

**UNIVERSITATEA "ALEXANDRU IOAN CUZA" din IAȘI**

**FACULTATEA DE ISTORIE**

**Învățământ la distanță**

# **ISTORIA ARTEI EUROPENE**

**Autor: Prof.univ.dr. Ion SOLCANU**

**Titular: Conf.univ.dr. Liviu PILAT**

**ANUL III**

**SEMESTRUL I**

**2016-2017**

**ISSN 1221-9363**

UNIVERSITATEA “AL.I.CUZA” IAȘI

FACULTATEA DE ISTORIE

Invățământ la distanță

# **ISTORIA ARTELOR**

Prof.univ.dr. Ion SOLCANU

ANUL III – ISTORIE  
SEMESTRUL I  
2008-2009

ISSN 1221-9363

# ISTORIA ARTELOR PLASTICE. PROLEGOMENE

<b>1. Obiectul istoriei artei</b> .....	3
1.1 <i>Domeniul de studiu</i> .....	3
1.2 <i>Principii metodologice</i> .....	6
1.3 <i>Discipline auxiliare</i> .....	7
<b>2. Teoria stilului</b> .....	7
2.1 <i>Stilul individual</i> .....	7
2.2 <i>Stilul școlii</i> .....	8
2.3 <i>Stilul național</i> .....	8
2.4 <i>Stilul epocii</i> .....	8
2.5 <i>Marile stiluri</i> .....	9
<b>3. Teorii cu privire la originea artei</b> .....	10
3.1 <i>Teorii hedoniste</i> .....	10
3.2 <i>Teoria imitării</i> .....	10
3.3 <i>Teoria privind rolul magiei în originea artei</i> .....	12
<b>4. Dependența și autonomia relativă a artei</b> .....	13
<b>5. Funcțiile artei</b> .....	13
<b>6. Tehnicile artelor plastice</b> .....	14
6.1 <i>Tehnica picturii</i> .....	14
6.2 <i>Tehnica sculpturii</i> .....	14
6.3 <i>Tehnica bronzului</i> .....	14
6.4 <i>Tehnica gravurii</i> .....	14
6.5 <i>Litografia</i> .....	14
6.6 <i>Mozaicul</i> .....	14
6.7 <i>Vitrăliul</i> .....	14
6.8 <i>Tapiseria</i> .....	15
6.9 <i>Ceramica</i> .....	15
<b>7. Aspecte elementare de teoria culorii</b> .....	15

# ISTORIA ARTELOR PLASTICE. PROLEGOMENE

## 1. OBIECTUL ISTORIEI ARTEI

### 1.1. Domeniul de studiu: *Constituirea disciplinei, a domeniului și metodelor de cercetare proprii*

Istoria artei ca disciplină este chemată să studieze creația plastică a omenirii din următoarele domenii: arhitectură, sculptură, pictură, broderie, orfevrărie etc., atât sub raport **cantitativ**, cât și **evolutiv**. Totodată, arta fiind o **componentă esențială a mentalităților**, istoria artei integrează creația artistică în complexitatea de idei a societății în care s-a produs opera de artă; evidențiază evoluția idealurilor artistice ale fiecărei epoci, precum și mijloacele de exprimare întrebuițate. Sintetizând, **Henry Focillon** nota: *“istoria artei studiază relațiile care se stabilesc între fapte, idei și forme”*.

Pentru Giorgio Vasari istoria artei era *“expresia unei nedisimulate fascinații a trecutului, în care antichitatea este modelul perfecțiunii artistice. Pentru el evoluția artei vremii sale sau viitoare este valabilă în măsura în care glorifică această epocă - antichitatea”* (Andrei Pleșu, **Ochiul și lucrurile - Istoria artei ca disciplină academică. Dispute contemporane**, București, Editura Meridiane, 1986, p. 7-8).

Pentru secolul al XIX-lea, domeniul istoriei artei era confundat cu cel al arheologiei *“noi înțelegem prin arheologie știința monumentelor și obiectelor antice”* (**Charles Diehl**). **Gabriel Millet** considera istoria artei ca parte integrantă a arheologiei, iar după **Al. Odobescu** *“arheologia pură sau arheografia este studiul porțiunii artistice sau estetice din arheologie”*. **Camille Enlart** numește arheologia franceză ca pe o *“enciclopedie a manifestărilor plastice a civilizației medievale”*.

Explicația este lesne de dat. Descoperirile arheologice din sec. XIX, repunerea în circulație a ghidurilor medievale privind arta Greciei, Romei, Orientului Mijlociu și Africii antice au avut darul să entuziasmeze și să cultive gustul pentru arta veche și, apoi, pentru arta renașcentistă.

Istoria artei secolului al XVIII-lea excludea din sfera ei de studiu arta feudală, considerând celebrele monumente ale Apusului secolelor X - XV ca fiind **barbare**, fără valoare artistică. Această artă a fost numită **gotică**, amintind opinia pe care o aveau românii despre neamul care le-a tulburat viața și a dat lovitură de grație Imperiului Roman.

Procesul constituirii istoriei artei ca știință, cu domeniu și metode de cercetare proprii, a fost îndelungat, întinzându-se de la scriitorii antici până în secolele XIX – XX. La începuturile acestuia stau scrierile filosofului **Platon** (427 – 347 î. de Chr.) care a stabilit în **Legile ...**, trei reguli pe care arbitrul trebuie să le respecte în istoria artelor și anume: 1. să-și lămurească ce anume este reprezentat;

2. să examineze în ce măsură reprezentarea este obiectiv corectă și 3. în ce măsură este frumos executată. **Duris din Samos** (sec. IV î. de Chr.) a întocmit o culegere de biografii de artiști plastici. **Xenocrates din Atena** considera arta ca depinzând de viziunea istorică evolutivă. El introduce patru categorii pe temeiul cărora poate fi apreciată opera de artă: 1. *simetria* = proporțiile operei; 2. *ritmul*; 3. *execuția îngrijită* și 4. *categoria* interpretată de unii ca o problemă de optică (*Udo Kultermann, Istoria istoriei antice, București, 1977, vol. I, p. 36 și urm.*). **Pliniu cel Bătrân** (+ 79 î. de Chr.), **Vitruviu** (sec. I î. de Chr.), **Pausanias** (sec. II î. de Chr.) oferă informații prețioase despre artiștii antichității și despre operele lor. În celebra sa lucrare **De rae aedificatoria**, un tratat despre arhitectură în 10 cărți, **Vitruviu** însușește experiența înaintașilor săi, greci și romani, pe care îi amintește în prefața cărții a VII-a (*Vitruviu, Despre arhitectură, București, Editura Academiei, 1964*).

În operele scriitorilor bizantini aflăm, din păcate, prea puține informații despre creația arhitecturală sau cea decorativă – pictură și mozaic – comparativ cu întinderea și cantitatea acestora.

Începând cu secolele XIV și XV în orașele state din Italia se produce o schimbare în viziunea asupra artei. Marii literați ai vremii apreciază creația pictorilor Cimabue, Giotto, Simone Martini etc. Dincolo de lucrările de tehnica picturii ale lui Cennino Cennini (*Trattato della pittura, către 1400*), *Leon Battista Alberti* (1404-1472, *Despre pictură, București, 1869*), *Lorenzo Ghiberti*, (1378-1455, *I Commentarii*) și *Leonardo da Vinci* (*Tratat despre pictură, traducere de V.G. Paleolog, București, 1971*) decisivă pentru istoria artei a fost contribuția lui Giorgio Vasari prin **Vițile pictorilor, sculptorilor și arhitecților** (*Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Renașterea, umanismul și dialogul artelor, București, 1971*).

Cel care a imprimat un curs nou istoriei artei a fost **Johann Joachim Winckelmann** (1717-1768). De formație enciclopedică, cu studii de teologie, filosofie, limbi moderne, medicină, matematică, istorie, Winckelmann își formează un cult pentru antichitatea greco-romană. Studiul acesteia, dar și al filosofiei lui Voltaire și Montesquieu, îl determină să-și fundamenteze concepția sa istorică concretizată în formula “*Nu există altă lege supremă a istoriei în afară de adevăr*”. Cultul său pentru arta antichității greco-romane nu-și află explicația numai în profunzimea și amploarea lecturilor și cercetărilor în domeniu, ci trebuie înțeleasă și ca o reacție împotriva artei epocii sale, aparținând barocului târziu, expresie sublimă a unei clase – nobilimea – aflată în declin ireversibil.

Cercetarea colecțiilor de artă antică din Germania a fost completată de către Winckelmann, începând din 1755, cu studiul acestora în Italia, unde va rămâne, cu mici întreruperi, până la moartea năprasnică din 8 iunie 1768. Lucrarea sa fundamentală a fost **Istoria artei antice** (1764). Recunoscând **legitatea stilului** pe care o descoperă adaptând-o la creația sculpturală elenă, el ajunge la o periodizare a acesteia, prin care realizează de fapt “*unitatea între partea sistematic-conceptuală și cea istorică*”.

Influența **Istoriei artei antice** asupra filosofilor, literaților și plasticienilor din secolului XVIII și din primele decenii ale secolului următor a fost imensă.

Denis Diderot așeza opera lui Winckelmann pe aceeași treaptă cu opera lui Jean-Jacques Rousseau. Rolul său în evoluția istoriei artei este fixat de Udo Kultermann atunci când afirmă că *“Winckelmann a pus temelii primei faze a istoriei de artă, ridicând-o deasupra vieților de artiști, cunoscute până atunci ...”*. El a stabilit *“legătura dintre studiul izvoarelor și contactul direct cu operele de artă concrete și a supus pentru prima oară procesul evolutiv investigării științifice ... a privit arta în ansamblu, dintr-un unghi de vedere superior, descoperind astfel dimensiunea sa istorică”* (Udo Kultermann, *op. cit.*, p. 130; 145-146).

Contribuția școlii germane la constituirea istoriei artei ca disciplină a fost esențială. În cadrul acesteia, un rol remarcabil l-a avut **Franz Kugler** (1800-1858) în deceniile patru, cinci și șase ale secolului al XIX-lea. Lui i se datorează **Manualul de istoria artei**, în trei volume, apărut în 1841-1842, precedat de **Manualul de pictură** (două volume, 1837). Dezvoltând concepția lui Winckelmann despre istoria artei, Franz Kugler aprecia că specialistul în domeniu trebuie să restituie artei locul ce i se cuvine în viața socială. Sarcina lui este *“să cumpănească condițiile exterioare ale artei, poziția acesteia față de viață și societate, exigențele artistului față de lumea exterioară și cerințele acesteia față de artist, acționând în scopul reglementării acestor relații”*. Kugler extinde sfera disciplinei de la studiul artei preistorice până la arta contemporană lui, depășind cadrul limitat al Europei (Udo Kultermann, *Istoria istoriei artei*, vol. I, p. 206-210).

Concepția lui Winckelmann – Kugler despre istoria artei va fi dezvoltată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de către **Jacob Burckhardt** (1818 - 1897). Elvețian de origine, J. Burckhardt aparține însă școlii germane. Cu studii de teologie, istorie și filosofie la Basel și, apoi, Berlin, “elev” al lui Franz Kugler cu care colaborează de altfel atât la **Manualul de istoria picturii**, cât și la ediția a doua, revăzută și adăugită a **Manualului de istoria artei** (1847), J. Burckhardt aprecia creația artistică în conexiunea raporturilor sale universal – culturale. Fondator al istoriei moderne a culturii, J. Burckhardt este autorul unor celebre lucrări în domeniu precum **Cultura Renașterii în Italia** (1860), sau **Istoria Renașterii în Italia** (1867) care prezintă istoria arhitecturii renascentiste, lucrare ce trebuia continuată de istoria sculpturii și picturii italiene din quattrocento și cinquecento. Lucrarea sa postumă, **Considerații asupra istoriei universale** (1905) întregeste viziunea lui J. Burckhardt asupra operei de artă și istoria acesteia. El plasează opera de artă acolo unde îi este locul, în societatea care a produs-o. În acest sens, *“Kulturgeschichte ... nu privește doar seria evenimentelor politice ci desfășurarea întregii vieți a umanității dintr-o anumită epocă, de la economie la artă, de la viața cotidiană la toate formele vieții spirituale”* (Nicolae Balotă în **Prefață la Jakob Burckhardt, Cultura Renașterii în Italia**, București, 1969, vol. I, p. LV).

Drumul spre această concepție a fost lung și bormat de **Voltaire** (Secolul lui Ludovic al XIV-lea), **Gibbon** (Decăderea Imperiului Roman), **Winckelmann** (Istoria artei antice) și **Burckhardt** (Cultura Renașterii în Italia și Istoria Renașterii în Italia).

O nouă bornă a acestei direcții a fost așezată cu temeinicie de elevul lui Jacob Burckhardt, pe care îl urmează la catedra Universității din Basel, **Heinrich**

**Wölfflin** (1864-1945). Pe parcursul câtorva decenii ilustrează disciplina de istoria artei de la universitățile din Berlin (1901), München (1912), Zürich (1924) și publică lucrările celebre **Prolegomene la o psihologie a arhitecturii** (1886), **Renașterea și barocul** (1888), **Arta clasică** (1899), **Principii fundamentale ale istoriei artei** (1915), **Italia și simțul german al formei** (1931), **Reflexii în legătură cu istoria artei** (1940).

În toate aceste sinteze, dar mai ales în **Principii fundamentale ale istoriei artei**, care din 1915 și până în 1943 (cu doi ani înainte de moartea autorului) a cunoscut opt ediții cu tot atâtea revizuri, Wölfflin a formulat o serie de principii generale privind: 1. relația dintre opera de artă și epoca în care a fost creată aceasta; 2. legitățile interne de dezvoltare a fenomenului artistic; 3. constituirea și evoluția valorilor.

În legătură cu primul principiu, autorul preciza că arta nu se poate compara cu o oglindă care reflectă imaginea schimbătoare a lumii pentru că, pe de o parte, arta este creatoare și nu imitatoare, iar pe de altă parte, de fiecare dată opera de artă conține un mesaj al unui alt artist (*Heinrich Wölfflin, Principii fundamentale ale istoriei artei, București, Editura Meridiane, 1968, p. 205*). Dinamica internă a operei de artă explică resorturile care determină revenirea formelor vechi de reprezentare, oferind în același timp premisele de conturare a formelor noi. Fenomenul nu poate și nu trebuie rupt de social, deoarece tocmai această componentă are un rol important, **coordonator** asupra creației unei epoci, impunând anumite imperative și canoane artistice.

În urma acestei lungi evoluții în cea de a doua jumătate a secolului XX s-a cristalizat concepția potrivit căreia disciplina istoria artei cuprinde studiul creației plastice în totalitatea sa – arhitectură, sculptură, pictură, mozaic, tapiserie etc. – din preistorie și până astăzi, de pe întreg globul. Cercetarea acesteia trebuie realizată, însă, în strânsă interdependență cu întreaga complexitate a factorilor economici, politici și culturali ai societății care a generat opera de artă dintr-o anumită perioadă dată.

## 1.2. Principii metodologice

Sfera de cuprindere a disciplinei determină, în ultimă instanță, și principiile metodologice ale acesteia, astfel încât istoria artei își propune:

**a) să prezinte creația plastică dintr-o anumită perioadă încadrând-o fenomenelor economice, sociale, politice și culturale ale societății respective;**

**b) să surprindă evoluția mijloacelor plastice și de expresie artistică;**

**c) să evalueze și să ierarhizeze**, operații simultane care se impun datorită cantității creației plastice. Ierarhizarea operelor de artă ca și a artiștilor plastici – arhitecți, pictori, sculptori, graficieni, gravori – nu poate fi decât **relativă** pentru că acumularea de noi date, identificarea de noi creații, stabilirea raporturilor cu creații similare sau apropiate tematic și valoric determină mereu noi evaluări și interpretări.

### 1.3. Discipline auxiliare

Studiind creația plastică în strânsă dependență cu întreaga complexitate de idei a unei societăți, la un moment dat, istoria artei apelează la o serie de alte discipline de natură să-i lărgescă orizonturile, să-i completeze metodologia pentru a-i înlesni realizarea scopului urmărit. În rândul acestora **istoria** este cea dintâi chemată fiind singura care permite stabilirea de **cauzalități și de raporturi determinante între opera de artă și societatea care a generat-o**. Tocmai de aceea, Corrado Maltese aprecia că la istoricul de artă cultura artistică, filologică, istorică, tehnologică trebuie să fie însoțită de solide cunoștințe de filosofie, sociologie și psihologie socială.

**Psihologia** este necesară pentru determinarea componentelor psiho-afective care acționează asupra artistului în procesul creației.

De nelipsit între disciplinele auxiliare istoriei artei sunt **filosofia, literatura și religia**. Ele întregesc tabloul spiritualității unei epoci înlesnind înțelegerea mai completă a operei de artă. Nu întâmplător marii deschizători de drum în istoria artei au fost tocmai aceia care au avut temeinice cunoștințe de filosofie și teologie. Exemplele ilustre rămân Winckelmann și Jacob Burckhardt.

Totodată, istoria artei se divide într-o serie de științe ale artei care se consacră **unei specializări în adâncime**, pe anume domenii, precum: **psihologia artei, sociologia artei, iconografia, filosofia artei** etc.

## 2. TEORIA STILULUI

Conceptele despre stil au evoluat. Pentru Alois Riegl stilul este “voința de artă”. În viziunea sa, cuprinsă explicit în lucrarea **Problemele stilului. Fundamente ale unei istorii a ornamentării** (Berlin, 1893) și mai apoi în **Meșteșugurile artistice** (Viena, 1901), stilul este acela care dă expresie unei voințe de artă precis determinată (*Lorenz Dittman, Stil, simbol, structură, București, 1988, p. 33*).

Heinrich Wölfflin, în **Principii fundamentale ale istoriei artei** (*București, 1968*), remarca și explica pluralitatea stilurilor, identificând: *stilul individual – personal al artistului; stilul școlii; stilul țării – național și chiar unul etnic și stilul epocii*.

**2.1 Stilul individual** este determinat de personalitatea fiecărui creator în parte – educație, instrucție, sensibilitate, acuitatea percepției și moștenire ereditară – ceea ce presupune trăiri și stări emotive diferite ca intensitate și durată, dar și viziuni diferite asupra realității nemijlocite.

H. Wölfflin considera că fondul spiritual moștenit de artist prevalează în creație alături de percepția directă. Se subliniază astfel continuitatea, legătura organică dintre posibilitățile și cerințele epocii, pe de o parte, și câștigurile anterioare, pe de altă parte.

Ludwig Richter, în **Memoriile** sale, relatează despre episodul călătoriei la Tivoli împreună cu trei colegi care decid să picteze un peisaj hotărând să nu se



depărteze de natură “*nici cât un fir de păr*” iar rezultatul îl constituie patru imagini diferite!

**2.2 Stilul școlii** este dat de faptul că oricât de personali ar fi unii plasticieni în creația lor, sunt elemente care converg spre o viziune și o concepție care descind dintr-o școală creată în jurul unor puternice personalități. Din antichitate și până în zilele noastre exemplele sunt numeroase (Școala lui **Scopax**, care a fost una a trăirilor profunde, de extremă, deci a **patetismului**; Școala lui **Praxitele**, caracterizată prin **lirism**; Școala lui **Rubens** etc.).

**2.3 Stilul național.** Oricât de individualizate ar fi **stilurile** diverselor școli, acestea se contopesc într-un stil al unei anume țări, determinat de coordonate geografice: cadrul natural, resurse, climă etc., de moștenirea spirituală (tradiții, obiceiuri, literatură, religie), precum și de o anumită psihologie a formelor. Referindu-se la specificul românesc în artă, Petru Comarnescu, generalizând aprecia că “*A avea o artă specifică nu înseamnă decât a exprima o varietate originală, nuanțe și viziuni proprii condițiilor tale, în unitatea lumii; trecerea particularului în universal; dobândirea de noi realități și aparențe pentru realitatea esențială*” (Petru Comarnescu, **Specificul românesc în cultură și artă, în Kalokagathon, București, Editura Eminescu, 1985, p. 207-232**). În același loc autorul considera că “*de la Renaștere încoace cultura occidentală este caracterizată de **umanism**, pe când cea medievală era caracterizată de **misticismul religios**, iar culturile în care folclorul încă predomină sunt caracterizate de **naturism**, cum este cazul celei românești*” (subl.ns.).

Prin **național** în artă nu trebuie să înțelegem unicitate, cât mai ales accentuare și retopirea unor valori știute, generale, “*în forme și modalități diferențiate expresiv*”. Să exemplificăm, bunăoară cu stilul gotic, unul “al epocii”. Arhitectura gotică are elemente universal cunoscute, practicate, precum sistemul de boltire (ogive pe arc frânt, contraforți, arce butante), portalurile etc. Aceasta nu exclude ca în Anglia, Italia, Franța și Germania să aibă particularități evidente, pe câtă vreme în Cehia, Slovacia, Polonia, Ungaria, Transilvania asemenea particularități să lipsească. Sau să fie mult mai puțin evidente decât în spațiile menționate. Atât de puțin evidente încât să nu poată conferi acel specific național.

**2.4 Stilul epocii.** Deasupra tuturor acestora aflăm însă **stilul epocii**, deoarece fiecare epocă dă naștere unei arte noi, rezultată și din întrepătrunderea caracterului epocii cu cel al diferitelor popoare. Alois Riegl a impus istoriografiei de artă “*sarcina de a afla cum o anume operă de artă a putut să apară numai într-un anumit loc și în nici un altul*” (Lorenz Dittmann, **Stil, simbol, structură, p. 37-38**).

În orice stil, inclusiv în cel al epocii, forma manifestă o sensibilitate deosebită. În viziunea lui Heidegger, forma întâlnește în natură, cum ar fi spre exemplu un bloc de granit “*înseamnă ordonarea materiei într-un contur determinat...*”. Spre deosebire de această formă, **ulciorul** este la rândul lui materie turnată într-o formă dar “*În calitatea ei de contur forma nu apare aici ca rezultat al dispunerii unei materii. Dimpotrivă, acum forma determină ordonarea materiei. Mai mult chiar, ea predetermină, în fiecare caz în parte, calitatea și alegerea*

*materiei: un material impermeabil pentru ulcior...” (Martin Heidegger, **Originea operei de artă**, București, 1982, p. 42). Firește că o asemenea viziune filosofică asupra formei este valabilă indiferent de loc și timp, indiferent de școală, țară și epocă. Tocmai de aceea se cuvine a fi subliniată importanța formei în artă la stilul epocii care adună ca într-un fluviu toate creațiile individuale, cele aparținând școalelor și națiunilor.*

În concepția lui Heinrich Wolfflin fiecare epocă determină un anumit stil, el reprezentând o anumită viziune pentru că *“orice epocă privește lucrurile cu ochii ei proprii”* și pentru că *“nu toate viziunile sunt posibile în toate epocile”* (Heinrich Wolfflin, *op. cit.*, p. 73 și 75). Așa cum se știe, arta este transfigurarea realității în care fondul spiritual moștenit al creatorului și acumulările anterioare asigură continuitatea între epoci. Cu toate acestea, la anumite intervale de timp apar noi stiluri a căror genază trebuie căutată în **macrosocial**. Mentalitatea individului și **mentalitatea colectivă** determinate de “n” factori de natură economică, socială, filosofică, religioasă, politică contribuie hotărâtor la apariția unor noi idealuri de viață. Acestea sunt întru chipate de **stilul epocii**, concretizat prin anumite forme, proporții și culori.

Stilul bizantin care a proslăvit caracterul autocratic și creștin de rit oriental al Imperiului Roman de Răsărit a impus în pictură o preferință pentru figurile alungite, cu ochii adânciți în orbite și obrajii **supti**, lipsiți de viață.

Noțiunile și viziunea asupra stilurilor nu sunt statice, imuabile. Aceasta îndeosebi în condițiile accelerării descoperirilor în domeniu, dar și datorită dezvoltării rapide a științelor despre artă.

Există apoi dificultăți majore în stabilirea succesiunii stilurilor. Romanicul, goticul, Renașterea, manierismul, barocul, roccoco-ul, clasicismul, romantismul etc. nu pot avea limite absolute. Începutul și sfârșitul unui stil nu poate avea decât limite relative, chiar dacă adeseori se utilizează cifrele de ani. Acestea nu pot avea decât o valoare orientativă, dar absolut necesară în enumerarea cronologică a stilurilor.

## 2.5 Marile stiluri

- **Bizantin** – sec. IV – mijl. sec. XV
- **Romanic** – sec. X – sec. XIII
- **Gotic** – sec. XIII – XVI
- **Renaștere** – sec. XV – a doua jum. a sec. XVI
- **Manierismul** – a doua jum. a sec. XVI-lea
- **Barocul** – sec. XVII
- **Sec. XVIII** – Rococo-ul  
– Neoclasicismul
- **Sec. XIX** – Romantismul  
– Realismul  
– Impresionismul  
– Expresionismul

### 3. TEORII CU PRIVIRE LA ORIGINEA ARTEI

**3.1. Teorii hedoniste** (gr. “*hedone*” = plăcere). Hedonismul a fost acea concepție răspândită în istoria esteticii care pune la baza artei înclinația așa-zisă “naturală” a omului de a urmări plăcerea și de a evita suferința. A fost întemeiat de cirenaici, între care Aristip din Cirene (sec. IV î. de Chr., elev al lui Socrate). Acesta susținea principiul cultivării plăcerilor senzuale drept cale pentru dobândirea fericirii.

#### 3.1.1 Teoria jocului

Fără a defini arta ca joc, Bacon (1521-1626) scria că preocupările imaginației sunt mai curând o distracție ori un joc al minții decât o lucrare sau o datorie (K. E. Gilbert, H. Kun – *Istoria esteticii*, p. 193).

Ulterior, poetul Friedrich Schiller a numit sfera estetică drept una și aceeași cu sfera jocului. Dar la Schiller **jocul** este activitatea care mediază și conciliază activitatea materială a simțurilor, a naturii (senzorială) cu activitatea formală a intelectului. Astfel spus “*frumusețea mediază pentru om trecerea de la simțire la gândire*” (Petru Comarnescu, *Kalokagathon*, București, Editura Eminescu, 1985, p.49).

Inspirați de Fr. Schiller, **Herbert Spencer** (1820-1903) și adepții săi – **Grant Allen** (“*frumos din punct de vedere estetic e ceea ce permite maximum de stimulare cu minimum de oboseală sau risipă*”) și **Konrad Lange** dezvoltă teoria rolului jocului în originea artei, dar nu pe linia lui Schiller. La aceștia, **toate forțele corporale și facultățile mentale ale omului au un singur scop: conservarea individului, menținerea speciei**. Fac excepție de la această regulă **jocul și arta** care, e drept, pot aduce ulterior un spor de **energie facultăților exersate**. Astfel, **arta și jocul sunt luxul vieții** căci individul care dorește să facă o pauză în exercițiul funcțiunii serioase a existenței sale, face **joc** sau **artă**, procurându-și **o plăcere prin eliberarea energiilor ce-i prisosesc**. În concepția acestora, apreciind jocul ca posibilitate de eliminare inutilă a energiei, înseamnă că arta, care are aceeași menire, poate fi considerată ca fiind un tip de joc (K.E. Gilbert, *Istoria esteticii*, p. 462-463).

#### 3.1.2 Teoria de sorginte evoluționistă

Charles Darwin (1809-1882) în **Descendența omului** a atras atenția asupra **frumuseții ca factor important în selecția sexuală**. Simțul frumosului e caracteristic pe întreaga scară a viețuitoarelor, nu numai omului. Darwin a relevat paralele izbitoare între culorile sexuale naturale la animale și podoabele artificiale ale corpului omenesc. Aluzia lui Darwin cu privire la comunitatea de gust care unește oamenii și animalele este dezvoltată de **Grant Allen** care vede **arta ca fiind expresia cea mai sublimă a unui instinct**.

**3.2 Teoria imitării**. Teoria după care arta ar fi o imitare, **o mimesis** a realului ne parvine de la antici. Pentru ei, înțelegerea artei ca imitație a realității părea o idee cu totul firească. Teza este dezvoltată de **Platon și Aristotel**.

Pentru **Platon**, lucrurile naturale sunt doar o imitație a ideilor, o umbră a acestora, iar arta, ca imitație a naturii, nu este decât o imitație a imitației, o umbră a umbrelor. Drept urmare, filosoful cere excluderea artei din **Republica** sa ideală sub motivul că ar fi apanajul fantasmelor care țin de simțuri și nu de rațiune, ceea ce ar putea întuneca spiritul.

Pentru **Aristotel**, arta constituie o imitație cu o mare putere de generalizare, mai mare chiar decât cea a științelor.

Această concepție care așează imitația la originea operei de artă a fost reluată și argumentată de filosofi francezi ai secolului luminilor. Astfel, după **J.J. Rousseau** “*voința de a imita a produs artele frumoase și experiența le-a desăvârșit*” (vezi: **Jean Grenier**, **Arta și problemele ei**, p. 15). Această opinie a fost împărtășită și de **Denis Diderot** care credea că toți “*cei care au creat arta n-au avut ca model decât natura; cei care au desăvârșit-o n-au fost decât imitatorii celor dintâi...*” (**Denis Diderot**, **Scrieri despre artă**, București, Editura Meridiane, 1967).

La aceștia și la alții, imitarea este considerată ca simplă reproducere mecanică a naturii în copii mai mult sau mai puțin perfecte, idee evident eronată în aprecierea lui Benedetto Croce. “*Dacă prin imitare a naturii înțelegem că arta ar oferi reproduceri mecanice, care constituie duplicate mai mult sau mai puțin perfecte ale unor obiecte naturale, în fața cărora se repetă întocmai tumultul de impresii pe care le produc obiectele naturale, atunci propoziția este evident eronată*” afirmă același autor în celebra sa lucrare **Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală. Teorie și istorie** (București, Editura Univers, 1971, p. 90).

**Hippolyte Taine**, în **Philosophie de l'art** dă o fundamentare științifică acestei teorii. Artă este imitație, dar nu “imitație exactă” (“*unele arte sunt voit inexacte, sculptura în primul rând*”) ci o imitare a totalității raporturilor naturale pentru a face sensibil caracterul esențial al obiectelor. Caracterul, după H. Taine, e ceea ce filosofi numesc esența lucrurilor, sau altfel spus, “*e o calitate din care toate celelalte sau măcar multe dintre ele, decurg conform unor legături fixe*” (exemple: **leul**, mare carnivor; **Țările de Jos**, ținut al aluviunilor). Caracterul esențial al unui **leu** este de a fi **mare carnivor**, lucru care determină conformarea tuturor membrilor acelui animal; caracterul esențial al Olandei este de a fi o țară formată din aluviuni, ceea ce a determinat anume particularități ale ținutului și însușirile fizico-morale ale locuitorilor (**Hippolyte Taine**, **Filosofia artei**, București, 1973, p. 12-29).

**Jean Grenier** (1898-1971), în **Arta și problemele ei**, dezvoltă teoria observând o universalitate a imitării **pe plan social: în moravuri** = gregarismul; **în educație** = conformismul; **în distracție** = jocul; **pe plan natural: mimetismul** = capacitatea unei viețuitoare de a-și schimba culorile pentru a se adapta la mediu; **dedublarea biologică** = gemelitatea, care naște gemeni adevărați din fecundarea unui singur ovul de către un singur spermatozoid (gemeni numiți în știință monozigotici); **dedublarea imaginară** sau reflexul; **dedublarea mecanică** sau fotografia; **pe plan creator: imitarea în artă – arte imitative** = pictura și sculptura.

La Jean Grenier arta imită realul, dar este vorba de o imitare a idealului, a viziunii subiectului despre obiect, deci a viziunii artistului despre lume, ceea ce implică și presupune creația și nu simpla copiere. Deci arta apare la Jean Grenier

ca dublă transfigurare a realului: imitarea naturii – ca punct de plecare; viziunea personală dată de o serie de condiții – societate, educație, sensibilitate, inteligență, rezultând în cele din urmă o “nouă realitate”.

**3.3 Teoria privind rolul magiei în originea artei.** Conform acestei concepții fundamentată de **S. Reinach** ritualurile magico-religioase ca și cele magico-nereligioase au fost determinante în apariția artei.

Este dificilă delimitarea netă a rolului magiei în apariția artei și aceasta din cel puțin două motive:

1. importanța recunoscută a ritualurilor magice la omul primitiv;
2. relativa analogie, asemănare între structurile interne ale acestor două forme ale conștiinței sociale.

În măsura în care arta a constituit și în preistorie o modalitate de reflectare a vieții reale a omului, a obiceiurilor și a deprinderilor sale era firesc să oglindească și ritualurile magice sau religioase fără însă ca arta să fi apărut exclusiv din motive religioase sau să capete un rol predominant religios.

Teoria magiei ca și celelalte teorii idealiste privind originea artei absolutizează, după cum s-a văzut, o latură.

Dialectica apreciază că arta a apărut în procesul muncii pentru că munca este aceea care l-a creat, “*procesul muncii fiind condiția naturală permanentă a vieții omenești*” (Marx, **Capitalul**, vol. I, cartea I, București, 1957, p. 213). Apărând în procesul muncii, ca latură a activității umane arta a fost un mijloc de cunoaștere, de reflectare, de transformare a realității. Realizându-și uneltele, limbajul, imitând natura, încercând să o supună prin intermediul magiei, omul a pictat, a desenat, a modelat ceea ce a constituit începutul actului de creație, dând la iveală creații cu valori estetice. În comuna primitivă arta este legată de munca productivă și de magie și este greu de separat de aceste două acțiuni.

**Ernst Fischer**, sintetizând această opinie, arată: “*Arta, la începuturile omenirii, avea foarte puțin a face cu frumusețea și nu avea nimic a face cu necesitatea estetică. În mod vădit funcția decisivă a artei a fost aceea de a exercita o putere, o putere asupra naturii, asupra unui dușman, asupra unui partener sexual, putere asupra realității, putere de a întări colectivitatea umană*” (**Necesitatea artei**, București, 1968, p. 6).

Treptat însă, activitatea artistică se conturează ca domeniu distinct. În pofida acestei separări, toate produsele muncii omenești, de la unealtă la complexele industriale automate din zilele noastre poartă pecetea simțului artistic al omului.

