Daniel HAIDUC
(Universitatea de Vest din Timişoara)

# Arta paleocreştină: continuitate şi abstractizare

**Abstract: (Paleochristian Art: Continuity and Abstractization)** Having its roots in the catacombs of Rome, Early Christian art configured itself, like other faiths of its time, by using the forms, styles and motifs of Roman art. Being subject to persecutions, it had a clandestine and ambiguous character, using an imaginary common to pagan culture, but with particular meanings, on which it built, in time, a specific iconography. After 313 C.E., the transformation of Christianity in state religion, which brought with it the need for decoration of generous spaces for worship, raised acutely the problem of image in religion. While there was a consensus from the beginning on banning statues, paintings aroused much controversy, the attitude towards them alternating between hostility towards any religious representation and acceptance as a useful way to remind the believers about the teachings received, keeping alive the memory of the sacred scenes. In its first period, Christian painting continued to use specific narratives of Roman art, but then gradually evolved towards simplified, abstract, forms of representation, discarding everything that could detract from the sanctity of its subjects. Studying this transition, which combined the functionality of Roman art with the evolved forms of Greek painting, remains essential for understanding Christian art of the Middle Ages, an impressive achievement in which primitivism and sophistication merged into a mysterious reflection of the supernatural world.

**Keywords**: Early Christian art, iconography, functional, roman art, Christianity

**Rezumat**: Avându-şi începuturile în catacombele Romei, arta paleocreştină s-a configurat, similar altor credinţe ale timpului, prin preluarea formelor, stilului şi motivelor artei romane. Din cauza persecuţiei la care a fost supusă, ea a avut un caracter clandestin şi ambiguu, folosind un imaginar comun culturii păgâne, dar cu înţelesuri particulare, pe baza cărora şi-a alcătuit, în timp, o iconografie specifică. După anul 313 e.n., transformarea creştinismului în religie de stat, care a adus cu sine necesitatea decorării unor spaţii de cult generoase, a ridicat cu acuitate problema rostului imaginii în religie. Dacă a existat de la început un consens în privinţa interzicerii statuilor, pictura a stârnit numeroase controverse, atitudinea faţă de ea alternând intre ostilitatea faţă de orice reprezentare religioasa şi acceptarea ca modalitate utilă de a aminti credincioşilor învăţăturile primite, păstrând vii în memorie scenele sacre. Într-o primă perioadă, pictura creştină a continuat să utilizeze modalităţi de naraţiune specifice artei romane, pentru a evolua apoi treptat către forme de reprezentare simplificate, abstracte, renunţând la tot ceea ce putea distrage atenţia de la caracterul sacru al subiectelor sale. Studierea acestui proces de tranziţie, care a combinat caracterul funcţional al artei romane cu formele evoluate ale picturii greceşti, rămâne esenţială pentru înţelegerea artei creştine a Evului Mediu, o realizare impresionantă în care primitivismul şi rafinamentul se îmbină într-o reflectare misterioasă a lumii supranaturale.

**Cuvinte cheie**: Arta paleocreştină, iconografie, funcţional, arta romană, creştinism

Studiul artei unei civilizaţii este una din soluţiile posibile de apropiere de structurile esenţiale ale imaginarului acesteia. Când însă domeniul vizat este cel al artei romane, ne găsim dintr-odată pe un teren nesigur, presărat cu capcanele unor interpretări ştiinţifice extreme care n-au încetat să persiste de-a lungul timpului, scuzate în parte de faptul că nici un curent al gândirii contemporane n-a reuşit să



BDD-A26683 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 10:13:24 UTC)

construiască istoriei artei antice un fundament metodologic suficient de sigur (Gramatopol 2011, 10). De aici şi tendinţa studiilor cu privire la imaginarul lumii romane de a se concentra cu precădere asupra creaţiei literare, lucru de înţeles dacă luăm în considerare, pe de o parte, importanţa acordată în societatea romană oratoriei, puterii cuvântului, materializată în opere valoroase din punct de vedere literar şi istoric, şi, pe de altă parte, atitudinea societăţii romane faţă de artele plastice, oscilând între dispreţul categoric, în numele purităţii romane sau al filosofiei stoice, şi admiraţia pentru anumite aspecte particulare precum monumentalitatea, dezinvoltura formală sau meşteşugul tehnic (Gramatopol 2011, 36).

