

Daniel Haiduc

Funcționalul în arta romană

The functional in roman art

Abstract: *Despite numerous scientific studies published in the last decades, in many encyclopedic and lexicographical works one can still find a tendency to describe the roman art as „utilitarian”. Understanding the difficulty of reflecting the complex processes that defined the roman art during it’s thousand years of existence, the article suggests that the term „functional” - meaning something adapted to an order or to a system - is better suited for it’s characterization.*

Cuvinte cheie: *arta romană, utilitar, funcțional, propagandă*

Keywords: *roman art, utilitarian, functional, propaganda*

O privire superficială asupra artei romane va converge inevitabil către două aspecte fundamentale, regăsite sub forme asemănătoare în majoritatea lucrărilor de tip enciclopedic sau lexicografic. Este vorba despre un anumit complex de inferioritate culturală față de arta elenistică și de caracterul preponderent utilitar, rezultat din statutul de meșteșug și de legătura profundă cu propaganda oficială. Astfel, se postulează faptul că, deși aduce multe inovații – în arhitectura urbană, în pictură sau sculptură – arta romană produce, de-a lungul întregii sale existențe de aproape o mie de ani, o cantitate limitată de obiecte de artă originale, ea copiind, în cea mai mare parte, produse ale artei grecești, considerată superioară. În același timp, se susține că, deși arta romană și-a dezvoltat, în decursul secolelor, mijloace proprii de exprimare, ea a continuat să răspundă unor principii fundamentale care n-au evoluat prea mult, menținând o legătură profundă cu statul și propaganda oficială, căutând permanent utilitarul și grandiosul în slujba unui scop fundamental: diseminarea valorilor romane și întărirea respectului pentru puterea Romei.

La o cercetare mai atentă, constatăm însă că, deși cele două concepte conțin unele elemente de adevăr, ele sunt departe de a reflecta întregul complex de procese care au definit arta romană de-a lungul îndelungatei perioade în care Imperiul Roman a fost cea mai puternică entitate statală a lumii. De unde, atunci, persistența acestei viziuni simplificatoare, reluată și propagată în continuare fără a acorda atenție realității arheologice și istorice? O parte a răspunsului a fost formulată de Mihai Gramatopol¹ care, pornind de la constatarea istoricului italian R. Bianchi-Bandinelli că nici un curent al gândirii contemporane n-a știut să dea până acum un fundament metodologic suficient de sigur istoriei artei antice, arată că, din dorința de a depăși o atare stare de lucruri, cercetătorii au avut mereu tendința

1. Gramatopol 2011, pag. 9

de a aluneca spre interpretări extreme, conform cărora arta romană nu poate fi decât ori esențialmente autohtonă, deci determinantă pentru civilizația Europei vechi, ori doar o reflectare a lumii elenice, adică o artă greacă de epocă romană.

Cel care a situat arta romană în poziție de subordonare față de cea greacă clasică, considerată de el drept prototip și etalon al frumosului, a fost J.J. Winckelmann, în eseu *Considerații despre imitarea operelor grecești în pictură și sculptură* și mai apoi în *Istoria artei antice*, lucrare cu larg răsunset european vreme de mai bine de un secol². Pe lângă stabilirea unei relații riguroase între opera de artă și calitatea ei artistică, Winckelmann a încercat să adapteze întreaga evoluție a artei la o schemă conform căreia istoria se aseamănă vieții omului³, reducând astfel istoria artei antice la un șir de cicluri marcate de început, apogeu și decădere. Din această perspectivă, arta romană ne apare ca o artă anistorică, un amurg de aproape un mileniu al artei clasice elene, fără nici un fel de legătură cu realitățile sociale, politice și etnice ale societății care a creat-o⁴.