## 4. DEPENDENȚA ȘI AUTONOMIA RELATIVĂ A ARTEI

Ca formă a conștiinței sociale, asemenea religiei, politicii, literaturii, arta este dependentă de baza materială. *“Dezvoltarea politică, juridică, filosofică, religioasă, literară, artistică e bazată pe dezvoltarea economică. Dar toate se influențează reciproc, influențând și baza economică. Chestiunea nu este că situația economică ar fi singura cauză activă pe când toate celelalte nu exercită decât o acțiune pasivă, ci este vorba de o interacțiune pe baza necesității economice, care se impune totdeauna în ultimă instanță”*. Este deja recunoscut faptul că perioada de maximă înflorire a artei grecești a corespuns unei economii prospere și unei organizări social-politice întemeiată pe democrația militară. Renașterea italiană apare și evoluează într-o perioadă de maximă dezvoltare a orașelor italiene, cu manufacturi și comerț înfloritoare care generează un sistem financiar, al bancherilor, de natură să accelereze operațiunile economice într-o societate europeană în care domina economia feudală închisă. Arta moldovenească atinge apogeul în vremea lui Ștefan cel Mare și a urmașilor acestuia de până la jumătatea veacului al XVI-lea. Unică și inegalabilă în lume, pictura ecleziastică exterioară este expresia sublimă a societății moldovenești de la mijlocul secolului al XV-lea și până la sfârșitul următorului veac.

Totodată, arta, ca formă a conștiinței sociale, are și o relativă autonomie.

## 5. FUNCȚIILE ARTEI

Arta a fost dintotdeauna o reprezentantă a mentalităților și, în același timp, slujitoarea unei cauze. Expresie a ideologiei, ea a contribuit, totodată, la definirea acesteia, la menținerea ei sau la înlăturarea ei când societatea a dorit-o.

Arta a avut dintotdeauna un rol activ în transformarea realității. În comuna primitivă, rolul esențial a fost acela de a suda colectivitatea. Pictând un mamut, un ren, un muflon, un animal care urma a fi vânat omul primitiv exersa un act de cunoaștere dar, în același timp și unul de magie. El considera, alături de toți ceilalți din restrânsa lui comunitate umană, că desenând conturul animalului își crea un ascendent asupra lui. În temeiul acestui ascendent mental pleca la vânătoare cu convingerea succesului. *Și ce este mai important pentru om decât ca în confruntarea cu necunoscutul să fie bine pregătit psihologic?*

În epocile istorice următoare arta a modelat conștiința umană prin cele două funcții ale ei: cognitivă și educativă, acționând asupra emotivității. Aceste două funcții se realizează numai prin funcția estetică, prin dezvoltarea continuă a sensibilității artistice care incumbă senzorialitatea, afectivitatea, inteligența umană și rațiunea.

Arta acționează printr-un limbaj și un univers specifice. Orice imagine fără un sens spiritual acuză creatorul. Deci, ca arta să-și îndeplinească rolul ei opera de artă trebuie să fie inteligibilă.

## 6. TEHNICILE ARTELOR PLASTICE

### 6.1. *Tehnica picturii*

6.1.1. *Fresca* = pictură pe zid, cu culori naturale

6.1.2. *Guașa* = guasa, acuarela, laviu pigmentul se dizolvă în apă

6.1.3. *Miniatura*

### 6.2. *Tehnica sculpturii*

6.2.1. *Rond-bosse* – figură izolată și vizibilă pe toate fețele

6.2.2. *Alto-relief* – relief aproape complet, detașându-se de fundal

6.2.3. *Mezzo-relief* – va lăsa vizibil doar ½ de figură

6.2.4. *Basso-relief* – figura se detașează mai puțin ½ din întreg

6.2.5. “*en creux*” – scobit în fundul materialului prezentă la pilaștri egipteni

### 6.3. *Tehnica bronzului*

6.3.1. *Mulaj în ghips* (în care se toarnă bronzul)

6.3.2. “*en cire perdue*” (mulajul din ceară)

### 6.4. *Tehnica gravurii* (*gravos* = a desena sau a scrie un text pe lemn, piatră, metal)

6.4.1. *gliptica* – în piatră

6.4.2. *acva forte*

6.4.3. *acva tenta*

6.4.4. *mezzo tenta*

### 6.5. *Litografia* – reproducerea pe hârtie a unui desen, aflat pe o piatră tare. Pe piatra șlefuită se lasă urme (cu cărbune moale) multiplicat prin presă

### 6.6. *Mozaicul*

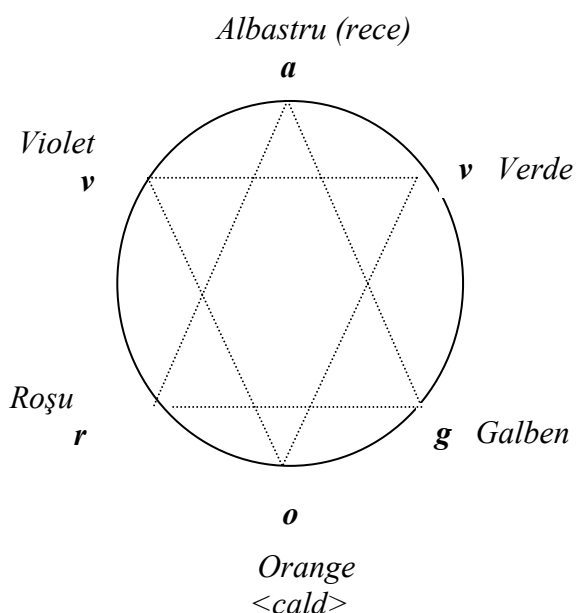
### 6.7. *Vitriliul*

## 6.8. Tapiseria

## 6.9. Ceramica – arta de a confecționa din argilă ustensile și obiecte decorative

- **Terra-cota** – prin ardere
- **Faianța** – argilă + elemente silicioase prin ardere mai îndelungată
- **Porțelanul** – argile fine (caolinul) în amestec cu un element fuzibil – se obține o pastă foarte dură care, prin ardere, dă porțelanul

## 7. ASPECTE ELEMENTARE DE TEORIA CULORII



- triunghiul **arg** – este al culorilor primare
- triunghiul **vov** – este al culorilor complementare
- fiecare culoare primară are drept complementară culoarea care rezultă din amestecul celorlalte două primare

Amestecul culorilor complementare dă tonuri rupte, non-culori, o infinită gamă de culori rupte. Toți postimpresioniștii vor proceda astfel Van Gogh, Gauguin...

### Întrebări recapitulative:

1. Care au fost etapele de constituire a istoriei artei ca disciplină ?
2. Care sunt principalele categorii ale stilului și ce înseamnă fiecare categorie în parte ?
3. Cunoașteți principalele teorii cu privire la originea artei ?
4. Care sunt tehnicile artelor plastice ?



# ARTA EGIPTULUI ANTIC

<b>1. Cadrul natural și istoric .....</b>	<b>3</b>
<b>1.1 Cadrul natural.....</b>	<b>3</b>
<b>1.2 Cadrul istoric .....</b>	<b>4</b>
<b>2. Artă și societate în Egiptul antic .....</b>	<b>6</b>
<b>2.1 Instituția politică a faraonului și influența ei asupra artei.....</b>	<b>6</b>
<b>2.2 Influența religiei și credințelor asupra artei Egiptului antic....</b>	<b>7</b>
<b>3. Caracteristici ale artei Egiptului antic .....</b>	<b>9</b>
<b>4. Arhitectura .....</b>	<b>10</b>
<b>4.1 Arhitectura religioasă .....</b>	<b>10</b>
<b>4.2 Arhitectura funerară .....</b>	<b>11</b>
<b>5. Sculptura .....</b>	<b>12</b>
<b>5.1 Reprezentativitatea .....</b>	<b>12</b>
<b>5.2 Frontalitatea .....</b>	<b>12</b>
<b>5.3 Proportionalitatea .....</b>	<b>13</b>
<b>5.4 Portretistica .....</b>	<b>13</b>
<b>6. Pictura .....</b>	<b>15</b>
<b>6.1 Lipsa perspectivei .....</b>	<b>15</b>
<b>6.2 Figurarea din profil .....</b>	<b>15</b>
<b>6.3 Corective ale figurării din profil .....</b>	<b>16</b>
<b>6.4 Cromatica .....</b>	<b>16</b>
<b>Întrebări recapitulative .....</b>	<b>16</b>
<b>Bibliografie .....</b>	<b>17</b>

# 1. CADRUL NATURAL ȘI ISTORIC

## 1.1 Cadrul natural

Între 10.000 și 8.000 î. Chr. un cataclism natural a provocat mari schimbări de relief și climă în Africa de Nord. Imensele păduri s-au rarefiat treptat, locul lor fiind luat de deșertul care a înaintat mereu, înghițind solul fertil. Fenomenul natural a determinat ample deplasări de populații.

Între 8000 și 5000 î. Chr. acest fenomen al migrărilor de populații a continuat mai ales de-a lungul Nilului, din Egiptul de Sus către Egiptul de Jos. Populațiile proveneau din Asia, din centrul Africii, dar și dinspre Vest, probabil din legendara Atlantidă. Extinderea deșertului îngusta mereu suprafața fertilă care, în mileniul IV î. Chr. se limita la pământul din vecinătatea Nilului. Afirmatia lui Herodot conform căreia *“Egiptul este un dar al Nilului”* sintetizează o realitate istorică de mare complexitate.

Fluviul străbate de la izvoare și până la vărsare în M. Mediterană 6700 km. Înainte de vărsare în mare, fluviul formează o imensă deltă cuprinsă în cele șapte-nouă brațe ale sale. Vechii egipteni credeau că **Hapi** este spiritul care însuflețește fluviul. Hapi era părintele zeilor, *“Cel Unic care s-a creat pe sine însuși și a cărui origine rămâne necunoscută..., domnul peștilor, bogat în grâne”*. Era reprezentat sub forma unei divinități opulente hermafrodită cu sânii lăsați și pântecul rotunjit, cu brațele încărcate de fructe, flori și pește, purtând pe cap o tufă de papirus. Egiptenii mai numeau fluviul *“marea”* (= **iuma**) sau îi mai spuneau *“marele fluviu”* (= ioter aa). Grecii l-au numit însă **Neilos**, termen a cărui origine a rămas necunoscută.

De-a lungul celor peste 6700 km, Nilul străbate o imensă întindere aridă, deșertică. Acest peisaj imens și calm a predispus pe vechii egipteni la trăiri generatoare ale sentimentelor infinitului și colosalului.

Cadrul natural, cu resursele sale de apă, de materii prime pentru construcții și clima și-a pus pecetea pe întreaga viață a Egiptului antic de la economie, religie, credințe și obiceiuri, medicină până la creația artistică.

În Egiptul de Jos, spre vărsarea Nilului în mare, lipsește piatra de construcție, granitul, marmura care trebuiau aduse pe fluviu din partea superioară a acestuia.

Uscăciunea aerului a sugerat ideea mumificării, iar revărsările periodice ale Nilului au generat credința de perpetuare a vieții și dincolo de moarte. Renașterea naturii și a ființei umane, a reîncarnării – metempsihoza – a avut o deosebită influență în artă, așa cum vom constata împreună în paginile următoare.

Revărsările periodice ale Nilului, atât pe cursul său superior, dar îndeosebi pe cursul inferior, în deltă, constituiau condiții optime de viață. Practicarea agriculturii a condus de timpuriu la sedentarism, cu toate consecințele benefice care decurg de aici pentru societate. În primele secole ale mileniului IV î. Chr., societatea se organizează pentru a-și putea coordona eforturile în vederea regularizării apelor revărsate ale Nilului prin îndiguirea unor suprafețe de zeci și sute de kilometri. Trebuiau apoi coordonate eforturile colectivității pentru crearea și întreținerea unui sistem de irigații pe întreaga vale a Nilului. Treptat apare o administrație publică. Aceasta va evolua spre forma statală pe măsură ce se dezvoltă, fiind generatoare de noi meserii și ocupații.

Agricultura practică de-a lungul văii Nilului a determinat apariția satelor. Meșteșugurile legate de agricultură și pentru satisfacerea trebuințelor de locuințe,

îmbrăcăminte, arme etc. determină crearea unor concentrații umane de tip urban. Acestea deserveau și populația relativ numeroasă a administrației publice.

Prezența deșerturilor la sud și vest a avut și o latură pozitivă în istoria Egiptului antic. Împreună cu Marea Mediterană la nord, acestea au alcătuit un baraj de protecție în calea populațiilor, favorizând dezvoltarea economică, politică și artistică.

## 1.2 Cadrul istoric

Cronologia istoriei Egiptului antic, în sinteza recentă a lui Alberto Carlo Carpiceci (*Art et histoire de l'Égypte. 5000 ans de civilisation*, Florența, Editura Bonechi, 1997, p. 8-13) se întinde pe durata a trei milenii înainte de Christos.

În jurul anului **3000 î. Chr.** este plasată *prima dinastie*, cu capitala la Abydos (This), când regele **Narmer** cucerește întreaga vale a Nilului, până la vărsarea sa în mare. Unificator al celor două coroane - albă, de Sud și roșie, de Nord - impune orașul Abydos drept capitala sacră a zeului Osiris. Acum se întemeiază orașul Menfis - în Egiptul de Jos, de către regele **Ahâ**.

**2850 î. Chr., a doua dinastie**, cu capitala la **Menfis**, când puterea absolută a faraonului se extinde. Treptat se impune cultul zeului Horus, cu înfățișare de șoim.

**2770 î. Chr., a treia dinastie**, capitala la Menfis, când puterea absolută a faraonului se extinde și asupra domeniului religios. Djeser face din cultul Soarelui un cult al regelui. Dispune construirea piramidei în trepte de la Menfis (Saqqarah). Urmașii săi la tron, Sekhemkhet, Senekhet și Khâba construiesc alte piramide după modelul celei a lui Djeser.

**2620 î. Chr., a patra dinastie**, cu capitala la Menfis, ilustrată de faraonii **Snefru**, care deschide minele de turcoaze din Sudan; **Kheops**, **Kefren** și **Mykerinos** (Menkaura). Ultimii trei faraoni sunt celebri și prin piramidele cu fețe plane după modelul celei construite de Snefru.

**2500 î. Chr., a cincea dinastie**. Cei cinci faraoni ai dinastiei gestionează o criză a puterii centrale. Fiecare dintre ei construiește însă o piramidă. Cultul Soarelui devine dominant. Lui i se închină mai multe temple la Abu Sir. Ultimul dintre faraonii acestei dinastii, **Ounas**, construiește o piramidă pe care o decorează cu "Textele piramidelor" și "Înțelepciunea lui Ptahhotep", două dintre importantele texte care ne-au parvenit.

**2350 î. Chr., a șasea dinastie**, cu capitala la Menfis. Faraonii Têti, Pepi I și Pepi II au reluat lupta pentru reimpunerea puterii centrale. În vremea domniei lui Pepi I, primul ministru al acestuia, **Ouni**, restabilește dominația egipteană asupra Sinaiului și asupra Palestinei. Pepi al II-lea a avut cea mai lungă domnie, de la vârsta de 6 ani până după 100 de ani.

Între **2180–1580 î. Chr.** sunt cuprinse *dinastiile VII – XVI*, cu capitalele la Abydos, Herakleopolis, Teba și Avaris, ultima înființată de **Salitis**, sub dominația Hicsosilor.

Între **1580–1314 î. Chr.** se plasează *dinastia a XVIII-a*, cu capitalele la Teba și Akhet-Aton, când Imperiul Egiptului cunoaște o mare întindere. Sub domnia lui **Amenophis al IV-lea** (1372–1354 î. Chr.) și a frumoasei sale soții Nefertiti capitala este mutată de la Teba la Akhet – Aton, în centrul Egiptului. Faraonul reușește să impună cultul zeului Aton doar pe durata domniei sale. Drept urmare, faraonul va fi cunoscut și sub numele de Akhenaton. Mircea Eliade a numit această încercare "*reforma ratată*". Fiul său, **Tutankhamon** (1354–1345 î. Chr.) readuce capitala la Teba și restabilește supremația cultului Amon.

**Dinastiile XIX – XX** se întind între 1314–1085 î. Chr. În dinastia a XIX-a Ramses I impune orașul **Tanis** drept capitală a imperiului, iar **Teba** rămâne sediul

cultului lui Amon. Sethi I (1312–1298 î. de Chr.) și Ramses al II-lea (1298–1235 î. Chr.) luptă cu hitiții. În două campanii militare succesive Ramses al II-lea îi învinge. În final încheie un tratat de pace cu Salmanasar, regele Assyriei. Acest tratat dintre Hititiți și Egipt, garantat de zeul **Ra al Tebei**, pentru egipteni și de zeul **Teshub de Hatussa**, pentru Hititiți este cel dintâi acord internațional cunoscut în istorie.

Din dinastia a XX-a Ramses al III-lea (1198–1188 î. Chr.) este cel mai important, continuând lupta de reconstrucție a imperiului.

Perioada dintre **1085–404 î. Chr.**, a *dinastiilor XXVII–XXVII*, marchează lungul proces de decadență a Egiptului, soldat cu instalarea dominației persane la 524 î. Chr. Între 524 și 404 î. Chr. pe tronul faraonilor Egiptului s-au aflat regi ai dinastiei persane.

În *dinastiile XXVIII–XXIX* (404–378 î. Chr.), Egiptul se eliberează de sub dominația persană, reconstruiește flota și realizează o alianță cu Atena și Cipru împotriva Persiei și Spartei.

În *dinastia a XXX-a* (378–311 î. Chr.), cu capitalele la **Sebennytos** și **Memphis**, Artaxerxes al II-lea, regele Persiei invadează Egiptul în fruntea unei oștiri de 200.000 de soldați. Alexandru Macedon alungă pe perși din Egipt și este primit ca eliberator și succesori legitim al faraonilor. Fondează orașul Alexandria care va deveni pentru o vreme centrul economic și cultural al întregii lumi antice.

*Dinastia Ptolemaică*, întemeiată de Ptolemeu I Soter, cuprinde perioada dintre **311–32 î. Chr.**. Lângă Teba fondează orașul Ptolemais. Sub urmașii săi se reinstaurează autoritatea absolută. Roma își întinde stăpânirea asupra Egiptului prin Cesar. Acesta, în urma căsătoriei cu Cleopatra VII, sora lui Ptolemeu XII, se recunoaște ca fiu al lui Amon, descendent din faraoni. După moartea lui Cesar, survenită în anul 44 î. Chr., Antoniu și Cleopatra îl proclamă pe Cesarion faraon și încep luptele de recucerire a teritoriilor asiatice. Roma preia conducerea armatelor romane. Flota egipteană este înfrântă la Actium, iar Antonius și Cleopatra se sinucid. Imperiile sunt ca ființele vii: se nasc, se dezvoltă, cucerind populații și teritorii și toate sfârșesc departe de glorie. Supraviețuiesc doar acelea a căror cultură a fost superioară celor ale populațiilor cucerite.

## 2. ARTĂ ȘI SOCIETATE ÎN EGIPTUL ANTIC

### 2.1 Instituția politică a faraonului și influența ei asupra artei

Orice societate care generează creație artistică o și influențează în chip nemijlocit. Măsura influențelor diversilor factori este dată de locul acestora în comunitatea umană. În Egiptul antic, în afara cadrului natural – sol, climă, resurse de materii prime etc. - două instituții și-au pus amprenta în mod hotărâtor asupra întregii societăți, inclusiv asupra artei. Aceste două instituții au fost **puterea religioasă** și **puterea politică**. Strânsa interdependență a evoluției artei egiptene în aceste instituții fundamentale constituie o trăsătură esențială a civilizației Vechiului Egipt. Este greu să deosebim până unde arta a fost influențată de religie și de unde începea autoritatea instituției politice. Aceasta pentru că în concepția vechilor egipteni *faraonul* “capătă această prerogativă (de rege, n.ns.) în timpul ceremoniei urcării pe tron. Atunci se săvârșește recunoașterea de către zei a caracterului său divin... făcându-l rege. Dar înscăunarea regelui se sprijină pe o condiție esențială: în vinele acestuia curge un sânge divin” (Étienne Drioton, Pierre du Bourguet, *Arta faraonilor. O istorie completă a artei egiptene. Faraonii, cuceritori ai artei*, București, 1972, vol. I, p. 38).

Mircea Eliade accepta teoria lui Henri Frankfort conform căreia acest transfer de putere de la zeu la faraonul-rege trebuie să fi avut loc de la primul rege. “*Creatorul a fost primul Rege; el a transmis această funcție fiului și succesorului său, primul Faraon. Acest transfer de putere a consacrat regalitatea ca instituție divină*”, încheie Mircea Eliade (*Istoria credințelor și ideilor religioase*, I, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 94-109). Această concepție își are sorginea în autoritatea câștigată de faraoni în plan social, ei fiind aceia care au instaurat ordinea în societate. Iar ordinea socială reprezenta pentru vechii egipteni o parte a ordinii cosmice. Acțiunile și gesturile faraonilor erau descrise în termeni similari celor ai zeilor. Spre exemplu, acțiunea lui Ra era concentrată în formula: “*El a pus ordinea în locul Haosului*”.

Autoritatea faraonului decurgea din credința că era ființă de natură divină, descendent al zeului Horus, cel cu înfățișare de șoim. La originea impunerii faraonilor ca șefi politici de necontestat trebuie să fi stat, neîndoielnic, faptul că au fost unificatorii celor două părți ale Egiptului: Egiptul de Jos – delta și Egiptul de Sus.

Ei erau stăpânii supremi ai vieții economice, ai administrației și conducători militari. Erau și stăpânii templelor, cu excepția perioadei domniei lui **Amenofis al IV-lea**, Akhenaton (1372–1354 î. Chr. ) când, mutând capitala de la Teba la Akhet - Aton (azi Tell-el-Amarna) impune cultul zeului Aton. Această domnie este numită de istorici, inclusiv de cei ai artei, **perioada amarniană**.

Faraonul era considerat zeul viu. Tocmai de aceea obiectele dedicate lui, palatul, templul, mormintele, statuile care îl reprezentau ca și decorarea acestora cu picturi erau supuse unor norme extrem de severe. Acestea “*echivalează aproape cu un ritual religios ce nu poate fi modificat. Rezultă de aici o fixitate, un imobilism, imperioase mai ales în cazul statuielor și al imaginilor din temple ...*”. Aceste norme conferă artei Egiptului antic epitetul de **artă sacră** (René Huyghe, *În loc de cuvânt înainte*, în Étienne Drioton, Pierre du Bourguet, *op. cit.*, p. 24). În același timp, o altă consecință a autorității faraonului asupra artei a fost determinată de puterea politică și de puterea divină, ambele nelimitate care impuneau monumente – palate, temple, mastabe și statui de dimensiuni enorme. Supradimensionalitatea lor avea rostul de a evoca imensitatea autorității căreia îi erau destinate.

## 2.2 Influența religiei și credințelor asupra artei Egiptului antic

Țară imensă și bogată, străbătută de un fluviu bogat în pește și vânat, dar mai ales fertilizator al pământurilor învecinate și, deci, binefăcător agricultorilor, Egiptul i-a predispus pe aceștia la reflecții religioase. În concepția vechilor egipteni toate acestea erau generate de forțe superioare, incontrolabile, **zeii**.

Cele dintâi forțe **zeificate** au fost cele **generatoare**, care făceau ca viața să continue. Am văzut mai sus că **Hapi** însemna spiritul Nilului, al fluviului divinizat, iar **Ra** este soarele dătător de viață, adeseori considerat drept taur. Independent de zeul Soare – Ra – apare un zeu local, **Amon** – “cel ascuns”. În timpul Dinastiei a XII-a, Amon, unul dintre cei opt zei adorați la Hermopolis, grație **solarizării** a ajuns la rangul suprem sub titlul **Amon-Ra**. Fondatorul dinastiei se numea Amenemhat, ceea ce însemna “*Amon este cel dintâi*” (Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 108-111).

**Cerul** este zeul **Horus**, simbolizat printr-un șoim, al cărui zbor planat în înaltul văzduhului era contemplat de oameni, ochii lui deveneau aștrii cerului – soarele și luna – care luminau întinderile pământului. În această ipostază era **Horakhty** = “*Horus al celor două orizonturi*”. De aici imaginea sacră a **soarelui cu două aripi**.

Simbolul venerat al belșugului și rodniciei a fost **vaca**, asimilată cerului a cărui lumină face ca pământul să rodească. Aceasta era zeița **Hator**, adică palatul lui Horus, cerul devenind lăcașul soarelui – șoim. Hator lua uneori forma unei femei, purtătoare de coarne, atributele vacii cornute. Între ele se află discul solar. Această personificare stă în vecinătatea faraonului Micherinos în cele câteva sculpturi triade din Muzeul de antichități din Cairo. **Femeia cer** se mai putea numi și **Nut**. Fiind asimilată cerului, zeița Hator – Nut zămislea din pântecul ei Soarele = Ra, în fiecare dimineață pentru ca seara să dispară în pântecul ei (Claire Lalouette, *Civilizația Egiptului antic*, București, 1987, vol. I, p. 14-15).

În panteonul vechilor egipteni îl aflăm și pe zeul **Osiris**, care a dezvoltat oamenii calea reînvierii. Credința în reînviere apare firească atâta vreme cât soarele răsare zilnic, aștrii reapar noapte de noapte pe bolta cerului, însoțind luna iar vegetația renaște primăvară de primăvară.

Textele piramidelor permit reconstituirea mitului lui Osiris. Osiris, cel dintâi rege al piramidelor, bun, i-a învățat pe oameni agricultura, viticultura, meșteșugurile. Stârnind gelozia fratelui său **Seth** (asimilat adeseori forțelor răufăcătoare ale deșertului) Osiris a fost ucis de acesta, iar corpul i-a fost aruncat în apă. O tradiție mai târzie, ajunsă la noi grație scrierilor lui Plutarch, spune că trupul i-a fost tăiat în bucăți și împrăștiat pe pământ. Atunci **Isis**, sora soției lui Osiris și Nephthys, soția lui Seth, l-au jeli și i-au căutat rămășițele pământeste pe care **Nut** (Hator) mama lui Osiris, le salvează de la descompunere reconstituindu-i trupul din bucăți (gest simbolic al unei noi nașteri) iar **Ra** îi insuflă viața.

**Osiris și Isis** îl zămislesc pe **Horus**, crescut în taină, în mlaștinile Deltei.

**Horus** își va redobândi moștenirea de la Seth și-și va răzbuna tatăl. Legenda exaltă fidelitatea conjugală și pietatea filială, ambele virtuți alese (Claire Lalouette, *op. cit.*, vol. I, p. 15-16).

În religia Vechiului Egipt s-a practicat principiul complementarității zeilor opuși, chiar antagonici. Astfel “*Osiris este pătruns de spiritul lui Ra. Identificarea celor doi zei se împlinește în persoana faraonului mort: după procesul de osirizare, Regele învie ca tânăr Ra. Căci, călătoria soarelui reprezintă modelul exemplar al destinului omului: trecerea de la un mod de viață la un altul, de la viață la moarte și, apoi, la o nouă naștere. Coborârea lui Ra în lumea subpământeană semnifică moartea și învierea sa*” aprecia Mircea Eliade. Ilustrul istoric al religiilor considera că sinteza finală în

religia Vechiului Egipt a fost tocmai asocierea Ra – Osiris (Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 114).

Vechii egipteni mai credeau în nemurirea sufletului “**Ka**”. Înfațșat ca dublura ființei umane, sufletul “**Ka**” este parte a ființei omenești care continuă să trăiască și după moartea trupului și care, depinzând de zei, se poate reîncarna. Așa se explică faptul că ideea principală în arta egipteană era continuarea vieții dincolo de moarte. Această concepție generatoare, pe plan mistic, a **cultului morților** presupunea:

1. construirea unei **case de veci**, a defunctului, suficientă lui și rezervelor de hrană, mijloacelor de transport etc.;
2. **mumificarea**, pregătirea corpului defunctului pentru a rezista până la momentul reîncarnării sufletului “**Ka**”;
3. realizarea unui model statuar, după chipul și asemănarea defunctului, în cazul în care sufletul “**Ka**” nu recunoștea mumia sau aceasta era distrusă.

Pe plan artistic acestea impun apariția:

1. unei **arte arhitecturale funerare** (mastaba, hipogeu și piramidă);
2. a unei arte **picturale**, cerută de nevoia de decorare a mormintelor în ideea de a reconstitui ambianța din timpul vieții pe care defunctul trebuie să o regăsească în momentul reîncarnării lui **Ka**;
3. a unei arte **sculpturale** în **relief** sau **îndeosebi, statuare**, deoarece statuia defunctului trebuia să fie cât mai fidelă cu modelul viu pentru o recunoaștere lesnicioasă de către “**Ka**”. Din această practică a rezultat și latura **realistă** a sculpturii egiptene.

Toate aceste norme ale religiei au impus **bariere** de netrecut artei egiptene. Aceasta și pentru că faraonii erau stăpânii supremi ai vieții economice, ai administrației și practicii militare, ai templelor (exceptând perioada amarnaniană).

Faraonul era considerat zeul viu, încât obiectele dedicate lui, mormintele imense, mastabalele sau piramidele și ornamentarea acestora cu picturi și sculpturi au influențat hotărâtor arta egipteană. Puterea nelimitată a faraonilor ca și cea a zeilor, impuneau monumente de dimensiuni enorme spre a evoca imensitatea autorității căreia îi erau închinete.

#### 4. CARACTERISTICI ALE ARTEI EGIPTULUI ANTIC

1. Artă vechiului Egipt a fost ***o artă unitară sub raportul stilului***, coeziune care își găsește explicația în normele religioase și condițiile politice. Această unitate a stilului artei egiptene nu presupunea însă **monotonie** sau **osificare**, **încremenire în forme** pentru că, deși menținută în anumite tipare, arta a avut totuși o anumită libertate. Această libertate a fost determinată de credința în supraviețuire și în reîncarnarea lui **Ka**, la care spera orice muritor. Aceste credințe au condus la o democratizare efectivă a speranțelor în rândul tuturor în ceea ce privește viața de apoi. Astfel, alături de arta cu aspect grandios, *sculptura* (statui colosale) apare și o artă a oamenilor de rând, fremătătoare de viață, necodificată, plină de eleganță, calm și seninătate.
2. O altă trăsătură a artei Egiptului antic a fost ***supradimensionalitatea***, prezentă îndeosebi în arhitectura funerară (morminte: piramidă, mastaba și hipogeu) și religioasă (temple) pentru a sugera și evoca mărimea zeilor, a stăpânilor care domneau peste un teritoriu imens de-a lungul Nilului.

Aceleași dimensiuni colosale, supradimensionale, le întâlnim și în sculptura statuară dedicată faraonilor Ramses al II-lea, al III-lea și al IV-lea sau cele ale lui Amenofis al III-lea. Statuile acestora măsurau în înălțime 8–14 metri.

Spre deosebire de arta greacă, rațională și redusă la scara proporțiilor umane, arta egipteană **aulică** sugerează nesfârșitul, nelimitatul, incomensurabilul în raport cu mediul care o înconjoară.



## 4. ARHITECTURA

**Arhitectura** egipteană a fost determinată în caracteristicile ei esențiale de destinația pe care o avea – **religioasă** (templele) și **funerară** (locuințe pentru eternitate – mastaba, piramidă, hipogeu).

### 4.1 Arhitectura religioasă

**Templele** erau destinate celebrării cultului religios, zeului soare Amon-Ra, datând încă din perioada regatului vechi, menfită (2778-2263 î. Chr.) dar care nu s-au păstrat. Cele mai vechi sunt din perioada regatului mijlociu (2160-1785 î. Chr.) când pot fi refăcute și planurile acestora (**vezi:** Chr. Desroches-Noblecourt, *L'art égyptien*, fig. 9, p. 106; *Templul Amon – 1408-1312*). Aveau o formă dreptunghiulară și se constituiau din trei părți distincte:

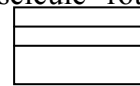
1. **curte interioară**, cu laturile străjuite de o **colonadă** cu una sau două coloane. Intrarea în curte este maiestuoasă – o poartă monumentală (pilonul);
2. **sala hipostil** - al cărei acoperiș este susținut de coloane;
3. **sanctuarul** - mărginit din trei laturi de alte camere care comunicau între ele, accesibile sacerdotului - marilor preoți și faraonilor.

**Coloana** este elementul arhitectural, elaborat în timpul dinastiei a V-a (cca. 2300 î. Chr. ) care, ca element structural de rezistență, evoluează din stâlpii pătrați ai templelor și construcțiilor anterioare, inclusiv piramide, dar ca **formă** împrumută motivele din natură, stilizând formele din natură ale unor arbori. Astfel, coloanele egiptene pot fi: **papiriforme** – simplă și **fasciculată** (cu mai multe muchii), **palmiforme** – apare în perioada **ptolemaică** (după 332 î. Ch.), **lotiforme** – simplă sau fasciculată strânsă într-o legătură quintuplă.

**Coloana palmiformă** reproduce imaginea unui trunchi cilindric, neted, așezat ca și celelalte pe o bază pătrată, plată, subțiat către vârf și încununat de un ansamblu de foi de palmier stilizate, legate la bază de aceeași quintuplă.

**Coloana papiriformă, fasciculată** are și mai mult aspectul unei plante: baza subțiată, iar fiecare fascicul cu muchie gravată cu câte o frunză corespunde unei îngroșări bruște a trunchiului, care se subțiază pe măsură ce urcă spre caliciu. La baza acestuia se găsește o legătură quintuplă. Caliciul se revarsă ușor, lăsând loc **umbrelei** închise.

**Coloana lotiformă, fasciculată** prezintă un trunchi de fascicule rotunjite, subțiate spre vârf, strânse într-o legătură quintuplă



prelungindu-se în flori întredeschise ușor încovoiate către axă (Étienne Drioton, Pierre du Bourguet, *Arta faraonilor*, vol. I, p. 127 și fig. 24-26).

În dinastia a XVIII-a vor fi folosite, alături de aceste tipuri de coloane și **coloana canelată** – cu 8 sau 16 fețe pe care joacă lumina, **coloana țăruiș de cort**, cu trunchi cilindric neted, încununat de un capitel **în formă de clopot plin**, **coloana cu capitel campaniform** cu trunchi aproape cilindric, terminat cu **capitel** constituit dintr-o floare în formă de clopot răsturnat (**vezi:** Étienne Drioton, Pierre du Bourguet, *Arta faraonilor*, II, p. 20-25, fig. 3, 4, 5, 6, 7, 8).