Totuşi o cercetare sistematică a imaginarului nu-şi poate permite să excludă din aria sa de cuprindere artele vizuale, iar în acest sens studiul de faţă îşi propune să schiţeze o abordare alternativă a problematicii imaginarului roman prin prisma analizei, în cheie fenomenologică, a unor aspecte importante ale tranziţiei de la arta romană către arta creştină, aspecte care pot să arunce o lumină nouă asupra evoluţiei imaginarul roman către un imaginar de esenţă creştină. Vorbim aşadar de arta paleocreştină, o artă legată indisolubil de răspândirea creştinismului şi de disputele teologice care i-au marcat ascensiunea către statutul de religie acceptată şi apoi dominantă în imperiul roman pe parcursul primelor secole ale mileniului I.

Două sunt formulele cele mai des utilizate pentru a descrie arta paleocreştină: simbolismul şi continuitatea. Numeroasele picturi descoperite pe pereţii primelor necropole creştine - catacombele romane - demonstrează o evidentă asemănare cu picturile pompeiene atât în privinţa procedeelor de inspiraţie elenistică folosite, cât şi a tematicii abordate, fapt ce susţine teza continuităţii între arta romană târzie şi arta paleocreştină (Jensen 2000, 17). Putem însă extinde această caracteristică şi asupra *rolului* artei în cadrul comunităţii? Arta romană era o artă eclectică, care a început prin a vorbi într-o limbă de împrumut, preluând forme şi conţinut din cultura greacă, pentru a-şi dezvolta apoi o identitate proprie, sprijinită pe invenţii tehnice, monumentalitate, perfecţiunea execuţiei, dar mai ales pe capacitatea de a integra multiplele sale aspecte în ansambluri funcţionale, unitare din punct de vedere al spiritului creator. Ea era în mare măsură subordonată propagandei oficiale, însă această subordonare ne apare în primul rând ca o expresie a necesităţii ordonării spaţiului şi mesajului public prin adoptarea unui limbaj vizual general care să favorizeze diseminarea mesajelor cu scop politic sau religios concret (Haiduc 2016, 73). Este arta paleocreştină o artă la fel de funcţională? Cu siguranţă nu. Ea simte nevoia unei coerenţe a mesajului vizual, însă acest lucru este realizat, cel puţin la început, doar prin convenţie, prin intermediul semnelor, a unor figurări cu semnificaţie indirectă, deoarece îi lipseşte canonul, dar şi încrederea în capacitatea proprie de a reprezenta ideile creştine esenţiale, în special relaţia omului cu Dumnezeu.

Atunci când se vorbeşte despre o perioadă „simbolistă" iniţială, corolară procesului de răspândire clandestină a religiei creştine, ea nu trebuie înţeleasă ca transformare bruscă a modalităţilor de expresie artistică existente până atunci, ci mai



BDD-A26683 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 10:13:24 UTC)

