

CONSIDERAȚIILE UNUI PICTOR DESPRE TRECEREA PICTURII DE LA FAYUM LA ARTA BIZANTINĂ

CARMEN BELEAN*

RIASUNTO. *Le considerazioni di un pittore sul passaggio della pittura di Fayum alla pittura bizantina.* La pittura dell'antichità rimane un soggetto sempre aperto grazie, da una parte, alle poche fonti quali abbiamo per indagare la complessità e la sua ampiezza, e da un'altra parte, grazie alla qualità eccezionale delle fonti alle quali abbiamo pure accesso. Un notevole momento sul tragitto della pittura dell'antichità si ritrova nel periodo tra i secoli II e III prima e dopo Cristo, nella forma di alcuni ritratti funebri. Il più di 1000 dipinti scoperti nella regione Fayum, quali rappresentano ritratti dipinti su legno oppure su strisce di papiro, portano oggi il nome della regione in cui sono stati scoperti. Questi lavori rappresentano veri esempi di arte Copta ed evidenziano un momento particolare come innovazione e forma di espressione sul cammino della pittura naturalistica. Una serie di segni concludenti attestano il fatto che questo tipo di pittura si trova alla base della pittura religiosa di icone dei secoli successivi, evidenti specialmente nelle somiglianze multipli quali questi ritratti hanno con la icona. I ritratti di Fayum e le prime icone cristiane dovessero coesistere fino all'estinzione finale del culto dei ritratti di mumie. Anche se l'evidenza è frammentaria, possiamo pure osservare la transizione dall'arte pagana a quella cristiana nel mondo romano, in icone datando dei secoli VI e VII d.Hr. quali provengono dal monastero Santa Caterina al Monte Sinai per esempio, quali rappresentano una forte somiglianza con questi ritratti pagani.

Parole chiave: pittura dell'Antichità, pittura di Fayum, la scuola di Alessandria, la pittura bizantina, la tecnica encaustica, l'icona.

Privirea mea s-a întors adesea asupra picturii bizantine într-o combinație de fascinație și interogație. Am fost mereu preocupată de originea acesteia, care inițial îmi părea oarecum ruptă de arta predecesoare, fără a fi capabilă să găsească acea verigă de legătură dintre cele două, care instinctiv percepeam că trebuie să existe. Într-adevăr, imaginile stilizate, canonice, dar puternic expresive specifice iconografiei bizantine sunt parte dintr-un limbaj plastic particular, la care accesul este posibil în primul rând pe

* Doctor arte vizuale, carmenbelean@yahoo.com

calea experienței religioase, cum atestă însuși scopul existenței lor. Dar din punctul de vedere al unui pictor, care păstrează curiozitatea descifrării limbajului vizual, elementele stilistice din pictura bizantină rămâneau un sistem care mă provoca să caut înțelegerea codurilor care le compun. Așa că apropierea mea a trebuit să aibă loc din altă direcție, și anume din interesul pe care l-am avut față de arta antichității pe care am încercat să o descifrez și care oferea un acces oarecum mai direct. Treptat, am descoperit prezența unor similitudini mai profunde decât aparentele neasemănări dintre cele două, care a sporit curiozitatea mea, iar acest interes a stat la baza studiului de față.

Pictura antichității rămâne un subiect mereu interesant datorită, pe de o parte, puținelor resurse pe care le avem în a investiga complexitatea și amploarea acesteia, iar pe de altă parte, datorită calității excepționale care transpare din sursele la care avem totuși acces. Într-un anumit mod, vechile civilizații ne-au lăsat despre ele o imagine „falsificată de gradul mai mic sau mai mare de conservare al vestigiilor lor. Cele mai solide au dăinuit, cele mai fragile au dispărut. Cunoaștem deci mai bine sculptura decât pictura civilizațiilor vechi.”¹

După secolul al patrulea î.Hr., când macedonenii s-au stabilit în Egipt, practicile artistice acumulate de către pictorii eleni care au stat la baza școlii din Alexandria au fost transferate în tradiția portretelor mortuare de la Fayum,² a picturii Copte, a școlii de iconografie bizantină și apoi mai departe în arta europeană, într-o manieră care, datorită puternicelor variații ideologice din spatele acestor tranziții, poate să pară greu de observat la o primă vedere.

