



To kvindelige kunstmalerere fra Pompeii

BENTE KIILERICH

To små vægmalerier fra Pompeii har begge som motiv en kvindelig maler med pensel og palet. Der knytter sig flere ubesvarede spørgsmål til disse billeder: Er det specifikke, berømte kunstnere som er afbildet, eller er det snarere en form for genremotiv? Hvilken betydning har figuren, som malerinderne har gengivet på sine træpaneler? Er billederne skabt med henblik på de pågældende huse i Pompeii, eller er de kopier eller variationer over ældre staffelimalerier? Var vægmalerne også kvinder? I det følgende skal vi se om det er muligt at finde svar på nogen af disse spørgsmål.

To vægmalerier som afbilder en malerinde, er bevaret fra Pompeii. De er begge fundet i området Regio VI, i den nordvestlige del af byen, men i forskellige huse og på forskellige tidspunkter. Det ene blev opdaget i *Casa del Chirurgo*, Kirurgens hus (VI. 1.10) allerede i 1771. Det andet blev fundet i 1846 i *Casa dell'Imperatrice di Russia*, Kejserinden af Ruslands hus (VI.14.42). Når malerierne idag befinder sig på Museo archeologico nazionale i Napoli og ikke *in situ* i Pompeii, skyldes det, at de tidlige udgravere ofte skar ud såvel store som små figurmotiver, hvis de fandt dem interessante som kunst. Billederne blev derefter rammet

ind, som havde de været selvstændige værker – den arkæologiske helhed de indgik i, blev der desværre sjældent taget hensyn til.

Malerinden klædt i hvidt

Maleriet fra *Casa dell'Imperatrice di Russia* afbilder tre kvinder, der kan identificeres som henholdsvis en kunstner, en kunde og en assistent (Museo archeologico nazionale Napoli, MANN 9017; 37 x 37 cm) (Fig. 1).¹ Sandsynligvis befinder kvinderne sig indendørs, men interioret er, som det ofte er tilfældet på pompejanske vægmalerier, abstraheret og lidet specifikt.

1) Sampaolo 1994, 414, fig. 9; Richardson 2000, 120; Kiilerich 2023, 7–8, fig. 4. Detaljeret fotografisk dokumentation af arkitektur og maleri for de enkelte huse i Pompeii findes på: <https://www.pompeiiinpictures.com>



Fig. 1. Malerinde klædt i hvidt. Fra Kejsrerinden af Ruslands hus, Pompeii (Napoli, Arkæologiske nationalmuseum, MANN 9017) (foto: B. Kiülerich, 2014).

Billedfeltet deles i to af en hvid søjle; en purpuragtig baggrund giver indtryk af et tæppe eller en kulisser; den lysblå farve øverst på højre side antyder et blik ud på en blå himmel.

Maleriet er medtaget af tidens tand med en del afskallet maling, så visse detaljer er vanskelige at tolke. Om ikke andre farver er skallet af, er malerinden klædt i hvidt fra inderst til yderst. Ved siden af hende sidder en kvinde som er

iført en gul tunika og en hvid palla som er trukket op over hovedet; i hånden holder hun en bladformet vifte. Hun betragter indgående malerindens tavle. Ved første blik bemærker man kun disse to figurer, som dominerer billedfeltet, men ved nøjere eftersyn kan skimtes en tredje figur, en blåklædt skikkelse som står bag staffeliet med en hånd på dette. På en tegning af Giuseppe Abbati (1836–1868) er den nu skyggeagtige

kvinde tydelig (Fig. 2). Formodentlig er hun kunstnerens assistent. Hendes underordnede status fremgår både af at hun står, hvor de to andre sidder, og farven på klæderne: Mørk gråblå var ikke en højstatusfarve.²

Malerinden er åbenbart færdig med panelet, som forestiller en stående per-

son. Hun holder endnu pensel og palet og er ifærd med at skrive noget over den afbildede, formodentlig en *titulus* eller dedikation. Desværre er det umuligt at læse ordene, og man kan endvidere spekulere på, om det er faktiske ord på latin eller græsk eller en slags pseudo-skrift. Figuren på det lille panel



Fig. 2. Malerinden fra Kejsrerinden af Ruslands hus. Tegning af Giuseppe Abbati, ca 1855/60 (Napoli, Arkæologiske nationalmuseum ADS 421).