## 4.2 Arhitectura funerară

**Mastaba**, termen de origine arabă care înseamnă banchetă, pentru că are partea de jos a zidurilor larg înclinată, putând fi folosite pentru odihnă.

Mastabele erau morminte particulare, la început regale, folosite cu timpul, până la sfârșitul Imperiului de mijloc, ca morminte funerare ale prinților, înalților funcționari care foloseau în paralel, unii, și mormântul rupestru.

Construite pentru început din cărămidă crudă, apoi din piatră, au forma dreptunghiulară. Construcția avea două părți bine distincte:

- a. **partea superioară** – de deasupra solului - în corpul căreia se găseau alte două încăperi: **capela cu camera ofrandelor** și **serdabul**, unde se așeza statuia defunctului;
- b. **partea inferioară** – aflată sub pământ – **cavoul** sau **camera mortuară** unde se depunea mumia. La aceasta se ajungea printr-un puț umplut apoi cu pământ și pietre.

Începând cu dinastia a V-a apare și predomină mastaba rupestră, săpată în stâncă.

**Piramida**, mormânt regal apărut la începutul mileniului al III-lea, datorată în mare parte arhitectului **Imhotep**, al faraonului Djoser. Pentru început piramidele au fost construcții **în trepte, apoi romboidale**, pentru a se ajunge în vremea faraonilor Kheops, Khefren și Mikerinos la așa-zisele piramide perfecte. La acestea toate cele patru laturi erau egale (Kheops = 233 m; Kefren = 210,50 m; Mikerinos = 108 m) cu o înclinare ideală de  $52^{\circ}$ - $51^{\circ}$  de unde decurgea înălțimea (Kheops = 146 m (azi 137 m), Kefren = 136,50 m; Mikerinos = 66 m: Alberto Carlo Carpieci, *op. cit.*, p. 56).

În interiorul piramidelor se găseau **camera mortuară** (cavoul), **camera ofrandelor** și **serdabul**.

Marile piramide sunt una din cele șapte minuni ale lumii antice (celelalte șapte fiind: 1. *Grădinile suspendate ale Babilonului*, 2. *Statuia lui Zeus din Olimpia*, operă a lui Fidias, 3. *Farul din Alexandria*, 4. *Mausoleul din Halicarnas*, 5. *Templul Artemisei*, 6. *Colosul din Rodos*).

Piramidele sunt dipuse în diagonală, pe axa nord-est spre sud-vest astfel încât niciuna nu acoperă soarele pentru celelalte două. În interiorul lor, spre mijloc, se află camera funerară, dar cele ale lui Keops și Mikerinos au și alte camere suprapuse. Toate cele trei piramide aveau, ca anexe, ansambluri arhitecturale proprii, constituite din templul funerar dispus în amonte, o galerie de comunicație și templul în aval. Azi se mai conservă doar ansamblul arhitectural anexă a piramidei lui Kefren. În afara acestui ansamblu anexă, piramidele lui Keops și Mikerinos aveau câte trei mici piramide satelit.

Piramidele lui Keops și Kefren sunt cele mai mari. Diferențele dintre acestea erau nesemnificative. La origine, piramida lui Keops era mai înaltă cu 9,50 m. În schimb, aceasta din urmă dispunea de o mai bună organizare interioară a spațiului. Pe câtă vreme piramida lui Kefren este în fapt un imens tumul așezat deasupra unei camere funerare, cea a lui Kefren are cameră sepulcrală săpată în adâncimea stâncii și camera reginei plasată la câțiva metri de fundații cu scopul de a proteja camera regelui plasată în interiorul construcției, la o mare adâncime. La aceasta se ajunge printr-o galerie lungă de 46 m și înaltă de 8,50 m. Camera regelui este săpată într-un bloc de granit imens, de cca 60 tone.

Pentru construirea piramidei lui Keops s-au utilizat 2.500.000 metri cubi de blocuri de piatră. Azi, piramida este mai joasă cu 9 m (137 m față de 146 m la origine) și cu 150.000 metri cubi mai puțin, furați de-a lungul mileniilor pentru construcțiile din Cairo (Alberto Carlo Carpieci, *op. cit.*, p. 59; vezi și Étienne Drioton și Pierre du Bourguet, *op. cit.*, I, p. 117-122).

## 5. SCULPTURA

Sculptura a fost de un accentuat imobilism pentru că secole de-a rândul reproduce aceleași forme, cu aceleași materiale și cu aceleași tehnici. Aceasta presupune o puternică tradiție dar și un anume conservatorism.

**Platon** constata: *“În Egipt nici un artist ce avea sarcina să reprezinte o figură umană oarecare nu avea dreptul să-și imagineze nici cel mai mic lucru contrar tradiției”*.

Această tradiție, care urcă până la debutul epocii istorice cerea ca sculptura, subordonată arhitecturii, să nu fie privită în afara acesteia. Prin urmare se cerea ca formele și proporțiile sculpturilor să fie riguros adaptate formelor, proporțiilor și armoniei edificiului al cărui ornament era. Sculptura Egiptului antic a stat sub semnul **reprezentativității, frontalității, proporțiilor și portretisticii**.

### 5.1 Reprezentativitatea

Sculptura egipteană are un caracter static, cu atitudini simple și maiestuoase din care lipsea mișcarea. Aceste atitudini erau dictate de însăși natura construcției pe care trebuie să o împodobească – templu sau mormânt. Totodată, artistul egiptean era nevoit să evoce regi și zei deci, ființe supraomenești într-o atitudine augustă, tronând măiestuos și, în repaos, înnobilate de calmul și demnitatea naturii divine a modelului. Lucrările statuare reproduceau modelul stând în picioare, cu picioarele apropiate sau cu piciorul stâng înaintea. Uneori, faraonul sau demnitarul era figurat așezat pe tron.

**Statuia faraonului Zoser** (Djeser), faraon căruia îi aparține și meritul de a fi dispus ridicarea piramidei de la Saquarak datorată arhitectului **Imhotep**, este apreciată ca fiind una dintre cele mai vechi statui din lume (**vezi:** Akila Chirine, *Guide du musée de Cairo*, Cairo, 1985, p. 20 și fig. la p. 13 și 21).

**Statuia faraonului Kefren** – dinastia a IV-a (2620-2500 î.Chr.) – (Muzeul din Cairo, sala 42, inv. 138). Deși realizată în diorit, material foarte dur, totuși, artistul reușește să-i confere maestruozitate, o ținută imperială, sugerând o încarnare supraumană: pumnul drept este strâns și simbolizează puterea regală; în timp ce mâna dreaptă este întinsă în semn de umilință către zeu. Îndărătul capului este figurat simbolul zeului **Horus**, în chip de șoim, protectorul primelor dinastii și al lui Kefren. Pe părțile laterale ale tronului este figurat simbolul ceremoniei rituale **Sema-taoni**, care constă în împletirea unei tije de Papirus și a unei tije de Lotus. Aceste două plante reprezintă alegoric Egiptul de Nord și, respectiv, de Sud (**vezi:** Akila Chirine, **op. cit.**, p. 24-25).

### 5.2 Frontalitatea

Diodor din Sicilia informează că artiștii egipteni respectau cu strictețe redarea corpului uman într-o simetrie perfectă a părților obținută printr-o linie imaginară care pleacă din mijlocul frunții, a bărbii, trece prin stern și ombilic, prin regiunea subpubiană și scrotală, ajungând până în vârful picioarelor.

Din această observație a lui Diodor din Sicilia, Julius Lange a emis așa-zisa **lege a frontalității**. Asemenea norme vor interveni îndeosebi în sculptura oficială ceea ce și explică uniformitatea și monotonia statuiilor egiptene. Aceste impresii sunt cu atât mai șocante cu cât sunt privite în grupajele muzeelor, acolo unde densitatea lor devine copleșitoare.

**N.B.** Singularitatea statuiilor lui Ramses al II-lea de la Abu-Simbel pare să sfarme această monotonie.

### 5.3 Proporționalitatea

Proporționalitatea înțeleasă ca regulă a proporțiilor, prezentă în redarea corpului uman, a fost semnalată de **Diodor din Sicilia**. Conform acestei reguli, sculptorii împărțeau corpul uman în 21,1/4 pătrate, orânduind întreaga structură a corpului după acest număr. În Imperiul vechi, pentru reprezentarea în picioare a modelului, corpul era împărțit în **18 pătrate** iar pentru reprezentarea corpului uman așezat se utilizau 15 pătrate. Folosindu-se o atare tehnică **sculptorul** știa dinainte în care pătrat și la ce anume dimensiuni ale acestuia se cuprinde nasul, gura, sternul etc. Aceasta permitea echipelor diverse să lucreze independent pentru ca apoi să unească acele pătrate, prin suprapunere, într-un singur ansamblu.

### 5.4 Portretistica

O altă trăsătură a artei statuare egiptene a fost **portretistica**, busturile și statuile fiind portrete fidele, fapt dovedit prin studiul comparativ al operelor rămase în copii numeroase precum cele ale lui **Kefren**, **zece ale lui Mycherinos**, efigiile diferite ale lui **Sesostris I și III**, **Amenofis IV** etc.

În Muzeul de antichități egiptene din Cairo (*parter, sala 48, piesele cu numerele de inventar 149, 158 și 180*) aflăm trei grupuri statuare cu Mycherinos, zeița Hathor și personificarea numelui Egiptului de Sus. **Material:** granit; **dimensiuni:** înălțimea = 92,5 cm, grosimea = 46,5 cm, lungimea = 43 cm. **Datare** către 2500 î. Chr. - 2482 î. Chr.

Cele trei grupuri statuare, aproape identice, figurează în triadă pe faraonul **Mycherinos** (Men Kaura) pe zeița **Hathor**, în dreapta sa și **Personificarea** alegorică a unei provincii a Egiptului din acea epocă, în stânga faraonului.

Un al patrulea grup asemănător cu acestea trei se află în Muzeul din Boston.

**Mycherinos** este figurat purtând coroana Egiptului de Sus, barbă ceremonială și o fustă plisată în dreptul șoldurilor. Ține cu mâna sa dreaptă pe aceea a zeiței Hathur, iar cu stânga sigiliul regal. El înaintea cu piciorul stâng, fiind hotărât în acțiunea sa. Corpul este tânăr și athletic, torsul delicat modelat, pe când anatomia gambelor este mult mai elaborată.

**Zeița Hathor**, din dreapta regelui, poartă deasupra corpului emblema hathorică, alcătuită din discul solar aflat între două coarne de vacă. La originea credințelor vechilor egipteni, zeița Hathur avea chip de vacă, dar odată cu evoluția cultului ea a luat formă umană, păstrând doar coarnele de la imaginea precedentei etape. De altfel, alte piese din muzeul de antichități egiptene de la Cairo (nr. 8 și 138) o reprezintă pe Hathur în chip de vacă. Hathur era zeița cerului, a vieții și a dragostei.

Cel de-al treilea personaj, Personificarea numelui Egiptului de Sus, are deasupra capului pe zeul câine, șacal, patronul numelui Egiptului de Sus.

Plasarea faraonului Mycherinos între cele două personaje feminine constituie garanția fertilității (**vezi:** imaginea la Akila Chirine, *Guide du Musée de Cairo*, Cairo, 1985, p. 17-19).

Portretistica artei statuare a fost imprimată de caracterul funerar al statuilor, după care, între statuie și model trebuia să fie o asemănare perfectă pentru că **ea** era suportul **dublului** – “Ka” – copia fidelă fiind garanția reîncarnării lui **Ka**. În această condiție rezidă, după Christiane Desroches-Noblecourt și realismul artei statuare egiptene care diferă de la o epocă la alta de la **ținută senină și nobilă**, care merge până la a face din fiecare portret-statuie un tip abstract al clasei căreia îi aparține în vechiul Imperiu.

**N.B.** Arta statuară privată și reliefurile funerare se caracterizează însă printr-o mai mare libertate de creație aparentă mai ales la statuile de lemn și chiar la unele modele din morminte.

Exemplul ideal pare a fi **grupul statuar al piticului Seneb** și al familiei sale. **Grupul** reprezintă corpul disproporționat al piticului în vecinătatea soției sale, iar în fața soclului pe cei doi copii, un băiat și o fetiță. Copiii sunt reprezentați nuzi – aici simbolizând copilăria.

Credința că sufletul “Ka” se reîntoarce în corp sau dublul acestuia – **statuia** a determinat ca îndărătul blocului de piatră să se afle găuri. Pe aici pătrundeau parfumurile de esență și melodiile liturgice armonioase.

**Statuia** dublă a prințului **Rahotep** și a soției sale Nofret constituie piesa principală expusă în sala 32 a Muzeului din Cairo, inv. nr. 223. Provine de la **Meidum**, la nord de Fayum, și datează din dinastia a IV-a (cca. 2600 î. Chr.).

**Rahotep** era un prinț regal, mare preot de Heliopolis și șeful armatei. Soția sa Nofret este reprezentată în stânga. Conștient de rangul și poziția sa socială, Rahotep dă impresia că ignoră lumea privind-o de sus. Pentru vechiul Egipt reprezentarea unor personaje purtând mustață, precum aici Rahotep, sunt extrem de rare, deoarece din motive de igienă egiptenii își rădeau barba, mustața și chiar capul. De aceea, ei purtau perucă și barbă falsă de ceremonie.

**Nofret** poartă o rochie albă, pe corp, care-i pune în evidență formele anatomice, la gât poartă un colier de pietre prețioase viu colorate, iar coafura este susținută de o diademă (**Cairo**, Muzeul de antichități, sala 32, inv. nr. 223, **vezi** și Akila Chirine, *Guide du Musée de Cairo*, 1985, p. 30-31 și fig. de la p. 29).

**Statuia din lemn** a lui **Ka-Aper** (piesă cu nr. inv. 140) a fost supranumită de cei care au descoperit-o “**Statuia lui Șeik-el-Beled**”, ceea ce ar însemna “*primarul satului*”. Supranumele i l-au atribuit pentru privirea blândă, fața bucalată, bărbia dublă și pântecul ușor bombat, toate sugerând aplecarea personajului pentru plăcerile lumești, mâncare, băutură etc.

Piciorul drept, gamba stângă și bastonul au fost restaurate, dar restul statuii a fost descoperit intact. Brațele în mișcare și privirea vioaie conferă personajului vioiciune. Un rol major îl au aici ochii încrustați cu albul din cuarț opac, irisul din cristal de rocă, iar în mijlocul irisului se găsește un cilindru umplut cu o substanță neagră sugerând pupila. Întregul ochi este așezat într-un suport de bronz (**vezi**: Alberto Carlo Carpiceci, *Art et Histoire de L’Egypte*, 1997, p. 36, fig. 2; Akila Chirine, *Guide du musée*, Cairo, 1985, p. 25, fig. la p. 26).

În reliefurile funerare care trebuiau să redea activitatea zilnică a celor ce slujeau pe faraoni se derulează întreaga imaginație a artistului care rupe canoanele prezentând viața în toate aspectele ei: obiecte, lucruri, îndeletniciri, flora, fauna și **oameni** cu gesturile care aparțin clasei, rangului și meseriei lor.

## 6. PICTURA

Două sunt particularitățile vizibile ale desenului Egiptului vechi: *lipsa de perspectivă și figurarea din profil*.

### 6.1 Lipsa perspectivei

Lipsa perspectivei caracterizează, de altfel, întreaga artă primitivă, arta egipteană, arta Orientului apropiat pregrece. Regulile perspectivei permit reprezentarea volumelor pe o suprafață bidimensională, cu diferențele și deformările datorate poziției și depărtării.

În pictură, un obiect va fi reprezentat după poziția sa prin linii ale căror dimensiuni și direcții relevă **perspectiva liniară**, în timp ce estomparea tonurilor și culorilor va reda **perspectiva aeriană**. În ambele cazuri, artistul procedează la o denaturare a realității obiective prin micșorarea dimensiunilor și valorilor obiectului respectiv.

Arta egipteană nu a uzat de scurta denaturare impusă de aparență ci a reprezentat realitatea, dar nu ceea ce se vede, ci ceea ce se știe despre obiectul respectiv. Intenția artistului egiptean a fost aceea de a da obiectului figurat aspectul său cel mai adevărat acela care încorporează cel mai bine caracteristicile esențiale. De aceea, pictura veche egipteană se desfășoară, cu precădere, pe un singur plan.

Pentru o mai bună utilizare a spațiului, arta egipteană va folosi suprapunerea și alăturarea imaginilor, adică dispunerea unora alături de celelalte sau în registre suprapuse.

O intenție a concepției de perspectivă întâlnim în rarele cazuri de surprindere a păsărilor în zbor și mai cu seamă a fluturilor în zbor.

Sunt și excepții când artiștii egipteni au pictat după legile perspectivei, presupunând mai multe planuri în ordine și în mărime descrescândă, dar acestea apar abia în Noul Imperiu. Niciodată nu întâlnim linia orizontului, iar orizonturi de munți apar arareori. Aceasta dovedește că, dacă nu ar fi fost puternicul conservatorism al rasei, artiștii egipteni ar fi fost pionierii perspectivei în **pictură**.

### 6.2 Figurarea din profil

Această particularitate, caracteristică atât desenului cât și sculpturii în relief, constă din reprezentarea figurilor din profil. Cu rare excepții în Noul Imperiu, vom întâlni câteva figuri de femei în morminte tebane și grupuri de prizonieri asiatici masacrați de rege reprezentate frontal.

**Plinius cel Bătrân** emitea aserțiunea că pictura egipteană a descins din trasarea conturului umbrei figuri umane proiectate pe perete. Chiar dacă acesta ar fi punctul de plecare al picturii egiptene trebuie remarcat că figurarea din profil permite reprezentarea diferitelor părți ale corpului uman sub aspectele lor cele mai complete, mai tipice, cele care permit cel mai bine exprimarea individualității.

Or, este neîndoielnic faptul că o figură umană este mai caracteristică văzută din profil decât văzută din față, pentru că profilul dă un detaliu mai exact, mai complet al conturilor exterioare, al osaturii, al volumului capului.

### 6.3. Corective ale figurării din profil.

Corpul omenesc este în principiu văzut din profil în figura egipteană dar reprezentarea sa în ansamblu este o construcție mentală căci, din dorința de a surprinde cele mai tipice aspecte ale individului, artistul modifică poziția unor părți ale corpului uman.

Astfel, particularitatea cea mai frecventă este aceea că ochiul apare totdeauna din față și în întregime ca fiind elementul esențial al expresiei fizionomice. Celelalte detalii ale corpului – gura, nasul, urechile sunt reduse la esențial și toate cu o tentă plată, fără degradeuri și umbre care ar permite exprimarea profunzimii sau volumului.

Abia în perioada amarniană (după orașul **Tell-el-Amarna**, fondat la 1372 î. Chr.) se vor adăuga câteva indicații complementare: un punct de umbră pentru sugerarea deschiderilor nazale, o linie neagră pentru deschizătura gurii și conturarea nasului în interiorul siluetei.

**N.B.** De la aceste reguli se fac abateri începând din perioada Tell-El-Amarna, din vremea faraonului eretic Ahnaton sau Amenofis al IV-lea (1372-1347 î. Chr.) și a soției sale **Nefertiti** când tipul ideal de frumusețe, devine cel al faraonului (cu figura sa prelungă, craniul alungit - oxicefalie = malformație congenitală - pânțece umflat, piept adipos, dezvoltarea excesivă a coapselor; - **feminină**) și cel al soției sale Nefertiti și al fiicelor ei. Acum (secolul XIV î. Chr.) pentru prima dată, corpul omenesc e reprezentat așa cum este el, cu amănuntele sale.

Un alt corectiv adus profilului de către artiștii egipteni este figurarea umerilor din față, printr-o întoarcere de  $90^0$  în raport cu ceea ce este în planul al doilea. La origine se pare să fi fost ușurința artistului de a-i reprezenta astfel, ușurință transformată în obișnuință datorită importanței umerilor în sublinierea diverselor momente din activitatea omului (**vezi:** *Enciclopedia*, p. 222, 244, 247, 253, 254, 277).

### 6.4 Cromatica

Artistul egiptean era constrâns în utilizarea culorilor de însăși predestinarea lor. Astfel, *culoarea roșie* sau *roșul cărămiziu* era destinată personajului negativ, pentru că era culoarea zeului Seth, al deșertului, al răului și al dezordinii. *Culoarea verde* era a bucuriei, a vieții vegetale din natură, a tinereții și a sănătății. În același timp era culoarea zeului Osiris, împărat al lumii de apoi și zeu al reînvierii. *Negrul* era culoarea pământului Egiptului, fapt pentru care semnifică renașterea după moarte. Cu negru se pictau deseori mâinile. *Albastrul* era culoarea preferată a lui Amon, zeul cerului, reprezentat cu pielea de un albastru deschis. *Culoarea galben* sugera aurul de unde și întrebuințarea ei la împodobirea fastuoasă a zeilor și faraonilor.

Pentru obținerea acestor culori egiptenii foloseau negru de cărbune, alb de var, ocru, roșu și galben, firtă de faianță egipteană pentru verde și albastru, pietre semiprețioase triturate în mojar și amestecate cu ulei vegetal.

#### Întrebări recapitulative:

1. Cum au influențat cadrul natural și instituția faraonului ale Egiptului antic apariția și evoluția artei ?
2. Cum au influențat religia și credințele Egiptului antic arta ?
3. Care au fost principalele edificii ale arhitecturii religioase, funerare și laice ale Vechiului Egipt ?

4. **Dar principalele caracteristici ale artei statuare egiptene ?**
5. **Care au fost particularitățile picturii egiptene ?**

## **BIBLIOGRAFIE**

Mihail Alpatov, **Istoria artei**, vol. I, București, 1960.

Christiane Desroches–Noblecourt, **L’art égyptien**, Paris, 1962.

Étienne Drioten, Pierre Du Bourguet, **Arta faraonilor**, I – II, București, 1972 (traducere după **Les pharaons à la conquete de l’art**, Dosclée De Brouwer, 1965).

Claire Lalouette, **Civilizația Egiptului Antic**, I – II, București, 1987.

Ion Miclea, Radu Florescu, **Egiptul faraonilor**, București, 1974.

\* \* \* **Enciclopedia civilizației și artei egiptene**, București, 1974.

Leo Frobenius, **Cultura Africii**, I – II, București, 1982.

Salah Eldin, **Elemente simbolice în sculptura faraonilor** (rezumatul tezei de doctorat), B.C.U. Iași .

*Constantin Daniel*, **Cultura spirituală a Egiptului Antic**, București, 1985.

Miron Ciho, **Egipt: popor și istorie**, București, 1997.

Alberto Carlo Carpiceci, **Art et histoire de l’Egypte**, Florența, 1997.

\* \* \* **La peinture égyptienne**, Ed. Skira, Geneva.



# ARTA ORIENTULUI MIJLOCIU ANTIC

<b>1. Cadrul natural, istoric și politic</b> .....	3
<b>2. Condiții de definire a artei Orientului Mijlociu antic</b> .....	4
<b>3. Arhitectura</b> .....	5
<b>3.1</b> <i>Caracteristicile arhitecturii</i> .....	5
<b>3.2</b> <i>Arhitectura religioasă</i> .....	5
<b>3.3</b> <i>Arhitectura civilă</i> .....	6
<b>3.4</b> <i>Zigguratele</i> .....	6
<b>3.5</b> <i>Elemente de rezistență în arhitectura antică a Orientului Mijlociu</i> .....	7
<b>4. Sculptura</b> .....	8
<b>4.1</b> <i>Sculptura ronde – bosse</i> .....	8
<b>4.2</b> <i>Basorelieful</i> .....	9
<b>5. Pictura</b> .....	12
Întrebări recapitulative .....	12

## 1. CADRUL NATURAL, ISTORIC ȘI POLITIC

**Mesopotamia**, adică **Țara dintre fluvii**, cum numeau vechii greci teritoriile cuprinse între Tigru și Eufrat, a fost leagănul civilizației omenirii. Se crede chiar că vechii locuitori ai acestor pământuri dintre fluvii au fost surprinși de marele cataclism biblic al potopului. Efortul comunităților umane de protejare împotriva revărsărilor celor două fluvii, dar mai cu seamă pentru construirea și menținerea unui sistem de irigații a determinat apariția celui dintâi stat, **Sumerul**. Orașele Ur, Eridu, Uruk, Larsa, Nippur, Lagaș plasate pe cursul inferior al Eufratului, apar și se dezvoltă și ca urmare a condițiilor naturale favorabile. Agricultură, meșteșugurile și comerțul au fost ocupațiile care au determinat nașterea uneia dintre cele mai înfloritoare civilizații. Centrul Mesopotamiei, cursul mijlociu al Eufratului, a fost țara **Akkad**-ului cu orașele Sippar, Kiș, Eshnunna cu celebrul Babilon (= Bab-ili = poarta zeului Marduk; Bab-ilanis = poarta zeilor). **Sumer**-ul și **Akkad**-ul vor fi unite sub autoritatea acestui oraș care va da numele său viitorului și puternicului stat: **Babilon**.

Dintre toate așezările cuprinse în cadrul statului Babilon, Ur și Uruk sunt cele mai vechi, datând din mileniul al IV-lea î. Chr. În jur de 2300 î. Chr. Uruk a devenit cel mai important oraș, având un zid dublu de centură pe lungimea a 9 km și fiind apărat de 800 de turnuri, ceea ce îl îndreptățește pe Wolf Schneider să-l considere "*primul și, mult timp, singurul mare oraș al lumii în adevăratul sens al cuvântului*". La nordul Babilonului se găsea regatul **Assyriei**, cu capitalele la Assur, Kalah și Ninive.

Din punct de vedere geografic, Mesopotamia se confundă cu Babilonul, fiind situată între platoul Iranului (vechea Persie), la est, și platoul Asiei Mici, la nord-vest. Pe platoul iranian se va dezvolta o civilizație protoistorică, evoluând apoi în strânsă conexiune cu aceea din bazinul Eufratului și Tigrului spre istoricul Imperiu Persan din mileniul I î. Chr. Capitalele acestui imperiu, **Pasargad** și **Persepolis**, se aflau pe drumul către golful Persic.

Apogeul politic și cultural al Persiei este atins în perioada Ahemenizilor (700/675–330 î. Chr.), sub cei mai importanți regi ai acestei dinastii: **Cyrus I** (cca. 640–600 î. Chr.); **Cyrus II cel Mare** (559–530 î. Chr.); **Darius I cel Mare** (552–486 î. Chr.); **Xerxes** (486–465 î. Chr.); **Artaxerxes** (464–425 î. Chr.).

Civilizația Mesopotamiei a iradiat și a influențat civilizațiile cuprinse într-un vast teritoriu, mărginit la vest de Mediterana, la nord de Marea Neagră, Munții Armeniei și Marea Caspică, iar la sud de golful Persic. Azi, pe acest vast teritoriu se află Libanul, Siria, Israelul, Palestina, Irakul și Iranul. În tot acest imens spațiu resursele naturale necesare construcțiilor erau distribuite inegal. La nord, cu o climă temperată, aflăm munții cu cariere de piatră și lemn bun pentru construcții, în timp ce la sud, lipsa totală a acestora a impus folosirea argilei în arhitectură. Cum lemnul pentru arderea argilei lipsea, edificiile erau construite de regulă din cărămidă nearsă, uscată la soare.

## 2. CONDIȚII DE DEFINIRE A ARTEI ORIENTULUI MIJLOCIU ANTIC

Prodot al mentalului individual și colectiv, al combinării realității cu imaginația, arta a reflectat și în acest spațiu condițiile date de sol, climă, relief și resurse naturale. În același timp a reflectat **formele** și tiparele impuse de societate.

Forma, spunea Heidegger, aparține esenței intime a ființei (**Sein**). Ființa este ceea ce atinge o limită pentru ea însăși. “*Ceea ce se plasează pe sine în limita sa, completându-se pe sine și rămânând așa, are formă*” (Herbert Read, **Originile formei în artă**, București, Editura Univers, 1971, p. 93).

Pentru vechii greci forma era înțeleasă ca o **autoplasare** în limită, care devine evidentă. Astfel spus, forma este rezultanta tuturor condițiilor naturale, obiective, și a celor subiective (religie, cutume, tradiții, obiceiuri etc.). La baza religiei mesopotamiene a stat concepția fertilității și fecundității, prin care se încerca explicarea miracolului unei civilizații agrare și pastorale, ca și acela al nașterii umane. Aceasta concepție a fertilității și fecundității a generat ideea familiei divine. Cum fertilitatea solului presupune apa, la baza mitologiei a stat acest element **primordial**. Din amestecul apei dulci (**Apsu**) cu apa sărată (**Tiamat**), din ochii acesteia din urmă curg Eufratul și Tigru, s-au născut zeii și oamenii. Marele zeu **Bel-Marduk**, care a creat omul, pentru că pe el se sprijină slujirea zeilor, spre alinarea lor, a ucis-o pe Tiamat pentru că voia să-i distrugă pe ceilalți zei. Din trupul ei despicat în două Marduk făurește cele două lumi: bolta cerului și lumea pământeană (Mircea Eliade, **Istoria credințelor și ideilor religioase**, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, vol. I, p. 75).

Panteonul sumerian era unul cosmic, al triadei **Anu** (= cerul), **Enlil** (= domnul și stăpânul furtunilor) și **Enki** (= domnul subpământean, al apei din adâncuri).

Babilonienii au completat acest panteon “cosmic” cu unul “astral” constituit din **Sin** (= zeul Lunii), **Șamaș** (= zeul Soarelui) și **Iștar** (totuna cu planeta Venus). Șamaș și Iștar erau fiul și, respectiv, fiica lui Sin. Iștar era zeița vieții, a fecundității, vegetației și dragostei (Ovidiu Drâmba, **Istoria culturii și civilizației**, București, 1997, vol. I, p. 109-110).

Mesopotamienii credeau în viața de apoi, dovedită de cultul morților. La moartea monarhului erau sacrificați și îngropați în mormintele regale apropiate acestuia, femei, curteni, soldați etc, după care corpurile erau împodobite cu bijuterii. Se credea că spiritul defunctului depus fără ritualul convenit hălăduia printre cei vii, tulburându-le viața. **Epopoea lui Ghilgameș** (cel remarcat de zeița Iștar și căreia îi refuză dorința de a o lua în căsătorie), amintește în final de spiritul trecut de barcașiu peste un râu, “*în țara de unde nu este întoarcere*”. Unele dintre credințele mesopotamienilor au fost preluate apoi de neamurile trăitoare în zona Mediteranei occidentale, de unde trec mai pe urmă în tradiția biblică, iudaică (Mircea Eliade, **op. cit.**, p. 87).

Între 3700-3300 î. Chr. se poate vorbi deja de o civilizație și o organizare urbanistică. Ruinele orașului Uruk, rețeaua stradală, dotările publice, obiectele de decor descoperite, precum și vasele de ceramică executate în serie, asemenea “industriei”, sunt dovezi ale unei asemenea civilizații.

Agricultura, vânătoarea, țesutul și prelucrarea vaselor de ceramică presupun o viață sedentară și pașnică. Necesitatea realizării unui sistem de irigații pentru agricultură și întreținerea funcțională a acestuia determină un ritm înalt al organizării societății în sensul creării unor instrumente proprii statului. Este aceasta una dintre cauzele apariției atât de timpurii a formei statale în Orientul mijlociu.

Scrierea proto-elamită era cunoscută înainte de 2900 î. Chr. Folosirea scrierii pe tăblițe de ceramică, cunoașterea cifrelor sunt alte dovezi ale unei înalte civilizații.

Apare firesc ca arta Orientului mijlociu antic să fi fost rezultatul îmbinării factorilor materiali și de ambianță morală, de religie și de credințele impregnate de magie. Mentalitatea artistului oriental a fost determinată de toate aceste componente de viață materială și morală.

Artistul Orientului a fost preocupat de detaliu, de particularități și de diversitatea costumului.

**Ansamblul**, întregul, este descompus și apoi articulat. Corpul omenesc va fi **dezarticulat** spre a i se surprinde esențialul, în atitudinile cele mai tipice. Este vorba de o transpunere "cerebrală".

O altă trăsătură a constituit-o **predominanța reprezentărilor animaliere**, care decurge din credințele vechilor populații ale Orientului privitoare la forțele supranaturale pe care le atribuiam animalelor, îndeosebi bovideele. **Reprezentarea taurului** concretizează aceste credințe.

### 3. ARHITECTURA

#### 3.1 Caracteristicile arhitecturii

Sunt determinate de clima foarte caldă (în sud) și de resursele naturale, în principal de **materialul de construcție**. Lipsa pietrei și a lemnului (în sud) a impus utilizarea argilei, a cărămizii uscate la soare, rareori arsă. Folosirea cărămizii nearse a avut drept consecințe:

- a. **dezvoltarea longitudinală**, pe orizontală, a construcțiilor în care vor predomina încăperile înguste;
- b. sporirea proporțională a grosimii zidurilor datorită rezistenței reduse a cărămizii în comparație cu piatra. Acest fapt a impus **construcții în general joase și cu deschideri** (uși și ferestre) **de mici dimensiuni**, știut fiind că golul diminuează rezistența pereților, creând un punct șubred în structură;
- c. grosimea mare a pereților și **reducerea deschiderilor (ferestre și uși)** au fost practicate pentru a spori rezistența construcțiilor. Aceasta a avut ca efect obținerea unor temperaturi optime în interior, confortabile, în condițiile în care temperatura exterioară era de 45<sup>0</sup> C la umbră;
- d. **impresia de masivitate și greutate a arhitecturii mesopotamiene a fost accentuată de nuditatea fațadelor**, nuditate determinată de faptul că sculptura sau modelarea cărămizii nu rezista intemperiilor. În consecință, decorul era realizat din discuri ceramice multicolore;
- e. natura materialului de construcție (cărămida) și revărsarea fluviilor au determinat **plasarea construcțiilor pe terase înalte**, pentru a proteja baza edificiilor de umiditate.