Tradiția școlii lui Apelles fusese pe atât de durabilă pe cât de mare era gloria atribuită pictorilor care făceau parte din ea,³ iar dacă mai găsim exemple de fresce în Pompei reprezentând scene decorative care împodobeau pereții caselor nobilimii, cea mai mare parte din pictura la scară mică, cum ar fi portretele (excepție făcând cele de la Fayum) se regăsește doar în mozaicuri care sunt copii după lucrări celebre. Cu mici excepții însă, este inexistentă orice sursă care atestă pictura pe care astăzi noi o numim *de șevalet* și care, din nou conform scrierilor lui Pliniu cel Bătrân,⁴ era practică pe scară largă în lumea antică. Este cu atât mai regretabilă lipsa aproape completă a acesteia pe pânză sau lemn, materiale care i-au făcut dificilă existența, cu cât scriitorii din antichitate sugerează că era mai apreciată chiar și decât sculptura, iar pictura de dimensiuni reduse fiind în mod evident preferată celei murale.⁵

¹ Calienne și Pierre Francastel, *Portretul*, Meridiane, București 1973, p. 15.

² Euphrosyne Doxiadis, *Mysterious Fayum Portraits*, Thames and Hudson, London 1995, p. 86.

³ Pliny the Elder, *Natural History*, Translated by John Bostock and H.T. Riley, London George Bell & Sons 1983, capitolul 36, p. 308 (t.a.).

⁴ *Ibidem*.

⁵ Kurt Geschwantler, *Natural History*, Ephesos, Londra 1997, p. 35 menționează, conform lui Pliniu cel Bătrân, „numai pictorul de șevalet era cel îndreptățit să obțină adevărata glorie.”

Probabil că cel mai remarcabil moment pe traseul picturii antichității la care avem acces în ziua de astăzi, cu excepția muralelor, se regăsește în perioada cuprinsă între secolele al II-lea și al III-lea înainte și după Cristos, sub forma unor portrete funerare. Cele peste 1000 de picturi descoperite în zona egipteană Fayum, reprezintă portrete pictate pe lemn sau pe fâșii de papyrus cunoscute astăzi după denumirea regiunii în care au fost descoperite. Acest corp de lucrări reprezintă veritabile exemple de artă din perioada Coptă și relevă un moment particular ca inovație și formă de expresie în istoria picturii naturaliste. „O pictură reprezentând un portret, pictat după adevărata înfățișare a modelului, trăiește atâta timp cât supraviețuiește lucrarea, iar cu cât mai naturalistă este reprezentarea, cu atât mai mare este comemorarea celui plecat și consolarea celor rămași în urmă.”⁶ Cu siguranță că o asemenea ideologie guverna producerea acestor lucrări în antichitate, practicate pe o scară atât de largă. Imaginile astfel create reușeau să încorporeze o anumită viață și prezență - două dintre cele mai valoroase calități ale picturii naturaliste - care se strecoară în privirea „imortală” pe care o afișează.⁷

Din punct de vedere stilistic, portretele astfel create au o expresivitate aparte, cu privirea fixă care conferă o însuflețire excepțională. Surse din antichitate precum și picturile pe care le putem observa atestă faptul că acestor lucrări le era familiară o anumită tehnică de a picta „în gradații (...) răspândită în antichitate, care mai apoi devine așa numita *maniera greacă*, care va crea influențe în arta bizantină, transmise în Renașterea italiană mai apoi și până la impresionism.”⁸ Tehnica gradațiilor este de fapt soluția de reprezentare a luminii pe suprafața plană prin variația tonală. Tehnica se va numi în Renaștere „clarobscur”.