Este meritul școlii vieneze⁵ de a aborda problema în termeni mai categorici, pornind de la întrebarea fundamentală „ce este roman în arta romană?”⁶. De altfel, nici nu vorbim de un grup omogen, legat prin convingeri dogmatice, ci mai curând de un curent de gândire care a evoluat în timp, de-a lungul mai multor generații. Franz Wickhoff, unul din reprezentanții de seamă ai acestei școli, deși în aparență adoptă o poziție critică față de teoria lui Winckelmann, nu face decât să o întărească, deoarece evaluează originalitatea artei romane exclusiv pe baza inovațiilor aduse: reprezentarea continuă ca mod specific de compoziție, reprezentarea iluzionistă a spațiului infinit în pictura peisagistică și relief și crearea portretului republican⁷. Cercetările lui Wickhoff au fost supuse, la rândul lor, unor critici severe, unele încercând să demonstreze că arta romană nu este, de fapt, originală și că toate trăsăturile invocate de vienezi provin din lumea elenistică, aducând astfel discuția înapoi către teoria inițială, iar altele susținând că, dimpotrivă, acesta a greșit prin a nu acorda suficientă atenție elementelor de specificitate ale societății romane. Totuși, lui Wickhoff trebuie să i se recunoască meritul de a fi încercat primul să confere artei romane individualitate și originalitate, pornind astfel o discuție amplă și constructivă la care și-au adus aportul, în timp, figuri importante ale istoriei artei. Alois Riegl este cel care pune capăt concepției winckelmanniene, formulând și argumentând conceptul de antichitate târzie și pledând pentru idea de continuitate, pe coordonate evolutive, a artei romane din arta antichității clasice⁸.

În ce privește folosirea frecventă a atributului *utilitar* în caracterizarea artei romane, acest lucru ne apare ca rezultat al convergenței a doi factori principali. Primul dintre ei constă în preferința pentru abordările de tip analitic ce operează cu categorii sau segmente

2. Cf. Gramatopol 2011, pag. 10

3. Winckelmann 1985, pag. 42

4. Punct de vedere prevalent în cadrul curentului neoclasic european

5. Grup de personalități științifice din domeniul istoriei artei coagulat în jurul Universității din Viena la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, din care au făcut parte, printre alții, Franz Wickhoff, Alois Riegl, Max Dvořák sau Julius von Schlosser.

6. Fără însă a reuși nici ea să dea un răspuns definitiv

7. Gramatopol 2011, pag. 12

8. Riegl 1998, pag. 69

distincte în interiorul artei romane, demers care conduce adesea la simplificări conceptuale din cauza importanței disproporționate acordate caracterul utilitar al produselor artistice studiate. Astfel, pe lângă împărțirea „clasică” a domeniului artelor plastice pe genuri (arhitectură, sculptură, pictură), întâlnim și delimitări pe criterii geografice sau sociale. Spre exemplu, *artei imperiale*, de factură metropolitană⁹, i se opune *arta provinciilor imperiului*, o artă suburbană, în care dorința artizanilor locali de a furniza produse alternative mai economice decât cele aduse de la Roma, dar cu aceeași valoare utilitară, conduce la degradări ale prototipurilor artei culte¹⁰. În mod similar, conceptul de *artă oficială*, domeniu al monumentelor publice și al produselor artistice aferente propagandei oficiale (având deci o utilitate bine stabilită), este delimitat de cel al *artei plebeiene*, echivalată *artizanului* și definită ca sinteză artistică între elementul autohton și arta orașelor grecești din centrul și sudul Italiei¹¹. Cunoscând faptul că, în concepția antică, artizanul cuprindea deopotrivă produsele utilitare și pe cele ale *artelor liberale*, toate având o motivație ideologică comună și anume ideea de glorie¹², putem înțelege oarecum prevalența termenului *utilitar* în caracterizarea indiscriminatorie a acestora.

Al doilea factor determinant în utilizarea termenului *utilitar* este dat de atitudinea societății romane față de artele plastice, așa cum reiese ea din lucrările diversilor scriitori latini – puține la număr, e adevărat –, atitudine care oscilează între disprețul categoric față de artele figurative în numele purității romane sau al filosofiei stoice și admirația pentru aspecte particulare ale acestora precum monumentalitatea, dezinvoltura formală și meșteșugul tehnic sau măreția pe care o inspiră *mărima* obiectelor artistice¹³. Această precaritate a preocupărilor privind teoria frumosului și în special a artei, adăugată statutului minor care ar fi fost acordat artiștilor romani¹⁴, constituie, pentru mulți cercetători, dovezi ale faptului că lipsa educației estetice, în sensul *paideei* grecești, ar fi o trăsătură definitorie a latinilor, cărora le-ar lipsi capacitatea de a pătrunde semnificațiile operelor de artă, considerate în mod stereotip ca fiind frumoase, atrăgătoare sau proporționate. Cu alte cuvinte, acumularea de bogății artistice ar trăda, dincolo de apetența pentru valoarea materială, prevalența caracterului utilitar al obiectelor de artă, devenite în timp indispensabile în viața de toate zilele, de la mobilierul de lux, decorația sculpturală și picturală a locuințelor până la veselă și podoabele corporale¹⁵.