#### 3.2 Arhitectura religioasă

**Templul.** În vechea Mesopotamie se întâlnesc două tipuri de temple. **Cel dintâi** tip se constituie dintr-o sală rectangulară lungă, având în partea superioară un **altar** pentru plasarea imaginii divinității sau a simbolului acesteia.

În fața altarului se depuneau vase rituale cu apă, pentru purificare, recipiente pentru libațiuni, tronuri, altare din teracotă. Tot aici erau așezate statuile din argilă arsă, reprezentând chipurile donatorilor. Acestea erau oferite zeului ca **ex-voto**-uri.

În jurul sălii erau amenajate zeci de încăperi pentru depunerea ofrandelor.

**Cel de-al doilea** tip de templu, mai răspândit, era constituit dintr-o construcție **rectangulară** sau **pătrată** având: 1. **curte vastă**; 2. **avant-cella** (pronaos); 3. **cella (sanctuarul)**, cu imaginea divinității pe podium; 4. **camere anexe** și culoare dispuse împrejurul **cellei** pentru supravegherea templului.

### 3.3 Arhitectura civilă

Cel de-al doilea tip de templu a inspirat **palatul Eshnounna** (iar mai târziu o serie de temple ale Babilonului) după numele așezării antice, azi localitatea Tell-Asmar aflată la nord-est de Bagdad. Reconstituirea imaginii palatului de tip Eshnounna s-a realizat pe temeiul vestigiilor puse în evidență de săpăturile arheologice de la Tell-Asmar (lângă Bagdad) și Tell-Hariri, vechiul Mari, nu departe de Abu-Kemal.

Accesul în palat se făcea printr-o intrare monumentală. Urma o **curte vastă**, prin care se pătrundea într-o impresionantă **sală de recepție**, învecinată cu **sala tronului**. Zeci și sute de camere întregeau dimensiunea unui atare palat. Cel de la Mari, azi Tell-Hariri, lângă Abu-Kemal, se întindea pe o suprafață de peste 20.000 m<sup>2</sup> (2 ha), numărând 260 de camere. În mod cert unele dintre aceste spații erau locuite de înalți demnitari și, desigur, de funcționari: scribi, contabili etc. Miile de tablete de ceramică, având însemnările curente ale treburilor regatului, au pus în evidență nebanuite aspecte de viață socială, economică, militară și diplomatică ale epocii respective.

Urbanistica a cunoscut o impresionantă dezvoltare. Celebrele orașe ale Mesopotamiei – Ur, Uruk, Lagaș, Larsa, Kiș, Eridu, Nippur etc. – din mileniile III și II î. Chr. sau cele din Persia Ahemenizilor mileniului I î. Chr., cu uluitorul palat de la Persepolis, sunt mărturiile unei civilizații complexe. Monarhia Orientului antic era capabilă să genereze planuri urbanistice și arhitecturale unitare, impresionante prin dimensiuni. Palatul de la Persepolis era plasat pe o terasă. Accesul pe terasă și spre palat se făcea printr-o scară impunătoare, triumfală, decorată cu tauri înaripați care indicau drumul spre **apadana** lui Darius și Xerxes. Aceasta era o imensă sală de recepție, iar în vecinătatea ei se afla o alta, al cărei acoperiș era sprijinit de aproximativ o sută de coloane. Dimensiunea gigantică a acestei săli de recepție era acompaniată de spațiile anexe, vestibule și promenade susținute, de asemenea de colonade. În vecinătatea **apadanei** și a sălii cu 100 de coloane se aflau dispuse palatele regilor Darius, Xerxes și Artaxerxes al III-lea. Coloanele din piatră erau încununete cu capiteli decorative cu imagini de animale fabuloase. Portalurile ușilor și ancadramentele ferestrelor erau de asemenea din piatră tăiată adusă din munți, de la sute de kilometri.

**Apeductul lui Sennacherib**, construit către 700 î. Chr., este unul dintre edificiile impunătoare ale arhitecturii civile din Orientul mijlociu antic. Pentru a suplimenta alimentarea cu apă a orașului Ninive, **Sennacherib** ordona crearea unui canal de 50 km lungime, pentru care a fost necesar să se realizeze și un apeduct de 280 m lungime și 22 m lățime. În acest scop a utilizat aproximativ 2 milioane pietre cubice de 50 cm fiecare. Un basoreliev al palatului **Sennacherib** reproduce parțial apeductul cu cinci arce în ogivă.

### 3.4 Zigguratele

Erau turnuri cu etaje în retragere, care însoțeau templele Mesopotamiei. Terassele aveau dimensiuni descrescânde. Ruinele unor asemenea temple, cu o bază de 100 m, și o posibilă înălțime de 52 m – 60 m întâlnim în așezările antice **Uruk, Ur, Babilon, Khorssabad** etc.

În ceea ce privește **destinația și rolul zigguratelor** au fost emise, de-a lungul mileniilor, cele mai diverse opinii. **Diodor din Sicilia** pretindea că erau folosite pentru studiul bolților cerești, preoții observând mersul astrelor din vârful acestor construcții.

**Herodot** menționa rolul magic, religios al zigguratelor, precizând că în vârful turnului, în **Capelă** câte o tânără juca rolul “**miresei Zeului**”, înlocuind zeița.

**Strabon** aprecia că turnul cu etaje al Babilonului era considerat ca **mormânt al zeului Bel – Marduk**.

Deci, probabil, aceste construcții sunt morminte cu rol complementar, de observare astronomică, dar și monumente comemorative de vreme ce la Babilon zigguratul era sediul ceremoniei anuale numită “*punerea în mormânt*” a zeului **Bel – Marduk**.

În mileniul I î. Chr., în perioada asiro-babiloniană, arhitecții ajung la anumite abstractizări matematice care vor influența construcțiile. Ei cunoșteau **numărul perfect**, sacru – 360 – pe care-l reprezintă sub forma unui cerc, simbolizând **Universul** și conținând ideea **Timpului**.

Construirea templului lui Marduk și a turnului cu etaje care însoțea templul Etemenanki – turnul **Babel** – a fost realizată după **numerele sacre**, relevate unor preoți inițiați și atestate de tabletele de ceramică, așa-numitele tablete de **Esagil**. Erau indicate acolo lungimea, lățimea și înălțimea zigguratului.

Verificările arheologice au confirmat datele oferite de tablete. **Templul** avea 100 m lungime și 80 m lățime, iar **turnul** era de 90 m lungime, 90 m lățime și 90 m înălțime. Avea șapte etaje, fiecare având următoarele dimensiuni: **I.** 90 m bază, 30 m înălțime; **II.** 78 x 73 x 18; **III.** 60 x 60 x 6; **IV.** 51 x 51 x 6; **V.** 42 x 42 x 6; **VI.** 33 x 33 x 6; **VII.** 24 x 24 x 16. Dimensiunile sunt apropiate de cele propuse de unii scriitori antici greci, cca. 92 m (Marguerite Rutten, *Les arts du Moyen-Orient ancien*, Paris, 1962, p. 36-38; 92-94).

### 3.5 Elemente de rezistență în arhitectura Orientului Mijlociu

Asirienii cunoșteau **bolta și arcul**.

**Bolta în consolă** sau **inelară** era construită din rânduri de cărămizi, fiecare rând depășindu-l pe cel precedent. Neîndoielnic este faptul că lipsa lemnului i-a forțat să caute soluții pentru acoperirea unui spațiu construit. Evident însă că, la marile palate sau la sălile de imense dimensiuni ale lui Darius, Xerxes și Artaxerxes III nu regăsim niciodată elemente curbe care să indice prezența bolții. Ele erau acoperite cu plafoane drepte, pe grinzi de cedri aduși din Liban, sprijinite de coloane de piatră. Peste aceste acoperișuri plate se așezau terasele ample, în aer liber.

**Arcul**, ca și bolta, era construit din elemente mărunte, din piatră sau cărămidă. A fost cunoscut atât de asirieni cât și de babilonieni. **Arcul în ogivă**, prezent la apeductul lui Sennacherib de la Jerwan, din care se mai păstrează încă resturile unui arc din cele cinci câte au fost necesare pentru suspendarea aducțiunii de apă deasupra unei văi de aproape 300 m, este dovada măiestriei arhitecților de pe valea Eufratului, de acum 2700 de ani.

**Coloana** era din piatră sau din lemn. În acest din urmă caz avea mai mult un rol decorativ. Coloana se termina în partea superioară cu un capitel încoronat cu tauri înaripați.

Coloana persană, așa cum apare în sala de recepție a lui Darius, de la Susa, cu o înălțime de 20 m și cu capitel de 5 m, era așezată pe un soclu pătrat, avea o bază companiformă iar fusul canelat se termina cu o legătură care trimite la **coloana lotiformă egipteană**. Capitelul, aflat în partea superioară a coloanei, se constituia dintr-o primă parte rectangulară, iar deasupra acesteia avea câte două volute pe fiecare latură.

**Pilastrul** era realizat din cărămizi, compus din patru coloane ansamblate în perioada regelui **Gudea**.

## 4. SCULPTURA

### 4.1 Sculptura ronde-bosse

Asemenea arhitecturii și sculptura a fost influențată de concepțiile religioase și de materialul din care a fost realizată. Piatra este extrem de rar folosită în perioada Sumerului sau a Babilonului. Abia în civilizația Assyriei (mileniul I î. Chr.) se va utiliza piatra pe scară mai largă. Acum însă nu numai că este folosită frecvent în sculptură, dar se întrebuițează chiar blocuri mari, de zeci de tone. Acestea rămân totuși exemple rare în comparație cu Egiptul unde statuile faraonilor erau realizate din pătrate de piatră suprapuse, supradimensionate. Cele ale faraonului Ramses al II-lea de la Asuan sunt de notorietate pentru supradimensionalitatea lor. În sculptura Orientului mijlociu antic blocurile supradimensionate de piatră nu le întâlnim însă în reprezentarea monarhilor, ci în cea a animalelor fabuloase. De exemplu, monstrul înaripat din Khorsabad (mileniul I î. Chr.), asupra căruia vom insista mai jos, are o înălțime de 4 m și o greutate de 40 tone.

Tipul caracteristic sculpturii Orientului mijlociu antic este "*suplicantul*". Personajul, bărbat sau femeie, este reprezentat într-o atitudine de rugă, cu brațele împreunate pe piept, transpus într-o adâncă meditație. Ochii exoftalmici, măriți peste măsură, aproape ieșiți din orbite, mărginiți de o linie de bitum negru, privesc țință dincolo de orizont. Parcă ar fixa divinitatea a cărei bunătate o invocă.

Așa este înfățișat în cele mai numeroase statui în rocă dură, diorit negru, regele akkadian al Lagașului, **Gudea**. Se cunosc cca. 30 de reprezentări ale acestui rege. Marea lor majoritate sunt de 1,20 m și numai una are înălțimea aproape naturală, de 1,58 m, fapt pentru care a fost numită "colosală". Firește, nici pe departe nu poate fi asemuită cu statuile egiptene. Și acestea, ca și alte alte reprezentări sugerează austeritatea, regele fiind individualizat doar prin detaliile figurii. Corpul este acoperit cu o robă lungă ce-i cade până la nivelul labelor picioarelor; brațele lipsite de micșare, lipite de corp și îndoite de la coate sunt împreunate pe abdomen în atitudine solemnă. Îmbrăcămintea este tratată cu minuțiozitate, îndelung șlefuită și decorată cu inscripții cuneiforme dispuse în șiruri orizontale și verticale.

Aceleași trăsături le întâlnim și la statuia care-l reprezintă pe **Gudea așezat** (*Muzeul Louvre*). Este una dintre puținele opere unde se conservă și capul. Majoritatea au fost decapitate. Regele este reprezentat șezând pe un tron. Aceiași robă lungă îi acoperă corpul până la nivelul labelor picioarelor; mâinile îndoite din cot sunt împreunate în dreptul sternului; pe cap poartă un acoperământ de formă circulară ușor bombat, decorat pe întreaga suprafață cu șiruri de rozete minuscule. Figura monarhului este senină, degajând forță și, totodată, calm. Modelajul perfect, ochii imenși, străjuți de sprâncenele care se îmbină la rădăcina nasului sub forma unui unghi ascuțit, gura cu buze senzuale și barba ușor volitivă, aruncată înainte, sugerează fermitate și

maiestuozitate. Regele tronează autoritar și degajat de preocupările mărunte ale vieții imediate (*Muzeul Louvre, către 2150 î. Chr.*).

În marea lor majoritate statuetele au fost modelate în argilă. Drept urmare, datorită fragilității, artistul a fost nevoit să evite gestică mâinilor și mișcarea pentru a nu periclita integritatea statuii. Pentru aceasta s-a accentuat **compactitatea** lucrării, **staticismul** ceea ce a determinat predominanța **axei statuare**. Sugerarea acesteia s-a realizat îmbrăcând personajele în robe lungi, drepte, care arareori se opresc la jumătatea gambelor, cele mai numeroase ajungând la labele picioarelor.

Din același motiv predomină **frontalitatea** în reprezentarea figurii umane, care acum trebuie înțeleasă în sensul preocupării artistului doar de chipul celui “portretizat”. Frontalitatea va fi prezentă și în sculptura egipteană și în cea greacă arhaică. Studiind-o pe cea egipteană Konrad Lange va trage anumite concluzii pe care le cuprinde în așa-numita **lege a frontalității**. Despre aceasta vorbește și Marguerite Rutten în cazul artei statuare a Orientului mijlociu antic.

Caracteristicile statuiilor modelate în argilă, cele enunțate mai sus – **soliditatea, compactitatea, predominanța axului compozițional, evitarea îndepărtării mâinilor de corp și a picioarelor unul de altul, lipsa de mișcare** – apar și mai pregnant dacă statuile sunt prezente în număr mare în același loc, precum cele descoperite în favișa templului de la Așnunnak, astăzi Tell-Asmar. Datând din prima jumătate a mileniului III î. Chr., templul zeului Abu, al vegetației, descoperit de arheologii Institutului din Chicago, avea depozitate în favișa sa zeci de statui de bărbați și o femeie modelate în argilă. Fără a fi portrete în sensul adevărat al cuvântului, statuile dominate de elemente convenționale, precum ochii mari, sprâncenele arcuite, nasul proeminent, cu fruntea joasă și craniul teșit sugerau totuși și anumite detalii care le deosebeau. Unii bărbați erau cu bustul descoperit, asemenea celebrei statuii a intendentului **Ebih-il** din orașul Mari (cca 2600 î. Chr.), realizată în alabastru și cu ochii din obsidiană (*Muzeul Louvre*); un bărbat poartă o fâșie de stofă care-i lasă umărul la vedere; majoritatea au capul acoperit de plete lungi, frizate pe umeri, iar unul singur are capul și barba rase.

Toate aceste statui modelate în argilă, păstrate acum în muzeele din Bagdad și Chicago, constituiau **ex-voto-uri**, daruri dedicate zeului Abu, al vegetației, prin cei care le depuseseră și pe care statuile îi reprezentau solicitând divinității anumite favoruri. Poate fertilitatea și rodnicia pământului, poate fertilitatea umană. O singură statuie reprezintă o femeie, cu părul adunat în jurul capului și înfășurat într-o țesătură care îi lasă descoperit unul dintre umeri.

Reprezentările statuare feminine sunt extrem de rare în arta mesopotamiană. Tocmai de aceea se cuvine a stăruii puțin asupra bustului **Femeie cu eșarfă** (*Muzeul Louvre*). Corpul este acoperit cu o piesă de stofă ale căror revere sunt mărginite de sus în jos de un decor. Cele două margini brodate cad de pe umeri spre mijloc, obligând privitorul să urmărească liniile care conduc spre subțierea corpului. Eșarfa astfel brodată realizează ușoare cute în partea superioară a brațelor, întretăind linia orizontală care descrie un larg arc de cerc, al bluzei brodate cu același decor. Capul îi este acoperit, lăsând la vedere mici bucle de păr, care îi cad până deasupra urechilor. Trăsăturile chipului reproduc același tip etnic întâlnit la regele Gudea. Ochii mari, larg deschiși spre lume, sunt mărginiți de sprâncene arcuite, împreunate în unghi ascuțit la baza nasului, sugerând o axă care coboară intersectând bărbia și mijlocul sternului pentru a se situa între cele două revere largi. Artistul subliniază astfel **frontalitatea**, trăsătură proprie sculpturii mesopotamiene. Gâtul este încercuit de cinci coliere suprapuse.

Realizată în diorit statuia degajă farmec feminin. Împreunarea brațelor deasupra abdomenului, la nivelul sternului, înscrie lucrarea pe aceeași linie a atitudinilor maiestuoase, proprie reprezentărilor artei antice din acest spațiu al Orientului mijlociu.



La fel de proprii artei sculpturale a acestui spațiu au fost **statuetele de taur cu cap de om** – considerate geniile protectoare ale akkadienilor. Reprezentările de taur urcă până în perioada statului persan al ahenizilor (sec. VII – IV î. Chr.) când le aflăm împodobind și capitellurile coloanelor de la palatul lui Darius, restaurat de Artaxerxes. Acestea au însă capetele de taur spre deosebire de taurul înaripat, cu față umană, din alabastru, datând din sec. IX î. Chr. (*British Museum*). Cu o înălțime de 4,20 m, și cântărind zeci de tone piesa provine de la palatul lui Assurnazipal, de la Kalah (Nimrud). Asemenea statui, realizate dintr-un singur bloc de alabastru, erau plasate de o parte și de cealaltă a porților monumentale de intrare în palat, sugerându-se astfel că regele care locuiește acolo este protejat de geniul taurului înaripat, care este încoronat cu o tiară de formă ovoidală, ornată cu trei perechi de coarne, care au vârful arcuit spre axul tiarei. Acest ax este reluat de linia nasului, subliniindu-se astfel, și în acest caz, frontalitatea.

## 4.2 Basorelieful.

A constituit un domeniu predilect al sculpturii Orientului antic. Acestea erau folosite pe scară largă de către asirieni. Tema preferată era dată de orientarea războinică a imperiului în politica sa externă: scene de luptă, șiruri nesfârșite de războinici și de care de luptă, ostași pedestri și de cavalerie, prizonieri etc. nu fac decât să omagieze pe războinici și victoriile pe care le obțineau. Deasupra lor îl aflăm mai întotdeauna pe rege, spre a aminti mereu supușilor că depind nemijlocit de el, de puterea lui divină. La fel de prezent este regele și în scenele de vânătoare, artistul fiind preocupat să-i pună în evidență curajul și măiestria. Animale rănite, lei, leopardi etc. se târăsc purtând în corpurile lor săgețile lansate de arcul regal (*Leu rănit, sec. VII î. Chr., alabastru, British Museum*).

În basorelief reprezentarea figurii umane era realizată din **profil, dar ochiul și bustul sunt redat frontal**. Artistul disociază, mai întâi, corpul uman în părțile care îl compun și apoi îl reconstituie după viziunea sa proprie. Procedeează astfel pentru a **sublinia esențialul despre ceea ce știe, despre ceea ce există**. Este o viziune care își are originea în “*la perspective tordue*”, cum o numea abatele Breuil, prezentă încă în pictura preistorică.

Sunt însă și basoreliefuluri ale căror surse de inspirație sunt altele decât luptele și consecințele acestora. Așa numitele **Ur-Nina, Stela lui Naramsin și Codul lui Hammurabi** stau mărturie și tocmai de aceea vom insista asupra lor.

Primul amintit provine de la Lagaș – azi Tello - datând de la începutul mileniului III î. Chr. Piesa realizată în calcar, cu o înălțime de 40 cm, reprezintă în două registre suprapuse pe regele Ur-Nina îmbrăcat în partea inferioară cu o jupă dintr-o țesătură de lână și având bustul gol. Chipul și bustul regelui sunt redat din profil, în timp ce ochiul și labele picioarelor sunt văzute frontal. În fața sa se află familia: soția și copiii. Ur-Nina poartă pe cap un coș cu cărămizi, gest ritual simbolizând așezarea fundației marelui templu al zeului Lagașului, Nin-Girsu. Registrul inferior reprezintă pe rege într-un gest de libație, în prezența copiilor săi aflați în fața sa și a prințului moștenitor, plasat în spatele său. Semnele cuneiforme care însoțesc figurile oferă explicațiile necesare înțelegerii scenelor descrise.

Din perioada statului Akkad datează **Stela victoriei lui Naram-Sin** (sec. XXV î. Chr., Muzeul Louvre). Este din gresie roșie, cu o înălțime de 2 m și a fost descoperită la Susa, adusă aici de regele Elamului, Șutruk-Nahhunte, în sec. XII î. Chr.

Dedicată zeului Șamaș, lespeda are partea superioară rotunjită, în prezent știrbită. Două drumuri în pantă, urcă de la stânga spre dreapta printr-un peisaj muntos. Drumul de sus se oprește la baza unui pisc triunghiular. Deasupra acestuia se află

gravate două astre cerești sub forma unor rozete. Sunt simbolurile zeului Șamaș. Suprafața piscului este decorată cu o inscripție - dedicație pentru zeu. Două șiruri de soldați cu port-stindarde și înarmați cu lănci și securi urcă muntele abrupt, conduși chiar de regele Naram-Sin. Dimensiunile lui depășesc cu mult pe cele ale supușilor. Este îmbrăcat cu o tunică scurtă. În mâna stângă ține arcul, iar în dreapta o săgeată. În fața sa se află un dușman străpuns de o lance. Casca regelui este ornată cu o pereche de coarne de taur care simbolizează forța divină și protecția sub care se găsește regele. Tocmai de aceea, numele său este precedat de o diagramă cu numele divinităților.

Artistul a utilizat spațiul cu multă măiestrie, sugerând natura potrivnică și aridă. Prezența copacilor este o excepție, iar terenul este accidentat, prăpăstios. Un oștean, poate dintre dușmani, este aruncat de la înălțime cu capul în jos. Totul sugerează mișcare și forță. Narațiunea este veridică și povestirea faptelor victorioase ale regelui Naram-Sin devine astfel pe deplin convingătoare.

Cel de-al treilea basorelief ales pentru exemplificare, **Codul lui Hammurabi**, datează din sec. XII î. Chr. Este din bazalt negru, măsurând 225 cm. Monumentul, o lespede de formă oblongă, se găsește conservat la Muzeul Louvre din Paris. Marginea superioară este arcuită. Pe ambele fețe lespedei are scris unul din cele mai vechi texte juridice ale lumii. Nu întâmplător monumentul a fost ridicat în orașul Sippar (azi Abu-Habba) unde era venerat Soarele, zeul justiției. **Codul** a fost luat ca pradă de război de regele elamit Șutruk-Nahhunte și descoperit la Susa în 1901-1902. Textul are peste 2000 șiruri de semne cuneiforme și conține cca 300 de decrete regale. Informațiile conținute nu sunt numai de drept, ci privesc și structura societății, relațiile în cadrul acesteia, organizarea statală etc. Autoritatea acestei legislații era consfințită de divinitate, fapt marcat de reprezentarea acesteia în partea superioară a stelei. Zeul Șamaș este înfățișat șezând, îmbrăcat cu **patesi**, "*îmbrăcăminte de stofă de lână, numită ulterior de greci **Kaunakes***" (Margueritte Rutten, *Les arts du Moyen-Orient ancien*, Paris, 1962, p. 53). Tiara purtată de zeul Șamaș este împodobită de patru perechi de coarne, de sub care apare discul solar. Zeul ține în mână cercul și bastonul, simboluri ale puterii divine. Din umeri îi țâșnesc fulgere, iar picioarele i se odihnesc pe trei șiruri de solzi care sugerează munții.

În fața zeului Șamaș, la aceeași înălțime cu el și în picioare, este figurat regele Hammurabi, cu mâna dreaptă ridicată la nivelul gurii, în semn de adâncă venerare față de zeu.

Ambele personaje sunt redată din profil, cu ochii dispuși în dreptul tâmpelor, **frontal**. Dintr-o perspectivă asemănătoare le sunt figurate și busturile.

Compoziția este dominată de convențiile artei mesopotamiene: figurarea din profil și cu corectivele abia amintite mai sus, adică ochii și bustul redată frontal, astfel încât brațele să poată executa gesturi distincte, de înțeles; zeul are dimensiuni sporite în comparație cu cele ale naturii umane. Sublinierea originii sale divine nu era făcută numai prin înzestrarea lui cu atribute specifice ci și prin supradimensionarea sa în raport cu oamenii, muritorii de rând.

## 5. PICTURA

Pictarea vaselor de ceramică este întâlnită în tot teritoriul dintre cele două fluvii – Tigru și Eufrat. Un pahar fără picior, decorat pe întreaga suprafață cu imagini stilizate de păsări și animale, a fost descoperit într-o necropolă preistorică de la Susa și plasat între 4000 și 3500 î. Chr. (pentru arheologi Susa A, vezi: Pierre Amiet, David Stronach, *Suse. Site et musée*, Teheran, 1973, p. 46; Marguerite Rutten, *op. cit.*, p. 81, pl. XIX). Decorul urmează principiul “horror vacui” (“teama de gol”), prezent în arta preistorică, în sensul că întreaga suprafață a vasului, de la marginea inferioară până la cea superioară, era ornamentată. Forma elegantă, înaltă a paharului, pasta fină a ceramicii, știința de a folosi spațiul destinat decorului, compartimentat în benzi suprapuse, delimitate puternic de linii negre, dar și în figuri geometrice, dreptunghiulare, în care artistul înscrie forme circulare, denotă deja o lungă tradiție a ceramicii pictate.

În pictura murală se utilizau tentele plate, predominând albastrul, roșul și negrul. În mormintele sau în palatele regale de la Mari, au fost descoperite fresce datând de la începutul mileniului II î. Chr. Două personaje, redată din profil, trag după ele un taur. Ochii și busturile sunt văzute frontal, astfel încât gesturile mâinilor pot executa acțiuni libere. Artistul a folosit aceleași tente plate: albul, roșul, negrul și albastrul.

Dat fiind faptul că edificiile Orientului mijlociu antic s-au construit din cărămizi nearse, uscate la soare, iar pereții acestora nu ofereau un suport adecvat pentru pictură, vestigiile cu decor pictural constituie excepții rare. Ele îngăduie totuși câteva observații esențiale care privesc reprezentarea din profil, cu corectivele deja amintite, pe care o întâlnim și în basorelief. Se remarcă, de asemenea, predilecția pentru o tematică religioasă, tratată în culori vii și cu linii viguroase.

### ÎNTREBĂRI RECAPITULATIVE

1. *Cum au influențat cadrul natural și instituția monarhică arta Orientului mijlociu antic ?*
2. *Cum a influențat materialul de construcție arhitectura și sculptura Orientului mijlociu antic ?*
3. *Care au fost elementele de rezistență în arhitectura Orientului mijlociu antic ?*

# SALUT

## ARTA EGEEANĂ

<b>1. Arta Cicladelor</b> .....	2
<b>2. Arta cretană</b> .....	3
2.1 <i>Cadrul geografic și istoric</i> .....	3
2.2 <i>Arhitectura</i> .....	4
2.3 <i>Pictura și sculptura</i> .....	5
<b>3. Arta miceniană</b> .....	6
3.1 <i>Originea civilizației miceniene</i> .....	6
3.2 <i>Cronologia</i> .....	6
3.3 <i>Arhitectura</i> .....	7
3.4 <i>Sculptura și plastica miceniană; pictura</i> .....	8
<b>Întrebări recapitulative</b> .....	8
<b>Listă imagini</b> .....	9

# 1. ARTA CICLADELOR

Descoperirile arheologice de la Kirokitia din insula Cipru și de la Sparta datează de la 5600 î. Chr., iar cele de la **Atena** și **Troia** pot fi plasate către sfârșitul mileniului IV – începutul mileniului III î. Chr. Din această perioadă datează micile **figurine de cult** în lut sau piatră, așa-numiții **idoli**, cu o înălțime de câțiva zeci de centimetri, create pentru venerarea mării zeițe a Pământului. Deși rudimentare, la acestea erau accentuate mai totdeauna cele trei părți esențiale ale corpului, capul cu gâtul, torsul cu brațele și picioarele.

Idolii, fiind dedicați cultului fertilității și fecundității, întruchipau ființe feminine. Sublinierea caracteristicilor sexului, printr-o exagerare conștientă a părților corpului proprii maternității, constituia o **trăsătură caracteristică a artei acestei perioade**.

Arta greacă este precedată de arta născută în insulele M. Egee, în **Ciclade** și **Creta**. Insulele **Ciclade** – de la gr. **Kyklades**, care desemnează un grup de insule din M. Egee dispuse în cerc (kyklos – cerc) precum Siros, Amorgos, Sifnos, Andros, Serifos, Sifnos, Delos, Paros, Naxos, Milos, ca și insula **Creta** vor fi favorizate în dezvoltarea lor economică prin poziția maritimă, înlesnind un comerț de tranzit. În paralel se dezvoltă, sub influența civilizației Orientului Mijlociu, metalurgia bronzului, determinând o puternică evoluție a civilizației insulare, îndeosebi în mileniul III î. Chr. (2800 - 2200 î. Chr.).

Treptat, aceste forme plastice primitive au evoluat lent în direcția unei reprezentări mai apropiată de **realitate**. Arta aceasta corespunde apogeului perioadei așa-zisei **cicladice** când materialul din care se lucrau idolii era marmura abundentă în cele două insule de natură vulcanică ale **cicladelor**, în **Paros**, marmura albă, și în **Naxos**, marmura albastră.

Arta cicladelor cunoaște o multitudine de forme, de la vasele în marmură cu formele neobișnuite și elegante, la idolii de mici dimensiuni și până la idolii de mărimea corpului uman. De altfel, arta cicladică a excelat în plastica idolilor mici, feminini.

Aceste mici statuete feminine din marmură prezentau aceleași caracteristici: capul așezat pe un gât lung, torsul ușor prelungit, cu mâinile încrucișate pe abdomen, iar picioarele vizibil separate, acestea erau singurele trăsături reliefate ale statuetelor, în timp ce ochii și gura abia sunt desenate, schițate.

Reprezentarea acestora la dimensiuni mari, aproape în mărime naturală, de o excelentă factură plastică, relevă un spirit creator al respectivei societăți. Astfel, **Marea statueta din insula Amorgos** este considerată capodopera în care artistul dă dovadă de o îndrăzneală deosebită, atât prin forma generală a corpului omenesc, cât și prin modulațiile diferitelor sale planuri. Nuditatea corpului, evidențiată de șlefuirea marmurei, eleganța și armonia părților întregului în care numai reliefașii sânilor indică feminitatea, conduce la ideea artei brâncușiene.

Viziunea sintetică a volumelor artizanilor insulelor Ciclade este evidentă într-o suită de statuete în care se sugerează acțiuni umane. **Cântărețul la harfă**, din insula **Keros**, databil între 2800 – 2200 î. Chr., impresionează prin siguranța compoziției, deosebita armonie a volumelor rotunjite, orchestrarea golurilor și plinurilor ceea ce-i conferă o deosebită valoare plastică.

O altă piesă celebră a artei cicladice este **Cântărețul la dublu flaut**, descoperit tot pe insula **Keros**, contemporan cântărețului din harfă și confirmă talentul artizanilor din ciclade în redarea figurii omenești în cele mai diverse ipostaze ale sale.

Gustul pentru frumos al locuitorilor cicladelor marchează până și obiectele de diverse destinații, dotate cu forme bizare și decorație prin incizie. Celebru este obiectul din teracotă găsit la **Syros**, decorat cu imaginea unei ambarcațiuni care plutește pe valuri.

În 1976, orașul german Karlsruhe a găzduit o impresionantă expoziție de artă cicladică, prilej cu care a fost editat un catalog, decorat cu peste 300 figuri.

## 2. ARTA CRETANĂ

### 2.1 Cadrul geografic și istoric

În estul M. Mediterane se dezvoltă în paralel, dar nu total independent cu civilizația egipteană și mesopotamiană, **civilizația cretană**.

Cronologia civilizației cretano-minoice era plasată de Arthur Evans și Gustave Glotz între 3000 și 1200 î. Chr. cu diviziunile **timpuriu** (3000–2000 î. Chr.), **mijlociu** (2100–580 î. Chr.) și **târziu** (1580–1200 î. Chr.). Fr. Matz și Vl. Mijločić propun însă o altă cronologie, coborând limitele minoicului **timpuriu** între 2600 și 2000 î. Chr.; ale **minoicului mijlociu** între 2000 și 1570 î. Chr. și între 1570 și 1150 î. Chr. pe cele ale **minoicului târziu** (Nicolas Platon, *Civilizația egeeană*, București, 1988, I, p. 104-105).

De reținut că toți istoricii civilizației cretano-minoice plasează limita inferioară a etapei de mijloc către 1580 – 1570 î. Chr., indiferent de debutul acesteia.

După opinia lui Artur Evans centrul acestei civilizații ar fi fost insula **Creta** care, atingând un înalt grad de dezvoltare economică, al meșteșugurilor și negoțului, își impune supremația asupra insulelor din M. Egee și regiunilor sudice din Grecia continentală, în special asupra peninsulei **Pelopones**.

În interiorul insulei, orașul **Cnossos** a fost cea mai importantă așezare urbană dar săpăturile de la **Festos**, **Mallia**, **Hagia-Triada** au evidențiat resturile unei civilizații de aceeași strălucire.

Știri nu lipsite de importanță aflăm la Homer. În celebra sa **Odiseea**, poetul atribuie lui Ulise versuri care conțin importante informații despre insula Creta, orașul Cnossos și regele Minos.

*“... I-o țară  
Ce-i zice Creta. Mândră, roditoare  
Cu apă-n jur că e-n mijlocul mării  
Și oameni foiesc în ea puzderii  
Pe-ntinsul ei sunt 90 de-orașe.  
E unul mare, Cnosos, unde Minos,  
Fu rege tot la nouă ani și cel  
mai apropiat de Zeus”.*

Informația desprinsă din aceste versuri corespunde celei datorate lui **Strabon**, care în *Geografia* afirma că regele urca o dată la nouă ani pe muntele **Ida**, pentru a vorbi cu **Zeus**, de la care primea **legile**.

După Mircea Eliade mitul convorbirilor cu zeii pe înălțimi este frecvent întâlnit în lumea antică. Astfel, Moise urca pe muntele **Sinai**, unde Iahve îi dăruia tablele legii. Dacii credeau în zeul **Zamolxe**, care locuia pe muntele Cogheonul. Vom vedea la timpul potrivit că și zeii Mesopotamiei sălășluiau tot pe înălțimi.

