

**ICONOGRAFIE ȘI ICONOLOGIE
ÎN CULTURA RELIGIOASĂ VIZUALĂ
A ISRAELULUI ANTIC
(abordări metodologice și terminologice)
ZEI ȘI IDOLI (III.1)**

LUCIAN GROZEA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
lucian.grozea@ulbsibiu.ro

ORCID: 0009-0004-4674-3499

DOI: 10.2478/saec-2025-0025

Title: Iconography and Iconology in Visual Religious Culture of Ancient Israel: Methodological and Terminological Approaches. Gods and Idols (III.1)

Abstract: This article, part of a broader study on the visual culture of Ancient Israel, seeks to define the concept of image /representation from several epistemological perspectives, including art history, cultural philosophy, and visual communication. It also highlights Erwin Panofsky's major contribution to research methodologies through the development of the complementary disciplines of iconography and iconology, which offer a semiotic framework for decoding artistic works often shaped by symbolic forms and meanings.

Keywords: *animal symbolicum; symbolic forms; homo pictor; Kunstwollen; image; representation; Erwin Panofsky; iconography; iconology; art history;*

„Ars longa, vita brevis, ἡ δὲ τέχνη μακρή, ὁ βίος βραχύς”.
Hippocrate, *Aforisme*, I

Introducere

Potrivit lui Ernst Cassirer, omul se definește pe sine ca ființă simbolică (*animal symbolicum*), întrucât își construiește realitatea în forme simbolice exprimate concret prin limbaj, artă, religie, cultură. În acest proces antropocentric de proiecție existențială, trebuie înțeles că simbolul este intrinsec oricărei acțiuni umane, de la statutul de noumen la cel de fenomen, cu alte cuvinte, de la gândire și imaginar ca acte introspective la facticitate și reprezentare (textuală sau iconică) ca realizări materializate. În acest sens, simbolul comportă suprema calitate de a dezvălui „ascunsul” (*absconditus*) ființei umane, ceea ce se traduce istoric prin civilizație¹.

Pentru a crea forme simbolice omul își descoperă și dezvoltă mereu alte abilități și competențe cum ar fi: *faber, ludens, pictor*. Toate aceste trăsături au fost „catagrafiate” și hermeneutic de către gânditori cu o excepțională notorietate

¹ Cassirer, 1994, 27; 44-45.

intelectuală: Henri Bergson², Max Scheller³, Hannah Arendt⁴, Max Frisch⁵, Johan Huizinga⁶, Hans Jonas⁷.

Am subliniat apetențe consacrate omului antic în contextul topicului supus dezbaterii, astfel că vom întâlni pe parcurs omul-faur, omul-ludic, omul-pictor, sintagme, deopotrivă, complementare, care poartă, totodată, fermentul polisemiei cultural-culturale.

Din perspectivă existențială, omul este o ființă simbolică (*animal symbolicum*), din perspectivă estetică, omul este un artist (*homo artifex*).

Johan Huizinga și Hans Jonas evidențiază faptul că aceste atribute specifice umanului produc diferențe de statut ontic în raport cu ansamblul lumii animale, și anume: prezența pleneră a rațiunii și experiența neîngrădită a libertății.

Multitudinea de artefacte provenite din Paleoliticul Superior certifică teoriile arheologice că *homo sapiens* ajunsese la maturitatea conștiinței individuale și formele simbolice deveniseră funcționale, astfel încât interacționau ca mediu societal. Instrumentele de lucru folosite exprimau gradul de progres tehnic, iar reprezentările artistice denotau constituirea unui *Weltanschauung* semnificativ. De amintit aici, pentru această perioadă istorică, statuia omului-leu (Hohlenstein-Stadel) ori frescele din peșteri (El Castillo, Chauvet, Altamira, Lascaux, Sulawesi etc).