Aceste lucrări sunt sincrone cu arta pompeiana, iar în scrierile lui Pliniu cel Bătrân⁹ întâlnim indicii despre pictura murală practică în Pompei de către pictorii eleni, în special peisaje cu personaje și detalii arhitectonice înconjurate de lumină, cu un contur discret al formei,¹⁰ dar și referiri la numele unor asemenea artiști, cum este spre exemplu *Timomachus*, care a fost pictorul muralelor de pe pereții din Vila Misterelor din Pompei¹¹ (Fig. 1).

⁶ *Ibidem*, p. 34.

⁷ Euphrosyne Doxiadis, *op.cit.*, p. 35.

⁸ Doina Mihăilescu, *Paleotehnici în pictură*, editura Aura, București 2007 p. 37.

⁹ Pliniu, *Natural History*, Book VII Cap. 36 William Heinemann Ltd., Londra 1943.

¹⁰ Jacob Isager, *Pliny on Art and Society*, Odense University Press, 1998, p. 132. Descrieri similare regăsim la mai mulți autori care adesea asociază picturile din această perioadă cu arta impresionistă datorită caracterului liber și degajat al execuției lor. În cartea lui Euphrosyne Doxiadis, *Mysterious Fayum Portraits*, autoarea face referiri la aceste imagini ca având afinități cu arta impresionistă, fiind considerate deosebit de moderne. „Artiștii Egiptului greco-roman și cei impresionisti se pare că au avut un obiectiv comun și anume acela de a captura rapid imaginea trecătoare, de a înregistra cu promptitudine ceea ce vedeau, în condiții particulare de lumină.” (p. 86).

¹¹ Raymond V. Scholder, *Masterpieces of Greek Art*, New Graphic Society, New York 1965, p. 16.

Practica de a avea portretul executat în timpul vieții și păstrarea acestuia mai apoi pe pereții casei până la moarte, are o origine mai veche decât ne-am închipui.¹² Portretele realiste, executate pe linia de pictură elenistă sunt moștenite direct de la Apelles și urmașii săi, a căror murale erau sinonime cu nivelul de excelență al reprezentării artistice în antichitate. Întâlnirea dintre populația egipteană cu cea greacă instalată în Egipt de pe vremea lui Alexandru cel Mare, a antrenat această fuziune naturală de practici religios-artistice. Prezența grecilor, egiptenilor, romanilor, sirienilor, libienilor, nubienilor și a evreilor a dat naștere unor interferențe culturale particulare, vizibile și în tipologiile portretelor reprezentate. Ca urmare, se poate observa spre exemplu îmbinarea dintre elemente ale practicii religioase greco-romane cu practici ale cultului morților specifice egiptenilor, în păstrarea îmbălsămării mumiiilor. Pictorii greci erau în mod tradițional angajați în legătură cu producerea de imagini votive și decorațiuni din interiorul templelor, însă treptat s-a produs o expansiune în repertoriul lor tematic, dominat până atunci de eroi și zei. Această expansiune a inclus producția portretelor mortuare, practică inexistentă înainte în cultura lor.

Portretele de la Fayum cuprind diverse grade de complexitate. Cele mai sofisticate, lucrate mai elaborat și vizibil mai naturaliste ca și factură, aparțin descendenților celor mai direcți ai școlii de pictură alexandrină. Aceștia au reușit să atingă un nivel de execuție prin care „combină intensitatea observației cu umilința expresivității unui portret rembrandtian (...) și au o prezență aproape deranjantă.”¹³ Exemplele alăturate, figura 2 și respectiv 3 sunt reprezentative în acest sens. Portretul băiatului Eutyches din figura 2 spre exemplu, creează efectul de a înainta spre privitor din fundalul măsliniu care îl înconjoară. Chipul acestuia este modelat în aparență simplu, cu tușe fluide însă cu subtile îmbinări de tonuri care creează adâncime. Sursa luminii este indicată ca provenind din partea sa dreaptă, așa cum reiese din umbrele de pe partea stângă a feței, gâtului și hainei, precum și din reflexele luminoase de pe frunte și de pe obraz, însă lumina reflectată din ochii cafeniu închis este cea mai captivantă.