Perioada de apogeu a artei cretane corespunde secolelor XX î. Chr. - XVI î. Chr., cunoscută și sub numele de perioada **minoică**, după numele legendarului rege **Minos**, denumire dată de englezul **Arthur Evans**, care a degajat palatul **Cnossos** la începutul secolului XX. De altfel, întreaga civilizație cretană din epoca bronzului este numită, generic, “*minoică*”.

Arta cretană, spre deosebire de cea egipteană și mesopotamiană, nu impresionează prin masivitate și monumentalitate, operele ei fiind de dimensiuni mai reduse. Arta cretană a evidențiat predilecția pentru observația atentă a naturii și o exagerată dragoste pentru aceasta, însoțită de o mare înțelegere a faunei și florei. Un dezvoltat simț decorativ înobilează creația cretană-minoică.

## 2.2 Arhitectura

**Palatul** a fost creația principală a arhitecturii cretane, adaptat pe deplin condițiilor insulare, climaterice și social-politice. Era construit din piatră, cu unul-două etaje, cu acoperiș plat, înconjurat cu ziduri, fără a avea însă aspectul cetăților fortificate ca în Mesopotamia.

La baza arhitecturii palatului cretan stă ideea construcțiilor etajate cu fațadele dispuse în jurul unei curți centrale dreptunghiulare. Acest fapt l-a determinat pe Kazimierz Michalowski să aprecieze că palatul cretan s-a născut din regândirea aglomerației de locuințe concentrate în jurul unei piețe comerciale, care reprezenta principalul centru al vieții economice.

Arhipelagul Thera, situat în partea meridională a insulelor **Ciclade**, era format din insulele **Santorin, Thêrasia și Kaimeni**, distruse de un puternic cutremur la 1628 î. Chr., a constituit o componentă însemnată a civilizației egeene.

Ulterior, aceeași idee de grupare a construcției a fost prezentă și la romani, descoperită sub lava care a distrus orașul Pompei. Structura palatului nu era unitară și simetrică, încât putea fi extins prin noi construcții, camere după necesități (Kazimierz Michalowski, **Cum și-au creat grecii arta**, București, Ed. Meridiane, 1975, p. 34-36).

Insula Therasia a fost locuită în prima jumătate a mileniului II î. Chr. de o populație a dorienilor, stabilită la începutul primului mileniu la estul insulei, la picioarele muntelui Sf. Ilie. Săpăturile Institutului german, întreprinse de Hiller von Gärtringen (1895-1903) au scos la iveală un oraș antic cu vestigii grecești, romane și bizantine. Templele închinat lui Apollon Korneias și Pythios, lui Dionysos, un sanctuar al zeilor egipteni, două gimnazii, o agora (piață) mărginită de un portic sunt dovezi ale unor civilizații succesive, care s-au întins pe durata câtorva milenii.

**Coloana** palatelor minoene avea fusul mai subțire la bază decât în partea superioară, se sprijinea pe o plintă circulară de piatră, iar în partea superioară se găsea un capitel simplu, în formă de **tor**. Cu o asemenea formă, coloana cretană este nefirească de vreme ce partea de jos era mai subțire decât cea superioară. Cu toate acestea a fost copiată mai târziu de civilizația miceniană.

## 2.3 Pictura și sculptura

Grija pentru confort și decorativ a stimulat, pe de o parte, dotarea palatelor cu băi și instalații speciale de canalizare, iar pe de altă parte, împodobirea interioarelor cu scene **picturale**, în tehnica **al fresco**. Temele erau alese din viața imediată, înconjurătoare, încât picturile cretane pot fi împărțite **tematic în două grupe principale**: una în care rolul principal îl au motivele de **faună** (tauri, pisici, păuni) și **floră** în care stilul dominant este cel **naturalist**; o a doua grupă, în care predomină **figurile umane**, surprinse în timpul unor spectacole de lupte cu tauri, desfășurate la curtea palatului, asemănătoare **coridei spaniole**, în care însă taurul nu era omorât ci se sărea peste el (*scene de tauromahie*).

Scenele aparținând grupei a doua, deși figurative, căci redau uneori în mod detaliat veșmintele sau pieptănătura au un **aspect mult mai stilizat**. Se pare că linia generală de dezvoltare a picturii cretane a mers de la **naturalism** spre **stilizare**, de la o prezentare intimistă a realității la forme căutate, elaborate, care se îndepărtează de natură.

Picturile de la **Cnossos** reflectă și un alt aspect al realității, cel **social**. Sunt frecvente scenele de spectacol unde pictorul își concentrează atenția pentru a surprinde doamnele de la curte. Artistul acordă o deosebită atenție detaliilor fizionomice (chipul, privirea etc.) și vestimentare (pieptănătura, podoabele, îmbrăcămintea), în timp ce restul

spectatorilor sunt figurați într-o manieră aproape impresionistă, prin rânduri de capete, redată uneori numai prin câteva linii (K. Michalowski, *op. cit.*, p. 40-42, ilustrația nr. 3).

Creația artistică de pe insula Thera (denumirea antică de **Kallista**, Frumoasa, azi **Santorini**, nume ce provine din contractia Sainte Irène, patroana insulei în Evul Mediu) a stat sub influența civilizației minoice. Aici, în punctele arheologice “*Casa Doamnelor*” și “*Casa de Vest*” s-au descoperit picturi de o înaltă factură, care pot fi clasificate în două stiluri, unul numit al **figurilor impozante** și altul așa-zis **miniaturist**. Primului stil îi aparțin celebrele scene **Pugiliștii**, ante 1628 î. Chr. și **Pescarul**. Aceasta din urmă a fost descoperită integral, este de dimensiuni aproape naturale și reprezintă un tânăr pescar în totalitate **nud**, fapt unic în arta minoică.

Fresca de la “Casa Doamnelor” oferă imaginea unui grup de tinere femei, constituind un excelent exemplu de vestimentație a doamnelor minoene, elegante și frumoase. Femeia înaintează grațioasă conducând o suită de șase tineri care poartă ofrande. Aceștia sunt urmați de alte tinere doamne minoene.

Multe alte imagini sunt inspirate din viața cotidiană a înaltei societăți cretane. Astfel, celebra **Pariziana** este portretul unei tinere aristocrate, a cărei coafură este strânsă de o panglică înnodată la spate, modă frecventă în înalta societate franceză de la sfârșitul sec. XIX, fapt ce l-a determinat pe Arthur Evans să-i atribuie acestei figuri feminine apelativul amintit.

Cel de-al doilea stil, cel **miniaturist** este ilustrat de o expediție navală identificată în **Casa de Vest**, tot acolo unde s-a descoperit și **Pescarul**. Fresca, desfășurată pe lungimea a 6 m, cu șapte nave de război și numeroase alte ambarcațiuni, cu aproape 80 figuri umane, redă cu mare măiestrie deplasarea acestei flote de la o cetate spre alta. Pictorul surprinde flora și fauna terestră, dar și pe aceea marină. Delfinii însoțesc ambarcațiunile accentuând nota de realism. După Nicolas Platon (*Civilizația egeeană*, vol. III, p. 245, 247), această admirabilă frescă datează din minoicul târziu, când stilul marin predomină în ceramică către 1500 î. Chr.

**Sculptura** cretană poate fi surprinsă atât în plastică (figurine de dimensiuni reduse ca: **zeița cu șerpi**, atleți, cântăreți), cât și în reliefurile cu care au fost ornamentate vasele de **piatră** și de **steatită** (varietate de talc microcristalină compactă, de culoare **albă, gălbuie** sau  **cenușie**), **în metale**, îndeosebi gravarea inelelor de aur.

**Ceramica** cretană a fost renumită prin finețea și decorativitatea vaselor. Vasele de stil **Camares** – după numele grotei din Creta unde au fost descoperite – erau lucrate atât de fin încât pereții atingeau grosimea unei **coji de ou**. Măestria era întregită de decorul cu motive florale și geometrice, într-o cromatică de alb, roșu, galben pe fond negru. Spre mijlocul mileniului II î. Chr., tematica decorativă a vaselor Camares se îmbogățește cu motive inspirate din **flora și fauna** marină. Celebrul este **Vas-ul cu caracatiță**, ale cărei opt tentacule par să cuprindă întregul vas.

Civilizația cretană decade după cucerirea Cretei de către **aheii**. Prima invazie are loc aproximativ la 1470 î. Chr., iar ultima în jurul anului 1370 î. Chr.

**Aheenii** sau **aheii**, nume pe care îl poartă grecii în poezia lui **Homer**, sunt o populație indo-europeană, venită din nordul peninsulei Balcanice la începutul mileniului II î. Chr. În opinia unor cercetători, aceștia sunt urmați, peste vreo opt veacuri, de **dorienii**, migrare oglindită în mitologie de legenda **Întoarcerii Heraclizilor**. Teoria imigrării grecilor în mai multe valuri succesive este tot mai puțin acceptată de specialiștii în domeniu, chiar migrarea dorienilor fiind pusă sub semnul întrebării (vezi opinia lui Jean-Claude Poursat).



### 3. ARTA MICENIANĂ

**Etimologia** termenului provine de la numele orașului **Mikene**, cel mai de seamă oraș din lumea mediteraneană din a doua jumătate a mileniului al II-lea î. Chr.

#### 3.1 Originea civilizației miceniene

După Nicolas Platon, în problema constituirii artei și civilizației miceniene s-au conturat două teorii: **prima**, aceea a colonizării cretane propusă de Arthur Evans; **a doua**, a invadării insulei Creta de către aheii, propusă de A.J. Wace care își întemeia teoria pe argumente privind diferența evidentă dintre palatele cretano-minoice și cele miceniene.

Savantul grec **Spiros Marinatos** a emis o altă ipoteză, conform căreia Egiptul ar fi recurs la ajutorul populațiilor mezoheladice pentru a-i înlătura pe hicsoși, ceea ce le-ar fi permis acestor populații să intre în contact cu civilizația cretano-minoică, atât în Creta, cât și în Egipt. Principala observație este că la 1570 î. Chr., când a avut loc **victoria împotriva hicsoșilor**, civilizația miceniană era deja înfloritoare.

Nicolas Platon admite ca explicație logică faptul că în jurul anului 1600 î. Chr., ca urmare a unor mișcări seismice din insula **Creta**, în sudul și centrul continentului grec s-au întemeiat coloniile cretane. De-a lungul a cca 150 de ani are loc integrarea lumii heladice în lumea minoică. Erupția vulcanică de la 1450 î. Chr. a distrus centrele cretane și, parțial, cele miceniene de **răsărit**. Atunci, aheii au instalat la Cnossos o dinastie creto-aheană (de unde și argumentele lui Wace).

**Mikene** (Mikene) a fost orașul cel mai de seamă din lumea mediteraneană în a doua jumătate a mileniului II. Deși nu a fost capitală de imperiu, a fost totuși un fel de centru de iradiere, dând numele civilizației care a dominat între secolele XVI-XII î. Chr. spațiul cuprins între insulele **Lipare** și coastele **Siriei**.

Secole întregi, Mikene a fost o așezare rurală – un sat – cunoscut numai prin mormintele sale.

Vechii populații i-a urmat una nouă, de origine indo-europeană, **dorienii**, care au coborât din câmpiile Dunării spre Peninsula Balcanică. Ei ar fi frații mai tineri ai **aheilor**. Cercetările recente nu confirmă această ipoteză a invaziei doriene (Jean-Claude Poursat, *Istoria Greciei antice*, vol. I (*Grecia preclasică de la origini până la sfârșitul secolului VI*), Ed. Teora, București, 1998, p. 61 - 64).

“Aheii” erau greci și descifrarea textelor lor, de către englezul M. Ventris în 1953, arată că ei vorbeau, în secolul al XV-lea î. Chr., limba lui Homer, puțin mai arhaică.

Specialiștii nu refuză însă nici ideea că direcțiile principale ale religiei grecești să fi fost deja trasate, iar unele divinități să-și fi fixat patronajul asupra unor cetăți, căpătând astfel un caracter național.

#### 3.2 Cronologia

În evoluția civilizației miceniene se deosebesc trei etape: **timpurie** (1600-1500 î. Chr.), **mijlocie** (1500-1380 î. Chr.) și **târzie** (1380-1120 î. Chr.), care corespund **helladicului târziu I, II, III** (N. Platon, *Civilizația egeană*, vol. I, p. 110; vol. IV, p. 6).

Săpăturile au fost începute de Heinrich Schliemann, în 1876; după ce săpase la **Troia**, el vine la Mikene, în Argolida, unde Homer localiza reședința lui Agamemnon.

Lui Heinrich Schliemann i-a urmat **Wilhelm Dörpfeld**, dar rezultate hotărâtoare sunt datorate școlii britanice de arheologie de la Atena, începând cu 1920 când cercetările arheologice au fost conduse de **A.J.B. Wace**. Acesta este primul care a stabilit cronologia diferitelor părți ale palatului **micenian**, iar pe baza ei a extins, împreună cu **C. Blegen** cronologia pentru întreaga perioadă miceniană pe tot cuprinsul Greciei.

În deceniile VI – VIII ale secolului XX cercetările au fost continuate de **J. Papadimitriu** și **G.E. Mylonas**.

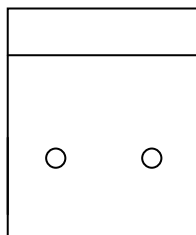
### 3.3 Arhitectura

Locul prim în arhitectura miceniană îl ocupă, ca și în cazul celei cretane, **palatul**. Palatele cretane din Cnossos sau Faistos sau locuințele bogate din alte centre ale Cretei – Malia sau Hagia Triada – aveau caracter de **reședință**, de unde și luxul lor. În schimb, cele miceniene, dat fiind caracterul războinic al **aheilor**, poziția lor continentală, va pune pe primul plan funcția de **apărare**, evidențierea luxului aflându-se pe plan secundar.

Între arhitectura cretană și cea miceniană există unele asemănări dar deosebirile sunt mai numeroase și mai evidente. Astfel, în vreme ce **palatul cretan** era reședința unui proprietar, de unde luxul acestuia, **palatul micenian** era locuința unui luptător. Din acest motiv construcția trebuia suspendată pe înălțime și înconjurată de ziduri imense, ciclopice, pentru că luptele de apărare se duceau în vecinătatea palatului, în timp ce edificiul cretan, ca și întreaga insulă erau protejate de apele mării. Nu mai puțin important era **acoperișul** în două ape adus de **ahei** din Peninsula Balcanică și care înlocuia terasa palatului cretan.

**Elementul central al palatului** îl constituia o cameră dreptunghiulară – **megaron** – camera stăpânului, precedată de un pridvor deschis, **in antis**, cu două coloane, și un al doilea vestibul, închis.

**Megaronul**, camera stăpânului, era prevăzut cu o vatră pentru foc, legată de acoperiș printr-un **coș** de evacuare a fumului și care, totodată, îngăduia iluminarea. Planul acestor palate va influența ulterior configurația templului grec.



La megaron întâlnim primele elemente ale spiritului arhitecturii grecești, **logică și armonie**, între toate părțile ansamblului.

Incinta **acropolei** era construită prin suprapunerea unor mari blocuri de piatră (3 m lungime, 1 m înălțime), fără lianți de mortar între ele. Această **tehnică de lucru**, ciclopică, este amintită de Pausanias. În interiorul incintei, precum la **Mycene** și **Tirint**, clădirile erau construite din **piatra frumos tăiată**, frecvent fiind porfirul.

Caracteristică pentru arhitectura miceniană a fost **cupola ascuțită** (precum la tholos-ul lui Atreu) sau **bolta triunghiulară**.

Ca elemente portante, arhitecții **ahei** foloseau, ca și cretanii, coloanele de aceeași formă, dar bogat ornamentate, atât fusul cât și capitelul, cu triunghiuri, zig-zaguri și spirale în relief.

Cunoscute în arhitectura miceniană sunt și mormintele regilor ahei – **tholos-urile** - cu același aspect monumental, acoperite însă nu în pantă, ci de o cupolă ascuțită, falsă, formată din rânduri succesive, concentrice, din piatră, retrase treptat spre vîrf.

Pe înălțimile orașului Mycene au fost decoperite două **grupuri de morminte**: *primul*, desemna **cercul mormintelor regale**, evidențiate de săpăturile întreprinse de Heinrich Schliemann; *al doilea*, cunoscut ca fiind **mormântul Clytemnestrei**, un alt cerc de morminte cu un diametru de 27 m, aflat însă în afara incintei acropolei, datând de la sfârșitul sec. XVII î. Chr., descoperit de arheologii greci la 1952.

Inventarul funerar este de o amploare și bogăție neobișnuită, constituit din măști și coroane de aur, lințolii acoperite în întregime cu plăci de aur și scuturi, săbii și pumnale cu lamele **damaschinate**, decorate cu imagini încrustate din foiță de aur, tehnică numită astfel după **Damasc**, oraș **maur** unde arabii realizau în perioada medievală astfel de săbii.

### 3.4 Sculptura și plastica miceniană; pictura

S-au păstrat puține dovezi ale măiestriei sculpturale miceniene. Reprezentativă este așa-zisa **Poartă a leilor** de la Palatul din Micene, unde sunt figurați în **relief** doi lei afrontați, sprijiniți pe picioarele din spate.

O capodoperă a sculpturii miceniene, dar de mică dimensiune, este grupul statuar realizat în ivoriu și reprezentând pe Demetra, Persephona și tânărul zeu Iakos. Artistul stăpâna știința de a crea și de a pune în evidență volumele. Una dintre zeițe are mijlocul prins într-un corset, care descrie în partea superioară două lungi arce, terminate sub sânii lăsați descoperiți.

Mari prelucrători ai metalelor, îndeosebi ai aurului din care obțineau, prin lovirea la rece a foiței de aur, celebrele măști mortuare, în care se distinge efortul de individualizare a defunctului. Ele constituie primele portrete care apar în arta europeană.

Palatele erau decorate în frescă, dominantă fiind tematica războinică.

Aceeași figurare din profil cu ochiul văzut frontal și cu un accent în plus pe valorile volumetrice.

## ÎNTREBĂRI RECAPITULATIVE

1. *Care sunt operele reprezentative ale artei cicladice ?*
2. *Prin ce se deosebește stilul figurilor impozante de stilul miniaturist ?*
3. *Care sunt elementele ce deosebesc arhitectura minoico – cretană de cea miceniană ?*

# Arta egeeană

## I. Arta cicladică (2800 – 2200 î. Chr.)

1. Cântărețul la fluer, Insula Keros, 2800 – 2200 î. Chr.
2. Cântărețul la harfă, insula Keros, 2800 – 2200 î. Chr.
3. Marea statueta din insula Amargos, 2800 – 2000 î. Chr.
4. Obiect de teracotă în formă de ploscă. Decor incizat. Insula Syros (2800-2200 î. Chr.)

## II. Arta cretană minoică

1. Palatul din Crossos (reconstituire) 1540-1400 î. Chr.
2. Palatul din Crossos, coloană minoică cretană și frescă
3. Zeița cu șerpi – faianță
4. Frescă de pe insula Thera – Santorini. Stil miniatural. Expediție navală, sec. XVII-XVI î. Chr.
5. Frescă murală din palatul de la Crossos – Creta – Procesiunea, 1500 î. Chr.
6. Frescă de pe insula Thera – “Casa Doamnelor”, sec. XVI î. Chr.
7. Frescă de pe insula Thera – pugiliști
8. Frescă de pe insula Thera – Santorini – **Pescarul**

## III. Arta miceniană

1. Tezaurul lui Atreu (sec. XIV-XIII î. Chr.)
2. Micene – Poarta Leilor
3. Cap de femeie, din ipsos policrom. Un foarte rar exemplu din plastica miceniană reprezentând femei.
4. Cap de război în ivoriu (sec. XIII î. Chr.) dintr-un mormânt de la Micene. Cască frecventă în epocă
5. Grup statuar reprezentând pe Demetra, Persephona și micul zeu Iakos (sec. XIII î. Chr.)
6. Vas de rocă de cristal (sec. XVI î. Chr.)
7. Pixidă hexagonală în lemn, placată cu lamele de aur (sec. XVI î. Chr.)
8. Masca mortuară din aur, zisă a lui Agamemnon după Schliemann (sec. XVI î. Chr.)
9. Cană din aur găsită în mormântul cu cupolă de la Vapheio (Laoconia) (sec. XV î. Chr.)
10. Diademă din aur a unei tinere femei (sec. XVI î. Chr.)
11. Pumnale din bronz cu interiorul lamei decorat în aur și argint cu motive de vânătoare
12. Frescă de inspirație homerică
13. Crater decorat cu figuri de războinici către 1200 î. Chr.
14. Frescă miceniană (sec. XIII î. Chr.)

# ARTA GREACĂ

<b>1. Cadrul social, economic și politic</b> .....	2
<b>2. Cronologia artei grecești</b> .....	2
<b>3. Artă greacă în perioada arhaică</b> .....	3
<b>3.1 Arhitectura</b> .....	3
<b>3.1.1 Templul</b> .....	3
3.1.1.1 <i>Templul doric</i> .....	4
3.1.1.2 <i>Templul ionic</i> .....	5
<b>3.2 Sculptura</b> .....	6
<b>3.3 Pictura</b> .....	7
<b>4. Artă greacă în perioada clasică</b> .....	8
<b>4.1 Principii ale mecanismului artei clasice grecești</b> .....	8
4.1.1 <i>Ritmul</i> .....	8
4.1.2 <i>Armonia</i> .....	9
4.1.3 <i>Măsura</i> .....	9
<b>4.2 Aplicarea principiilor mecanismului artei în arhitectura greacă clasică</b> .....	10
<b>4.3 Arhitectura</b> .....	11
4.3.1 <i>Arhitectura Acropolei ateniene</i> .....	11
4.3.2 <i>Arhitectura secolului IV î. Chr.</i> .....	13
<b>4.4 Sculptura</b> .....	14
4.4.1 <i>Sculptura greacă din secolul al V-lea î. Chr.</i> .....	14
4.4.2 <i>Sculptura greacă din secolul al IV-lea î. Chr.</i> .....	18
<b>4.5 Pictura</b> .....	20
4.5.1 <i>Pictura greacă din secolul al V-lea î. Chr.</i> .....	20
4.5.2 <i>Pictura greacă din secolul al IV-lea î. Chr.</i> .....	21
<b>5. Artă elenistică</b> .....	22
<b>5.1 Cadrul istoric</b> .....	22
<b>5.2 Arhitectura</b> .....	23
<b>5.3 Sculptura</b> .....	25
<b>Întrebări recapitulative</b> .....	27
<b>Temă de control</b> .....	27

## 1. CADRUL SOCIAL, ECONOMIC ȘI POLITIC

Sfârșitul secolului XIV î. Chr. și tot secolul următor, al XIII – lea î. Chr., constituie o perioadă de tulburări și distrugeri ale civilizației miceniene, denumită mai nou, **palațială**. La mijlocul sec. XIII î. Chr. survin distrugeri ample, datorate unui puternic incendiu, chiar la Micene și Theba. Către sfârșitul sec. XIII î. Chr. distrugeri majore, probabil seismice, afectează Tirynțul și cetățuia de la Gla din Beoția.

Istoricii ezită în a fi fermi în determinarea cauzelor acestor distrugeri: cutremure sau sunt datorate oamenilor? Cert este că, nici o dovadă materială nu indică prezența năvălitorilor străini în Grecia acestei perioade. Jean-Claude Poursat, în **Grecia preclasică de la origini până la sfârșitul secolului VI**, vol. I, Ed. Teora, București, 1995, apreciază că *"o ipoteză moderată renunță la noțiunea de invazie "doriană", dar acceptă ideea că grupuri ale unei populații noi s-au infiltrat treptat în Grecia; că o interpretare originală ar face din doriene un element al populației miceniene, prezent în Grecia cu mult anterior și vorbind o "miceniană specială", dialect al claselor sociale inferioare, aduși în stare de sclavie, ar fi în parte răspunzători de sfârșitul civilizației palațiale, miceniene"* (p. 64). Autorul concluzionează că *"chiar dacă am admite venirea dorienilor pe la sfârșitul sec. XIII î. Chr., ei nu au putut provoca prăbușirea sistemului palațial micenian"*. Mai curând aceasta s-ar datora rigidității sistemului economic și politic extrem de centralizat, incapacității acestuia de a se adapta crizelor și tensiunilor interne. Imperiul hitit, în Orient, s-a prăbușit datorită unor cauze similare. În același timp, autorul susține că nu există nici o dovadă arheologică a istoricității războiului troian.

## 2. CRONOLOGIA ARTEI GRECEȘTI

Evoluția artei grecești, de după civilizația miceniană, este surprinsă în câteva etape:

- **epoca arhaică**, între secolul XII î. Chr. și începutul sec. al V-lea î. Chr.;
- **epoca clasică**, secolele V-IV î. Chr., reprezentând apogeul civilizației grecești, care, pe plan social-politic, corespunde deplinei afirmări a **democrației** sclavagiste în **Atena**, cetatea devenind hegemonul lumii elene.

- **epoca elenistică** (secolele III-I î. Chr.), care, din punct de vedere social-politic, corespunde constituirii monarhiilor orientale din teritoriile dezmembrate după prăbușirea imperiului macedonean. Acum se crează o cultură sincretică, având la bază civilizația elenă și civilizațiile orientale, locale. Centrele vestite au fost Alexandria, Pergan, Rodos care cunosc o mare dezvoltare urbanistică și arhitecturală.

În sculptura elenistică capodoperele rămân: Afrodita din Milos, Victoria din Samotroche, iar grupul **Laocoon** și **Femeia beată** sunt reprezentative pentru patetismul (*grupul Laocoon*) și naturalismul (*Femeia beată*) care a caracterizat sculptura elenistică.

### 3. ARTA GREACĂ ÎN PERIOADA ARHAICĂ

Arta greacă a epocii arhaice cunoaște trei subdiviziuni:

- **timpurie** (XII – mijlocul sec. al VIII-lea î. Chr.)
- **matură** (mijlocul sec. al VIII-lea – sfârșitul sec. VII î. Chr.)
- **târzie** (sfârșitul sec. VII – începutul sec. V î. Chr.)

Unii autori divid arhaicul în două perioade: **geometrică** (1100-750 î. Chr.) și **arhaică** (750-500 î. Chr.). Divizarea artei din epoca arhaică în trei perioade corespunde mai bine evoluției creației arhitecturale, sculpturale și picturale cuprinse între secolele XII – începutul sec. V î. Chr. Este și motivul pentru care adoptăm și susținem această cronologie.

#### 3.1 Arhitectura

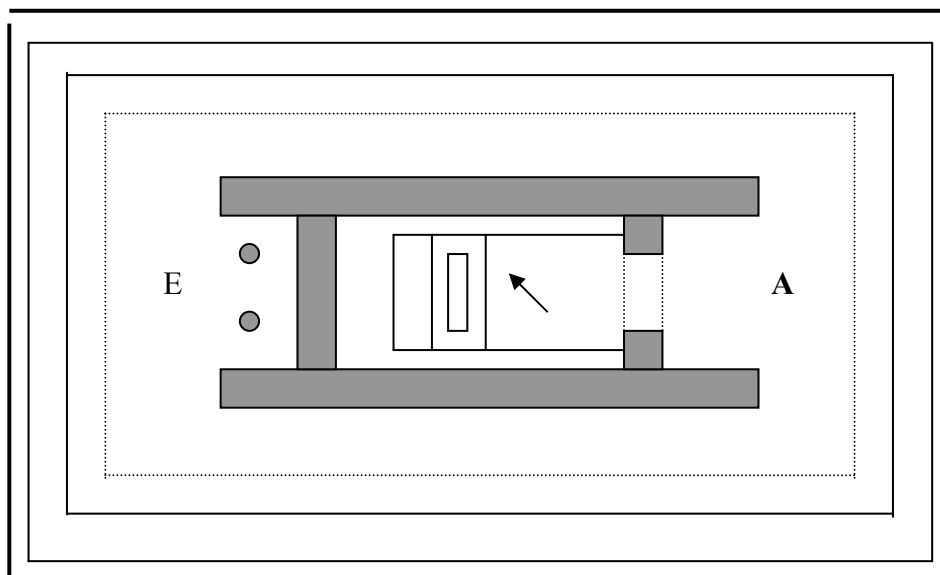
##### 3.1.1 Templul

În prima fază, aceea a **arhaicului timpuriu**, cuprinsă între secolele XII – XI î. Chr. până la mijlocul sec. al VIII-lea î. Chr., în arhitectura religioasă s-au pus bazele tipului fundamental de construcție, **templul**, provenit din **megaron** (palatul aheilor).

**Megaronul** trebuia adaptat însă noilor funcții, celor religioase, de vreme ce era destinat stăpânului spiritual – **zeului** – și nu stăpânului lumesc. În acest caz, s-au dovedit improprii **vatra de foc** și **coșul de fum**, fiind îndepărtate. Cum zeul nu avea trebuință de căldură, de vatra de foc, iar pământenii trebuiau să vadă în interiorul edificiului, pentru iluminare s-au interpus grupuri de câte **trei stâlpișori**, între tavanul de scânduri și peretele portant, care vor genera ulterior ideea de **triglif**. Dispuse la distanțe egale, golurile dintre triglife erau obturate cu **plăcuțe de lut ars**.

În această fază, construcția era realizată din **cărămidă nearsă** și **lemn**.

În perioada **arhaicului matur** (mijlocul sec. VIII î. Chr.– sfârșitul sec. VII î. Chr.) asistăm la apariția elementelor de bază ale principalelor două ordine ale arhitecturii grecești: **doric** și **ionic**.



**Templul**, care este mai întotdeauna înconjurat de coloane, cuprinde:

- **secos** (partea zidită a templului, numită și **naos**) în care se găsește **cella** (unde se depunea statuia zeității adorate);
- **pronaos**, pridvor deschis, cu coloane, limitat pe ambele laturi de un “**ante**”, denumire sub care se subînțelege prelungirile zidurilor naosului;
- **opistodom**, o încăpere similară cu pronaosul și opusă acestuia.

**Templele** pot fi clasificate după următoarele criterii:

a) **În funcție de dispunerea și numărul coloanelor din afara construcției:**

- **apter** – când nu este înconjurat de coloane;
- **peripter** – când este înconjurat de un singur rând de coloane;
- **dipter** – când este înconjurat de două rânduri de coloane;
- **pseudoperipter** este templul cu coloane false, lipite de zidul exterior “*coloane angajate*”.
- **tholos monopter**, când edificiul este de plan circular și are un singur rând de coloane.

Cuvântul “tholos” și sinonimul său “skias” tradus acum prin **rotondă** desemna la origine acoperișul în formă de umbrelă al colibelor primitive, realizat dintr-un strat de frunze. Din texte și săpături se cunosc mai mulți **tholoi**. Cunoscuți au fost cei de la **Delphi** (reconstruit parțial), **Epidaur** – capodoperă a lui **Policlet** și **Atena**, din **Agora**, având ca elemente comune forma arcului și acoperișul în formă de **con** de la care le vine și numele. Tholos-urile de la **Delphi** și **Epidaur** erau înconjurate de câte un cerc de coloane, iar cel de la Epidaur are trei coloane înguste concentrat sub podea – de neexplicat.

Destinația acestor construcții a fost și este discutată. Ar fi servit diverselor credințe privind cultul eroilor. Cel de la Epidaur era mormântul lui Asclepios, stăpânul sanctuarului, eroul fulgerat de Zeus înainte de a fi primit printre zei.

b) **În funcție de rândul de coloane suplimentare ale peristilului care stau în fața pronaosului cu sau fără ante:** prostil, templul cu un rând de coloane în fața pronaosului, amfiprostil, templul cu două rânduri de coloane suplimentare: un rând în fața pronaosului și al doilea în fața opistodomului deci, cu câte un rând suplimentar de coloane pe ambele fațade principale.

c) **În funcție de numărul de coloane din față templele pot fi: tetrastil (4), hexastil (6), octastil (8), decastil (10).** Exemple: Parthenonul este un templu **amfiprostil** (deci cu câte un rând de coloane suplimentar pe ambele fațade principale), **octastil** (cu opt coloane în fațadele principale), **peripter** (înconjurat de un singur rând de coloane). Templul Atenei **Nike** de pe Acropolea ateniană este un templu **amfiprostil, tetrastil, apter**.

### 3.1.1.1 Templul doric

**Ordinul doric** se constituie în **Grecia continentală** – Peloponez și își are originea în edificiile religioase – temple – ale perioadei anterioare, construite din cărămidă nearsă și lemn. Acum, templul primește șirul de coloane, care înconjură construcția – **peristilul** – generând noi efecte optice la fațade și introducând **clar-obscorul** în jurul pereților întregii clădiri. **Trigliful** își schimbă rolul și caracterul anterior de element de construcție și de iluminat.

Un templu al ordinului doric era alcătuit din: **naos**, o încăpere dreptunghiulară, uneori împărțită în trei nave prin două șiruri de coloane, destinată statuii zeului; în fațada acestei încăperi se află o alta mai mică numită **vestibul** sau **pronaos**, precedată de un portic.

În partea opusă pronaosului se află **opistodomul** (încăperea tezaur). Toate cele trei încăperi – naosul, pronaosul și opistodomul - constituie **secosul**.

În plan vertical, **templul doric** al **arhaicului matur** are: a) acoperișul în două ape – **sima**, b) **timpanul** – triunghiul format din acoperișul în două ape, c) **cornișă**, d) **triglif**, care alternează cu **metopele** și **arhitravă** monolită, care imită grinda (pe care se sprijină triglifele) iar aceasta stă pe **coloane**. Fiecare coloană se compune din **capitel** – cu **echină** – de formă geometrică. Între capitel și arhitravă se află o plintă, numită **abacă**, de formă pătrată. A doua parte a coloanei este **fusul**, traversat în lung de 16-20 caneluri cu muchii ascuțite. **Coloana** dorică se sprijină direct pe soclul – **stylobat** - format din trei trepte retrase succesiv (Kazimir Michalowski, *op. cit.*, p. 54-59; 78-80, fig.3–p. 84).