Alois Riegl numește acest act al reprezentării, întemeiat și ontic, și estetic, *Kunstwollen* (voința creatoare a artei):

„Toată voința umană este îndreptată spre modelarea satisfăcătoare a relației sale cu lumea [...]. Voința creatoare a artei (bildende Kunstwollen) reglează relația omului cu aparența perceptibilă a lucrurilor: ea exprimă modul în care omenirea dorește să vadă lucrurile modelate sau colorate...Caracterul acestei voințe este conținut în ceea ce numim viziunea respectivă asupra lumii...: în religie, filozofie, știință, dar și în stat și drept...”⁸.

Ce este o imagine?

Ceea ce a rămas mereu atractiv a fost reprezentarea cu cele două valențe principale ale sale, conceptuală (imagine mentală – *Denkbild*)⁹ și perceptuală (imagine vizuală – *Sehbild*)¹⁰, exprimate fiecare dintre ele printr-un limbaj spe-

² Bergson, 1998, 137.

³ Scheller, 2021, XIII; 3; 55; 58; 68-69; 188; 192, 197; 225.

⁴ Arendt, 2007, 269-297; 305.

⁵ Frisch, 2022, *passim*, (roman metafizic).

⁶ Huizinga, 2007, 37; 47-75.

⁷ Jonas, 1962, 201-220.

⁸ Riegl, 1927, 401: „Alles Wollen des Menschen ist auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zu der Welt [...] gerichtet. Das bildende Kunstwollen regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge: es gelangt darin die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will ... Der Charakter dieses Wollens ist beschlossen in demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung ... nennen: in Religion, Philosophie, Wissenschaft, auch Staat und Recht ...“

⁹ Constructul terminologic îi aparține lui Walter Benjamin, vezi Mahalel, 2023, 527-545.

¹⁰ Van Walsem, 2005, 71-81; Verbovsek, 2015; 147.

cific, fie textual, fie vizual, deși cele două tipuri de limbaj se pot întrepătrunde, de pildă, ieroglifa, ideograma, logograma sau alt un construct iconografic și, de ce nu, ekphrasis (descrierea cu patos retoric) alcătuind, astfel, o a treia valență, cea simbolică (image simbol – *Sinnbild*)¹¹, care a devenit subiect de studiu separat.

Izaak de Hulster consideră imaginea „o reprezentare mediată”¹², care este realizată cu suportul și pe suportul unor agenți materiali, organici sau cognitivi (media), întrucât imaginile „nu există prin ele însele, ci se întâmplă; ele au loc indiferent dacă sunt imagini în mișcare sau nu. Ele se întâmplă prin transmitere și percepție”¹³.

Hans Belting, pe lângă „medium”, introduce și „corpul”, identificând astfel trei elemente definite cu însușirea de „corp” și aflate în corelație cu o imagine fizică: entitatea reprezentată, mediul și subiectul receptor¹⁴. Avem, așadar, un proces de comunicare alcătuit din emițător (autorul imaginii), mesaj (imaginea), canal (medium) și receptor (public)¹⁵. De remarcat, totodată, că în reprezentare entitatea sau fenomenul reprezentat este de obicei absent.

„Reprezentarea mediată” este, de asemenea, potrivit lui I. de Hulster, o formulare care exprimă un produs reprezentat. În acest sens, din perspectiva producătorului, o imagine este un mediu procesat conceput să reprezinte. Apoi, din perspectiva publicului, o imagine este un mediu care poate fi recunoscut ca o reprezentare.

O imagine poate folosi diverse medii¹⁶:

- (1) medii materiale, cum ar fi pânza (cum este cea folosită în picturile în ulei), piatra (cum este cea folosită în sculptură și relief), apa (ca într-o imagine naturală în oglindă);
- (2) creierul și percepția ca mediu, de exemplu, în gândirea raportată la lucruri și în crearea unei imagini a acestora în minte (în acest caz, lucrul reprezentat nu este prezent în fața ochiului);
- (3) limbajul poate fi mediul imaginilor, în cazul descrierilor și imaginilor ca dispozitiv literar.
- (4) o imagine materială este o combinație posibil colorată de linii și plane care reprezintă o entitate sau un fenomen. Astfel, imaginea este mediată de culori, linii și plane. Imaginea poate fi bidimensională sau tridimensională. Din perspectiva funcției, imaginile (materiale) create de om pot fi – în paralel cu textele – definite ca „expresii predominant comunicative”. Prin urmare, imaginile create de om sunt mediate și de interpretarea producătorului.