Așa cum putem observa în unul dintre cele mai remarcabile exemple ale acestei practici, *Portretul de tânără față sau Europeana*, cum mai este cunoscut (Fig. 3), reprezentarea este aproape frontală, ochii sunt vizibil supradimensionați și privesc ușor spre dreapta, fundalul neutru contrastează puternic cu abundența detaliilor și a prețiozității planului anterior, compus dintr-un veșmânt sofisticat aurit și chipul expresiv încadrat de bijuterii.

¹² „Oamenii neolitici din Jericho, foloseau un craniu de mort pe care îl acopereau cu un fel de ipsos pe care reproduceau, printr-un desen care rămâne obscur, trăsăturile straniu de veridice ale defunctului.” Calienne și Pierre Francastel, *Portretul, op.cit.*, p. 12.

¹³ Euphrosyne Doxiadis, *op.cit.*, p. 43.

Tehnica și implicațiile acesteia în pictura europeană

Procedeul cel mai des folosit în portretele de la Fayum a fost aplicarea pigmentilor prin metoda encaustică.¹⁴ Aceasta, cunoscută și practică mult în arta funerară a Egiptului, în ornamentele templelor din Grecia antică și în fresca romană, a fost preluată ulterior de către bizantini, în prima etapă a imperiului până la iconoclastism și o regăsim folosită în tehnica icoanei, sub o altă denumire și anume „kerografia”, datorită naturii liantului principal.¹⁵ (în limba greacă κερι=ceară)

Efectul specific picturii din această perioadă se datorează în mare parte tehnicii. Menținând intensitatea pigmentilor cu potențialul lor de a intensifica contrastele, encaustica păstrează culorile bogate, vii, și conferă strălucire imaginii rezultate. Un număr mai mic de portrete sunt lucrate în tempera pe pânză sau lemn. Iar altele, într-o combinație a celor două tehnici. Tempera oferea o gradație mai subtilă a tonurilor, precum și o aparență mai discretă personajelor. Marea majoritate a picturilor reprezintă portretul unei singure persoane, într-o perspectivă frontală cu postura ușor rotită față de axa verticală. În spatele acesteia, fundalul este în general monocrom, în cazuri rare având indicii de decorațiuni. Picturile erau executate pe panouri de lemn dur (stejar, cedru, smochin sau citrice) care era finisat și mai apoi tăiat în bucăți rectangulare. Lemnul era tratat cu straturi de grund care în unele cazuri relevă desenul prealabil.

Nevoia mimetică de reprezentare în cazul portretelor s-a născut din dorința de a crea un *eidolon*, o imagine în oglindă a celui reprezentat, plecat dintre cei vii.¹⁶ Această imagine în oglindă, adică, cum apare la Platon sub termenii de *eidola* sau *phantasmata* respectiv imagine asemănătoare sau arătare, pot fi o indicație a rolului important atribuit acestor imagini în lumea elenistă. Picturile înlocuiau prezența celor vii, dar aveau și puterea de a reprezenta defunctul în lumea de dincolo, acționând drept *memento mori*.¹⁷ Descoperirea unor desene prealabile și a unor schițe și probe de culoare aflate pe verso-ul câtorva dintre portrete sugerează execuția acestora direct după model.¹⁸ O indicație similară este dată prin observarea unor corecturi în execuția desenului și anumite schimbări ale detaliilor aflate sub suprafața pictată.

¹⁴ Tehnica era răspândită în arta antichității, iar termenul, de origine greacă, provine de la cuvântul „encaio” (a arde) și care descrie procesul prin care pigmentul se lucrează cu ceară fierbinte, într-o manieră rapidă. Acest mod de a picta conferă imaginii un efect deosebit de liber.

¹⁵ Doina Mihăilescu, *op.cit.*, p. 32.

¹⁶ *Ibidem*, p.39 cu referire la scrierile lui Plutarh despre viețile oamenilor iluștri.

¹⁷ Nigel Guy, *Encyclopedia of Ancient Greece*, Routledge Taylor and Francis Group, London 2006, p. 601. Datorită faptului ca acestea erau comandate în timpul vieții de către persoanele înstărite, iar mai apoi se păstrau pe pereții caselor lor până la moarte.