curând ca rezultat al amplelor dezbateri doctrinare ulterioare care au încercat să stabilească dacă primele comunităţi creştine au cultivat în mod deliberat latura expresivităţii figurate a temelor religioase, dincolo de necesitatea obiectivă a elaborării unui cod de simboluri cu valoare criptografică care să mascheze mesajul creştin în timpul persecuţiilor, sau au ajuns să exploreze, în timp, modalităţi posibile de reprezentare a unei concepţii noi asupra divinului, care nu se lăsa modelată în formele artei clasice, prin transferarea treptată a categoriei estetice de frumos de la imagine către mesajul transmis. În primul caz se sugerează o evoluţie de forma *simbolism - figurativ - narativ*, în care nevoile de comunicare iniţiale se rezumă la redarea esenţialului şi înţelegerea rapidă, folosind imagini-semn deja existente, apoi se trece la utilizarea unor teme figurative, folosind elemente ale imaginarului public redate în compoziţii mai elaborate (unele din ele păstrând un caracter alegoric în scopul abaterii atenţiei de la semnificaţia lor reală), pentru a se ajunge mai târziu la o reprezentare complexă şi în acelaşi timp originală a unor subiecte specifice, preluate din textele sacre, tendinţă ce prefigurează iconografia creştină bizantină. În al doilea caz se preferă o abordare de forma *imitaţie - sinteză - stilizare*, prima etapă fiind caracterizată de persistenţa senzualităţii clasice în majoritatea picturilor, a doua de încercarea de rezolvare a conflictului dintre spirit şi corp, deja manifest în arta romană târzie, prin reprezentarea mai expresivă a figurii umane, preferând schematismul şi claritatea în dauna realismului, iar a treia prin cristalizarea unei concepţii noi care, în spatele simplităţii aparente date de stilizarea geometrică şi de abstractizare, reuşeşte să exprime într-un mod original triumful spiritului asupra materialităţii corpului (Lazarev 1980, 85-87).

Dacă ambele abordări au în esenţă acelaşi obiectiv, şi anume justificarea parcursului evolutiv al artei paleocreştine către formele artistice rafinate ale culturii bizantine, chestiunea rămâne la a stabili dacă primii creştini au intuit de la început efectul profund pe care moştenirea lui Isus îl va avea asupra civilizaţiei umane şi au purces imediat la elaborarea unor modalităţi de reprezentare a noii realităţi, revendicând cu îndrăzneală o gamă largă de elemente ale lumii pre-creştine (potrivit concepţiei că aceasta aparţine lui Dumnezeu, iar scopurile sale se pot releva într-o varietate de moduri), sau dacă înţelegerea puterii pe care o avea noua religie asupra oamenilor a venit abia după mai multe generaţii, iar expresiile sale filosofice şi artistice iniţiale n-au făcut decât să sintetizeze şi, în final, să rezolve un conflict latent în interiorul culturii clasice. Este o problemă la care nu se poate da cu uşurinţă o soluţie, perspectiva teologică creştină favorizând ideea revelaţiei *ab initio* a unui adevăr unic şi imuabil în datele sale esenţiale, în timp ce perspectiva ştiinţifică a istoriei înclină mai degrabă către varianta unor transformări graduale. Vom încerca să transferăm problema în planul imaginarului, întrebându-ne dacă avem de a face cu o confruntare frontală între două imaginarii distincte care ajung să se suprapună şi să concureze pentru supremaţia asupra realului, unul încercând să-i prezerve sensurile, iar celălalt să-l deschidă către noi orizonturi, sau cu o evoluţie organică a



BDD-A26683 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 10:13:24 UTC)

imaginarului civilizaţiei greco-romane, care s-ar fi petrecut şi în cazul în care creştinismul nu ar fi devenit religie oficială, către un imaginar de factură nouă, în care nu putea fi loc decât pentru un singur zeu.

Cercetările asupra imaginarului converg cu claritate către ideea unui imaginar creştin radical diferit de imaginarul roman, în principal în ce priveşte componenta sa mitologică, fără a se limita însă la aceasta. Din acest motiv răspunsul la întrebarea de mai sus ar putea fi dat de existenţa unei dinamici complexe, care porneşte de la un proces de evoluţie lentă a imaginarului roman, deturnat însă de creştinism către o nouă direcţie în momentul în care acesta câştigă bătălia cu celelalte religii monoteiste prezente în societatea romană şi devine religie oficială. Indiferent de configuraţia liniilor sale de forţă, un astfel de proces nu poate avea loc decât la nivelul societăţii în ansamblu şi pe perioade multigeneraţionale, ceea ce înseamnă că, pentru câteva secole, cele două tipuri de imaginar au trebuit să coexiste în sânul aceleiaşi culturi romane, desigur în proporţii şi cu intensităţi diferite.