¹¹ Mitchell, 1986, 27.

¹² Hulster, 2009, 48.

¹³ Belting, 2005, 303-307.

¹⁴ Stănescu, 2017, 46; Belting, 2025, 314-315.

¹⁵ Stănescu, 2017, 233-245.

¹⁶ Hulster, 2009, 48-49.

Izaak de Hulster avansează o clasificare a imaginii și perspectivele receptării ei în care sunt angrenați produsul, producătorul și publicul¹⁷:

- (1) materială: a. naturală; b. artificială: statică; în mișcare. Perspectivă: public, produs, producător.
- (2) perceptuală fără imagine materială
- (3) mentală: a. percepție subiectivă a non-imagini; b. subiectivă (indirectă); c. inter-subiectivă: literală; figurativă (arhetip, simbol, idee)
- (4) verbală: a. literală (descriere); b. figurativă (metonimie; metaforă; simbol). Perspectivă: producător; produs; public.

Pentru Jacques Derrida o imagine „nu este altceva decât un mod de scriere, un fel de semn grafic care se preface a fi o transcriere directă a ceea ce reprezintă sau a felului în care arată lucrurile, sau a ceea ce sunt ele în esență”¹⁸, iar Thomas Mitchell, parafrazându-l pe Michel Foucault, scrie că „imaginea este noțiunea generală ramificată în diverse similitudini specifice (*convenientia* /proximitate spațială, *aemulatio* /imitație, *analogia* /analogie, *sympatheia* / empatie sau conexiune), care țin lumea laolaltă cu *figuri ale cunoașterii*”¹⁹.

Termenul „reprezentare” nu aparține doar unei singure discipline, ci este pluridisciplinar: imageria mentală, de pildă, este obiect de studiu al psihologiei și epistemologiei, imageria optică este preocupare a fizicii, imageria grafică, sculpturală și arhitecturală este preluată, îndeobște, de către istoria artei, imageria verbală intră în zona criticii literare și lingvisticii, iar imageria perceptuală dezvoltă domeniul transdisciplinarității²⁰.

Iconografie și iconologie

Images /Εἰκόνες și *Ἐκφράσεις* /*Statuarum Descriptiones* sunt trei lucrări compuse în secolul III d. Hr. de către trei retori sofiști, Philostratus cel Bătrân, Philostratus cel Tânăr și Callistratus. Primele două opere, care sunt omonime ca titlu, aidoma autorilor, se ocupă cu descrierea picturilor, în schimb, opul al treilea aduce în dezbatere statuile, și au fost considerate ca fiind primele încercări de iconografie, cu toate că perspectiva propusă este cea retorică, nu o abordare din domeniul istoriei artei.

Scopul ne este precizat chiar de către Philostratus cel Tânăr în *Prooemium*-ul său:

¹⁷ Hulster, 2009, 53.

¹⁸ *Apud* Mitchell, 1986, 30.

¹⁹ Mitchell, 1986, 11; Foucault, 2002, 29; (21-49).

²⁰ Mitchell, 1986, 10-11; în acest sens, clasificarea realizată de către Thomas Mitchell este edificatoare: *Noțiunea de imagerie* conține sursa, adică *Imaginea* (raportată la un subiect /obiect dezvoltă asemănare, similitudine, identitate) poate fi de ordin: 1. *grafic*: picturi, statui, desene; 2. *optic*: oglinziri, proiecții; 3. *perceptiv*: date senzoriale, „specii”, aparențe; 4. *mental*: vise, amintiri, idei, fantasmе; 5. *verbal*: metafore, descrieri (Mitchell, 1986, 10).