¹⁸ David L. Thompson, *Mummy Portraits in the J. Paul Getty Museum*, J. Paul Getty Museum, Malibu 1982, p. 14.

Diversitatea metodelor de lucru cunoscute pictorilor greco-egipteni indică o complexitate a cunoștințelor tradițiilor din pictură. Encaustica presupune o viteză mare de execuție dar permite și modelarea tonurilor carnației datorită maleabilității materialului, necesitând totodată o deosebită atenție în observarea naturii trecătoare a expresiei umane. O parte dintre portrete erau executate în mod deliberat în ceară „punică” sau rece, un medium apropiat de tehnica tempera în ou. „Vor trece peste paisprezece secole până când pictorii din vest, în epoca lui Masaccio și Van Eyck să înceapă să recupereze sau să redescopere cunoștințele [pe care acești pictori le dețineau], prin care pictura poate fi făcută să țină locul persoanelor vii, respirând.”¹⁹

Modul de expunere al portretului rotit pe trei sferturi, cu privirea în față, spre spectator precum și rotirea umerilor în funcție de planul reprezentării sunt factori care conferă dinamism și o senzație de mai multă naturalitate, dar care aparțin tradiției eleniste. La începutul secolului al II-lea d.Hr. însă, găsim tot mai numeroase exemple în care figura apare redată frontal, cu privirea vie și pătrunzătoare, un element care va influența repertoriul picturii în secolele ce vor urma. Expresivitatea privirii este creată prin supradimensionarea ochilor în raport cu restul feței și folosirea unor contraste tonale puternice în regiunea acestora. În imaginea icoanei, acest element plastic devine esențial în reprezentarea expresiilor faciale.

Modelarea subtilă a trăsăturilor care relevă structura osoasă este un alt indiciu al cunoștințelor de pictură și desen dar mai ales de anatomie, stăpânite de pictorii vremii, iar folosirea paletii de patru culori capabilă de a crea o remarcabilă armonie cromatică relevă experiența tehnică pe care aceștia o aveau.

Se poate observa cum pictura trece de la o formă de reprezentare la alta și cum anumite elemente se împrumută și altele se elimină, adaptându-se continuu. Treptat, portretistica suferă transformări stilistice iar exemple mai târzii încep să arate o anumită rigidizare a expresiei feței care indică o asemănare tot mai evidentă cu imaginea icoanei.²⁰ Combinația aceasta de stilizare plastică alături de elemente care particularizează fiecare portret conferă o intensitate aparte acestor imagini care, așa cum nota criticul de artă britanic „transmit energia unor ființe vii.”²¹

În majoritatea portretelor, lumina provine din partea stângă, așa cum indică umbra puternică de pe gât sau de pe pliurile îmbrăcăminte. Totuși, fața este puternic luminată, iar câteva accente de pigment pur, sugerează luciul pielii precum și prezența unor linii de tonuri neutre ce țin loc umbrelor. Aceste elemente plastice devin esențiale în reprezentarea icoanei câteva secole mai târziu.

Gama de tonuri, deși luminoasă era „ridicată” până la un anumit nivel, iar apoi prin adăugarea unor accente de alb pur sau de aur fie pe bijuterii (perle, coliere,

¹⁹ Andrew Graham-Dixon, *Immortal Longings*, The Independent Press, Londra 1997, p. 1.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

diademe) sau pe accesoriile vestimentare, se creează o mai puternică senzație de luminozitate. Maeștrii școlii de la Fayum cunoșteau metoda prin care puteau să capteze materialitățile diferite ale elementelor imaginii și reflectia luminii. Albul pur este folosit adesea ca element care echilibrează valorile tonale amplificând strălucirea. Acest sistem complex de lumini ajunge să fie tot mai stilizat în imaginea icoanei din secolele următoare, acționând ca o structură de ritmuri care îi vor da acesteia caracterul specific.

Portretele erau lucrate cu diferite consistențe de material iar zone cum ar fi părul sau arii ale feței cu volume mai proeminente adesea aveau mai multă pastă, umbrele fiind lăsate subțiri, de consistența stratului inițial de pictură.