Nu ne propunem să inițiem o evaluare a diversele curente de gândire sau metodologii de cercetare a artei antice. De altfel, cercetătorii înșiși, atunci când nu vorbesc despre un adevărat complex de inferioritate în care s-ar afla, din punct de vedere metodologic, istoria artei și științele istorice în general, față de cele ale naturii, acceptă că există o anumită problemă în ce privește stabilirea valorii obiective a cunoașterii în

9. Artă executată din ordinul și pe cheltuiala împăratului sau a senatului, având un scop clar, evidențiat prin mesajul politico-iconografic imprimat

10. Similar conceptul modern de *kitsch*

11. Gramatopol 2011, pag. 26

12. Cicero, *Tusculanae disputationes*, I, 4

13. Gramatopol 2011, pag. 36

14. Se presupune că artiștii romani nu beneficiau de prestigiul omologilor greci, fiind considerați doar meșteșugari

15. Gramatopol 2011, pag. 33

acest domeniu, problemă provenită atât dintr-o anumită ambiguitate a limbajului folosit cât și din dificultatea de înțelegere a contextului în care survine actul istoric studiat¹⁶. Privită, astfel, prin prisma complexității inerente oricărui demers de a oferi o imagine de ansamblu coerentă asupra artei romane, tendința de simplificare a imaginii acesteia în cadrul diverselor lucrări cu caracter neștiințific ne apare ca fiind acceptabilă, ba chiar necesară. Ceea ce dorim însă să subliniem este că folosirea cu lejeritate a unor termeni generici ca *utilitar* poate depăși caracterul unei simplificări, ducând la înțelegerea greșită a însăși locului artei în cadrul societății romane. În acest caz particular, vom încerca să arătăm că termenul *funcțional* este mai adecvat pentru a descrie fenomenul artistic despre care vorbim, fără a-l epuiza, desigur.

Mai întâi să analizăm cele două cuvinte. Prima definiție a termenului *utilitar* în DEX¹⁷ este „*care are scopuri utile (imediate), care pune pe primul plan utilitatea (imediată)*”. În subsidiar putem lua în considerare și definițiile „*care are scopuri utile, practice*”, „*care consideră numai utilitatea*” sau „*practic, pragmatic, utilitarist*”. Așadar, vorbim despre obiecte cu un anumit potențial de utilitate, care sunt proiectate pentru, potrivite cu, adaptate unor scopuri date. Folosirea adjectivului *imediat* adaugă o notă de *disponibilitate*, iar *practic* și *pragmatic* din ultima definiție, deși mai degrabă atribute ale scopului (deci folosite greșit ca sinonime), adaugă o conotație de *eficacitate* a soluției proiectate sau chiar de *excludere* a altor scopuri posibile (obiect exclusiv utilitar). Conform aceluiași dicționar, *funcțional* înseamnă „*util, practic*”, respectiv „*care îndeplinește condițiile pentru a fi folosit*”. La prima vedere, suntem tentați să spunem că este sinonim cu *utilitar*, însă ar fi o greșeală (întâlnită frecvent, de altfel). Funcționalitatea unui obiect (însușirea de a fi funcțional) nu dă seama despre scopul pentru care obiectul a fost creat (utilitatea posibilă), ci despre felul în care acesta îndeplinește concret o funcție. Cu alte cuvinte, în timp ce un obiect *utilitar* are potențialul de a fi folosit într-un anumit scop (este proiectat astfel), obiectul *funcțional* a dovedit deja că poate îndeplini cu succes funcția încredințată, în acest sens el fiind atât *util*, cât și *practic*. În plus, atributul *funcțional* adaugă conotații calitative care, în funcție de context (sistem, ansamblu, proces), pot lua diverse forme, spre exemplu ca elemente de *ergonomie (ușurința în utilizare, comoditatea)*¹⁸.