### 3.1.1.2 Templul ionic

**Ordinul ionic** apare și evoluează în coloniile grecești de pe coastele Asiei Mici și a stat, după opinia lui K. Michalowski, sub influența arhitecturii Orientului antic. La început, ca materiale de construcție au fost utilizate: cărămidă uscată la soare (nearsă), legături de trestie, rogojini înfășurate și stâlpi de lemn. Încă din 1933, arheologul Walter Andrae, de origine germană, specialist în civilizația Orientului antic, a emis ideea că **geneza capitelului ionic trebuie căutată în Orient, nefiind altceva decât transpunerea**, la scară monumentală, a imaginii din profil a sulului de rogojină rulată, de la intrarea în coliba orientală.

**Coloana ionică** este mai subțire, mai zveltă și cu canelurile mai numeroase, iar muchiile sunt rotunjite. După opinia aceluiași Kazimierz Michalowski coloana ionică ar fi o imitație monumentală stilizată a stâlpului de trestie din construcția aceleiași colibe a Orientului antic.

Spre deosebire de coloana dorică, cea ionică nu sprijină o arhitravă monolit, care imită grinda de lemn, ci trei **platbande** subțiri, suprapuse.

În plan vertical, templul ionic se structurează astfel:

- **simă** – acoperișul în două ape
- **cornișa**
- **friza continuă** (fără triglife deci!)
- **arhitravă** din trei elemente, platbande, subțiri, suprapuse
- **coloana**, constituită din:
  - **capitel** cu volutele întoarse spre interior
  - **fus** cu caneluri și muchii rotunjite, dispuse în lungimea sa
  - **bază**, realizată din trei elemente de formă circulară, două cu profil convex, având între ele un al treilea cu profil concav
- **stilobat** (vezi: K. Michalowski, *op.cit.*, p. 80-83 – fig.3, p.85).

În **arhaicul târziu** (sfârșitul sec. VII – începutul sec. V î. Chr.) în arhitectura greacă se definitivează elementele de amănunt ale celor două ordine: coloana se îngroașă la limita dintre prima și a doua treime – **entasis** – pentru a sublinia apăsarea greutății ce o suportă: *De ce la limita dintre prima și a doua treime și nu la mijloc, cum impune logica ?*

Datorită înălțimii acesteia și a stilobatului, plasarea **entasis**-ului la jumătate ar fi creat iluzia optică a îngroșării coloanei dincolo de mijloc, la limita dintre cea de a doua și ultima treime a acesteia.

Tot acum se definitivează dispunerea triglifelor după principiile:

1. *axul triglifului* trebuie să fie exact deasupra centrului fiecărei coloane;
2. *trigliful* plasat obligatoriu la mijlocul fiecărui **intercolumnium** (spațiul dintre două coloane);
3. la *marginile frizei* nu trebuiau dispuse niciodată metope, ci două triglife unite într-un unghi drept.

Realizarea acestei ultime cerințe a fost posibilă prin așa-zisa **contractie simplă**, ceea ce a însemnat micșorarea intercolumnium-urilor de pe colțuri, iar mai târziu a fost utilizată așa-numita **contractie dublă**, adică îngustarea și a penultimelor două intercolumnium-uri (**vezi: spre exemplu templul “S” din Selinunt, din Sicilia și Heraion-ul din Olimpia, apud K. Michalowski, op. cit., p. 91-92, p.101-102).**

**Contractia simplă** s-a realizat după formula 
$$\frac{A - T}{2}$$
 iar **contractia dublă** s-a făcut după formula 
$$A - T$$

**N.B.** În general, grosimea arhitravei – A – era egală cu  $\frac{1}{2}$  din lățimea triglifului (adică A = 100, T = 50).

## 3.2 Sculptura

Cel care a încercat o primă clasificare a operelor sculpturale și descifrarea evoluției sculpturii din perioada arhaică a fost savantul german Valentin Müller care publica acum 7 decenii lucrarea *Sculptura timpurie în Grecia și Asia Mică*. Analiza formală a pieselor, realizată comparativ, a condus pe autor la concluzia că dezvoltarea sculpturii perioadei arhaice s-a reflectat în trei etape, cărora le-ar corespunde în plastică trei tendințe:

1. **tendința centrifugă** (sec. XI - mijlocul sec.VIII î. Chr.) care se caracterizează prin redarea corpului uman cu mâinile și picioarele vizibil depărtate de trup (atitudine care s-ar datora tematicii de luptă a epocii) tendință care sugerează mișcarea și este numită de V. Müller, *Spreizstil*.
2. **tendința centripetă** sau **stilul blocului compact** (mijlocul sec.VIII - sfârșitul sec. VII î. Chr.) în care se accentuează sublinierea distinctă a axului compozițional realizată sub influența sculpturii egiptene și a Orientului antic.
3. **tendința de sinteză** (sfârșitul sec. VII și începutul sec. V î. Chr.) corespunzând fazei arhaicului târziu, în care toate prefacerile compoziționale și structurale efectuate în plastica subperioadei anterioare sunt transpuse la dimensiuni naturale în rocă dură: piatră sau marmură.

Încă de la începutul secolului nostru, Henry Lechat (*La sculpture attique devant Fidias*) emitea ipoteza că arta statuară greacă își are originea în statuile de cult din temple, statui numite **xoana** executate din lemn și îmbrăcate în veșminte din textile.

Pe fundalul considerațiilor lui Henry Lechat, Eduard Gerhardt și V. Müller, cercetătorul polonez Kazimierz Michalowski precizează că în apariția și evoluția plasticii grecești din perioada arhaică a avut un anume rol, alături de tradiția **xoana** și tradiția seculară a **măștilor** (**masca mortuară** a fost identificată în mormintele miceniene din sec. XVI î. Chr. și în secolele următoare și prezentată apoi de teatrul grec prin **măștile actorilor**) după cum și plastica acelor **palladioni** (denumire care provine de la Pallas Atena) ce reprezentau zeitatea în cauză cu atributele luptătorului. Statuile **xoana**, dar mai ales statuile de paladioni au fost lucrate mai întâi în **tehnica acrolitului**, în care părțile descoperite ale corpului – fața, mâinile și labele picioarelor – erau realizate în piatră, iar **torsul** și picioarele de la gleznă în sus, lucrate în lemn, erau acoperite cu țesături imprimare. Mai apoi paladionii au fost executați în **tehnica hriselefantină**, în care, partea de lemn a sculpturii era placată cu fildeș și aur, înlocuind astfel veșmintele din țesătură.

Fidias însuși a realizat opere monumentale în ambele tehnici: a **acrolitului** (precum statuia Atenei pentru templul **Plateea**, statuie care trebuia să immortalizeze celebra bătălie dintre greci și perși din 479 î. Chr.) și în cea **hriselefantină** (cunoscute fiind statuile Atena Partenos și Zeus din Olimpia).

**N.B.** K. Michalowski opina că tehnica acrolitului a fost preluată apoi de romani și utilizată la realizarea marii statui trofeu de la Tropaeum Traiani (Adamclisi, în Dobrogea), datând din sec. II d. Chr. (pentru sculptura arhaicului timpuriu vezi K. Michalowski, fig. 16).

Tendința sublinierii distincte a axului compozițional din **perioada arhaicului matur**, denumită de Valentin Müller și **tendința centripetă**, ar corespunde stilului blocului compact, stil care s-a manifestat deplin la sfârșitul perioadei când sunt realizate statuile de **tineri goi**, **kuroi** (de la grecescul **kuros** = băiat), greșit numiți **apolloni** și statui de tinere fete înveșmântate, numite **korai** (de la grecescul **kore** = fată).

În perioada arhaicului târziu aceste sculpturi de tineri și tinere ating perfecțiunea prin: *a*) proporții și echilibru static, conform legii frontalității; *b*) unele trăsături ale fizionomiei care le individualizează creând serii întregi de tipuri ale diferitelor chipuri; cele mai numeroase au fost descoperite, începând cu deceniul al șaselea a secolului nostru în dărămăturile din vremea ultimului război greco-persan și depuse între zidurile **Acropolei** ateniene și stânca pe care sunt ridicate celebrele monumente.

Aceste statui care erau destinate ca **ex-voto**-uri patroanei cetății au fost, după K. Michalowski, primele portrete din arta greacă antică, opinie opusă aceleia după care primul portret din arta statuară greacă ar fi cel al lui Temistocle (cunoscut numai după o copie romană). Opinia lui K. Michalowski se bazează pe existența unui mare număr de asemenea **ex-voto**-uri – **kore** și **kuroi** – care constituie serii întregi de fete tinere și frumoase, femei vârstnice și chiar femei urâte. (K. Michalowski, ilustr. 33,34,35, *Les Musées Grecs*, ilustr.color 58-65).

### 3.3 Pictura

Studiul picturii grecești din această perioadă este realizat în baza vestigiilor picturale de pe ceramică. O primă clasificare a ceramicii grecești este realizată de Eduard Gerhard (1831) în lucrarea *Rapporto volcente*. În baza studiilor sale și a altora de la sfârșitul sec. XIX și până la jumătatea sec. XX, în privința cronologiei ceramicii grecești, datorate picturii, s-a ajuns la următoarea clasificare generală a stilurilor: 1. *stilul geometric* (sfârșitul sec. XI – mijlocul sec. VIII î. Chr.); 2. *stilul orientalizant* (mijlocul sec. VIII – sfârșitul sec.VII î. Chr.); 3. *stilul figurilor negre* și *stilul figurilor roșii*, care au evoluat în paralel în arhaicul târziu.

În ansamblu, aceste stiluri corespund diferitelor etape ale evoluției decorului pictural de pe ceramică.

Stilul geometric de pe vasele așa-numite **dipylonice** (după locul descoperirii lor de lângă poarta principală, Dipylon, din Atena) este propriu **arhaicului timpuriu**.

Picturile stilului geometric erau realizate în negru, pe culoarea naturală a lutului ars și înfățișau, pe lângă decorația în **benzi, meandre, rozete, cruciulițe** etc. și reprezentări figurative, îndeosebi scene de înmormântare, expunând mortul și amplele convoaie funebre.

Acestea erau pictate pe vase funerare mari, impresionante cratere și amfore care urmau a fi îngropate odată cu defunctul. În aceste picturi, figurile antropomorfe erau înfățișate astfel ca unele părți ale corpului uman – capul și picioarele – să fie redade din profil, în timp ce alte părți, îndeosebi torsul, să fie redus la un triunghi și să apară frontal.

S-ar putea conchide că în pictura stilului geometric se ajunge la o geometrizare exagerată nu numai a ornamentului ci și a figurii umane.

În această atitudine a figurii umane din pictura ceramicii stilului geometric, Julius Lange recunoaște ca fiind modul cel mai tipic de reprezentare pentru fiecare artă primitivă. Prin gestul mâinilor, creatorii au imprimat acestor personaje mișcarea, astfel că figura apare aici conform principiilor stilului care sugerează mișcarea, sesizat în sculptură de Valentin Müller. După savantul polonez Kazimir Michalowski (*op. cit.*, 74-75), această regulă reprezintă un criteriu fundamental de recunoaștere a artei plastice minore grecești din perioada arhaică timpurie.

În **arhaicul matur**, ca urmare a colonizării grecești și a contactului grecilor cu civilizațiile Orientului, în pictura ceramicii pătrund elemente de ornament proprii Orientului, astfel încât vechile motive geometrice, inclusiv cele figurative geometrizate, sunt înlocuite cu cele ale noului stil orientalizant. În aceste motive orientalizante de ornament se poate distinge o imitare a modelelor de pe covoarele orientale. Astfel, șirurile de păsări printre rozete amintesc de motivele întâlnite adesea pe covoarele orientale.

În **arhaicul târziu** pictura suferă mari modificări:

- 1) *se practică o pictură murală monumentală*. Au fost descoperite metope realizate din plăci de lut ars împodobite picturi, metope care decorau friza templului **doric** din **Termos din Etolia**.
- 2) *în sec. VI î. Chr. registrul cromatic se îmbogățește*. Alături de negru, alb și ocră întâlnim roșu, galben și albastru. În Atena se utiliza chiar o cromatică diferită pentru carnația masculină – ocră – și o altă cromatică – alb – pentru carnația feminină, modalitate care amintește de tradițiile picturii egiptene (**vezi: K. Michalowski, op. cit. p. 89**).
- 3) *în paralel, apare și se dezvoltă în ceramică stilul figurilor negre* (René Ginouvès, *L'art grec*: – amforă atică cu figuri negre, 550 î. Chr.-540 î. Chr., frontispiciu). Din deceniile trei și patru ale secolului al VI-lea î. Chr. apare și se dezvoltă stilul figurilor roșii care va cunoaște o evoluție deosebită în perioada clasică a artei grecești.

4) totodată, în această subperioadă se accentuează caracterul monumental, mural al picturii pentru a atinge apogeul în perioada următoare, clasică, atunci când fundalul metopelor **Parthenonului** va fi zugrăvit în albastru intens, iar picturi decorative vor fi întâlnite pe fusurile coloanelor, pe discurile care împodobeau arhitrava precum și pe vârful frontoanelor, liniile cornișelor și craterelor, astfel încât pare îndreptățită afirmația că Acropola anteniană a fost colorată și nu albă precum este azi.

## 4. ARTA GREACĂ ÎN PERIOADĂ CLASICĂ

### 4.1 Principii ale mecanismului artei clasice grecești

Arta elenă a secolelor V-IV î. Chr. a impus o serie de principii ale mecanismului artei, principii definite azi prin noțiunile de **ritm**, **armonie**, **măsură** determinante ale senzațiilor de ordine, echilibru, liniște, gravitate și strălucire spirituală.

Durabilitatea unei **emoții estetice** este dată de modul în care **opera** trezește spectatorului un anume **sentiment** fără ca acesta să nege **ordinea logică fundamentală**. Sentimentul trebuie supus deci unui **ritm**, să emane dintr-o **armonie** caracteristică, să prezinte printr-o **măsură surprinzătoare naturalul ca supranatural**, opera umană ca pe o reacție supraumană.

**Ritm, armonia și măsura** constituie **mecanismul artei** (vezi: Panayotes A. Michelis, *Estetica arhitecturii*, p. 95).

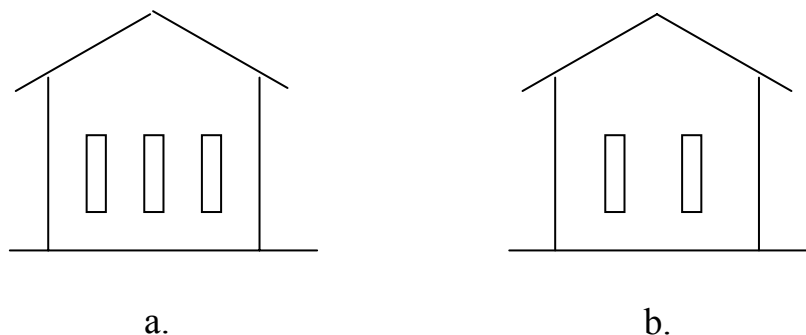
#### 4.1.1 Ritmul

În artele temporale, muzica și poezia, impresiile sunt date de **ordinea ritmică în timp**, adică repetiția aceluiași element în spații de timp egale. Această **sucesiune ritmică** poate sfârși prin a fi enervantă dacă nu s-ar opri sau dacă nu ar fi întreruptă prin variații.

În artele spațiale, ca **arhitectura**, impresiile sunt date de **ordinea ritmică în spațiu** când timpii **forte** și **slab** ai acesteia, marcați de **bătaie** și **pauză** sunt înlocuiți în artele vizuale spațiale, unde impresiile sunt create de **masă** (plin) și **gol**. Suita ritmică de timp și pauze este înlocuită cu o înșiruire de elemente, dispuse unul lângă altul.

**Ordinea ritmică elementară în spațiu este formația simetrică**, adică alinierea de elemente identice la **stânga și la dreapta** unui ax vertical (p. 105).

Într-o ordine ritmică elementară – axa de simetrie poate fi **accentuată** (a) prin prezența ei și **sugerată** (b) ca axă ideală prin lipsa ei.



Din punct de vedere estetic este preferabilă **formația simetrică sugerată** datorită principiului **echilibrului** și **tranziției** de la ansamblu la părți.

În arhitectură, **trecerea la o succesiune ritmică** se face prin înșiruirea mai multor elemente.

“Pe când în muzică o suită ritmică de elemente identice este intolerabilă, în arhitectură, dimpotrivă, pentru că **impresia întregului precede impresia succesiunii**” .

În arhitectură **ordinea ritmică** se exteriorizează nu numai ca o **suită ritmică într-o direcție, ci ca o rețea ritmică în spațiu**. O astfel de operă arhitecturală permite **intuirea** aspectelor **static** în sensul intuirii punctelor principale ale forțelor care susțin edificiul și **estetic** pentru că ansamblul permite să **ghicim sistemul ritmic** al compoziției, partea invizibilă a operei sale. Să ne imaginăm o catedrală gotică în care cadența ritmică a stâlpilor sau coloanelor împart spațiul în nave – centrală și laterale – sprijinind în partea lor superioară țesătura bolților. Privitorul are senzația de forță, dată de succesiunea ritmică a stâlpilor și coloanelor angajate, dar și de frumusețe maestuoasă, spectaculară.

### 4.1.2 Armonia

Ordinea ritmică în spațiu presupune simetria (**dispunerea a două elemente identice de o parte și alta a unei axe**) ca **mijloc și modalitate de realizare a ei**. Aceasta este armonia elementară. **Nu orice operă formal simetrică este și armonioasă**. Simetria este și exteriorizarea **unui echilibru (dat de elemente echivalente și nu egale) măsurat de forțe**.

Armonia operei rezultă din realizarea ritmului care presupune și **simetrie**, exteriorizată prin **echilibru**.

Platon afirma cu atâta îndreptățire că “*Frumosul nu există fără măsură*” .

### 4.1.3 Măsura.

Fiecare operă arhitecturală are trei măsuri:

1. **măsura exterioară** – scara operei;
2. **măsura interioară** – scara modulară care determină proporțiile operei;
3. **măsura absolută** – dată de perfecțiunea celor două măsuri anterioare.

**Măsura exterioară** rezultă din compararea și raportarea automată a obiectului operei de artă, la subiect (corpul uman cu dimensiunile sale orizontale și verticale, membrele, distanța pasului etc.). Totul se raportează la **om** pentru că:

1. este o mărime relativ invariabilă (în timp ce edificiile variază);
2. opera îi este destinată.

De aceea, **măsura exterioară determină scara operei**.

**Măsura interioară** este dată de compararea obiectului în întregul său cu părțile sale și pe acestea între ele, din care rezultă **modulul**, adică acea parte mică și invariabilă la care se raportează atât părțile întregului cât și acesta în totalitatea sa.

La greci, în mod obișnuit, **modulul** era dat de raza părții inferioare a coloanei sau jumătatea sumei razelor părții **inferioare și superioare** a coloanei.

**Măsura interioară este scara modulară** care determină proporțiile operei. Un templu doric, fie mic sau mare, are aceleași **proporții**.

**Modulul** permite ridicarea la scară a operei. Tocmai de aceea modulul nu este o mărime **cantitativă** ci una **calitativă** deoarece opera în ansamblu conduce la o **percepție de raporturi**, la o **impresie de armonie**. Modulului i s-a mai spus și **canon**.

Rolul mărimii cantitative îl joacă scara exterioară, pe câtă vreme modulul (canonul) ne conduce de la **mare** la **măiestuos** și de la **delicat** la **grațios**.

**Măsura absolută** este dată de perfecțiunea celor două măsuri anterioare care crează o **structură** și o **dezvoltare organică** proprie, absolută și unică. La aceasta contribuie și **materialul, culoarea, ordinea compoziției**, adică o perfectă compatibilitate dintre **material și edificiu, formă și idee**.

## 4.2 Aplicarea principiilor mecanismului artei în arhitectura greacă clasică

Devenind normă pentru creația artistică de atunci și din secolele următoare, **accepțiunea** termenului de clasic a fost aplicată acelor opere care însumează într-un tot unitar amintitele categorii impuse pentru prima dată de arta greacă a secolelor V-IV î. Chr.

Operând toate aceste principii ale mecanismului artei - **ritmul, armonia, măsura** – arhitecții greci care au înălțat **Parthenonul, Ictinos, Callicrates și Carpion**, supervizați de **Fidias**, au fost nevoiți să opereze o serie de corecții optice. Acestea sunt **erori antecalulate**, care mijlocesc perceperea adevărului, de fapt, iluzia optică a acestuia.

Cum elementul fundamental al unui templu clasic este coloana, cele mai multe **corecții optice** i s-au adus acesteia:

1. Subțierea constantă a coloanei de la bază spre vârf, de jos în sus, este întreruptă de **capitel** care susține sarcina arhitravei, încât coloana din element **static** devine element **activ**.
2. Îngroșarea coloanei – **galbul** – mărturie a rolului ei activ este plasată în a doua cincime (astfel încât susținerea începe la aproximativ 2 m înălțime) pentru a crea iluzia optică, datorită distanței și unghiului de la care e privită, că se află la mijloc. Un alt rol al **galbului** este de a spori, datorită subțierii care-i urmează, impresia de formă vie, vibrantă și activă. Frumusețea coloanei dorice este una rațională !
3. Curbura verticală, concretizată în două ipostaze:
  - a) Coloanele nu sunt perfect verticale, ci sunt ușor înclinate spre interior – spre **cella** - sugerând ridicarea edificiului și coborârea centrelor de greutate spre sol;
  - b) Coloanele de pe colțuri sunt înclinate ușor și spre axul frontonului, realizându-se:
    - restabilirea verticalității ca iluzie optică deoarece dacă ar fi fost cu adevărat verticale ar fi creat iluzia căderii lor laterale, ar fi dat impresia că edificiul s-ar desface în cele patru puncte cardinale! (Evitarea fenomenului de deschidere în evantai a coloanelor);
    - o consolidare a colțurilor;
    - o îngustare, o micșorare în partea de sus a ultimelor intercolumniumuri (ceea ce a permis o nouă reducere în friză a diferenței, adică distanța cu care au fost deplasate triglifele din colțuri spre marginile frizei) iar celelalte, două dinaintea lor, au fost deplasate în aceeași direcție cu

$$\frac{A - T}{2} \times \frac{1}{2}$$

4. Îngroșarea trunchiurilor coloane de pe colțuri (cu cca 7,4 cm) pe care Vitruviu o explica prin așa-zisa **devorare** a acestora de lumină, fiind singurele proiectate pe cerul liber.

P.A. Michelis, întemeiat pe observația lui Lipps, conform căruia radiația albului nu este absolută, adaugă și dorința arhitecților de a accentua colțurile templului, mărindu-le ușor volumul.

5. **Bombarea stilobatului** cu câțiva centimetri față de nivelul extremelor acestuia, cunoscută sub numele de **curbură orizontală**, făcută cu scopul creării atât a **unui efect optic**, acela de a preveni impresia de concavitate pe care ar fi imprimat-o linia perfect orizontală a stilobatului privită în depărtare, cât și cu un **rol practic**, acela de a înlesni scurgerea apei de ploaie de pe întreg edificiul (vezi: Templul lui Zeus din Olimpia; Templul Gigantilor din Agrigent – așa-zisul Olimpion din Agrigent, Parthenonul).

**N.B.** Curbura orizontală a Parthenonului a fost sesizată pentru prima dată de Charles Robert Cockerell (1810). Măsurătorile au fost reluate de Thomas Leverton Donaldson (1818), de Hoffer și Pennethorne (1836-1837), dar măsurători exacte au fost realizate abia la 1846 de către P.C. Penrose și publicate în 1851: **Cercetarea principiilor arhitecturii ateniene**.

În 1912 William Henry Goodyear reanalizează rezultatele în lucrarea **Rafinamente grecești** (vezi: K. Michalowski, *op. cit.*, p. 162).

**La construcțiile laice, curbura orizontală** a fost folosită de arhitectul **Mnesicles** la Propilee. Bombarea stilobatului se realizează prin introducerea unor plăcuțe subțiri, de grosimi diferite, sub stratul cel mai de sus al temeliei.

## 4.3 Arhitectura

### 4.3.1 Arhitectura Acropolei ateniene

Prin **acropolis** vechii greci numeau **partea de sus** a unui oraș-cetate care, prin poziția ei dominantă, constituia nucleul așezării umane și locul de venerare a zeităților. Azi, pentru noi contemporanii, există o singură acropolă, **Acropolea** ateniană, reprezentând ansamblul arhitectural amintit la care se adaugă nenumăratele sculpturi cu care a fost împodobit.

Inițiativa impunătorului complex artistic a avut-o Pericle. Lucrările au durat între **447 – 410 î. Chr.** și au fost elaborate și realizate de un grup de celebri arhitecți și sculptori sub supervizarea geniului lui Fidiias.

Locul și destinația fiecărui monument, proporțiile lui trebuiau să se armonizeze cu spațiul relativ limitat al platoului Acropolei care măsoară în **lungime 270 m** și aproape **156 m în lățime**. Delimitarea definitivă a platoului s-a realizat în secolul al V-lea î. Chr. când, printr-un ansamblu de ziduri de susținere, trei din povârnișurile naturale ale Acropolei – laturile de nord, de est și de sud - au fost transformate într-un perete vertical de netrecut. Accesul pe platou era posibil, ca și azi de altfel, numai pe latura vestică. Cu amenajarea acestei laturi a platoului Acropolei a fost onorat de Pericle și de **Fidiias**, arhitectul **Mnesicles** care, între **437 - 432 î. Chr.** a ridicat în marmură de Pentelic o intrare monumentală cunoscută sub numele de **Propilee** (de la gr. *propylaios* = intrare monumentală).

Propileele au următoarea dispoziție și structură: o parte centrală și altele două laterale, acestea două inegale ca dimensiuni și deosebite ca mod de funcționare.

**Partea centrală**, de plan rectangular (5 x 10,20 m), este străjuită de ziduri și ante, având în fațade câte un **portic doric hexastil** cu ansamblu complet și fronton. Un zid transversal, cu cinci uși, o împarte în două mari încăperi. Cea dinspre vest este divizată longitudinal în trei nave de către două șiruri a câte 3 coloane ionice (coloanele din fațade au 8,57 m cu 1,60 m diametru; acestea ionice au 10,25 m cu 0,97 m diametru în partea de jos). Prin nava de mijloc a colonadei ionice trecea **drumul sacru**, care face legătură între cele două portice ale fațadelor aflate la o diferență de nivel de 3,50 m una față de cealaltă.

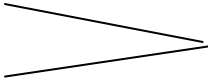
Aripile laterale, care flanchează porticul vestic, sunt dispuse deci spre nord și spre sud, **cea dinspre nord**, compusă dintr-o sală rectangulară de **10,76 m x 8,97 m**, precedată de un vestibul cu 3 coloane dorice în antis este destinată **Pinacotecii**.

Aripa dinspre sud avea o sală de 8,97 m x 5,23 m, închisă pe două laturi de est și vest, cu ziduri și deschisă spre nord și sud, unde era mărginită de coloane și pilaștri.

Geniul lui Mnesicles ca arhitect este dovedit în cazul construcției Propileelor de știința cu care a utilizat un teren atât de accidentat, cu o diferență de nivel de 3,50 m pe axa principală est-vest și o altă diferență pe axa nord-sud, realizând o construcție proporțională și echilibrată.

**Parthenonul**, templul Athenei Parthenos (adică al Athenei Fecioare) este edificiul care întrunește în cel mai înalt grad geniul epocii lui Pericle, fiind o sinteză a artei arhitecturale, sculpturale și picturale. Arhitecții desemnați de Pericle pentru construirea Parthenonului au fost, așa cum s-a mai menționat, **Ictinos**, **Callicrates** și **Carpion** care au lucrat sub autoritatea lui Fidiias.

Ridicat între 447 - 432 î. Chr. pe ruinele unui alt templu al zeiței Atena, așa-zisul **Hecatopendon** (570 - 560 î. Chr. și distrus de perși în 480 î. Chr.) Parthenonul este **un templu doric de tipul:** amfiprostil, peripter, octastil (adică cu câte două rânduri suplimentare de coloane, unul în fața pronaosului, altul în fața epistodomului, înconjurat de jur-împrejur de un singur rând de coloane și cu opt coloane în fațadă). Dimensiunile construcției:

- 69,51 m lungime
  - 30,86 m lățime
  - 20 m înălțime
- 

Secosul, cu o lungime de 59,02 m și 21,72 m lățime a îngăduit o perfectă proporționare a celor două încăperi separate ale templului: 1. **Sanctuarul propriu-zis** – (19,10 m x 29,89 m) – *Hecatopendonul* - în care se intră din pronaosul cu șase coloane, împărțit în trei nave neegale prin două șiruri de nouă coloane. În ultima parte a navei centrale se afla statuia zeiței Athena Parthenos; 2. **Camera fecioarelor** (19,19 m x 13,37 m) – *Parthenon* – în care se intră prin opistodom și care are aceeași dispoziție și structură arhitecturală ca și pronaosul, era mărginită de ziduri masive ca și sanctuarul, având în centru patru coloane.

Dimensionarea și traseul părților componente ale construcțiilor demonstrează o perfectă cunoaștere a deformărilor optice, perspective. Liniile orizontale lungi erau ușor curbate în sus, după **principiul curburii orizontale** astfel că **stilobatul era bombat cu 5,8 cm**, atât în fațadele lungi cât și în fațadele înguste, pentru ca acestea să nu pară concave. **Liniile verticale** nu sunt perfect drepte ci ușor înclinate spre interior după principiul curburii verticale precum la coloanele de colț, a căror înclinare atingea 7 cm, în partea superioară, fiind totodată îngroșate pentru a părea verticale, și de aceeași grosime cu restul coloanelor care erau dispuse pe un fundal (coloana are 10,40 m înălțime și 1,90 m diametrul bazei care susținea un antablament înalt de 3,27 m).

Coloanele pronaosului și ale opistodomului sunt mai subțiri și mai rotunde decât cele ale prostilului pentru a crea iluzia că spațiul dintre ele și peristilul este mai mare decât în realitate. Toate aceste savante corecturi, datorită cărora în întreaga construcție nu găsim aproape nicăieri linii geometrice perfect drepte, restabilesc pe retină adevăratul echilibru al coordonatelor de perpendicularitate.

În ansamblul arhitectural al Acropolei ordinul ionic a fost ilustrat prin două edificii: **Erehteionul** și templul **Athenei Niki Apteros**.

**Erehteionul**, ridicat în partea de nord a platformei, între 420 - 407 î. Chr. și dedicat Atenei Polias, Poseidon și legendarului rege Erehteu (Erechthonios, fiu al lui Hefaistos și al Gaiei, rege legendar al Atenei despre care se spune că ar fi instituit sărbătoarea Panatheneelor) simboliza unirea atenienilor sub Tezeu. Edificiul se compune dintr-un corp central de plan **rectangular (24,078 x 13,004 m)**, care cuprinde spre est sanctuarul Atenei Polias, având în față șase coloane ionice care susțin un fronton, iar spre vest sanctuarul lui Poseidon și al lui Erehteu, flancat de doi porticuli, **unul spre nord**, tetrastil aflat cu 3,24 m mai jos față de nivelul restului templului menit să adăpostească urma fulgerului lui Poseidon care-l ucisese pe Erehteu, **altul spre sud**, susținut de șase sculpturi reprezentând tinere fete – **core** – așa-numitele **cariatide**. Acest din urmă portic ascundea o mică scară care îngăduia accesul, o dată pe an, a două preotese pentru oficierea ceremoniei.

Ingeniozitatea construcției, dispusă pe un teren denivelat și proporțiile ei grațioase au determinat pe specialiști să o atribuie autorului Propileelor – arhitectul **Mnesicles**.

Micul sanctuar al zeiței Nike Apteros (*Victoria fără aripi*) este de tipul amfiprostil, tetrastil (coloanele care înconjoară construcția, sunt pe față în număr de patru) construit de Callicrates între 448 - 442 î. Chr. Dimensiunile stilobalului: 8,27 x 5,44 m, din marmură de Pentelic, cu coloane de 4,006 m și fusuri monolite de 0,52 m diametrul inferior. Secosul compus dintr-o celulă simplă – dreptunghiulară – 4,19 x 3,78 m. Templul zeiței Nike este considerat, pentru dimensiunile sale mici, **bijuteria Acropolei**. Tratarea attică a ionicului a imprimat o anumită sobrietate, dar și un plus de eleganță a construcției. (Baza coloanei este de tip attic, formată dintr-o scotie prinsă între două toruri, cu profil convex iar capitulul, ionic, cu volutele expresiv desenate).



## Alte construcții celebre

**Ordinul doric** – Sanctuarul zeiței **Afaia** (zeitate străveche, înrudită cu Driemartis și care, după Pindar, este patroana insulei Egina) din insula Egina – între 495 - 485 î. Chr. Compoziția sculpturală a frontoanelor nu pare exemplu de grupare logică a elementelor într-un triugh.

Templul lui **Zeus din Agrigentum** (Sicilia) – 52,85 x 100 m, neterminat, cu unele elemente greoi proporționate; coloane de 17 m înălțime, cu diametre de 4,5 m; clădiri fără peristil, cu coloane angajate.

**Templul Herei** de la Paestum (cunoscut și sub numele de templul lui Poseidon de la Paestum) – 470 î. de Chr.

Templul lui **Zeus din Olimp** ia socotit capodopera stilului sever – doric – reprezintă o culme a arhitecturii anterioară Parthenonului (468-457 î. Chr.), opera arhitectului **Libon** din Elida. Pentru acest templu Fidias a sculptat statuia hriselefantină a lui Zeus. Azi edificiul este total ruinat.

### 4.3.2 Arhitectura secolului IV î. Chr.

**Caracteristica** dominantă a constituit-o laicizarea programelor constructive ale polisurilor, în sensul că se dezvoltă arhitectura laică: teatre, stadioane, gimnazii.

În domeniul **arhitecturii religioase** nu întâlnim nici inovații și nici ansambluri arhitecturale noi de amploarea celor de pe Acropole.

Programul în acest domeniu se rezumă fie la **construcții modeste**, fie la **reconstituirea altora mai vechi de mari dimensiuni** (templul Atenei Aleia din Tegeea – Ascodia, templul lui Apollo din Delfi).