Indicii concludente cum că acest tip de pictură stă la baza picturii religioase de icoane în secolele ce au urmat, găsim în asemănările multiple pe care aceste portretele le au cu icoana. Aceste asemănări constau în:

- tehnica de execuție.
- folosirea tonurilor de umbră în compunerea picturii inițiale și „aplicarea tonurilor luminoase peste cele întunecate, a celor calde peste cele reci”²². Acest principiu este prezent și astăzi în practica picturii de icoane bizantine.
- paleta de patru culori preluată și folosită ulterior aproape exclusiv de către pictorii bizantini în icoane, fresce sau mozaicuri.
- compoziția imaginii, interesul pus pe frontalitatea personajului principal și raportul acestuia cu fundalul.
- redarea portretului redus la minimum de detalii și la maximum de expresivitate prin iconografia expresivă a ochilor.
- frontalitatea reprezentării și lipsa spațiului fizic, datorită fundalului plat.
- integrarea aurului și a pietrelor prețioase în imaginea pictată. „Acest tip de intervenție s-ar putea datora influențelor orientale care fac trecerea treptată dinspre forma picturii eleniste către stilul picturilor de la Fayum și ulterior spre ceea ce avea să însemne icoana bizantină.”²³
- forța expresivă obținută prin folosirea contrastelor formate de juxtapunerea de tonuri puternice cum ar fi negrul ochilor și puncte albe de reflexie a luminii, peste armonia tonală generală precum și efectul de intensitate creat prin limpezimea și fluența execuției indică un control excepțional al tehnicii de creare a iluziei.²⁴

În pictura portretelor de la Fayum „se plămădește încetul cu încetul viitorul icoanei bizantine. Această trecere de la portretul păgân la portretul creștin s-a produs încet, gradat și în mod firesc.”²⁵

²² Euphrosyne Doxiadis, *op.cit.*, p. 22.

²³ Doina Mihăilescu, *op.cit.*, p. 41.

²⁴ Majoritatea acestor elemente se regăsesc în frescele antichității și în special în pictura pompeiană, contemporană celei de la Fayum.

²⁵ Doina Mihăilescu, *op.cit.*, p. 41.

Portretele de la Fayum și primele icoane creștine trebuie să fi coexistat până la extincția finală a portretelor de mumii. Deși evidența este fragmentară, putem observa tranziția de la arta păgână la cea creștină în lumea romană, în icoane datând din secolele al VI-lea și al VII-lea d. Hr. provenite de la mănăstirea Sfânta Caterina de pe Muntele Sinai spre exemplu, care prezintă o asemănare puternică cu portretele păgâne.²⁶ (Fig. 4, Fig. 5)

Deși la o primă privire pare evident faptul că „pictura bizantină prelungește tradiția pictorilor greci și romani”,²⁷ combinată cu arta populară a Orientului creștin, estetica senzualistă a lumii clasice a fost înlocuită, cultul primind o amprentă rafinată de materialism mistic „iar acest fel de a percepe arta și rolul acesteia, făcea cu neputință o artă naturalistă.”²⁸ Pictorii în esență urmăreau să reprezinte nu elementele cazuale ale unui fenomen și aspectele sale schimbătoare, ci esența sa imuabilă. Artă astfel concepută a dobândit un caracter care ignora timpul și spațiul,²⁹ iar pictura alcătuia o carte vie ale cărei imagini, sub aparența temelor religioase, se implicau cu pregnanță în atitudini de viață. Ceea ce se afla în spatele creării imaginilor pe întreg parcursul acestei perioade artistice poate fi cuprins în expresia pe care Dionisie din Furna a folosit-o în cartea sa de pictură: „ceea ce cuvântul comunică prin auz, pictura înfățișează în tăcere, prin reprezentare..., expresie vizibilă a invizibilului”, icoana este „un obiect care prilejuiește amintirea de sine.”³⁰

Practica imaginilor sfinților a integrat treptat știința reprezentării și cea a folosirii iluminării din pictura predecesorilor, cu folosirea canoanelor stilistice bizantine în execuția drapajelor, a fețelor sau a gesturilor dar îmbogățite prin implicația simbolic-religioasă pe care noile picturi o integrau. Modul în care pliurile veșmintelor se așează pe corp și radiază în jurul genunchilor, portretizarea sfinților sau felul în care sunt modelate umbrele pe față și pe mâini, precum și elementele de arhitectură atunci când acestea sunt integrate, ar fi fost imposibil de reprezentat în acest mod convingător fără cuceririle picturii predecesorilor.