În ce privește domeniul artelor, o discuție despre *funcțional* ar putea porni de la afirmația lui Genette că „*ființa umană nu produce nimic fără intenție funcțională*”¹⁹. Prin urmare, orice artefact (produs uman) are o anumită funcție care îi definește raportul cu lumea reală și cu nevoile creatorului său, iar opera de artă nu este, în această accepțiune, decât un artefact cu funcție estetică²⁰. Dacă însă aceeași operă este analizată în contextul apartenenței la arta unei civilizații, caracterul său funcțional își extinde câmpul de aplicabilitate de la atribute individuale ca forma, culoarea sau materialele folosite spre locul ocupat într-un spațiu sau relațiile cu celelalte obiecte. În acest sens, potrivit lui Baudrillard, *funcționalul* nu califică deloc ceea ce este adaptat unui scop, ci *ceea ce este*

16. Ibidem, pag. 48

17. DEX online

18. Diferența dintre cei doi termeni poate fi înțeleasă și astfel: putem crea obiecte perfect funcționale, dar fără nici o utilitate practică.

19. Genette 1999, pag. 26

20. Ibidem

*adaptat unei ordini sau unui sistem*²¹. Funcționalitatea unui obiect este, deci, aptitudinea sa de integrare într-un ansamblu, posibilitatea de a-și depăși funcția primară, devenind element de joc, de combinație și de calcul în interiorul unui sistem a cărui coerență provine tocmai din faptul că obiectele componente (ca și diferitele lor aspecte, forma, culoarea etc.) nu mai au o valoare proprie, ci o funcție universală de semn.

Acceptând această definiție extinsă, vom încerca să evaluăm măsura în care atributul *funcțional* poate fi aplicat artei romane printr-o reformulare a domeniilor acesteia pe criterii funcționale. Vom distinge, astfel, un domeniu al reprezentării și comunicării în spațiile publice, un altul orientat spre arhitectura templelor și tradiția spațiilor sacre și un al treilea care cuprinde locuința și ritualurile sociale. De asemenea, în locul unei analize a setului de funcții primare pe care cercetarea istorică le ia, de obicei, în considerare – funcția utilitară (pentru uz curent), funcția rituală (în cadrul ceremoniilor sau a obiceiurilor tradiționale) și funcția decorativă (care înglobează atât aspectul estetic cât și pe cel de reprezentare socială) – vom încerca să identificăm prezența unei ordini superioare, cu caracter integrator, pentru toate tipurile de expresie artistică prezente într-un spațiu dat.

În ce privește spațiul public, ne putem raporta, fără să greșim, la sistemul de valori promovat în societatea romană de către clasa conducătoare prin intermediul propagandei oficiale. În acest caz, concedierea atributului *utilitar* în favoarea *funcționalului*, departe de a însemna minimizarea caracterul propagandistic al artei romane, dimpotrivă, poate aduce un plus de claritate deoarece propaganda, în accepțiunea ei de diseminare a mesajului oficial, este în esență un proces narativ care are nevoie de o artă unitară, coerentă, permanent actualizată și conectată la realitățile momentului istoric.

Se cuvine să facem o precizare. Înțelesul termenului de propagandă nu este, pentru romani, exact cel pe care îl cunoaștem astăzi²², îi lipsește încărcătura morală și, desigur, asocierea negativă cu anumite regimuri politice recente. O definiție mai corectă (sau mai neutră) a propagandei romane ar fi aceea de „producere de convingeri” sau „producere de bunăvoință”²³ și ea se potrivește mai bine cu concepția, larg răspândită, că cea mai mare parte a ceea ce percepem astăzi ca artă de-a lungul istoriei Imperiului Roman este o manifestare, mai mult sau mai puțin directă, a propagandei. Nu atât pentru că scopul acesteia ar fi fost de la început conștient formulat, ci mai mult ca o consecință a prețuirii înalte de care se bucura în societatea romană elocința, puterea cuvântului, oratoria, care reușea să mobilizeze conștiința cetățenilor, arătându-le felul în care își pot servi mai bine patria²⁴. Pe de altă parte, atunci când vorbim despre calitățile specifice ale romanilor – asprime, răceală, scepticism, luciditate, severitate, meticulozitate, orgoliu – nu putem să nu remarcăm capacitatea deosebită de organizare, manifestată în întreaga viață – socială, politică, intelectuală, artistică – și sistematizată în legi sau regulamente. Din această perspectivă, subordonarea artei de către propagandă ne apare în primul rând ca o *expresie a dorinței de ordonare* a spațiului și a mesajului public prin adoptarea unui *limbaj vizual*

