un modernism stilistic⁷.

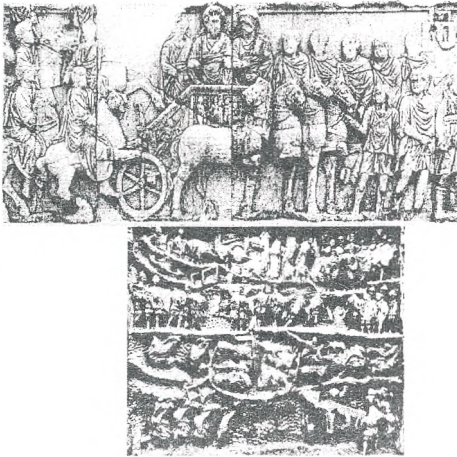


Fig.11 – 12

În timpul Tetrarhiei, relieful oficial roman va fi înlocuit treptat de cel de pe sarcofage. Somptuosul *Sarcofag Ludovisi* (fig.13) înfățișează un general roman ca pe un împărat, într-o scenă suprapopulată dar foarte realistă, în care agitația personajelor nu lasă să se întrezărească fundalul, altorelieful fiind foarte accentuat (efectul optic al jocului de umbră și lumină era sporit inițial prin aurire). Dar, în spatele acestui haos aparent, compoziția respectă scrupulos sche-

mele tradiționale, la care se adaugă corectitudinea reprezentării spațiului. Aceeași decorație excesivă, care dizolvă parcă structura construcției, se găsește și la *Arcul lui Galerius* de la Salonic (fig.14) (orașul de reședință al acestui împărat). Marca Antichității Târzii se detectează în scena sosirii împăratului după victoria împotriva perșilor, unde fastul și perspectiva ierarhică vor deveni un model pentru redarea viitoare a intrării lui Hristos în Ierusalim. (...Un contrast puternic față de *Arcul lui Traian de la Benevento*, unde împăratul este egal cu supușii...) Și aici motivul tronului și poziția lui dominantă sunt ilustrative pentru arta Antichității Târzii, fiind regăsite, ulterior, în iconografia creștină.

Împăratul Constantin se folosește de creștinism pentru restaurarea unității Imperiului. Arcul ridicat lângă *Colosseum* (unde foarte curând vor fi martirizați creștinii!), dedicat victoriei lui Constantin împotriva lui Maxențiu (fig.15), este ultimul arc omagial construit la Roma. Ca ornamentație, arcul este împodobit cu sculpturi de împrumut, iar indiferența față de tradiție e mai puternică decât ceea ce se vroia o recunoaștere a acesteia⁸. Stilul frizei este o continuare a celui de pe *Arcul lui Galerius*, dar asemănarea cu arta romanică a Evului Mediu e tot mai evidentă: într-o compoziție 2D, împăratul, înconjurat de senatori, stă pe tron, în plină centralitate, frontalitate și simetrie, figura lui atrage imediat privirea, el tronând pe un soclu înalt. Relația dintre figuri și fond este realizată printr-un efect pictural, optic. Baza *Obeliscului lui Teodosius* (fig.16) din hipodromul din

⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Istoria artei antice*, vol. II, București, Ed. Meridiane, 1985, p.106.

⁷ Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier, *op. cit.*, p.296.

⁸ David Piper, *op. cit.*, p.53.

Constantinopol are un stil prin care a fost deschisă o ușă spre reprezentările lui Hristos de pe portalurile romane: realismul este înlocuit de neglijarea proporțiilor corecte, de lipsa profunzimii spațiale, de atenția pentru detaliu, de simetrie, de ordine ierarhică. Reliefurile acestea exprimă cu adevărat plasticitatea limbajului Antichității Târzii.

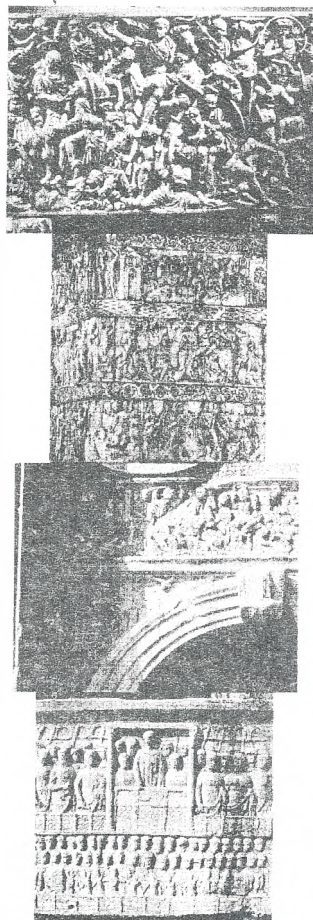


Fig.13 - 16

În creștinismul de început, dezvoltat doar după recunoașterea oficială a noii religii, reprezentarea lui Hristos devine tema centrală a artei – Lui și însoțitorilor Săi conferindu-li-se iconografia și simbolistica împăratului și ale curții imperiale. Hristos era împăratul din