Eliminând volumul și adâncimea, simplificând culoarea, postura, gesturile și expresia, și în final reușind să dematerializeze omul și lumea,³¹ moștenirile din lumea păgână aveau să sufere schimbări în imaginea plastică din secolele următoare, cu toate acestea, ele rezistă adaptându-se mereu la noile forme de expresie.

²⁶ Euprosyne Doxiadis, *op.cit.*, p. 91.

²⁷ *Istoria ilustrată a picturii*, Meridiane, București 1973, p. 16.

²⁸ *Ibidem*, p. 70.

²⁹ *Ibidem* p. 73.

³⁰ Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, Meridiane, București 1979, p. 26.

³¹ Rudolf Arnheim, *Artă și percepția vizuală*, Meridiane, București 1979, p. 60.

Școala din Alexandria pare să fi menținut tradiția sa în pofida succesiunii timpului și „este probabil ca lanțul cunoașterii artistice să fi rămas neîntrerupt (...) sub existența unor influențe orientale, a avut loc însă treptat o schimbare formală graduală de la arta elenistă la stilul portretelor de la Fayum și mai departe, la iconografia bizantină.”³²

Icoana de la mănăstirea Sfânta Caterina de pe Muntele Sinai, *Fecioara cu pruncul între sfinții Theodor și George* (Fig. 4) care datează din secolele cinci sau șase, reprezintă unul dintre cele mai rafinate exemple timpurii de pictură bizantină, fiind și o mărturie a trecerii de la arta antichității la noua abordare plastică, specifică picturii bizantine. Executată în tehnica encaustică pe lemn, imaginea reprezintă Fecioara cu pruncul în formula *Theotokos* (purtător de Dumnezeu) acompaniată de sfinții Theodor și George. În spatele lor, doi îngeri privesc în sus la o rază de lumină. Acest format, cu variații minimale, a rămas tiparul compozițional al picturilor bizantine timp de secole.³³ Este remarcabilă frontalitatea personajelor și limita detaliilor din fundal. Spațiul este parcă eliminat, redus la minim, însă urme ale iluzionismului greco-roman se regăsesc în trăsăturile personalizate ale Fecioarei, precum și în privirea ei într-o parte și ecouri ale artei eleniste rezistă și în postura capetelor îngerilor și în modul de tratare a detaliilor anatomice de pe chipurile lor.³⁴

Culoarea uneori ireală, legată de tradiția iluzionismului antic și-a păstrat rafinamentul și în icoană, iar reflexele, o moștenire elenistică, au căpătat treptat aspectul unui sistem decorativ de tonuri, care încorporau o logică atentă a gradației luminii, simplă dar eficientă. În ansamblu însă, imaginea icoanei bizantine, datorită combinației de elemente care nu aveau aceeași sursă de lumină, cu fundalul aurit reflexiv și personajele supuse altor tipuri de iluminare decât legilor difuzării reale a luminii, a ajuns să creeze senzația unei lumi ireale, atemporale și mistice. Acest lucru nu se întâmpla și la începuturile sale, atunci când pictura mai păstra încă o puternică asemănare cu originile sale greco-romane.

Un alt exemplu regăsim din nou într-o icoană de la Mănăstirea Sfânta Caterina de pe Muntele Sinai care datează din secolul al șaptelea și îl reprezintă pe *Sfântul Petru* (Fig. 5). Imaginea este construită pe principiile modelării volumetrice cunoscute și folosite pe larg în arta greco-romană. Deși modul de tratare al faldurilor hainei, aplicarea luciului și a accentelor de lumină indică o stilizare și o geometrizare evidente, imaginea are o puternică predilecție pentru volumetrie. Reflexele de pe

³² Euprosyne Doxiadis, *op. cit.*, p. 300.