21. Baudrillard 1996, pag. 45

22. Propagare sistematică a informației sau ideilor de către o parte interesată, mai ales într-un mod tendențios, în scopul de a încuraja sau a infiltra o anumită atitudine sau reacție.

23. Hannestad 1989, pag. 6

24. Drâmba 1998, pag. 341

general care să favorizeze diseminarea, prin artă, a unor mesaje cu scop politic concret.

Reprezentare și comunicare în spațiile publice

Inventarea arcului în plin cintru și a cimentului (*opus caementicium*) în secolul II î.Hr. a creat condițiile tehnice pentru dezvoltarea fără precedent a construcțiilor în lumea romană. Pornind de la câteva modele de bază, au fost realizate clădiri de diverse tipuri, adaptate necesităților unei societăți care își definea treptat, în mod democratic sau prin violență, regulile de funcționare prin ritualizarea activităților asociate cu guvernarea, cultele sau administrarea justiției. Începând cu perioada imperială timpurie, arhitectura publică evoluează către complexe de mari dimensiuni, tendință favorizată de rivalitatea dinastică ce determină alocarea unor spații din ce în ce mai extinse în cadrul centrelor urbane și adoptarea constantă de soluții tehnice noi, iar investițiile financiare considerabile se reflectă direct în calitatea în altă a proiectării și execuției. Din epoca lui Augustus, când a fost introdus semicercul în proiectarea forumului roman, planurile construcțiilor au adoptat forme din ce în ce mai diverse, de la cele dreptunghiulare la forme poligonale, circulare sau chiar ovale. În ansamblu, secolul II d.Hr. poate fi considerat ca epoca de aur a arhitecturii romane, contribuția ei la istoria arhitecturală constând, printre altele, în



Forul lui Traian

inventarea coloanelor sculptate în relief și transformarea arcurilor de triumf, din suporturi pentru statui, în edificii purtătoare de imagini. Conform surselor vremii, se pare că nici un eveniment semnificativ desfășurat în spațiul public nu putea avea loc în afara acestor complexe arhitecturale, ele oferind cadrul ideal pentru transmiterea, prin imagini, a mesajelor dinspre conducători către cetățenii de rând.

Astfel de imagini populau în număr foarte mare Forul lui Traian, un complex multifuncțional - cu porticuri, galerii susținute de coloane, bazilică, biblioteci, temple - a cărui unitate de ansamblu este asigurată prin axul politic: statuia ecvestră a lui Traian în curte și Columna lui Traian între cele două biblioteci²⁵. Sus, deasupra fiecărei coloane de susținere a galeriilor porticurilor și a fațadei de la Basilica Ulpia, se aflau statui de prizonieri daci, iar între ele se puteau vedea portretele membrilor familiilor imperiale, fixate pe scuturi de marmură și privind în jos. Alte sculpturi umpleau nișele din pereții aflați în spatele porticurilor. Reconstituirile realizate de specialiști dezvăluie un program decorativ extrem de amplu, în care bazilica prezenta o friză lungă, ilustrând luptele victorioase ale lui Traian și constituind astfel o introducere a seriei de sculpturi ce urcau, în spirală, în jurul

25. O dezvoltare importantă a temei se găsește în Velcescu 2008

Columnei lui Traian, pe o lungime de aproximativ 200 de metri, și care înfățișau detalii din războaiele daco-romane. Intenția mesajului este transparentă, ea celebrând nu atât un eveniment istoric, cât mai degrabă un prezent glorios care promitea un viitor pe măsură, sub înțeleapta cărmuire a împăratului²⁶. Este, în mod evident, o formă de propagandă, care însă funcționează mai puțin prin argumentele sale raționale cât prin impactul emoțional al unui ansamblu arhitectural grandios, coerent și, fără îndoială, funcțional.