cer, echivalent al împăratului de pe pământ. Ca urmare, Biserica se transformă în servitoarea curții și a împăratului, ca o grațitudine pentru recunoașterea creștinismului ca religie oficială. Cultul împăratului și ceremonialul curții intră în ritualul religiei, iar arta creștină devine arta oficială, sub protecția împăratului, care conducea și ca șef religios. Se schimbă iconografia, elementele păgâne capătă conotații creștine. Din domeniu major în epoca greco-romană, sculptura a devenit un auxiliar al arhitecturii religioase, devenind tot mai picturală, dar, oricum, bisericile timpurii nu au exploatat foarte mult sculptura. Atelierele au continuat ornamentarea cu sculpturi a sarcofagelor, dar și prelucrarea fildeșului în opere miniaturale (de altfel, singurele care se puteau obține din acest material). Din categoria acestora din urmă, în ceea ce privește arta laică menționăm dipticurile dăruite de împărați și consuli cu ocazia investiturii. Un exemplu renumit este *Fildeșul Barberini* (fig.17), unde placheta din mijloc înfățișează un împărat călare, probabil Constantin cel Mare (dar apariția lui Iisus cu gestul binecuvântării specific bizantin și sugestia prezenței unor trimiși indieni indică o perioadă mai târzie)⁹. Revenind la sarcofage, acestea constituie una dintre principalele forme de sculptură paleocreștină romană. *Sarcofagul Sfintei Constanza* (fig.18), fiica lui Constantin, este o reflectare artistică tipică a autorității imperiale. Iconografic, compoziția este deschisă, cu un caracter mai mult sim-

⁹ Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene*, București, Ed. Didactică, 1967, p.98.

bolic, elementele figurative – amorași culegând struguri – armonizându-se cu elementele decorative – spiralele viței-de-vie. Concepția antică despre relief se face simțită în aparenta lipsă a fondului, care nu mai evidențiază forma, ci devine spațiu¹⁰.

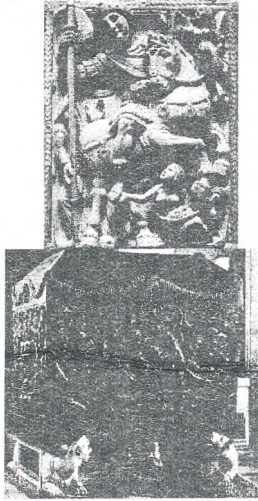


Fig.17 - 18

Așadar, am văzut cum, fie că se recurgea la extrase sau la influențe elene, fie că se realizau sinteze în care naturalismul se îmbina cu simbolismul, păgân sau creștin, împăratul (și implicit cetățeanul roman) vedea în special utilitatea basoreliefului, care era numai un instrument întrebuintat, cu calcul, pentru a spori efectul unor monumente și așa impresionante. Una dintre constantele importante ale reliefului roman este

¹⁰ Caracteristică epocii romane târzii este această tratare a fondului ca spațiu, cu menținerea figurii individuale ca centru de interes; acest lucru se poate realiza doar dacă sunt reprezentate izolat puține figuri. Când sunt multe personaje, ele apar într-un șir lat, cele din spate sunt reduse la capete, fondul liber dintre ele dispărând. Cf. Alois Riegl, op. cit., p.129-131.