**Templul Atenei Alea din Tegeea (Ascodia)**, reconstituit și decorat între 360 și 330 î. Chr. de Scopax, monument doric, peripter, **baseostil** cu 14 coloane pe laturi; dimensiuni: 21,20 x 49,56 m; coloanele exterioare deosebit de zvelte 9,474 m înaltă față de 1,42 m diametru.

Tholos-ul devine o construcție deosebit de **răspândită** în acest secol.

Cel mai simplu tholos, cel al lui **Lysicrates din Atena** (ridicat la 335–334 î. Chr.) în amintirea premiului luat la concursul patronat de el în cadrul marilor serbări Dionysiace.

**Construcția** are un **soclu** aproape cub, cu latura de **3 m**, înalt de 4 m, peste care se ridică un **stereobat** din 3 trepte care susține monumentul propriu-zis, adică un cilindru plin, de 2,80 m diametru, 6,50 m înălțime, cu **șase coloane** corintice angajate.

Acoperișul **conic** – sculptat într-un singur bloc, boltit în interior.

**Tholos-ul din Delfi**, doric în exterior, corintic în interior (realizat din marmură, în primul sfert al sec. IV î. Chr.), monopter, cu peristil doric de 20 coloane, așezat pe un stereobat cu trei trepte mari. Cella avea pereții placați cu marmură neagră și coloane corintiniene angajate.

**Tholos-ul din Epidauros** (360–320 î. Chr., epocă a lui Polyclet cel Tânăr). Dintre construcțiile cu destinație laică s-au impus **Tersilionul** din Megalopolis și teatrele lui **Dionisis** din Atena și din **Epidaur**.

**Tersilionul** din Megalopolis, destinat adunării federale din **Arcadia** celor “10.000”, cu o sală rectangulară (65 m x 53 m), acoperită cu **tuburi** de lemn susținute pe stâlpi din piatră, pe trei laturi dispuse în gradene, iar pe latura a patra o estradă prelungă pentru demnitarii și senatorii Ligii academice, care comunicau cu uriașul teatru din Megalopolis.

### Teatre:

1. **Megalopolis** (capacitate: 20.000) cu teatronul semicircular, cu diametrul de 145 m.

**Scena** – un **langeion** lung de 31 m și adânc de 7 m; construcție din lemn demontabilă.

2. **Teatrul lui Dionysos** – Atena – început în forma ultimă la 400 î. Chr., funcționa în 343 î. Chr. și terminat în vremea lui Lycurg (338 – 326 î. Chr.).

**Teatronul** – formă semicirculară, având 100 m pe cea mai mare dimensiune a sa, măsurată paralel cu scena; cu 90 m pe direcție perpendiculară și 78 gradene circulare și concentrice, împărțite în 3 zone prin intermediul a două galerii de circulație (diazomate) așezate într-o pantă accentuată, între **direcția** orchestră și ultimul rând de bănci.

**Capacitatea:** 24.000 – 17.000 spectatori

Scena teatrului flancată longitudinal de un **portic monumental**, deschis spre sud, deci opus teatrului, de 63 m lungime și 9,50 m adâncime, cu funcție dublă – masca fundalului scenei și servea de promenadă în pauze.

**3. Teatrul din Epidauros** – capodoperă a arhitecturii grecești laice (sec. IV î. Chr.).

Creație a lui Polycleet cel Tânăr (350 î. Chr.) de un traseu perfect geometric (circular), echilibru compozițional, plasat admirabil în natură, pe planul unei coline care domină incinta, orientat astfel încât spectatorul să aibă, după-amiaza, soarele în spate.

**Teatronul**, perfect circular, cu 59 m diametru, 55 gradene de piatră, împărțite în două sectoare concentrice, așezate pe o pantă – diferență de nivel de 22,56 m între scenă și ultimul rând.

Scena, porticele și portalurile sunt lucrate în stil ionic.

Capacitatea = 14.000 spectatori.

O caracteristică a artei grecești din sec. IV î. Chr. este dezvoltarea arhitecturii în statele grecești **ioniene** de pe coastele Asiei Mici, în orașele Efes și Halicarnas.

**Templul lui Cresus**, primul Artemision (Efes) incendiat de un anume **Erostrates** la 356 î. Chr. (la 21 iulie noaptea, când spune legenda, s-ar fi născut Alexandru Macedon).

**Al doilea Templu al Artemisei** - început la 350 î. Chr. de **Deinocrates** (va proiecta și Alexandria în calitate de arhitect al lui Alexandru Macedon) și decorat de Scopax (și se pare că și de **Praxitele**)

**N.B.** Jefuit de goți la mijlocul sec. III d. Chr.

După Plinius cel Bătrân, în Artemisia s-ar fi aflat cantități mari de aur, pietre prețioase, statui ale lui Scopax și Praxitele, celebrul tablou al lui **Apeles din Colofon**, reprezentându-l pe Alexandru Macedon călare.

## 4.4 Sculptura

### 4.4.1 Sculptura greacă din secolul al V-lea î. Chr.

**Sculptura primei jumătăți a sec. al V-lea î. Chr.** marchează trecerea de la **staticism și frontalitate spre dinamism**, evoluție determinată atât de o mai bună cunoaștere și înțelegere a corpului uman în ansamblu, cât și a **structurii formelor umane în detaliu**. Cunoașterea anatomiei corpului și ca urmare a îndelungatei observări a omului în mișcare la întrecerile sportive, antrenamente în palestre și gimnazii, curse de care, a ajutat pe sculptor să înțeleagă și să pună în evidență până și jocul musculaturii sub epidermă. În acest fel, **sculptura** reușește să sugereze atât *mișcarea cât și energia potențială aflată pe punctul de a se elibera, modalitate diametral opusă sculpturii egiptene, orientale, dar și a celei grecești a stilului blocului compact din perioada anterioară.*

**În compoziție se străbate drumul de la rigiditate și lipsa de unitate compozițională spre echilibru și unitate** fără a se pierde din vedere elementele de detaliu.

Întreagă această evoluție poate fi surprinsă din analiza sculpturilor frontoanelor templului lui Zeus din Olimpia. Astfel, sculpturile templului **zeiței Afaia din Egina**, **Grupul tiranicizilor** și chiar sculpturile din frontoanele templului lui **Zeus din Olimpia** denotă lipsa de maturitate în conceperea compoziției: sculpturile sunt dispuse strict simetric, stânjenind nevoia de mișcare, în timp ce exagerata atenție pentru detalii acordată corpului și costumului, știrbește din impetuozitatea și dinamismul acțiunii.

Realizate la numai câteva decenii, sculpturile frontoanelor templului lui **Zeus din Olimpia** aduc o notă în plus de dinamism dar cu cezuri în unitatea compozițională. Frontonul de vest este decorat cu subiecte inspirate din lupta **Lapiților cu Centaurii** - simbolul luptei

umanității (lumea greacă) împotriva barbariei (perșilor), iar frontonul de est tratează întrecerea de care dintre **Pelops și Oinomaos** pentru a cuceri mâna fiicei acestuia din urmă, **Hipodamia**. Severitatea simetriei este prezentă în ambele frontoane. Nota mai accentuată de dinamism o au sculpturile inspirate de lupta **Lapiților** care-și apără soțiile și fiicele de **Centauri**, ființe mitologice cu corp de cal și cu tors și cap de om, invitați de regele Lapiților la nunta fiicei sale Deidania.

Această evoluție a sculpturii clasicului timpuriu se încadrează în așa numitul **stil sever** care face trecerea de la frontalitate și imobilism spre dinamism. Acestuia i se înscriu lucrările: **Auriga de la Delfi** în care conducătorul de quadrigă poartă pecetea concentrării psihice a hotărârii și importanței momentului; **Apolo Piombino**, bronz de 1,15 m, Muzeul de Louvre, operă corinteană din jurul anului 500 î. Chr., de un echilibru perfect, de un farmec naiv dar încă dominat de atitudinea statuilor de kouroi arhaici; **Zeus sau poate Poseidon** de la capul Artemision (descoperit pe fundul mării la capul Artemision, în 1926 mai întâi un braț apoi, în 1928, restul statuii, odată cu calul și jockeyul epocii elenistice) reprezintă pe zeu în momentul când își arcuiește brațul stâng pentru a arunca tridentul (**Poseidon**) sau lancea (**Zeus**).

În această lucrare, **operă probabilă a sculptorului Calamis, detașarea de frontalitate și tendința spre dinamism sunt pe deplin subliniate ca, de altfel, și concordanța dintre mișcare și echilibru**. Forța fizică, sugerată prin sublinierea musculaturii picioarelor, a abdomenului, a pieptului și a mâinii drepte este în concordanță cu starea sufletească de mânie și de concentrare nervoasă sugerată de chipul zeului care poate fi, însă, deopotrivă și om.

Amintim și reliefurile cu trei fațete așa-zisul **Tron Ludovici** (cca 460 î. Chr. – Muzeul Termelor din Roma), reprezentând **Nașterea Afroditei** din apa mării (panoul central), străjuit, la stânga, de **Cântăreața la dublu flaut**, și de **Tânăra arzând tămâie**, la dreapta (**vezi: Enciclopedia artei grecești – p. 495**).

Grupul tiranicizilor, **Harmodios și Aristogiton** (ucigașii lui Hipparch) datorat sculptorilor **Critios și Nesiodes**, deși bine dozat expresiv, rămâne nerealizat compozițional deoarece eroii acționează independent, direcția privirilor și a armelor fiind divergentă.

Sculptorii greci ai sec. V î. Chr. au urmărit selecția formelor specifice în scopul evidențierii semnificației operei. Idealul social și filosofic al grecilor acel **Kalokagathon**, reprezentând îmbinarea armonioasă a frumuseții fizice cu curățenia morală, va determina în artă tipul tânăr, frumos, perfect echilibrat fizic și psihic. Văzută prin această prismă, selecția formelor specifice a fost îndreptată de sculptor pentru a crea o imagine tipică a omului – a tânărului atlet sau a femeii tinere frumoase – arta sculpturală greacă a sec. V î. Chr. poate fi considerată **realistă**. Privită însă sub unghiul creației umane desăvârșite fizic și moral, în fața căreia legile naturii și cele sociale rămân neputincioase, de vreme ce, chipurile de săraci, urâți, bătrâni, sunt excepții atunci putem aprecia sculptura sec. V î. Chr. **ca rămânând cantonată în limitele idealismului**.

**Întreaga măsură a acestei trăsături** a sculpturii grecești din sec. al V-lea î. Chr. o dau operele lui **Myron, Policlet și Fidias**.

De la primul, aparținând tradiției antice, ne-au parvenit prin copii romane **grupul statuar Athena cu silenul Marsyas și Discobolul**. Grupul tratează mitul făuririi flautului dublu pe care creatoarea sa, Atena, îl aruncă nemulțumită pentru că efortul de a sufla îi umflă disgrațios obraji. Sculptorul redă tocmai momentul când silenul Marsyas (silenii ca și satirii îl întovărășeau pe Dionisos, fiind ființe cu înfățișare omenească și având, unii coadă de țap, alții coadă de cal, toți însă cu urechile ascuțite și nasul cârn) se apleacă să-l ridice, dar se oprește ținut sub privirea zeiței, surprinsă în picioare și ușor înclinată. **Lucrarea se impune prin contrastul dintre atitudinea senină și frumusețea virginală a zeiței, pe de o parte și cel al uimirii, spaimei și urâteniei chipului semianimalic** cu fața păroasă, nas cârn, privire șasiu, urechi ascuțite și dispuse în sus precum la țapi, a lui Marsyas, pe de cealaltă parte. Perfecțiunea liniei și a formelor și armonia corpului zeiței, gingășia și pudoarea cu care își acoperă goliciunea au constituit culmi greu de atins pentru sculptorii epocilor care au urmat.

**Discobolul** păstrat prin copiile din **Muzeul Termelor** de la Roma și altul în **Muzeul Vaticanului** (vezi: Alpatov, pl. V, 14; K. Michalowski, fig. 46 – copia din Muzeul Termelor din Roma) este cel al atletului surprins în momentul de maximă încordare dinaintea aruncării discului. Corpul, înșurubat parcă într-un efort suprem, se sprijină pe un singur picior, dreptul, celălalt abia atingând pământul cu vârful degetelor; brațul drept în care ține discul este împins mult îndărăt, în vreme ce cu brațul stâng își găsește un punct de sprijin pe piciorul care suporta greutatea corpului, în ideea amplificării senzației de efort. Contorsionarea corpului la mijloc, greutatea care cade pe un singur picior, aplecarea înainte și sprijinirea ușoară a mâinii stângi pe piciorul drept, sublinierea musculaturii abdomenului, a torsului și a mâinii drepte crează impresia maximului efort, a unei energii abia stăpânite lăsând senzația că se va elibera în următoarea fracțiune de secundă când discul metalic greu va zbură prin aer dincolo de limita atinsă de concurenții precedenți. Chipul, deși concentrat, rămâne totuși senin, nereflectând tensiunea nervoasă a atletului. Lucrarea este apreciată ca fiind primul **rond-bosse** grecesc complet.

**Policlet**, înclinat spre abstracții matematice, introduce **modulul** în sculptură, acea mărime constantă, invariabilă la care se raportează întregul, care a fost **lățimea degetului**. Proporțiile tipice ale corpului, bazate pe multiplicarea modulului erau următoarele: laba piciorului 1/6 din înălțimea corpului egală cu 100 de moduli, capul era 1/7, fața și lungimea palmei de la încheietură 1/10.

Aceste proporții sunt cunoscute sub denumirea de **Canonul lui Policlet**. Tot Policlet a elaborat așa-numita **ponderație clasică a corpului omenesc** sau **principiul echilibrării** întruchipat pe deplin în lucrarea **Doryforul** purtătorul de lance (445 î. de Chr). Corpul se sprijină pe piciorul drept, iar cel stâng împins îndărăt, ușor îndoit, atinge solul numai cu vârful degetelor, ceea ce pentru echilibru impune o imperceptibilă întoarcere a corpului spre dreapta. Piciorului drept, împovărat de greutatea corpului, îi corespunde mâna dreaptă atârând liberă pe lângă corp, în timp ce stânga, îndoită din cot, ridică o greutate astfel că în sculptură se crează un echilibru de forțe care acționează în diagonală: piciorul drept și mâna stângă se află în acțiune, iar piciorul stâng cu mâna dreaptă se odihnesc. Totodată, pe verticală, se crează o linie ușor sigmoidă.

Acest principiu, apărut mai întâi în arta greacă, va constitui mai târziu așa-numitul contrapost, întâlnit în arta **Renașterii**.

**N.B.** Imaginea la K. Michalowski (**op. cit.**, fig. 60) după copia romană de la Muzeul Național din Neapole.

**Canonul lui Policlet** este reluat apoi în sculpturile **Diadumenos** (sau tânărul care-și leagă panglica, cunoscut din copii romane aflate în Muzeul Capitolin și în Staatliche Museum din Berlin (vezi: K. Michalowski, **op.cit.**, fig. 58).

**Amazoana rănită**, operă datorată lui **Cresilas**, poartă un hiton care-i lasă descoperiți ambii sâni și este aranjat simetric deasupra genunchilor creând astfel o construcție ideală de tânără față.

O monedă din Argos păstrează imaginea statuii **Zeitei Hera**, tânăra soție a lui Zeus, operă hriselefantină a lui Policlet din perioada de zenit a sa. Sculptorul imprimă aceeași umanizare a divinului ca la Amazoană și fără nici o umbră de senzualism.

**Fidias** este creatorul sculpturilor supradimensionale **Atena de la Platea**, realizată în tehnica acrolitului, lemn aurit cu mâinile și picioarele din marmură, în amintirea victoriei grecilor împotriva perșilor la Platea în 479 î. Chr.

**Grupul statuar de la Delfi**, realizat în amintirea victoriei grecilor de la Marathon (490 î. Chr.) cuprinzând 13 figuri cu Miltiade în centru, unite printr-un soclu;

**Athena Promachos** turnată în bronz, măsurând 9 m cu tot cu soclul de 1,50 m, reprezentată în picioare, în armură, sprijinindu-și brațul drept pe lance, iar cu stângul ținând scutul pe care era sculptată lupta **Centaurilor cu Lapiții**, a înfrumusețat Acropolea ateniană. Descreriile antice arată că vârful lăncii și panașul coifului zeiței străluceau în soare și era vizibil de pe mare, de la capul **Sunion**.

**Zeus din Olimpia** i-a fost comandată lui Fidias pe la 437 î. Chr. de locuitorii din Elida pentru templul lui Zeus, terminat la 457 î. Chr. Capodopera lui Fidias a impresionat atât de profund pe contemporanii și urmașii săi încât Filon din Alexandria (25 î. Chr.– 40 d. Chr.) scria că lumea admira șase minuni și se închinau în fața statuii lui Zeus din Olimpia, considerată a fi a șaptea minune a antichității. Așa se și explică cele peste 60 de mențiuni datorate scriitorilor antici. Dintre acestea celebre sunt cele ale lui Strabon și Pausanias.

În realizarea ei Fidias a folosit tehnica **hriselefantină**, adică părțile ascunse ale corpului erau din lemn, în timp ce fața, torsul, brațele și picioarele erau din fildeș. Barba, sandalele și mantia care cobora de pe umărul stâng, învăluind partea inferioară a trupului era de aur. Soclul măsura 111 cm, iar statuia lui Zeus, reprezentat șezând pe tron, 1237 cm. Tronul avea dimensiuni impresionante: 4,5 m lățime, 4 m grosime și 10 m înălțime. La baza statuii era figurată nașterea Afroditei, în mijlocul unei adunări a zeilor. Un sistem asigura ungerea permanentă cu ulei a structurii de lemn a statuii, pentru a nu putrezi. Uleiul se scurgea într-un bazin de marmură albă. Impresionat de statuia aflată mereu în penumbră, ceea ce punea în evidență aurul și fildeșul acesteia, Strabon o descria astfel: *“statuia era din fildeș și atât de mare încât deși templul era foarte înalt zeul, reprezentat așezat, atingea aproape plafonul cu capul și privindu-l nu puteai să te gândești că ridicându-se în toată înălțimea se va sparge acoperișul”*.

Capodopera lui Fidias a rezistat până la 426 d. Chr. când a ars într-un incendiu. Încercarea de reconstituire făcută de arheologul Quatremère de Quincy (1755 - 1848)s-a întemeiat pe izvoarele antichității, de un real folos fiindu-i cea a lui Pausanias, autorul unei **Descrieri a Eladei**. Istoricul grec scria că *“zeul era așezat pe un tron de aur și fildeș. Poartă pe cap o coroană de aur care imită ramurile de măslin. Ține în mâna dreaptă o Victorie, și ea din fildeș și aur, care are în jurul capului o banderolă și o coroană. În stângă se află un sceptru ornate cu flori, făcut din tot soiul de metale; pasărea așezată pe sceptru este un vultur. Pe mantie sunt încrustate reprezentări de animale și de crini. Tronul este bătut cu aur și cu pietre prețioase, decorat cu abanos și cu fildeș, sunt pictate animale și sculptate statuete”*.

În afara izvoarelor istorice și literare, pentru reconstituirea imaginii capodoperei lui Fidias s-au folosit și monedele bătute în vremea împăraților Hadrian, Septimius Severus și Caracalla. Unele înfățișau întreaga statuie, altele doar capul lui Zeus din profil. Descoperirea atelierului lui Fidias a adus noi informații și prin coroborarea tuturor acestora, fie ele scrise, numismatice sau arheologice a fost posibilă reconstituirea imaginii celei de a șaptea minuni a antichității, statuia lui Zeus din Olimpia.

**Atena Parthenos**, statuie hriselefantină din fildeș și aur, la care s-au folosit 1150 kg aur pentru turnarea plăcuțelor care o împodobeau, cheltuielile depășind de două ori valoarea aurului. Păstrarea în unele reproduceri sau copii antice, precum statuia romană, în marmură, numită **Athena Varvakeion** (Muzeul Național din Atena – fig. 45 – K. Michalowski) și pe o gemă de jasp roșu, datând din sec. I î. Chr., așa-zisa gema Aspasio (Roma, Muzeul Termelor), permite reconstituirea statuii dusă la Constantinopol și pierdută la 426 d. Chr. de împăratul Teodosie II, după ce fusese jefuită de aur și podoabe la 298 î. Chr. de **Lachares**, spre a o salva de Demetrios **Poliorketos**, care asedia Atena.

Zeita era reprezentată în picioare, îmbrăcată într-un peplos de aur, cu falduri bogate, purta casca tradițională tot din aur, împodobită cu sfîncși și cu grifoni în relief, având în centrul ei o creastă zimțată. Cu mâna stângă ținea lancea și cu aceeași mână se rezema pe un mare scut; în mâna dreaptă ținea o mică statuie a **Victoriei** din fildeș și aur. Pe pieptarul peplosului era sculptată în fildeș egida, chipul **Gorgornei** încadrat de șerpi împlețiți, iar între pavază și picioarele Athenei se încolăcea un șarpe mare, apărătorul lui Erichonios (**vezi: descrierea la Paul Constantin, op. cit., p. 195**).

Geniul lui Fidias, manifestat în realizarea acestor opere gigantice, rezultă atât din îmbogățirea mijloacelor de exprimare plastică cât și din rezolvarea corectă a principiilor perspectivei cerută de modelarea statuii la dimensiuni colosale. La realizarea unei statui colosale nu mai putea fi aplicat principiul modulului, de multiplicare a acestuia pentru fiecare parte a corpului omenesc și care, în final, conducea la obținerea unor proporții armonioase. Pentru o

lucrare supradimensională sculptorul trebuia să calculeze separat dimensiunile fiecărei părți a corpului uman astfel încât subiectului să i se creeze iluzia optică de firească, de normal. Să ne imaginăm că partea superioară a corpului lui Zeus din Olimpia, **capul** spre exemplu, se afla la 14 m de la sol, ceea ce a determinat alte proporții decât cele impuse de multiplicarea modulului. În același timp, aceste statui înglobau experiența estetică a mai multor arte: arhitectură, sculptură, pictură, prelucrarea metalelor și, deși a fost ajutat de pictorul **Panainos** sau de sculptorul **Colotes**, Fidias a trebuit să stăpânească în cel mai înalt grad întreagă această experiență. Meritul său constă în cele din urmă în aceea că a dat o formă monumentală schemelor deja înrădăcinate în tradiția societății reușind astfel să impună posterității grecești imaginea acceptată de aceasta a zeilor din Olimp.

Tot lui Fidias i se atribuie cel puțin elaborarea cartoanelor decorului sculptural al Parthenonului, cu atât mai mult cu cât acestea au ocupat spații întinse. Partea superioară a edificiului era animată de culoare și relief, cu predominarea netă a reliefului, a sculpturii. Cu sculpturi au fost decorate frontoanele de est și de vest, friza exterioară de sub frontoane, fațadele de sud și de nord precum și friza **cellei**, pe un fond de culoare roșie – la metope - sau pe un fond de albastru intens la frontoane.

**Frontoanele** erau decorate cu subiecte inspirate din viața zeiței Atena, având **la est** nașterea miraculoasă, legendară a Atenei din capul lui Zeus, iar **la vest** cearta dintre Poseidos și Atena pentru stăpânirea Atticii și a cetății Atena.

Pe fațadele principale de sub frontoane se repetă motivul victoriei care apărea și pe statuia hriselefantină a zeiței Atena. La est, era narată, în 14 metope victoria zeilor asupra gigantilor (**Gigantomachia**), iar **la vest**, victoria atenienilor asupra amazoanelor (**Amazonomachia**) într-un număr identic de metope.

Fațadele laterale erau decorate cu 32 metope inspirate din lupta Centaurilor cu Lapiții (**Centaumachia**), în ajutorul cărora vin atenienii (fațada de sud) și din războiul troian (fațada de nord).

Friza cellei, de 160 m, a fost decorată, de jur-împrejur, cu **Procesiunea Panatheneelor** care începe de pe fațada opistodomului pentru a se divide în două coloane care se desfășurau pe fațadele lungi, de nord și de sud, ca apoi să se unească pe fațada de est, la pronaos.

În 1687 venețienii care atacau pe turcii din Atena au aruncat o ghiulea asupra Parthenonului, unde turcii depozitaseră praf de pușcă. Explozia produsă a făcut ca 28 de coloane să fie smulse, iar părți importante din ziduri și sculpturi să fie năruite. Acest act de distrugere este “desăvârșit” de dogele Veneției, Morosini care ordonă smulgerea unor părți din frontonul apusean, ca trofeu, ceea ce a provocat și distrugerea altor părți ale edificiului.

**N.B. Panatheneele** erau serbările închinat zeitei Atena, fiind **anuale** și **quadriennale** (marile Panathenee) ce aveau loc la 22 ale lunii Hekatombaien (iulie-august).

După tradiție, cele **quadriennale**, fuseseră instituite de Erehtinos și reînnoite de Teseu și constau în curse de cai, întreceri atletice, concursuri coregrafice, muzicale, poetice, reprezentații teatrale și **procesiunea peplosului**, moment culminant al serbării, condus de magistrații Atenei de la poarta Dipylon până pe Acropole (Peplosul era un veșmânt diafan, împodobit cu broderii de aur, țesut de tinere fete – **Ergastinele**, alese în cadrul unei serbări speciale – **Arefaria**, care trebuiau să locuiască un an întreg pe Acropole, alături de Erehteion).

În sec. V î. Chr. **Panatheneele** deveniseră o serbare cu acut caracter politic, simbolizând panhelenismul, unitatea lumii grecești. Fiecare cetate greacă trebuia să fie reprezentată de către o delegație la serbările desfășurate la Atena.

#### **4.4.2 Sculptura greacă din secolul al IV-lea î. Chr.**

A fost mai apropiată de natura umană, artiștii fiind preocupați să sugereze într-o măsură mai mare diversitatea stărilor sufletești. Sintetizând totalitatea creațiilor sculpturale ale acestui secol se poate afirma că aceasta a evoluat pe două direcții principale: **patetismul lui Scopax** și **lirismul lui Praxitele**.

Rezultanta acestora a constituit-o pe a treia, cea *mediană*.

**Scopax**, născut la Paros, în primul sfert al veacului al IV-lea î. Chr. a fost o personalitate multilaterală – arhitect și sculptor, lucrând în Peloponez, Attica, Beoția și insula Samotrache.

Ca sculptor, Scopax a sondat adâncimile sufletului omenesc pe care le-a exteriorizat prin sublinierea trăirilor violente, a durerilor fizice și morale surprinse într-o expresie dramatică.

Între 365-350 î. Chr. reconstruiește și decorează cu sculpturi templul Athenei Alea din Tegeea.

Subiectele celor două frontoane sunt vânătoarea mistrețului din Calydon și lupta lui Achile cu Telefos, ambele păstrate în fragmente.

**Menada dezlănțuită** (Muzeul din Dresda) – *“o figură feminină, plină de forță în vârtejul mișcării avântate... o sinteză a figurii umane”*. Femeia are tunica larg deschisă, părul fluturând pe umeri, capul lăsat pe spate, ochii ieșiți din orbite și răsuțește cu o mână iedul pe care în extazul său îl sfâșie orbește. Această statuie constituie în arta greacă prima reflectare a unui **misticism isteric**, care pare să ateste influența puternică a cultelor iraționale din Asia asupra lui Scopax.

Acesta decorează templul zeiței **Artemis** din Efes, înfățișând lupta Amazoanelor cu grecii. Cu una din aceste amazoane seamănă o statueta păstrată în Muzeul din Dresda care pare să fie o copie după celebra Menadă a lui Scopax (**vezi: Enciclopedia artei grecești, p. 484**).

**Capul Hygiei** – de o profundă interiorizare, expresie care i-a determinat pe unii istorici de artă să-l considere creația lui Scopax. După alții, modelul fluid și noblețea figurii ar indica o primă creație a lui Praxitele.

**Praxitele**, atenian este fiul sculptorului **Cefisodot** de la care s-a păstrat replica unui grup alegoric – **Pacea aducând belșugul** (375 î. Chr.).

*“Succesul său se datorează și faptului că a știut să exprime gustul pentru grație și eleganță al contemporanilor săi plictisiți de austeritatea rațională a trecutului”* (vezi: *Enciclopedia, p. 452*).

El a umanizat creațiile sale marcându-le de un puternic lirism, mergând până la senzualism. De aceea, subiectele sale predilecte le-au constituit:

- a) corpurile adolescenților, ale copiilor, cu forme delicate și zvelte;
- b) frumusețea corpului feminin.

Așa se explică de ce majoritatea operelor sale sunt nuduri feminine și adolescenți, reprezentând zeități, dar inspirate din modele autentice.

**Afrodita din Cnidos** (Muzeul Vaticanului) comandă a oficialităților insulei **Cos** și refuzată pe motivul că imaginea, mai mult decât pământească, ar fi portretul hetairei **Frine** – curtezana sa. **Frine**, implicată într-un proces de **impietate**, a fost apărată de un oarecare Hiperide care, pentru a seduce pe judecători i-ar fi smuls hitonul exclamând: *“Poate fi vinovată pentru impietate o asemenea frumusețe?”* câștigând procesul. Pe numele adevărat **Mnesarete**, originară din Beoția, venită la Atena pe la 372 î. Chr. modelul Afroditei din Cnidos *“reprezintă o tânără care, dezbrăcând ultimul veșmânt rămâne într-o atitudine de mare candoare, marcând afirmarea unui nou tip statuar în arta antică”*. Coapsele alungite, desenate în curbe armonioase, formele pline ale bazinului și toracelui relevă un corp suplu, fără moliciuni și exagerări senzuale.

**Afrodita din Arles** sau **Venus din Arles** (păstrată în copie romană – la Louvre) înveșmântată până la șolduri este realizată de cca 350-330 î. Chr.

**Hermes din Olimpia** (350-330 î. Chr.) sau **Hermes cu Dionysos copil** păstrează “canonul celor șapte capete” al lui Polyclet, lucrare bine echilibrată (Muzeul din Olimpia), impresionantă prin calmul și detașarea zeului.

În **Apollo sauroctonul** (omorătorul de șopârlă) Praxitele depășește canonul lui Polyclet pentru a reda un trup mai zvelt, cu linii fine, aparținând unui adolescent gata să lovească mica reptilă.

**Efebul de la Marathon** (330 î. Chr.) atribuit școlii lui Praxitele, statuie de bronz descoperită în mare, la Marathon surprinde un adolescent privind țintă în palma mâinii stângi, în timp ce mâna dreaptă întinsă, ținând parcă între degete un obiect fin, exprimă o surpriză agreabilă. Nici una dintre interpretările existente nu este mulțumitoare. **K.A. Rhomaios** crede că

imaginea îl reprezintă pe Hermes în momentul când ține în palma sa un obiect utilizat în confecționarea corpului de rezonanță a lirei. Un alt detaliu neexplicabil este protuberanța cornută care se distinge în creștetul capului.

Opera este o reușită a echilibrului, a ponderației suple și a eleganței înscriindu-se așa cum s-a arătat, liniei praxiteliene (vezi: Manolis Andronicos, *Les musées grecs. Musée national*, Atena, 1995, p. 82).

**Lysip** – suferă influența lui Scopax și Praxitele, fără a se înscrie pe linia vreunui dintre cei doi și afirmă că adevăratul său profesor a fost Policlet “*Desăvârșește rond-boss-ul creând realmente a treia dimensiune prin studiul perfect al figurilor și prin variata lor perspectivă*”.

**Afirmația lui Lysip** că Policlet i-a fost maestru se confirmă cel puțin prin tematica abordată: culori modele de sportivi și învingători ca și la Policlet. El însă le transformă forța brută și stabilitatea greoaie într-o suplețe nervoasă, creată prin imobilizarea forței.

Corpul nu mai este prezentat frontal, ci ușor contorsionat din șolduri, realizând o trecere subtilă de la un plan la altul. Lucrând în bronz îndelung șlefuit Lysip a reușit să obțină efecte de fluiditate datorate jocului de lumină pe suprafața bronzului.

Capodopera sa **Apoxyomenes**, învingătorul care se curăță de nisip cu strigilul, este opera care însumează toate realizările artistului în domeniul sculpturii: echilibrul viu al statuii – evitarea frontalității, instabilitate mai accentuată, noi proporții, mai zvelte, modificând astfel canonul lui Policlet (de 7 capete) și introducerea canonului de 8 capete.

**Agias** – prinț din Tesallia (Muzeul Delfi) – campion la pugilism, întrucâtva asemănător cu Apxomyomenes este o altă lucrare a lui Lysip.

**Hermes odihnindu-se** (Muzeul din Neapole) reprezintă pe zeu așezat pe o piatră, cu un picior întins, parcă gata să plece în orice moment.

Apreciat de Alexandru Macedon, care purta cu sine o sculptură a lui Lysip, pe **Heracles**, numită **Epitrapezios**, Lysip a fost singurul sculptor căruia i s-a permis să execute portretul regelui.

**Sculptorului Euphronor** i se atribuie lucrarea intitulată **Efesul din Anticytera**, o statuie de bronz descoperită în mare la 1900, reprezentând un tânăr nud, cu mâna dreaptă întinsă, cu degetele pregătite pentru a apuca parcă un **măr**, fapt care a condus la ideea că ar reprezenta pe **Paris**. Toate acestea au determinat pe unii specialiști ai sculpturii clasice grecești să accepte ideea că opera poate fi a lui Euphronor (340 î. Chr.).

## 4.5 Pictura perioadei clasice

### 4.5.1 Pictura greacă din secolul al V-lea î. Chr.

Deși a existat și pictură murală, această categorie poate fi studiată azi doar în baza picturii de pe ceramică în care pentru sec. V î. Chr. deosebim o dominantă a **stilului sever** pentru primele trei-patru decenii, urmată apoi de **stilul liber**, în ultimele șase-cinci decenii ale secolului.

**Stilul sever** este caracterizat prin austeritate și ordine compozițională, vizibilă mai ales în respectarea strictă a simetriei și în dispunerea personajului într-un singur registru. Apare tendința de redare veridică a figurii umane sub raport anatomic și perspectivă – ochiul figurat real și nu din față pe figura din profil, ca mai înainte. Folosirea celor două tonuri, alb și negru, marchează clar obscurul. Tematica se diversifică prin laicizarea miturilor și a legendelor sau se inspiră din mediul imediat. *Exemplu:* craterul din Muzeul Luvru datorat lui **Eufronios** prezintă lupta dintre Heracle și gigantul Anteu, surprinzând momentul suprem al luptei când gigantul trântit la pământ se zbate în ultimele convulsii.