Arhitectura templelor și tradiția spațiilor sacre

În arhitectura lumii romane, o importanță deosebită a fost acordată recunoașterii rapide de către privitor a tipului funcțional al construcțiilor, care servea drept indicație a comportamentului social sau religios cerut în preajma lor²⁷. Este unul din motivele principale pentru care templul roman era împodobit cu sculpturi și picturi menite să-i confere identitate, în special pe fațada alcătuită, de obicei, dintr-un fronton triunghiular sprijinit pe patru, șase, opt sau zece coloane. Dacă, pentru publicul larg, detaliile subtile ale acestei identități vizuale puteau trece neobservate, ele contopindu-se în imaginea de ansamblu a edificiului, pentru constructori alegerea stilului erau extrem de importantă, lucru subliniat de Vitruvius care expune cu claritate relația dintre arhitectura templului și zeitatea în cinstea căreia era construit²⁸. Astfel, ne spune arhitectul roman, edificiile ridicate în onoarea lui Jupiter, cerului, soarelui sau lunii trebuie să fie deschise spre cer deoarece „aceștia sunt zei ale căror înfățișări și manifestări ne apar în fața ochilor pe bolta cerească, atunci când este senin și luminos”. Templele Minervei, ale lui Marte sau Hercules, vor folosi stilul doric deoarece „puterea virilă acestor zei face ca rafinamentul să fie cu totul nepotrivit pentru casele lor”, în timp ce templele închinat lui Venus, Flora, Proserpina, respectiv nimfelor, necesită stilul corintic – cu contururile sale subțiri, florile, frunzele și volutele ornamentale – deoarece este vorba despre „divinități delicate”. Conform aceleiași logici, folosirea ordinului ionic în construcția templelor lui Juno, Diana, Bacchus sau altor zei din aceeași categorie este în conformitate cu poziția de mijloc pe care aceștia o dețin deoarece clădirile astfel realizate „vor avea combinația adecvată de sobrietate dorică și delicatețe corintică”. Pentru Vitruvius, „conformitatea este acea perfecțiune a stilului care vine atunci când o lucrare este construită după principii aprobate”²⁹, ori aceste principii general acceptate constituie, în opinia noastră, exact cadrul de



Ara Pacis – Intrarea principală (est) în zidul de incintă

26. Zanker 2014

27. Neudecker 2014

28. Vitruvius, *De Architectura*, II, 5

29. Ibidem

manifestare al aspectului funcțional al artei spațiilor sacre, deoarece respectarea tradițiilor duce la consacrarea unor forme de bază care rămân neschimbate în timp, având rolul de a transmite sentimentul de atemporalitate.

Ritualurile sunt cele care impun aspectul inconfundabil al edificiilor religioase prin stabilirea unei relații spațiale speciale între acestea și mulțimea adunată cu ocazia ceremoniilor. În lumea romană, templele erau situate în totdeauna la un nivel mai în alt decât al clădirilor din jur, la capătul unor scări, așadar deasupra vieții cotidiene, în timp ce altarele, construcții destinate în exclusivitate activităților cu caracter sacrificial, ocupau centrul unor spații deschise, care permiteau desfășurarea procesiunilor în jurul lor. Un exemplu elocvent în ce privește folosirea imaginilor în arta religioasă este *Ara Pacis*³⁰, al cărui exterior constituie replica în marmură a unui gard de lemn, de care atârnă ghirlande de flori, boluri, și o formă de decorațiune sculptată numită *bucrania*, ce înconjoară altarul propriu-zis. În jurul gardului se desfășurau procesiunile, în timp ce în interior, pe altar, se putea vedea animalul sacrificat de către fecioarele vestale și preoți. Panourile care decorau incinta aveau rolul de a oferi justificarea mitologică necesară activităților sacrificiale prin afișarea de scene istorice menite să-l transporte pe privitor în apoi, până în timpul lui Aeneas și al fondării Romei. Edificiul religios devine astfel un ansamblu funcțional compact, o materializare a memoriei care conservă trecutul și conține promisiunea continuității³¹.