Foto: <https://www.pompeiiinpictures.com>

2) Kiilerich 2023 for farver på kvindeklæder i Pompeii.

er klædt i hvidt, hvilket kunne indikere en togaklædt mand; går man tættere på det lille billede, skimtes så vidt gule og rødviolette partier i dragten; så kanske det snarere forestiller en kvinde, hvilket understøttes af at det mørke hår synes arrangeret i en nakkeknode (Fig. 3). Det kunne i så fald være et portræt af den siddende kvinde.

Den enkleste tolkning af vægmaleriet bliver da, at en kvinde har bestilt sit portræt og nu betragter resultatet. Skulle man sætte navn på kunstneren, er det fristende at referere til Iaia fra Cyzikos, som på Varros tid, i 1. århundred f.Kr., var aktiv både i Roma og Napoli, og som især er kendt for at male portrætter (Plin NH 35.147–148). Vægmaleriet bliver da et portræt af en portrætmaler. Vi skal vende tilbage til spørgsmålet om kvindelige kunstnere.

Malerinden klædt i violet

Maleriet fra *Casa del Chirurgo*, VI.1.10 (MANN 9018; 45.5 x 45.3 cm) er noget større end det foregående.³ Det er ligeledes kvadratisk, et vanligt format for de figurbilleder, der blev placeret midt på en væg som blikfang. Huset, som i sin oprindelige form går tilbage til 3./2. århundred f.Kr., har en kompliceret bygningshistorie med mange successive faser, senest fra perioden mellem jordskælvet i 63 og vulkanudbrudet i 79, fra hvilket tidsrum maleriet stammer. Bygningen fik navnet *Kirurgens hus* på grund af fund af flere medicinske instrumenter, som tange, skalpeller og pincetter.

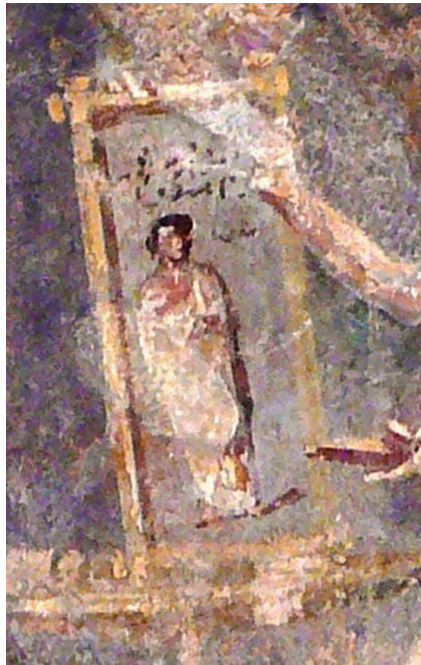


Fig. 3. Detalje af fig. 1: Stående figur på malerindens panel. Foto: B. Külerich, 2014.

Også på dette maleri er afbildet tre kvinder, men kompositionen er anderledes og mere kompliceret end på det førnævnte billede (Fig. 4). Malerinden sidder på en elegant *sella* med en tyk, gul pude. Hun er iført en lys violet palla som er draperet over en svagt lysgul, nærmest gennemsigtig tunica – ikke det mest nærliggende arbejdstøj. Den violette farve skal muligens antyde purpur, og er i så fald en yderst kostbar dragt. Hun assisteres af en lille dreng iført en gul kappe og med en slags krans om hovedet. Barnet viser frem et

3) Ling 1991, 211, fig. 232; Sampaolo 1994, 75, fig. 46; Donati 1998, no. 86, p. 301, col.pl. p. 197; Grimaldi 2016, 19, fig. 5; Külerich 2023, 8–10, fig. 5.



Fig. 4. Malerinde klædt i violet. Fra Kirurgens hus, Pompeji (Napoli, Arkæologiske nationalmuseum, MANN 9018). Foto: Wikimedia commons.

træpanel (*pinax*) med en stående figur. Drengens funktion er altså beslægtet med den blåklædte kvindes i det foregående maleri. Der er to tilskuere, enten potentielle kunder eller beundrere. Disse står lidt tilbagetrukkent i venstre del af billedfladen, delvis skjult bag en kraftig pilaster. Det er næsten som om de har listet sig forsigtig ind og ikke vil forstyrre kunstneren i sit arbejde; om malerinden, som sidder med ryggen til tilskuerne, er klar over deres tilstedeværelse, er uvist. Den ene kvinde holder pegefingern til hagen i en tankefuld

gestus. De to tilskuere er elegant klædt: den ene i pink tunica med pink og gul palla; den anden i turkis palla med pink bort over en nærmest lime-farvet tunika. Som kunden i det første maleri holder hun en bladformet vifte. Det er vanskelig at afgøre, om de to tilskuere eller kunder mest har som funktion at fylde tomrummet til venstre samt vise til moderigtig påklædning, eller om de har en videre betydning i narrativet.