Pe alte vase **Eufronios** tratează teme laice precum: scene de palestră, petreceri de efebi sau un concurs muzical (*Muzeul Louvre*).

Un mare pictor a fost **Polignot**, mult apreciat de Aristotel. Lui i se atribuie picturi desfășurate pe mari suprafețe (la Atena și Delfi), reprezentând cucerirea Troiei, luptele grecilor cu Amazoanele, bătălia de la Marathon, scene din Odiseea.



Stilul sever atinge apogeul în opera lui **Brygos** la care dispunerea corectă a ochiului devine regulă. El a excelat în compoziții, fie că a tratat subiecte epopeice, fie subiecte din viața de toate zilele, precum petreceri, întoarceri de la petreceri. Știa să sugereze terenul și adâncimile, creând planuri diferite.

**Stilul liber**, cu figuri roșii pe fond negru, se caracterizează printr-o totală libertate de compoziție pe întreaga suprafață a vasului și prin căutări de perspectivă. Totodată, se remarcă explorarea psihologiei persoanelor surprinse în cele mai diferite stări sufletești: suferința, veselia, mila, groaza.

Cupa de la Muzeul din München, decorată cu tema **Ahile ucigând pe regina Amazoanelor – Penthensileea** – care, răpusă, îl vrăjește pe erou cu privirea ei. Ahile, fulgerat de iubire, schițează un gest de retragere. Compoziția este dispusă perspectivice pe două planuri.

Sub influența sa stau picturile de pe craterul de la **Orvieto** reprezentând uciderea **Niobidelor** de către Apollo și Artemisa. Figurile sunt conturate precis, sec, fără a reda umbrele. Pictura are caracter monumental. Artemiza este zveltă ca o coloană, în timp ce Apollo respiră o atitudine de neînduplecare. Cealaltă compoziție este **Heracles și Argonauții**.

#### **4.5.2 Pictura greacă din secolul al IV-lea î. Chr.**

**Apelles din Colofon** este un pictor de notorietate al perioadei, pictor de curte al regelui Filip Macedoneanul și apoi al lui Alexandru Macedon, portretist al acestora.

Plinius cel Bătrân a lăsat o descriere a unuia dint portretele lui Alexandru Macedon reprezentat ținând fulgerul în mână.

O altă lucrare a lui Apelles, **Calomnia**, cu profundă încărcătură filosofică și emoțională ar fi stârnit entuziasmul lui Sandro Botticelli, care încearcă o reconstituire a ei. Principalele personaje simbolizau ignoranța, suspiciunea, calomnia, gelozia, intriga și înșelătoria.

Un alt pictor al perioadei este **Nicias** – cunoscut prin intermediul unor replici romane ca: **Io** și **Argos** în care lirismul ce caracterizează personajul feminin **Io** amintește de Praxitele, iar eleganța lui Perseu sugerează canonul lui Lysip.

Tot prin intermediul Pompeiului se cunosc alte câteva lucrări de mare notorietate ale picturii grecești din sec. IV î. Chr.:

1. așa-zisa numita frescă **Aldobrandină**, o mare frescă de moravuri (exemplu pompeian la Vatican);
2. lupta lui **Alexandru cel Mare cu Darius III** de la Issos, mozaic pavimentar după originalul grec de Filoxenes (5 x 2,7 m) realizat din cuburi între 2 și 3 mm.

Compoziția are în axă imaginea unui ofițer al lui Darius, ofițerul surprins în plin elan pentru a-l apăra pe rege este străpuns de lama lui Alexandru. De o parte și de cealaltă a acestei axe sunt figurați regii Alexandru Macedon, într-un iureș și Darius III într-un car de luptă. Conflictul compoziției se regăsește în privirile celor doi principali combatanți: primul, cu privirea dârză, sigur de victorie; al doilea, îngrozit și nehotărât în ceea ce va trebui să facă. Întreaga compoziție se desfășoară într-un peisaj dezolant: cerul sumbru, învolburat și imaginea unui copac desfrunzit sunt elemente care întăresc evocarea dramatică a luptei și dau măsura adevărată a înaltului simț artistic al perioadei.

## 5. ARTA ELENISTICĂ

### 5.1 Cadrul istoric

Descompunerea polisului grec în a doua jumătate a secolului al IV-lea î. Chr. (350 - 300 î. Chr.) este accelerată de expansiunea statului macedonian din vremea lui Filip al II-lea și, apoi, a fiului acestuia, Alexandru Macedon.

Cuceririle teritoriale ale statului macedonian cuprind întreaga Asie Mică, Afganistanul, Punjabul și nordul Africii, înfăptuind pentru scurtă vreme **Imperiul macedonian**.

În urma luptelor de la **Granicos** (334 î. Chr.), **Issos** (333 î. Chr.) și **Gaugamela** (1.X.331 î. Chr.) Alexandru Macedon, învingându-l pe Darius al III-lea, devine stăpânul absolut al imensului imperiu persan al Ahemenizilor. Folosind politici diverse, ca păstrarea sistemului tradițional al administrației locale, protejarea orașelor grecești (Priene, Efes, Milet etc.), recompensarea apropiaților lui Darius, trecuți de partea sa (pe generalul Mazaios îl numește satrap al Babiloniei în 331 î. Chr.; lui Besos îi atribuie Bactriana; pe satrapul Atropate îl reconfirmă în funcție în importanta provincie Media etc.) sau chiar căsătoria cu prințesa Roxana, fiica regelui Oxyartes al Sogdianeii, și cu cele două prințese persane din familia ahemenidă, o fiică a lui Darius III și una a predecesorului acestuia, Artaxerxes III Ochos, Alexandru cel Mare își consolidează stăpânirea într-un spațiu de veche civilizație orientală. Între timp cucerește Egiptul (332–331 î. Chr.), unde întemeiază un oraș nou, căruia îi dă numele Alexandria și întreprinde o deplasare curajoasă prin deșertul libian pentru a consulta oracolul zeului Amon din oaza Siwah, din Libia. Acolo primește titlul de **fiu al lui Ra**, zeul soarelui, asimilat lui Amon. Instituirea cultului propriu, ca descendent al lui Amon, care în opinia grecilor nu era altul decât **Zeus**, este acceptată de cetățile grecești din Asia, eliberate de sub dominația persană, sau de cele din Grecia peninsulară, stimulând consolidarea stăpânirii sale (François Chamoux, *Civilizația elenistică*, București, 1985, vol. I, p. 39-50; 61-62). Supunându-se obiceiurilor și tradițiilor orientale, Alexandru Macedon instituie prosternarea (sau **proskynesis**), practică la curtea Ahemenizilor ca semn de respect pentru persoana sa, primită cu multă reticență și chiar ostilitate de către apropiații săi.

Menținerea imensului imperiu macedonian era extrem de dificilă. Mijloacele utilizate de Alexandru pentru aceasta au fost diverse, dar forța și teama se situau în frunte. Le-a folosit nu numai împotriva dușmanilor asiatici ci, adeseori și împotriva unor apropiați ai săi, chiar dintre cei mai dragi. Uciderea cu propria sa mână a ilustrului general **Cleitos cel Negru**, care-i salvase viața în lupta de la Granicos, pentru că l-a înfruntat la o petrecere, apoi a lui Calistene, nepotul lui Aristotel, pentru că s-a opus introducerii proskynesis-ului, sau torturarea și executarea ilustrului celebrului său general **Parmenion** și a fiului acestuia Filotas, sunt doar câteva exemple ale măsurilor excepționale prin care Alexandru Macedon și-a impus și menținut autoritatea.

După moartea sa, survenită pe neașteptate în palatul din Babilon la 13 iunie 323 î. Chr., din lipsă de urmași direcți (fiul său și al Roxanei, Alexandru IV, avea să se nască la două luni după moartea sa) imensul imperiu va fi împărțit între generalii săi apropiați, moștenitorii sau **diadohii**, cum i-a numit istoria. Lui **Ptolemeu I** se atribuie Egiptul, unde reușește să-și impună propria dinastie; **Antigonos Monofthalmos** păstrează Frigia și Anatolia occidentală, iar grecul Eumenes din Cardia preia Capadacia și Paflagonia, în Anatolia centrală și de nord. Lupta pentru putere între diadohii sau urmașii direcți ai acestora a condus la dispariția unora prin morți violente. La 280 î. Chr. este ucis Seleucos, ultimul diadoh. După această dată se instaurează o nouă ordine, pe ruinele imperiului lui Alexandru Macedon apărând o serie de state monarhice precum **Egiptul Ptolemaic**, primul dintre marile state ale lumii elenistice, regatul **Atalizilor la Pergam**, monarhia lui **Magos la Cirene**, cea a lui **Hieron II la Siracuza** sau regatele de pe țărmul anatolian al Mării Negre. O serie de orașe cetăți grecești ca Atena și Sparta tind spre

măreția lor din perioada clasică, în vreme ce altele, ca **Delos** și **Rhodos** profită de conjunctura economică impunându-se în lumea elenistică.

Caracteristica socio-politică a noilor state este dată de structura eterogenă a acestora, rezultată din amestecul sistemului politic local, de esență **despotică**, și noile trăsături economico-sociale aduse de lumea greacă.

Din fuziunea străvechilor civilizații locale asiatice, egiptene etc., impregnate de puternice specificități de gândire și comportament, de **civilizația greacă**, apare una nouă numită cu legitimitate, **elenistică**.

Noua civilizație era mai puțin unitară decât cea greacă sau orientală datorită, pe de o parte, cuprinderii unui spațiu mult mai vast, iar pe de altă parte diversității și multitudinii civilizațiilor care stau la baza acesteia. Astfel, deși limba greacă, filosofia și arta greacă erau larg răspândite în teritoriile aflate sub influența civilizației elenistice, arta egipteană este puțin influențată de arta greacă, iar arta asiatică și-a impus anumite trăsături ca: **1. eliminarea aproape totală a doricului în favoarea ionicului** și **2. tendința spre opulență în ornamentație și supradimensionare care sunt diametral opuse echilibrului grec**.

În unele centre elenistice ca **Rhodos**, **Pergam**, **Antiohia** etc. se dezvoltă o înaltă cultură în care preferința spre experimental, pentru cercetarea naturii și a matematicilor îi imprimă un caracter raționalist.

## 5.2 Arhitectura

Creația arhitecturală a lumii elenistice reflectă în bună parte moștenirea vechilor state ale Orientului antic precum: a) *tendința spre colosal*, b) *abundența decorației* și c) *urbanismul*.

**Tendința spre colosal** a fost determinată atât de moștenirea unor concepții mai vechi, cât și de posibilitățile nelimitate ale monarhiilor orientale și de progresul științelor (*vezi: Farul din Alexandria – 287 î. de Cr., Colosul din Rhodos etc.*).

În decorație domină **raționalismul**, care a fost consecința unor construcții strict matematice și mai puțin rezultatul gândirii estetice. În acest sens, geometrizarea **volutelor ionice** este poate exemplul cel mai elocvent.

**Urbanismul** trebuie înțeles în sensul dezvoltării preocupărilor pentru organizarea și amenajarea unor ansambluri unitare în cadrul așezărilor urbane. Accentul a fost pus pe îmbinarea armonioasă dintre zonele dominate de construcțiile publice – teatre, palate, edificii pentru adunările publice – cu parcurile anume create (celebre au rămas grădinile reginei Semiramida din Alexandria și cele din Antiochia).

**Teatrele construite în piatră**, **eclesiosterion**-urile (pentru adunarea reprezentanților poporului), **buleuterion**-urile (pentru adunarea consilierilor orașenești) și **agora** (spațiu pavat cu dale și înconjurat de porticuri simple sau duble, servind ca piață de comerț sau de festivități) au fost cele mai prezente edificii publice ale lumii elenistice.

**Edificiile religioase** erau **templele**, toate subordonate unor principii unitare de urbanistică.

Exemplul celebru de ansamblu arhitectural specific urbanismului elenistic este Pergamul. Arhitecții și inginerii regilor **Eumenes II** și **Atalos II** au realizat în prima jumătate a secolului II î. Chr. ansamblul urbanistic al acestui celebru oraș al antichității elenistice. Dificultățile amenajării urbanistice s-au datorat, îndeosebi, pantelor abrupte cu o diferență de nivel de aproape 300 m.

**Acropola Pergamului** cuprinde pe latura estică palatele regale și vaste sanctuare. În centrul ansamblului urbanistic arhitectural a fost plasat **teatrul**, cu o capacitate de 14.000 locuri. Scena se înălța pe o terasă uriașă, lungă de 250 m, a cărei fațadă de vest era dispusă în trei etaje cu porticuri și ziduri de susținere prevăzute cu contraforți.

De o parte și de cealaltă a teatrului, într-o dispunere în semicerc, pe terase situate pe înălțimi diferite, se aflau **Sanctuarul Atenei Nikeforos** (“*aducătoarea de victorie*”), **Biblioteca**

**și Altarul lui Zeus.** Altarul izolat într-o amplă esplanadă era ridicat pe un soclu înalt, de formă aproape pătrată (36 x 34 m), închis pe trei laturi. A patra latură, deschisă, are două prelungiri ale soclului și permite accesul spre altar, după ce vizitatorul a urcat o scară impunătoare de 27 trepte zidul este înconjurat de coloane ionice. Partea exterioară a soclului este decorată cu o friză de sculpturi în relief reprezentând **Gigantomahia**, iar cea interioară narează legenda lui Telef, fiul lui Herakles și eroul venerat pe valea Caicului, unde era așezat orașul Pergam.

În urbanistica elenistică un rol important l-au avut **porticurile**, construcții civile, prezente în piețele publice sau în preajma sanctualelor. Porticurile erau curți acoperite, deschise spre exterior printr-o colonadă, constituind un element esențial al compoziției arhitecturale elenistice. Le aflăm prezente oriunde era nevoie de un adăpost, utilizat fie ca umbrar, fie de protecție împotriva ploii pentru negustorii, auditorii unui retor sau ai unui filosof și judecătorii unui tribunal aflați pentru moment în acel spațiu anume creat.

Modelul urbanistic al Pergamului a avut un mare ecou în lumea elenistică. Până și **agora Atenei** a fost regândită după exemplul agorei din Pergam. Lucrările de transformare a agorei ateniene au fost chiar suportate financiar de regele Atalos II al Pergamului.

**Agora din Mesena** este celebră prin încadrarea ei într-un spațiu geometric perfect închis. Curtea pătrată, mărginită de un cvadriportic avea în centru templul lui Asklepios și al Hygeei în fața căruia se afla altarul.

**Grandiosul și monumentalul** sunt dominantele arhitecturii elenistice datorate, pe de o parte tradiției Orientului mijlociu, iar pe de altă parte resurselor financiare aproape nelimitate de care dispuneau monarhiile. Aceste trăsături sunt prezente în construcțiile **publice civile** – teatre, biblioteci, stadioane, palate, gimnazii, palestre – sau **religioase** – temple (templul oracular din Didymai) și altare (al Artemisei din Magnesia pe Meandru, al lui Asklepios din Cos și cel al lui Zeus din Pergam). Aceste trăsături sunt pe deplin întrunite de celebra construcție a Farului din Alexandria. Ridicat pe insula **Faros** (de unde și numele care a devenit substantiv comun, desemnând turnurile cu foc pentru orientarea nocturnă a corăbiilor) cu o înălțime de 100 m, edificiul avea trei etaje. Primul etaj, de plan pătrat, era înalt de 60 m și avea în colțurile terasei patru tritoni de bronz; al doilea etaj, de formă octogonală măsura 30 m înălțime; iar ultimul nivel, cilindric, era de 7 m înălțime, având în vârf o statuie colosală, din bronz, a lui **Zeus Salvatorul**. Pe una dintre terasele superioare se aprindea noaptea focul, care orienta navigatorii pe templul întunericului (François Chamoux, **op. cit.**, p. 415-418).

Arhitectura elenistică impresionează nu numai prin grandios, monumental și prin uimitoarea inventivitate inginerească, ci și prin producerea de noi soluții. Bogăția ornamentului prezentă în exces ne trimite la barocul de peste secole, capitellurile ionice devin mai complicate și mai bogate, iar folosirea capitellului corintic este tot mai frecventă. În galeria arhitecților novatori **Hermogenes** constituie un exemplu de excepție. Dezvoltând concepțiile raționaliste ale lui **Hypodamos din Milet** (sec. V î. Chr.) și ale lui **Pythéos** (sec. IV î. Chr.), **Hermogenes** instaurează noi principii în arhitectură. Înlocuiește concepția modulară clasică, sobră, cu una nouă, dată de dimensiunea **intercolumnium**-ului din traveea centrală a peristilului care **este mai mare decât celelalte**. Această modificare are urmări însemnate asupra întregului, în sensul că structura volumetrică este mai zveltă, iar distanța dintre peristil și secos este mai mare, astfel că în raportul general dintre **gol** și **plin** apare predominanța golului. Este ceea ce vom întâlni peste 12 – 14 secole în arhitectura gotică, drept consecință a utilizării cu consecvență a sistemului de boltire pe ogive în arce frânte.

Teoriile arhitectului Hermogenes sunt ilustrate de templul **Artemisei Leucofryene** de la Magnesia, construit în prima jumătate a secolului II î. Chr. Mai târziu, Vitruvius va consemna în lucrarea sa **De rae edificatoria** meritele lui Hermogenes.

În arhitectura elenistică întâlnim planuri originale, precum **monumentele circulare**. Cunoscută sunt **Filipeion**-ul din Olimpia, sanctuarul regilor macedonieni și **Arsinocion**-ul din Samotrache, cu un diametru de 20 m. Folosirea **arcelor** și **bolților în leagăn** devine acum frecventă, deși nu erau complet necunoscute în construcțiile de piatră. Arcele în leagăn sunt întâlnite îndeosebi în construcțiile subterane (mormintele macedonene, subsolul porticului lui

Atalos I de la Delfi, culoarele boltite ale templului oracular al lui Apolo din Didymai etc.), dar și la ușile care străpung zidurile groase și a căror masă contrabalansează presiunea (la teatrul din Dodona, la teatrul sanctuarului Latonei din Xantos etc.).

### 5.3 Sculptura

Data fiind diversitatea, imensa răspândire geografică și eclecticismul lucrărilor este greu de a surprinde în trăsături general valabile sculptura elenistică.

Totodată, ansamblul operelor elenistice este foarte contradictoriu, mergând de la **opere avântate de mare expresivitate**, ca **Victoria din Samotrache**, până la creații în care domină **naturalismul**. Limita acestuia este uneori depășită, apropiindu-se de trivial și scabros. **Satyrul** din Muzeul Olimpia, în care sculptorul acordă o atenție particulară falusului, este exemplu de oficializare a trivialului în artă, ceea ce echivalează cu sfârșitul idealurilor morale și estetice ale societății grecești din secolele V – IV î. Chr.

Tematica este diversă dar subiectele, fie religioase, fie laice, sunt tratate mai **realist, mai terestru**. Portretistica a constituit o dominantă a sculpturii elenistice, remarcabilă prin preocuparea pentru interiorizare și explorarea stărilor sufletești, de la tragic la comic.

Materialele se diversifică. Alături de bronz, se utilizează pe scară mare bazaltul, marmura neagră, porfirul sau alte roci, chiar policromice.

Se diversifică și tehnicile. Apar unele noi precum turnatul ghipsului, al stucului sau în ceară, care erau mai la îndemâna celor cu venituri medii. La polul opus se dezvoltă tehnicile de lux, precum **gliptica** în obsidiană, topaz, agată dar și aceea a **cameei**, o varietate a glipticii, sculptură în relief, realizată în onyx, sardonix etc. Prelucrând aceste roci semiprețioase, artistul folosește zonele divers colorate pentru a sugera diferite părți și particularități ale celui portretizat, spre exemplu.

Cunoștințele matematice conduc la inventarea **reproducerii și măririi mecanice** - **pantograful primitiv** - care micșorează durata actului de creație artistică dar reduce proporțional spontaneitatea procesului.

Direcțiile principale de dezvoltare a sculpturii elenistice au evoluat pe **linia aprofundării patetismului lui Scopax** și a **lirismului lui Praxitele**.

Sub semnul **patetismului lui Scopax** stau sculpturile de la marele altar al lui Zeus din **Pergam**, care decorau de-a lungul a 120 m **soclul** porticelor, înalt de 2,40 m. Friza reprezenta în **altorelief** o gigantomahie, lupta zeilor cu spiritele subpământene, simbolizând superioritatea cuceritorilor eleni asupra “barbarilor asiatici”.

Lucrarea, dispusă într-un ritm ondulatoriu și fără o direcție, din care s-au recuperat cca 80 m din friza de sculpturi, este dominată de naturalism, de exagerări a formelor anatomice și a stărilor psihice. În pofida acestora, în ansamblul ei, prin ritmul alert al luptei, calmul olimpien al zeilor, semnificând pe greci și un anume teatralism, crează o senzație ultimă de oarecare echilibru.

Aceleași școli din Pergam îi aparțin și sculpturile **Gal muribund** de *Epigonos* (Muzeul Capitolului, Roma) în care mișcarea și vibrația musculară redau suferința fizicului atinsă de suflul morții și **Gal sinucigându-se** (Muzeul Termelor, Roma).

Ambele sculpturi fac parte dintr-un ansamblu cu caracter triumfal ridicat de Attalos I-ul, după victoria Pergam-ului asupra galilor, locuitori ai provinciei Gallatia (Asia Mică). Asemenea altor lucrări ale școlii din Pergam și acestea dovedesc interesul pentru redarea situațiilor tragice, disperate, într-o manieră veristă, lipsită de acele menajamente conform cărora opera de artă nu trebuie să reprezinte violența, cruzimea și deznodămintele dramatice, ocolite de sculptura secolelor V și IV î. Chr. În **Gal sinucigându-se** sculptorul crează o axă principală, dată de pumnal și de direcția acestuia precum și o savantă distribuie a golurilor de formă triunghiulară care se succed unul după altul, încheindu-se cu deschiderea sugerată de mâna inertă a soției eroului gal.

Aceleași școli din Pergam i se atribuie și sculptura **Taurul Farnese** (Muzeul din Neapole), în care nota dominantă este aceea a naturalismului exagerat.

**Școlii de sculptură din Rhodos** i se atribuie câteva lucrări de referință a epocii elenistice, între care *Grupul Laocoon* și *Victoria din Samotrache*.

**Grupul Laocoon**, supradimensionat, realizat de **Hagesandros, Polidoros și Athanadoros** (către 160 – 130 î. Chr.) redă un episod dramatic din lupta pentru cucerirea Troiei: proroocul Laocoon se opune aducerii calului din lemn al lui Ulise în cetate. Poseidon, protectorul grecilor, supărat pe Laocoon, trimite doi șerpi uriași pentru a-l pedepsi pe acesta și pe copiii săi. Reprezentând tocmai lupta disperată pentru supraviețuire a acestora, sculptura pune accentul, într-o grupare piramidală și o compoziție poliaxială, pe tragismul situației, marcând groaza umană, dar cu o retorică exagerată a personajelor. Lucrarea este de un evident dramatism, marcat de conștientizarea sfârșitului inexorabil de către Laocoon, sfârșit care îi așteaptă și pe fiii săi, ceea ce-i sporește groaza adânc întipărită pe chip. Compoziția, armonioasă și echilibrată, este una poliaxială.

**Victoria din Samotrache**, realizată către 200 î. Chr. de un artist necunoscut, încorporează sentimentul exaltant al triumfului. Donată insulei Samotrache de către **Demetrius Poliorketos**, în amintirea biruinței grecilor asupra flotei lui Ptolemeu, din apele Ciprului la 306 î. Chr., opera reprezintă o zeiță feminină, Nike, lăsându-se în zbor pe prova unei corăbii, în timp ce sună din trâmbiță spre a anunța victoria.

Aflat sub influența scopaxiană în concepția de ansamblu, artistul reușește o compoziție **poliaxială** de mare echilibru și forță. Direcțiile mișcării întregului sunt diverse: trupul se răsucește ușor în spirală și se constituie în axul de sprijin al antitezei celor două diagonale principale: prima a aripilor desfășurate, iar a doua dată de linia înclinată înaintea a trupului ce înfruntă vijelia, bine sprijinit pe picioare.

**Pe linia lirismului lui Praxitele** se situează câteva lucrări de apogeu ale elenismului: *Afrodita din Syracuse* și *Afrodita ghemuită*, aceasta din urmă fiind opera lui **Doidallos**, realizată în prima jumătate a secolului al III-lea î. Chr.

**Venus/ Afrodita din Milo** (insula Melos), fără brațe, (secolele III - IV î. Chr.), lucrare bine echilibrată, cu figura ușor rotită în spirală de o perfectă armonie a proporțiilor și cu un modelaj cald și expresiv, trece drept idealul de frumusețe. Caracterul monumental al sculpturii este dat de contrastul dintre partea inferioară, bogat drapată, ceea ce îi imprimă o mai mare stabilitate sculpturii, și partea superioară, nudă de la șolduri în sus, care crează iluzia optică de zveltețe.

**Grupul statuar Afrodita și zeul Pan**, găsit în insula Delos și datat către 100 î. Chr., merge pe aceeași linie a lirismului lui Praxitele. Zeița, nudă în întregime, într-o atitudine de unduire a verticalei, este gata să lovească cu sandala pe zeul Pan, în vreme ce micul Eros îl ține de coarne. Compoziția trezește și menține interesul privitorului și datorită contrastului dintre cele două personaje, pe de o parte, și compoziției de piramidă răsturnată, pe de altă parte. Perfecțiunea nudului feminin, fluiditatea liniilor aflată în deplin acord cu gestul mâinii stângi cu care își acoperă goliciunea și grația feciorelnică a zeiței contrastează puternic cu urâtenia zeului Pan, care are picioarele de țap, cu torsul uman, cu fața schimonosită de nasul cârn, ovin, și purtând coarne dar, în același timp, degajând virilitate și îndrăzneală. Micul Eros pare că se distrează pe seama celor doi zei maturi cărora le-a trezit interesul unuia față de celălalt.

**Statuia zeiței Themis**, găsită în templul de la **Rhamnonte**, opera sculptorului **Chairestratos**, la 200 î. Chr. o reprezintă ținând în dreapta "phiale" și în stânga balanța, înveșmântată cu un hiton cu talie înaltă, marcată de centura peste care este aruncată o hlamidă.

**Statuia lui Poseidon**, găsită la Milo, împreună cu alte sculpturi, în anul 1870. Datând de la sfârșitul secolului II î. Chr., prezintă câteva trăsături ce o apropie de Afrodita. Astfel, partea inferioară este drapată până la șolduri, în timp ce partea superioară este nudă; cu mâna dreaptă ține tridentul, iar cu stânga își fixează mantia pe șold; un fald al acesteia atârână pe umăr, imprimându-i o atitudine de un ușor teatralism.

Către mijlocul secolului II î. Chr. s-a realizat **Călărețul de la capul Artemision**. Sculptura prezintă un cal aflat în galop și un tânăr jocheu, constituind un tot. Calul este surprins în momentul efortului maxim de a sări peste un obstacol, cu capul și gâtul întinse înainte, cu

picioarele din față la fel, iar cu cele dindărăt arcuite în efort, în vreme ce jocheul, aplecat spre coama calului, participă la acțiune. Mai mult chiar, prin grimasa figurii sunt sugerate concentrarea nervoasă și pasiunea hipismului.

O trăsătură a sculpturii elenistice a constituit-o portretul. Unele dintre portretele elenistice constituie modele de adâncă interiorizare psihologică.

**Portretul de filosof**, realizat în bronz, găsit în mare la Anticytera, individualizează figura gânditorului prin ridurile adânci ale frunții, cu privirea concentrată, iar chipul este acoperit de o barbă bogată care-i subliniază detașarea de cele pământești, trecătoare.

**Portretul de bărbat**, găsit în palestra de la Delos, cu capul ușor răsucit spre stânga, cu privirea pierdută în vid “*care imprimă portretului un aer de incertitudine și de adâncă nostalgie*” constituie unul dintre cele mai reușite portrete ale epocii elenistice.

Alături de acestea amintim și portretele celebre ale lui Demostene, de Polyenetos (Muzeul Vatican, Roma) și cele ale lui Seneca și Attalos I.

Tehnica miniaturală de portret, specific elenistică, este portretul în camee, în care artistul utiliza policromia pietrei pentru sublinierea fizionomiei (vezi cameea în sardonix, care reprezintă, posibil, pe Alexandru Macedon).

În micile figuri elenistice de **Tanagra** (după numele unei mici localități urbane din Beoția) artiștii explorează tematica de gen, veristă, inspirată din viața de toate zilele, excluzându-se aproape cu desăvârșire subiectele mitologice. Scenele sunt absolut laice, unele de un evident lirism, precum **Flautista** (sec. III î. Chr.) descoperită la Hadda, în Afganistan și **Bătrânul pedagog**.

## ÎNTREBĂRI RECAPITULATIVE

1. *Cum a evoluat templul în arhitectura greacă arhaică și clasică ?*
2. *Ce sunt categoriile estetice în arta greacă clasică și cum au influențat acestea arhitectura și sculptura perioadei ?*
3. *Cum au evoluat sculptura și pictura în arta greacă arhaică și clasică ?*
4. *Care sunt particularitățile artei elenistice ?*

### **Temă de control:**

Anterior examenului oral veți elabora în scris lucrarea având următoarea temă:

1. **Identificați și dezvoltați elementele de asemănare și deosebire din arta (arhitectura, sculptura și pictura) Egiptului, Orientului și Greciei antice.**

# ARTA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ

## Tematica

### 1. EVOLUȚIA ARHITECTURII ECLEZIASTICE ÎN SECOLELE X-XVI

1.1. Planul *rectangular* (*sală* sau longitudinal): complexul Basarabi-Dobrogea; Strei; Giulești-Maramureș; Probotă.

1.2. Planul *treflat*: bisericile Niculițel-Dobrogea; vechea mitropolie Târgoviște.

1.3. Planul *central* de tip *pătrat* cu variantele:

1.3.1. *Cruce greacă simplă*: bisericile *San Nicoară* – Curtea de Argeș, *Sf. Athanasie* – Niculițel și *Sf. Nicolae* – Densuș.

1.3.2. *Cruce greacă complexă*: *Sf. Nicolae Domnesc* – Curtea de Argeș.

1.4. Planul *romanic târziu* (*gotic incipient*): bisericile *Sf. Nicolae* – Rădăuți.

1.5. Planul *triconc* cu variantele:

1.5.1. *cu cupolă pe naos*: *Vodița I*; *Sf. Treime* – Siret; *Ceșuștea* – Crivelnic I; *Humorul Vechi*, *Moldovița Veche*.

1.5.2. *cu turlă pe naos*: *Cozia*; *Tismana*; *Cotmeana*; *Pătrăuți*; *Voroneț*; *Sf. Ilie* – Suceava.

1.5.3. *triconcul dezvoltat*: bisericile: *Putna*, *Înălțarea* – Neamț; *Sf. Gheorghe* – Suceava; *Probotă*; *Slatina*; *Sucevița*.

1.6. Sistemul de boltire pe arce piezișe (bolti moldovenești)

1.7. Rezolvarea problemei spațiului funerar, a gropniței, arhitectura ecleziastică din Moldova.

### 2. PICTURA EXTERIOARĂ DIN MOLDOVA

2.1. Începuturile picturii exterioare din Moldova

2.2. Iconografia picturii exterioare din Moldova

2.2.1. Teme fundamentale: *Arborele lui Iesei*; *Rugăciunea tuturor absidelor* (*Cinul* sau *Ierarhia cerească*), *Imnul Acatist*, *Judecata de Apoi*.

2.2.2. Teme secundare: *Originile* (sau *Facerea*), *Parabola fiului risipitor*, *Scara vâmlor văzduhului*, *Scara lui Ioan Sinaitul*, *Vieți de sfinți*.

2.3. Semnificații ideologice ale picturii exterioare moldovenești.



## BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

### 1. SINTEZE:

- 1.1. Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale române*, vol. I, București, Ed. Academiei, 1959. *Arhitectura*: p. 126-149; 185-311; 479-712.
- 1.2. Virgil Vătășianu, *Pictura murală din nordul Moldovei*, București, Ed. Meridiane, 1974.
- 1.3. George Oprescu (sub coordonare), *Istoria Artelor Plastice în România*, vol. I, București, Ed. Meridiane, 1968. *Arhitectura*: p. 126-129; 146-161; 180-188; 236-261; 293-347. *Pictura*: 366-381.
- 1.4. Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene*, vol. I. Epoca medie, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1967, p. 536-583.
- 1.5. Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene*, vol. II, București, Ed.
- 1.6. Vasile Drăguț, *Pictura murală din Moldova, sec. XV-XVI*, București, Ed. Meridiane, 1982.
- 1.7. Răzvan Theodorescu, Ion Solcanu, Tereza Signigolie, *Artă și civilizație în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 2004. *Arhitectura*: p. 17-45.

### 2. STUDII

- 2.1. Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I, în: Studii și Cercetări de istoria artei, 1/1963, 2/1972.
- 2.2. Virgil Vătășianu, *Studii de artă veche românească și universală*, București, Ed. Meridiane, 1987, p. 71-80.
- 2.3. Ion I. Solcanu, *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Arbure*. I. *Pictura interioară* în: Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A.D.Xenopol” din Iași (AIIA), XII, 1975; II. *Pictura exterioară. Începuturile picturii exterioare din Moldova*, în AIIA, vol. XVIII, 1981.
- 2.4. Cristian Moiescu, *Interferențe și sinteze stilistice la începuturile arhitecturii ecleziiale moldovenești (sec. XIV-XV)*, în: Ars Transilvaniae, III, București, 1993.

**2.5. Cristian Moiescu, *O particularitate în boltirea monumentelor istorice religioase – expresie a unității spirituale românești de-a lungul evului mediu*, Ars Transilvaniae, IV, București, 1994.**

**2.6. Ion Solcanu, *Reflectarea luptei pentru independență în pictura murală din nordul Moldovei. (Noi contribuții)*, în: Anuarul Muzeului Județean Suceava, 1979-1980.**