³³ Fred Kleiner, Christian Mamyra, Richard Tansey, *Gardner's Art Through the Ages Eleventh Edition*, Thomson Wadsworth, Londra 2001, p. 342.

³⁴ *Ibidem*.

fața, părul și barba Sfântului Petru sunt redată în stilul antichității clasice cu efectul de lumină strălucitoare.

Treptat, pictura de icoane și-a însușit accentele de lumină din culori care au devenit tot mai diferite de o interpretare naturalistă a imaginii, fără încercări de clarobscur, acestea fiind folosite ca o parte intrinsecă a compoziției,³⁵ funcționând ca ritmuri compoziționale și organizând întreaga imagine într-un mod armonic.

Nu doar a fost imaginea abstractizată din lumea reală, dar această abstractizare a fost elaborată în așa fel încât să obțină o prezență complet diferită. Dincolo de stilizările elementelor de limbaj plastic care devin tot mai ritmice, un alt element care a ajutat procesul de abstractizare a fost întrebuițarea tot mai largă a foiței aurite. Pictura bizantină aprecia caracteristica luminozității, deoarece frumusețea era identificată cu splendoarea.³⁶ Începând cu arta bizantină și continuând în Evul Mediu, când albul care ținea loc de lumină a fost înlocuit cu auriu, pictura a pierdut treptat din diferențierea tonală în favoarea unui efect general de strălucire – *splendor*.

Execuția plastică din portretele de la Fayum care etala o alterație între imaginea pictată și elemente prețioase de tipul pietrelor sau a foiței aurite se va dezvolta în icoana bizantină, unde inițial va fi folosită pentru încadrarea chipului unor sfinți sau sub forma aureolei, iar mai târziu în unele cazuri va ajunge să ocupe întreg planul secundar al imaginii. Plasarea chipurilor sfinților în fața aurului radiant conferă nu doar o strălucire specifică imaginii dar întărește și elementul mistic, atemporal al prezenței acestora. Aurul care încadrează imaginea cu strălucirea sa iradiantă și imaterială, alăturat imaginii figurative împrăștie un efect puternic de lumină.

„Din punct de vedere istoric, icoana are cele mai strânse legături cu Egiptul [Fayum]; aici ia ființă, de fapt, icoana și tot aici apar principalele forme iconografice.”³⁷ Aurul, considerat din antichitate ca fiind materialul care aparținea exclusiv regilor, pentru viitoarea icoană el va fi „învrednicit să transpună și să redea *Adevărata Lumină*.”³⁸

³⁵ David Talbot Rice, *Byzantine Art*, Penguin Press, Londra 1968, p. 370.

³⁶ E.H. Gombrich, *Moștenirea lui Apelles. Studii despre arta Renașterii*, Meridiane, București 1981, p. 17.

³⁷ Pavel Florenski, *Iconostasul*, Fundația Anastasia, București 1994, pp. 237-238.

³⁸ Doina Mihăilescu, *op.cit.*, p. 43.



Fig. 1. Detaliu - "Medeea plănuind moartea copiilor săi" frescă, secolul I d. Hr. Pictură din Casa dei Dioscuri, Pompei – Muzeul Arheologic Național din Napoli (Lucrare care se consideră că păstrează influențele lui Timomachus).



Fig. 2. *Portret de băiat, Eutyches* 100-150 d. Hr., encaustică pe lemn (38 x 19 cm), Muzeul de Artă Metropolitan, New York.



Fig. 3. *Portret de tânără femeie*, secolul III d.Hr., encaustică pe lemn, Muzeul Luvru, Paris.



Fig. 4. Icoana Fecioara Theotokos între Sfinții Theodor și George, sec. VI d.Hr., encaustică pe lemn, Mănăstirea Sfânta Caterina de pe Muntele Sinai.



Fig. 5. *Icoana Sfântului Petru*, 550-650 d. Hr., encaustică pe lemn, Mănăstirea Sfânta Caterina de pe Muntele Sinai.