În acelaşi timp însă, conceptul de imaginar nu permite existenţa concomitentă a două versiuni ale sale şi la nivelul individului. Dacă imaginarul comun poate apărea ca fiind segmentat, această segmentare nu este altceva decât reflexia prezenţei unor grupuri sociale cu identităţi culturale distincte. Omul nu-şi schimbă cu uşurinţă raporturile cu lumea, iar imaginarul individual este, în mod paradoxal, una din cele mai puţin flexibile componente ale personalităţii tocmai pentru că are capacitatea de a selecta şi interpreta elementele realului conform unei scheme interne care, odată constituite, nu mai răspunde întotdeauna exigenţelor raţiunii. Din acest motiv, atunci când vorbim, la modul general, despre o tranziţie de la un imaginar la altul, ea trebuie văzută nu ca sumă a unor tranziţii personale individuale, ci ca un proces de acceptare, de către fiecare generaţie succesivă, a posibilităţii unei alte interpretări a lumii, posibilitate concretizată apoi de urmaşi sub forma unui nou imaginar care nu este altceva decât expresia resincronizării culturii respective cu realitatea.

Desigur, abordarea de mai sus este, într-o anumită măsură schematică, deoarece în practică pot apare factori perturbatori care să accelereze sau, dimpotrivă, să frâneze instalarea unui nou imaginar. În speţa de faţă, faptul că cele două imaginarii se configurează în mare parte în jurul unor forme de credinţă diferite este de natură să genereze, în mod inevitabil, conflicte la nivelul conştiinţei individului. Creştinismul, ca de altfel şi majoritatea celorlalte religii mari, nu s-a răspândit atât de repede, la scara istoriei, doar prin expansiunea, pe cale naturală, a comunităţilor iniţiale de credincioşi ci, mai ales, prin convertirea, individuală sau în grup, a păgânilor. Însă convertirea nu era neapărat urmarea unei revelaţii ci, cel mai adesea, rezultatul acceptării unui set nou de valori care răspundeau pozitiv unor deziderate de ordin moral, sau a identificării unei surse de putere alternative care prefigura posibilitatea încheierii unui nou „contract social", a unui nou *pax deorum*, vizând, de această dată, mai puţin prosperitatea comunităţii cât condiţiile accederii individuale la nemurire. În acest sens, nu se poate înlătura ideea că acceptarea unui imaginar nou



BDD-A26683 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 10:13:24 UTC)

de către unele grupuri sau indivizi ar fi putut fi, cel puţin la început, doar o mimare interesată care să răspundă unor necesităţi imediate sau de perspectivă: menţinerea coeziunii sociale a grupului prin evitarea conflictelor de natură religioasă sau construirea unei platforme contestatare care să reflecte, prin opoziţia *de facto* între noua religie şi religia oficială, opoziţia politică faţă de puterea hegemonică.