„De ce am făcut această introducere? O anumită descriere (ἐκφρασις) a lucrărilor din domeniul picturii a fost scrisă cu multă învățătură de către cineva al cărui nume îl port, tatăl mamei mele, într-o greacă attică foarte pură și cu o frumusețe și o forță formidabile. Dorind să călcăm pe urmele sale, ne-am simțit obligați, înainte de a ne avânta în această sarcină, să discutăm puțin despre arta picturii, pentru ca discuția noastră să aibă propriul său subiect în armonie cu ceea ce se propune. Artă picturii este cea mai nobilă și nu se preocupă de teme nesemnificative. Căci, cel care va fi adevărat maestru al artei, trebuie să aibă o bună cunoaștere a naturii umane, trebuie să fie capabil să discearnă semnele caracterului oamenilor chiar și atunci când aceștia tac și ceea ce se dezvăluie în starea obrazilor și expresia ochilor și caracterul sprâncenelor și, pe scurt, tot ce are legătură cu mintea.

Dacă este priceput în aceste subiecte, va înțelege fiecare trăsătură, iar mâna sa va interpreta cu succes povestea individuală a fiecărei persoane – că un om este nebun, poate, sau furios, sau grijuliu, sau fericit, sau impulsiv, sau îndrăgostit și, într-un cuvânt, va picta în fiecare caz trăsăturile potrivite...

Învățații din vremurile vechi au scris mult, credem, despre simetria în pictură, stabilind legi, cum s-ar spune, despre relația corectă a fiecărei părți a figurii cu celelalte părți, ca și cum ar fi imposibil pentru un artist să exprime cu succes emoțiile minții, decât dacă armonia corpului se încadrează în măsurătorile prescrise de natură; căci o figură anormală și care depășește aceste măsurători nu poate, așa cum pretind ei, exprima emoțiile unei ființe bine constituite. Dacă cineva reflectează asupra acestui aspect însă, constată că arta picturii are o anumită înrudire cu poezia și că un element de imaginație este comun ambelor. De exemplu, poezii îi înfățișează pe zei pe scena lor ca fiind prezenți real și, odată cu ei, toate accesoriile care contribuie la demnitate, grandoare și putere pentru a fermeca mintea; în aceeași manieră face și arta picturii, indicând în liniile figurilor ceea ce poezii sunt capabili să descrie în cuvinte”²¹.

Imagini conține comentarii despre 82 de picturi (65, primul Philostratus, 17, cel de-al doilea), iar *Descrieri* prezintă 11 sculpturi (Callistratus), toate având calitatea de reprezentări materiale, însă, cât de reale sau ficționale vor fi fost acele opere de artă, rămâne un subiect de dispută pentru cercetarea contemporană²².

Autorii au fost interesați, mai întâi de toate, să ofere un manual de pedagogie retorică, apoi să utilizeze metoda ekphrastică (descriptivă)²³ pentru construcția imaginii vizuale prin instrumentarul oferit de vocabular, text și figurile de stil, dar și să profeseze semnificația armoniei (*kalokagathia*) pentru ceea ce este cu adevărat semnificativ în existența umană.

²¹ Philostratus, 390, 2 – 391, 6, (Fairbanks, 1931, 283-287).

²² Bryson, 1995, 175.

²³ „În oratoria epidictică, ekphrasis (descrierea) este de obicei identificată ca un exercițiu retoric avansat care reproduce verbal experiența de a privi o persoană, un loc sau un lucru; mai precis, își propune adesea să reproducă experiența de a privi o operă de artă. Nu numai ceea ce a fost văzut, ci și modul în care a fost privit și emoțiile care însoțesc prima vizionare a acesteia sunt implicit interpretate ca recuperabile, ba chiar reproductibile... (Metoda ekphrastică) invită privitorul să reacționeze la o imagine în felul în care acesta reacționează la o imagine verbală emoționantă; sau atrage atenția asupra statutului ei de imagine, în felul în care ekphrasis, ca figură retorică, face pe cineva conștient de procesul de creare a imaginii; sau, în final, pune în prim-plan acțiunea artistului sau a privitorului, în felul în care retorul sau auditorul este introdus ca agent al imaginii produse verbal” (DiFuria; Melion; 2022, 1-2).