Locuințele și ritualurile sociale

Mult timp, pictura murală romană a fost tratată în literatura de specialitate ca un gen artistic independent și nu ca parte integrantă a arhitecturii pe care era chemată să o împodobească. În ultimele două decenii, datorită restaurării minuțioase a vilelor



Pictură murală – Vila Poppeea din Oplontis
(astăzi localitatea Torre Annunziata din regiunea Napoli)

romane descoperite în siturile arheologice Pompei și Herculaneum, această abordare s-a modificat, determinând o recontextualizare care ne permite să înțelegem mai clar atât modul în care evenimentele sociale și-au găsit expresia în structura construcțiilor private, cât și tehnicile cu ajutorul cărora erau obținute anumite efecte vizuale prin integrarea în arhitectura locuinței a picturilor și a sculpturilor. Imaginea rezultată este cea a unor spații elaborate, destinate unei vieți sociale active, centrate în jurul ideilor de frumusețe și bucurie. Astfel de decoruri complicate, din care nu lipseau decorațiunile somptuoase, jocurile de lumini sofisticate sau scenele dramatice, pe lângă faptul că afirmă statutul

30. Altar situat în Roma, pe Via Flaminia, și consacrat pe 30 ianuarie, în anul 9 î.Hr., de către Senatul Roman, pentru a celebra pacea stabilită în imperiu după victoriile lui Augustus.

31. Neudecker 2014

social prosper al proprietarului, permiteau desfășurarea ritualurilor vieții sociale, asociate aproape întotdeauna cu mâncarea și băutura. Aceste banchete și recepții erau guvernate nu numai de respectarea normelor obișnuite ale comportamentului social, dar și de ceremonii complicate, care începeau cu distribuirea participanților pe canapele și continuau cu reglementarea modului în care se consuma alcoolul.

În interiorul vilelor romane, proprietarii și vizitatorii erau înconjurați de artă – în cea mai mare parte de sorginte greacă – care crea o lume foarte diferită de viața de zi cu zi, marcată de politică și afaceri. Este interesant de observat cum temele alese evită în mod constant trimiterile la prezent (dacă, desigur, excludem portretele proprietarilor și, mai târziu, ale împăratului), arta fiind gândită să distreze, să ofere plăcere și amuzament, eventual să educe. Este evidentă dorința de a îndrepta gândurile locatarilor și vizitatorilor către partea pozitivă a vieții, majoritatea temelor mitologice având ca protagoniști pe Dionysos și Afrodita, înconjurați de perechi fericite de satiri și nimfe plutitoare. Apar, desigur, și scene mitologice de factură dramatică, arătând, spre exemplu, pedepse abătute de zei asupra oamenilor sau catastrofe istorice, însă acestea reprezintă doar o fracțiune din totalul imaginilor descoperite. Mitul își păstrează rolul său vechi, însă scopul său în casele romane pare să fi fost în principal acela de a evoca sentimentul fericirii sau senzualitatea.



Ansamblu sculptural aparținând
vilei cu grotă din Sperlonga
(aflat astăzi la Muzeul Arheologic din Sperloga)

Dincolo de valoarea individuală a operelor de artă, ceea ce dorim să subliniem aici este intenția de a obține un efect de ansamblu, intenție regăsită în numeroase locuințe romane restaurate. Un exemplu semnificativ este Vila Poppea din Oplontis³², al cărei *atrium*, pictat cândva la mijlocul secolului I î.Hr., oferea o panoramă grandioasă – cu palate, sanctuare și grădini – atât de bine integrată în decor încât oaspeții, de pe locurile lor, puteau cu greu distinge limita dintre reprezentare și realitate, ei simțindu-se probabil, în egală măsură, în interiorul și în afara locuinței. Un alt exemplu este cel al unei vile de lângă Sperlonga³³, situată pe malul mării și având în apropiere o grotă adâncă, în care proprietarul și invitații săi, adunați în jurul unor mese bogate, se puteau bucura de două grupuri de statui gigantice, destul de stranii. În imediata apropiere se afla un grup statuar reprezentând scena realistă a Scyllei devorând pe tovarășii lui Odysseus, iar în spatele acesteia era o alta în care Odiseu și tovarășii săi îl atacă pe uriașul Polifem în peștera lui. Ambele lucrări au fost poziționate astfel încât să utilizeze cât mai bine configurația naturală a peșterii, realizând astfel un

32. Zanker 2014

33. Ibidem

efect teatral grandios despre care oaspeții probabil vor fi vorbit mult timp după vizită.