Totuşi creştinismul şi imaginarul său nu ar fi putut triumfa pe astfel de fundamente precare. Dacă vorbim doar de domeniul vizualului, să nu uităm că arta păgână va coexista cu cea creştină pentru o lungă perioadă de timp, readucând permanent în mentalul colectiv un imaginar vechi ale cărui personaje principale, zei sau împăraţi zeificaţi deopotrivă, îşi revendicau prezenţa în real şi dominaţia asupra acestuia. Creştinismul avea deci nevoie de o imagistică proprie, care să opereze nu doar la nivelul comunităţii, prin dislocarea treptată a imaginarului public oficial şi inserarea elementelor unuia nou în speranţa că ele vor penetra de la sine în mintea fiecărui membru, ci şi direct la nivelul psihologiei individului, sub forma unei extinderi subtile a imaginarului personal către zone noi, sub aparenţa că ele existau deja acolo şi trebuiau doar explorate. Cu alte cuvinte, semnele divinităţii creştine ar fi fost prezente în lume de mult, doar că oamenii nu le putuseră vedea până atunci sau le interpretaseră greşit. Putem astfel înţelege relativa uşurinţă cu care arta paleocreştină a reuşit să-şi însuşească, prin reinterpretare şi resemnificare, unele elemente ale vechiului imaginar. De asemenea, putem rejecta teoria unei gândiri primitive care, asociind primele simboluri creştine unor experienţe religioase ancestrale în interiorul cărora posibilitatea însăşi a reprezentării devenea un miracol, favorizează o abordare de factură psihanalitică.

Din perspectiva imaginarului, considerarea simbolurilor creştine timpurii ca simple elemente de recunoaştere a prezenţei cultului în anumite spaţii le conferă o relevanţă extrem de limitată. Însă interpretarea corectă a anumitor imagini trimite către semnificaţii mult mai profunde, corespunzătoare unor realităţi spirituale a căror înţelegere necesita, din partea primilor creştini, un anumit grad de iniţiere. În acest sens, Durand identifică un fenomen interesant, şi anume tendinţa artei paleocreştine de a privilegia imaginile care se pretau de la sine dedublării, prin prezenţa simultană a sensului activ şi pasiv al verbului (spre exemplu, spune el, Hristos este în acelaşi timp Marele Pescar şi peştele), subliniind astfel importanţa mecanismelor semantice ca modalităţi de configurare a imaginarului: „Sensul verbului este mai important pentru reprezentare decât faptul că acţiunea este atribuită cutărui sau cutărui subiect. Diferenţierea gramaticală a celor două moduri activ şi pasiv constituie un fel de integrare gramaticală a denegaţiei: a suporta o acţiune e desigur altceva decât a o realiza, dar într-un sens înseamnă totuşi a fi părtaş la ea. Pentru imaginarul fascinat de gestul indicat de verb, subiectul şi complementul direct îşi pot schimba locurile între ele” (Durand 1977, 256).

Dintr-o perspectivă similară putem analiza şi un alt exemplu, utilizarea imaginii corabiei ca trimitere la simbolul creştin al crucii. În aparenţă, ea pare o



BDD-A26683 © 2017 „Jozsef Attila” Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 10:13:24 UTC)

simplă disimulare a obiectului crucii în forma catargului şi a vergii orizontale, însă imaginea de ansamblu propune din nou o dedublare: crucea este obiectul purtat de Isus pe drumul Golgotei, dar în acelaşi timp corabia-cruce este şi obiect purtător sub forma vehiculului care l-a dus pe Mântuitor peste mare împreună cu apostolii, cu cei care şi-au asumat rolul de pescari de oameni. Ceea ce dorim să aducem în discuţie aici este faptul, subliniat de altfel şi de Durand cu referire la Eliade (Durand 1977, 40-41), că, oricât am încerca să explicăm motivaţiile utilizării simbolurilor într-o religie sau alta prin asocierea directă cu obiecte, personaje sau concepte specifice dogmei respective, ele vor înclina permanent către interpretări subiective care, spunem noi, nu reprezintă altceva decât soluţii particulare de adaptare a imaginarului personal la normele credinţei pe care încearcă să o interiorizeze. Această adaptare este, de altfel, esenţială pentru ca imaginarul respectiv să-şi poată realiza una din funcţiile sale principale, aceea de a oferi omului posibilitatea de expresie, adică de explorare a realităţii prin intermediul unor reprezentări subiective care nu sunt altceva decât rezultatul acomodării anterioare la mediul obiectiv (Durand 1977, 49), înţelegând prin acesta tot ceea ce pare a fi real, tot ceea ce se impune ca real.