Termenul iconologie a apărut grație lui Cesare Ripa, erudit renașcentist, care a publicat în 1593 lucrarea *Iconologia*, care a devenit foarte repede un bestseller în mai multe ediții. Cartea sa expune câteva sute de efigii-emblemă²⁴ din lumea antică, egiptene, grecești, romane, care portretizau virtuți, vicii, pasiuni, arte și științe, fiecare dintre aceste icoane fiind însoțită de scurte comentarii pentru a contura subiectul în cauză²⁵.

Ridicarea la statutul de disciplină a conceptelor de iconografie și iconologie se datorează cu precădere istoricilor de artă germani Anton Springer, Aby Warburg, Erwin Panofsky²⁶, dar, deopotrivă, și austriacului Ernst Hans Gombrich²⁷ sau olandezului Roelof Van Straten²⁸ ale căror cercetări științifice au creat metode de analiză și interpretare în ceea ce privește gramatica și metafora limbajului plastic.

Pentru Erwin Panofsky *iconografia* înseamnă

„o descriere și o clasificare de imagini așa cum etnografia este o descriere și o clasificare a raselor umane: este un studiu limitat și, oarecum, auxiliar, care ne informează despre când și unde au fost vizualizate teme specifice prin care motive specifice”²⁹,

în timp ce *iconologia* este concepută:

„ca o iconografie ce a dobândit caracter interpretativ, devenind astfel o parte integrantă a studiului artei, în loc să fie limitată la rolul unei anchete statistice preliminare. Iconologia este, așadar, o metodă de interpretare care provine, mai degrabă, din sinteză, decât din analiză. Și, așa cum identificarea corectă a motivelor este premisa analizei lor iconografice corecte, tot așa este analiza corectă a imaginilor, poveștilor și alegoriilor premisa interpretării lor iconologice corecte cu excepția cazului în care avem de-a face cu opere de artă în care întreaga sferă a subiectului secundar sau convențional este eliminată și se efectuează o tranziție directă de la motive la conținut”³⁰.

Totodată, pentru a înțelege interferența și complementaritatea celor două discipline, iconografia fiind descriptivă și vizând subiectul /obiectul, iar iconologia fiind sintetică și circumscriind arealul /fenomenul valorilor simbolice de care este legat subiectul, Erwin Panofsky realizează un tabel sinoptic³¹, care a devenit în istoria artei un instrument de analiză și interpretare:

²⁴ Depinde de ediție numărul acestor reprezentări, de la peste 700 la 326 de imagini.

²⁵ Conceptele evidențiate erau aranjate în ordine alfabetică, după moda Renașterii, și exista pentru fiecare o descriere textuală a figurii alegorice propuse de Cesare Ripa cu scopul de a întruchi conceptul, indicând tipul și culoarea vestimentației, și variatele sale atribute simbolice, împreună cu argumentația pentru care acestea au fost alese, pledoarie adesea susținută cu referințe din literatura clasică greco-latină (Le Luel, 2003, 745-747).

²⁶ Hatt; Klonk, 2006, 96-109; Carile; Nagelsmit, 2016, 12, 777-783.

²⁷ Gombrich, 1993, 1-22.

²⁸ Van Straten, 1993, 3-22.

²⁹ Panofsky, 1955, 31.

³⁰ Panofsky, 1955, 32.

³¹ Panofsky, 1955, 40-41; Panofsky, 1962, 14-16.