Desigur că, în viața de zi cu zi, locatarii vilelor nu erau cuprinși permanent de gândurile și sentimentele declanșate de sculpturile sau picturile murale ci, mai degrabă, se ocupau de familie, politică sau afaceri. Totuși, lumea pe care aceste imagini puternice, vii, o crea nu putea să nu aibă, în timp, efect asupra lor. Pe lângă utilitatea imediată sau valoarea de colecție individuală, ansamblul obiectelor artistice, integrat arhitecturii locuinței și ritualurilor sociale, dobânda astfel o funcție superioară, aceea a-l seduce pe privitor, de a-l face să viseze, să simtă și să reflecteze.

În loc de concluzii

Arta romană este prin excelență o artă eclectică, ale cărei forme de manifestare au evoluat continuu de-a lungul existenței sale milenare. Ea a început prin a vorbi într-o limbă adoptată – preluând, prin operele de artă grecești, formele și conținutul unei alte culturi și societăți – pentru a-și dezvolta apoi o identitate proprie, sprijinită pe invenții tehnice, monumentalitate, perfecțiunea execuției, dar mai ales pe capacitatea de a integra diferitele aspecte ale artei în ansambluri funcționale a căror unitate este nu de concepție plastică, ci de spirit creator³⁴. Atunci când încercăm să înțelegem rolul artei în societatea romană, este important să conștientizăm că analiza noastră va folosi inevitabil instrumentele modernității și că perspectiva educată a istoricului de artă de astăzi nu este neapărat aceeași cu cea a privitorului din antichitate. Romanii probabil chiar se bucurau de frumusețea reprezentărilor grecești ale corpurilor, pe care le vedeau însă în contextul noilor funcții și semnificații acordate în interiorul spațiilor arhitecturale care le marcau existența, de exemplu, ca statui onorifice în spațiul public sau ca parte a decorului unei vile³⁵. Un argument în plus pentru a renunțarea la perspectiva restrictivă a *utilitarului* în favoarea celei inclusive, integratoare, a *funcționalului*, demers ce poate furniza clarificări importante asupra imaginii pe care o avem despre arta romană și influența acesteia asupra culturii și civilizației umane.

Bibliografie

- Baudrillard 1996
Baudrillard, Jean, *Sistemul obiectelor*, Editura Echinoc, Cluj-Napoca
Bloch 1985
Bloch, Raymond, *Roma și destinul ei*, Editura Meridiane, București
Drâmba 1998
Drâmba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației, vol. 3*, Editura Vestala, București
Genette 1999
Genette, Gerard, *Opera artei*, Editura Univers, București
Gombrich 1985
Gombrich, E. H., *O istorie a artei*, Editura Meridiane, București
Gramatopol 2011
Gramatopol, Mihai, *Arta imperială a epocii lui Traian*, Editura Transilvania Expres, Brașov
Hannestad 1989
Hannestad, Niels, *Monumentele publice ale artei romane*, Editura Meridiane, București

34. Gramatopol 2011, pag. 405

35. Zanker 2014

- Riegl 1998
Riegl, Alois, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Editura Meridiane, București
Velcescu 2008
Velcescu, Leonard, *Dacii în sculptura romană. Studiu de iconografie antică*, Éditions Les Presses Littéraires
Winckelmann 1985
Winckelmann, J.J., *Istoria artei antice*, Editura Meridiane, București

Webografie

- Cicero, *Tusculanae disputationes*
www.thelatinlibrary.com/cicero/tusc1.shtml , 31.12.2015
DEX online
www.dexonline.ro , 20.11.2015
Neudecker 2014
www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199783304.001.0001/oxfordhb-9780199783304-e-015 , 4.01.2016
Vitruvius, *De Architectura*
www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0073:book=1:chapter=2 , 1.1.2016
Zanker 2014
www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199783304.001.0001/oxfordhb-9780199783304-e-013 , 4.01.2016