Ce se întâmplă însă atunci când individul ia contact cu un imaginar străin, cel creştin, care nu se mulţumeşte doar să reinterpreteze realul cunoscut, ci forţează o redefinire a însăşi fundamentelor sale prin deplasarea centrului spaţial al lumii către zona imaterialului şi prin reducerea drastică a orizontului temporal (iminenţa *parusiei*)? Evoluţia artei paleocreştine ne poate oferi un indiciu. Conform lui Lazarev „în spaţiul tridimensional pătrunde o suprafaţă abstractă; legăturile reale dintre corpuri şi lucruri sunt înlocuite cu raporturi pur simbolice; figurile acorporale se profilează ca nişte umbre diafane şi uşoare, desprinse de lume şi de ceea ce este pământesc. Tot ceea ce este material este înăbuşit pentru a se ajunge la maximum de spiritualizare” (Lazarev 1980, 88). Ceea ce ne atrage atenţia aici este ideea de abstractizare. Din punct de vedere al istoriei artei creştine, termenul de abstractizare, folosit în sens restrâns cu înţelesul de abstractizare a formei vizuale, ridică anumite probleme de utilizare prin plasarea sa, alături de stilizarea geometrică, când în lista caracteristicilor artei bizantine dobândite odată cu respingerea senzualităţii clasice, când în setul mijloacelor de expresie artistică ale antichităţii târzii, asimilate ulterior de creştinism. Însă din punct de vedere al studiilor despre imaginar, conceptul de abstractizare, în sensul de proces al gândirii care sintetizează caracteristici şi relaţii esenţiale ale obiectului de studiu, ne poate oferi anumite răspunsuri în sprijinul înţelegerii tranziţiei de la imaginarul roman la cel creştin.

Într-adevăr, abstractizarea iconografică, geometrizarea figurilor, poate fi interpretată ca o expresie a îndepărtării *intenţionate* de expresivitatea figurii umane şi de realismul peisajului, intenţia având aici un caracter programatic, însemnând deci o anumită cunoaştere a scopului final urmărit. Nu este însă singura motivaţie posibilă. Geometrismul abstract al unei reprezentări vizuale poate fi şi expresia unei nevoi interioare de linişte, de simplificare a unui univers personal mult prea aglomerat,



BDD-A26683 © 2017 „Jozsef Attila” Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 10:13:24 UTC)

confiscat aproape integral de vastul imaginar public roman dominat de construcţii monumentale (arhitectonice şi mitologice) şi extins din punct de vedere spaţial la dimensiunile întregii lumi cunoscute. În acest sens, abstractizarea ne apare ca o modalitate de exercitare a celeilalte funcţii a imaginarului, aceea de a-i permite omului să se închidă în sine, să trăiască în vis şi reverie, să se detaşeze de realitate (Zlate 2006, 492).

Dar gândirea abstractă nu constă doar în selecţie, simplificare, esenţializare, ci şi în creaţie. Conform lui Althuser, abstractizarea nu înseamnă separarea unei părţi aparţinând concretului. Abstracţia, ca rezultat al operaţiei de abstractizare, adaugă de fapt ceva concretului şi anume generalitatea unei relaţii. Această relaţie „domină concretul fără să o ştie, ea constituie concretul în calitate de concret" (Althuser 2016, 81). Intuim aici o posibilă soluţie la problema tranziţiei, la nivel personal, de la un imaginar la altul. În locul unei resemnificări directe, convenţionale, dictate din afară şi deci, într-o anumită măsură false, a elementelor imaginarului existent, putem imagina un proces care utilizează abstractizarea pentru a „dezbrăca" vechile imagini de conţinuturile narative originale şi a le adăuga (sau a descoperi în ele) o relaţie nouă, esenţială, capabilă abia ea să integreze resemnificarea sub forma unei naraţiuni diferite, ancorate, de această dată, în noul imaginar. În acest fel continuitatea reprezentărilor este păstrată, iar vechile semnificaţii se estompează fără a da naştere unor fracturi semnificative între universul exterior (deja confruntat cu scindarea) şi cel personal. Imaginea lui Icar înaripat poate deveni reprezentarea unei fiinţe eliberate de condiţionări materiale şi apoi a sufletului unui copil, Faeton şi carul lui de aur se pot dizolva în ideea urcării la cer cu un vehicul care poate fi apoi carul de foc al Sfântului Ilie, aşa cum şi numele lui Aristeu poate să dispară din reprezentarea omniprezentă a Bunului Păstor, acesta fiind apoi reinvestit ca Isus, păstorul de oameni.