Obiectul interpretării	Actul interpretării	Dotarea necesară interpretării	Principiul corectiv al interpretării (Istoria tradiției)
I. <i>Tematica primară sau naturală</i> (A) faptică, (B) expresională, constituind sfera motivelor artistice	<i>Descrierea pre-iconografică</i> (și analiza pseudo-formală)	<i>Experiența empirică</i> (familiarizarea cu obiecte și evenimente)	Istoria <i>stilului</i> (pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, <i>obiectele</i> și <i>evenimentele</i> au fost exprimate prin <i>forme</i>)
II. <i>Tematica secundară sau convențională</i> , constituind sfera <i>imaginilor</i> , <i>povestirilor</i> și <i>alegoriilor</i>	<i>Analiza iconografică</i>	<i>Cunoașterea surselor literare</i> (familiarizarea cu <i>teme</i> și <i>concepte</i> specifice)	Istoria <i>tipurilor</i> (pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, <i>teme</i> și <i>concepte</i> specifice au fost exprimate prin obiecte)
III. <i>Sensul sau conținutul intrinsec</i> , constituind sfera <i>valorilor „simbolice”</i>	<i>Interpretarea iconologică</i>	<i>Intuiția sintetică</i> (familiarizarea cu <i>tendențele esențiale ale intelectului uman</i>), condiționată de psihologia individului și „ <i>Weltanschauung</i> ”-ul său	Istoria <i>simptomelor culturale</i> sau a „ <i>simbolurilor</i> ” în general (pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, <i>tendențe esențiale ale intelectului uman</i> au fost exprimate prin <i>teme</i> și <i>concepte</i> specifice)

Rezumând, ansamblul conceptual al lui Erwin Panofsky presupune trei elemente constitutive: descrierea, analiza și interpretarea, pe primul îl numește pre-iconografic, pe al doilea iconografic și pe al treilea iconologic. Fiecare dintre aceste elemente constitutive corespunde unui nivel de receptare, gnoseologică, axiologică și epistemologică, iar aceste niveluri alcătuiesc, la rândul lor, diverse forme simbolice care sunt transpuse social prin diferite tipuri de limbaj sau structuri culturale.

Izaak de Hulster, pentru o facilă înțelegere, prezintă un ansamblu de interpretare panofskian în formă simplificată, după o temă dată, „motivul animalelor confruntate”³²:

³² Hulster, 2009,77 (https://en.wikipedia.org/wiki/Confronted_animals; <https://www.thearchaeologist.org/blog/the-global-motif-of-confronted-animals-diffusion-or-independent-development>, accesat 17.11.2025).

reprezentare (naturală)	om și două animale	„floare”
motiv	scena de luptă	rozetă
valoare simbolică	putere	simbol solar pentru regalitate

Roelof Van Straten dezvoltă itemul al treilea din grila semiotică panofskiană, anume, interpretarea iconologică, pe care o împarte în două niveluri epistemice: domeniul istoriei artei și domeniul istoriei culturii, care sunt corelate, totodată, cu interpretarea iconografică, astfel încât construiește un cod de interpretare augmentat și de alți factori socio-culturali (politică, religie, finanțare, viață cotidiană), nu doar de semnificații specifice istoriei artei³³:

Nivel	Întrebare	Descriere
descriere pre-iconografică	ce este descris?	analiză amănunțită a ceea ce se vede
descriere iconografică	care este tema sau subiectul?	reprezentare în cadrul tradiției picturale
interpretare iconografică	care sunt semnificațiile mai profunde intenționate de artist?	include studiul surselor literare și alte surse vizuale
interpretare iconologică	de ce a fost creat? și de ce așa?	dezvoltarea și tradițiile temelor picturale

Concluzii

Omul percepe lumea în imagini și o concepe în reprezentări. Ca atare, omul și-a dezvoltat capacitatea limbajului pentru a comunica în diferite moduri, nonverbal, verbal, textual și vizual. Limbajul vizual, perioadă îndelungată, și-a menținut primatul și a fost o formă eficientă de a manifesta varii deziderate, temeri, eșecuri, de a crea forme simbolice culturale ori instituționale.

Limbajul vizual a fost exprimat și prin metoda ekphrastică devenind, astfel, un stil literar, în special, pentru retorică și a fost asimilat ca o modalitate de expresie pentru limbajul textual metaforic.

Intenția artistică (*Kunstwollen*) a generat și nevoia de a interpreta produsul artistic, de a înțelege mesajele codate ale artistului. Drept urmare, autori consacrați fenomenului artistic au promovat discipline hermeneutice, precum iconografia și iconologia, cu scopul de a recepta riguros mesajele limbajului plastic. Unul dintre acești autori se numește Erwin Panofsky, căruia îi datorăm celebra grilă semiotică din domeniul artelor vizuale.

³³ Van Straten, 1993, 16; Hulster, 2009, 72.