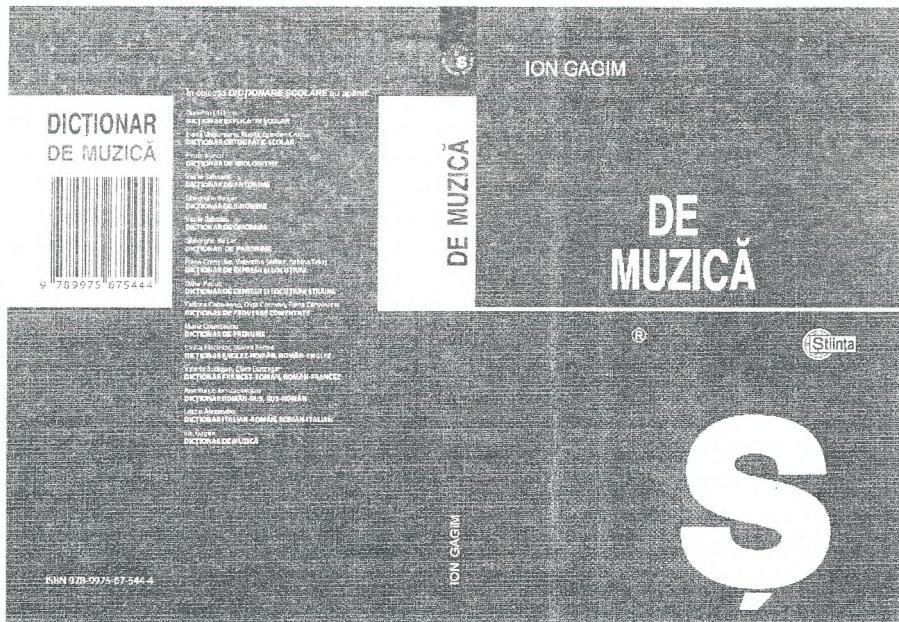
realismul, care permitea atunci popoului înțelegerea rapidă a mesajului, precum și recunoașterea portretelor împăratului și ale familiei imperiale, în lipsa altor mijloace, în cele mai îndepărate colțuri ale Imperiului. Altă constantă este narativismul, care fixa în memoria urmașilor – oameni pentru care imaginile erau mult mai convingătoare și mai accesibile decât scrierile – faptele mărețe ale conducătorului, care îi legitimau puterea.

Împăratul a știut la fel de bine să își atragă poporul de partea sa – și prin redarea, pe scene, a unei intimități care îi permitea amestecul printre ceilalți, singularizat fiind doar prin traseele privirilor anturajului – și prin omniprezența sa pe colonne – și prin frontalitatea, centralitatea, perspectiva ierarhică, privirea sa ațintită asupra noastră, din timpul Antichității Târzii. ...Însă mai ales prin strategia de a accepta o religie pentru a și-o atrage apoi de partea sa, servindu-se de Biserică, dar și de artă: Hristos a fost dotat cu atributele iconografice imperiale, dar i-a și împrumutat, la rândul său, împăratului, divinitatea.

În concluzie, putem afirma că rolul propagandistic al basoreliefului roman, ca și al întregii artei romane, este de necontestat. Indiferent de materialul folosit, de înălțimea reliefului, de modernismul acestuia sau, dimpotrivă, de întoarceri la academismul rece, totul era pus în slujba politicii imperiale.

Bibliografie selectivă

1. Bell, Julian, *Oglinda lumii: o nouă istorie a artei*, București, Ed. Vellant, 2007.
2. Bloch, Raymond, Cousin. Jean, *Roma și destinul ei*, vol. I, II, București, Ed. Meridiane, 1985.
3. Brilliant, Richard, *Arta romană de la republică la Constantin*, București, Ed. Meridiane, 1979.
4. Châtelet, Albert Bernard, Groslier, Philippe (coord), *Istoria artei*, București, Ed. Univers enciclopedic, 2006.
5. Delvoye, Charles, *Arta bizantină*, vol. I, București, Ed. Meridiane, 1976.
6. Fleming, William, *Arte și idei*, vol. I, București, Ed. Meridiane, 1983.
7. Frontisi, Claude (coord.), *Istoria vizuală a artei*, București, Enciclopedia. RAO, 2003.
8. Gramatopol, Mihai, *Arta imperială a epocii lui Traian*, București, Ed. Meridiane, 1984.
9. Hannestad, Niels, *Monumentele publice ale artei romane*, vol. I, II, București, Ed. Meridiane, 1989.
10. Hollingsworth, Mary, *Arta în istoria umanității*, București, Enciclopedia RAO, 2004.
11. Kagan, M.S., *Morfologia artei*, București, Ed. Meridiane, 1979.
12. Piper, David, *The Illustrated History of Art*, London, Crescent Books, 1991.
13. Riegl, Alois, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, București, Ed. Meridiane, 1983.
14. Talbot Rice, David, *Art of the Byzantine Era*, London, Thames and Hudson, 1993.
15. Vătășianu, Virgil, *Istoria artei europene*, București, Ed. Didactică, 1967.
16. Vulpe, Radu, *Columna lui Traian*, București, Ed. Sport-Turism, 1988.
17. Winkelmann, Johann Joachim, *Istoria artei antice*, vol. I, II, București, Ed. Meridiane, 1985.



Ion GAGIM, Dicționar de muzică,
Editura Știința, Chișinău, 2008