Un imaginar nu se poate naşte doar prin reprezentări vizuale. Vorbirea, limbajul, explicaţia au şi ele un rol important în construirea relaţiilor între elementele sale, cu atât mai important în cazul de faţă cu cât noua religie se inserează în spaţiul unei tradiţii seculare ce favorizează în mod deschis cuvântul rostit ca principal depozitar al adevărului. Ori creştinismul, datorită caracterului preponderent oral al transmiterii mesajului său, a fost caracterizat, în primele secole de existenţă, de o mare diversitate de opinii şi credinţe, reflectate în tot atâtea scrieri diferite care pretindeau că reprezintă adevăratele cuvinte ale lui Hristos. Fenomenul nu putea să nu afecteze coerenţa imaginarului său şi de aici necesitatea stringentă a constituirii unei arte vizuale proprii, inevitabil simbolice pentru că ceea ce conferă o semnificaţie aparte funcţiei de simbol a imaginii este tocmai dispariţia arbitrariul din sistemul gândirii verbale, semnele şi semnificaţiile fiind, la nivel intuitiv, solidar legate prin însuşi conţinutul lor (Popescu-Neveanu 2013, 256). În acest sens, reproducerea semnului înseamnă mai mult decât o recunoaştere a convenţiei, ea constituie o extrapolare, o decodificare a conţinutului său esenţial, relevarea experienţei conţinute



BDD-A26683 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 10:13:24 UTC)

în actul de creaţie original. Fiecare simbol devine astfel o potenţială punte de legătură între imaginarii individuale şi, prin aceasta, contribuie mai mult decât orice altceva la unitatea imaginarului comun.

## Bibliografie

Althuser, Louis. 2016. *Iniţiere în filosofie pentru nefilosofi*, Cluj-Napoca: Tact.
Durand, Gilbert. 1977. *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti: Univers.
Genette, Gerard. 1999. *Opera artei*, Bucureşti: Univers.
Gombrich, E. H.. 1985. *O istorie a artei*, Bucureşti: Meridiane.
Gramatopol, Mihai. 2011. *Arta imperială a epocii lui Traian*, Braşov: Transilvania Expres.
Haiduc, Daniel. 2016. *Funcţionalul în arta romană*, în *Acta Centri Lucusiensis* nr. 3B/2016, Timişoara: CSDR Lucus, pag. 69-79.
Jensen, Robin Margaret. 2000. *Understanding Early Christian Art*, New York: Routledge.
Lazarev, Viktor. 1980. *Istoria picturii bizantine*, Bucureşti:Meridiane.
Moscovici, Serge. 1997. *Psihologia socială sau Maşina de fabricat zei*, Iaşi:Editura Universităţii Al. I. Cuza.
Popescu-Neveanu, Paul. 2013. *Tratat de psihologie generală*, Bucureşti:Trei.
Riegl, Alois. 1998. *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Bucureşti:Meridiane.
Thomas, Joël. 1998. *Introduction aux methodologies de l'imaginaire*, Paris: Ellipses Marketing.
Zlate, Mielu. 2006. *Psihologia mecanismelor cognitive*, Iaşi: Polirom.



BDD-A26683 © 2017 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 10:13:24 UTC)