Bibliografie / Bibliography:

Arendt, Hannah, *Condiția umană*, traducere de Claudiu Vereș și Gabriel Chindea, Editurs Idea Design & Print Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007.

Belting, Hans, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, în *Critical Inquiry*, 31, 2, 2005, Chicago, p. 302-319.

Bergson, Henri, *Evoluția creatoare*, traducere și studiu introductiv Vasile Sporic, Editura Institutului European, 1998.

Bryson, Norman, *Philostratus and the Imaginary Museum*, în *Vision and Textuality*, edited by Stephen Melville and Bill Readings, Duke University Press, Durham, 1995, p. 174-194.

Carile, Maria, Cristina; Nagelsmit, Eelco, *Iconography, Iconology*, I, în *Encyclopedia of Bible and Its Reception*, De Gruyter, Berlin-Boston, 2012, col. 777-783.

Cassirer, Ernst, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, traducere de Constantin Coșman, Humanitas, 1994.

Di Furia, J., Arthur, Melion, S., Walter, *Introduction: Ekphrastic Image-Making*, în *Ekphrastic Image-Making in Early Modern Europe, 1500-1700*, edited by Arthur J. DiFuria, Walter S. Melion, Brill, Leiden-Boston, 2022, p. 1-65.

Foucault, Michel, *Order of Things. An archaeology of the human sciences*, Routledge, London and New York, 2002.

Frisch, Max, *Homo faber*, Editura Curtea veche, București, 2022.

Gombrich, H., Ernst, *Gombrich on the Renaissance. Volume 2: Symbolic Images*, Phaidon Press Limited, London, 1993.

Hatt, Michael, Klonk, Charlotte, *Art History. A critical introduction to its methods*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1988.

Huizinga, Johan, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, traducere de H. R. Radian, Humanitas, 2018.

Hulster de, J., Izaak, *Iconographic Exegesis and Third Isaiah*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2009.

Jonas, Hans, *Homo Pictor and the Differentia of Man*, în *Social Research*, No. 2, 1962, The Johns Hopkins University Press, p. 201-220.

Le Luel, Nathalie, „Ripa”, în *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Xavier Barral i Altet (ed.), Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 745-747.

Mahalel, Anat, Tzur, *The visual image and the Denkbild: Sigmund Freud and Walter Benjamin on history and remembrance*, în *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 104, No.3, 2023, Taylor & Francis, p. 527-545.

Mitchell, W. J., Thomas, *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, London, 1986.

Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor Books, Garden City, N.Y., 1955.

Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology. Humanistic Themes. In the Art of the Renaissance*, Harper Torchbooks, The Academy Library, Harper & Row, Publishers, New York, Evanston, and London, 1962.

Philostratus, *Imagines, Callistratus, Descriptiones*, with an English Translation, by Arthur Fairbanks, London-New York, 1931.

Riegl, Alois, *Die spätrömische Kunstindustrie*, Staatsdruckerei, Wien, 1927.

Scheller, Max, *Cognition and Work. A Study concernig the Value and Limits of Pragmatic Motifs in the Cognition of the World*, translated by Zachary Davis, Northwestern University Press Evanston, Illinois, 2021.

Stănese, Radu, *Corpus Media. Gimnosofii ca propedeutică pentru o antropologie a nudului*, Editura Eikon, București, 2017.

Straten Van, Roelof, *An Introduction to Iconography*, Gordon and Breach Science Publisher, 1993.

Verbovsek, Alexandra, *Reception and Perception*, în *A Companion to Ancient Egyptian Art*, edited by Melinda K. Hartwig, Willey Blackwell, 2015, p. 141-154.

Walsem van, René, *Iconography of Old Kingdom Elite Tombs: Analysis & Interpretation, Theoretical and Methodological Aspects*, Leiden-Leuven, Ex Oriente Lux, Peeters, 2005.

Webliografie / Webliography:

https://en.wikipedia.org/wiki/Confronted_animals

<https://www.thearchaeologist.org/blog/the-global-motif-of-confronted-animals-diffusion-or-independent-development>).