Kunstneren har blikket rettet mod en Dionysosherme. Nogle forskere har tolket hermen som Priapos, der

også ofte er klædt i gult, men ud fra attributterne en kantharos og en thyrsus synes det klart, at hermen med det lange grålige skæg og det gyldne pallium forestiller Dionysos og ikke Priapos. Det antages gerne at hermen er model for det maleri (*pinax*), som barnet holder frem. Men i modsætning til placeringen på det første vægmaleri er maleriet ikke anbragt på et staffeli, og det er ikke i øjenhøjde, som man skulle forvente, hvis kunstneren var i færd med at male på træpladen. Hun ville komme i en meget akavet stilling,

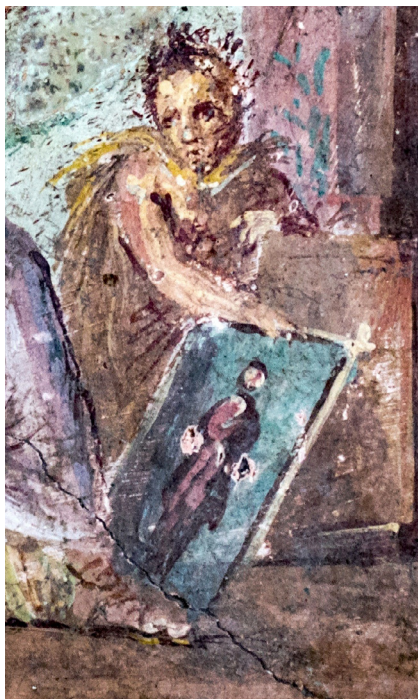


Fig. 5. Detalje af fig. 4: Tavlemaleri med stående figur klædt i rødt (Wikimedia commons).

om hun skulle bøje sig ned til jorden, når hun arbejdede. Den lille synes desuden at fremvise et færdigt produkt, som forestiller en stående person i rød og violet dragt og som iøvrigt ikke samsvarer med udseendet til hermen (Fig. 5). Men malerinden sidder endnu med penselen i hånden og stirrer intenst på hermen. Det er derfor også muligt at tolke scenen således, at hun er ifærd med at bemale skulpturen. I så fald har hendes stilling eventuelt været *colorator*, bemaler, snarere end *pictor imaginarius*.⁴ En anden mulighed er, at hun dedikerer sit færdige arbejde til Dionysos.

Dionysos-hermen står på en firkanter base, omkring hvilken der vokser grønt. Det er som om grænsen mellem interiør og eksteriør er visket ud: Tilskuerne synes at befinde sig i et rum inde, men malerinden har sin malerkasse på en liggende søjlestump, hvilket tyder på at hun befinder sig udendørs; det kunne være et atrium, som åbner mod en peristylgård, så kunstneren på en måde er både inde og ude. Med tanke på at få bedst mulig lysforhold er det ikke sandsynligt, at kunstneren malede i mørke lukkede rum.

For at få et bedre indtryk af nu uklare detaljer på vægmaleriet er det værd at se på en gammel publikation i sort/hvid. I perioden mellem 1757 og 1792 blev publiceret otte bind af *Le pitture antiche d'Ercolano* (indbefattende Pompeii og andre lokaliteter), et imponerende arbejde hvor malerierne blev nøje beskrevet ledsaget af stik. På den pågældende planche fra bind

4) Som diskuteret vedrørende byzantinsk polykromi af Pedone 2022, 322–328 er det vanskeligt at finde stillingsbetegnelser som går på polykromist, skulpturbemaler eller lignende. De fleste af disse håndværkere eller kunstnere er også helt anonyme.

7 ses det tydeligere end i nuværende tilstand, hvad som er afbildet (Fig. 6).⁵ Det gamle stik viser også det, som befinder sig udenfor den monumentale portåbning: en vase på en søjle samt en statue på en høj base. Over døren er placeret et bukranium og en guirlande, hvilket associerer til en helligdom. På

dørkarmen er ophængt et lille billede, muligens et votivbillede. Dionysos var en populær skikkelse i Pompeii, men hermer og statuer blev også opstillet i store indre gårdhaver, så der kan være tale om såvel en privat gårdhave som en have med kultisk funktion.⁶

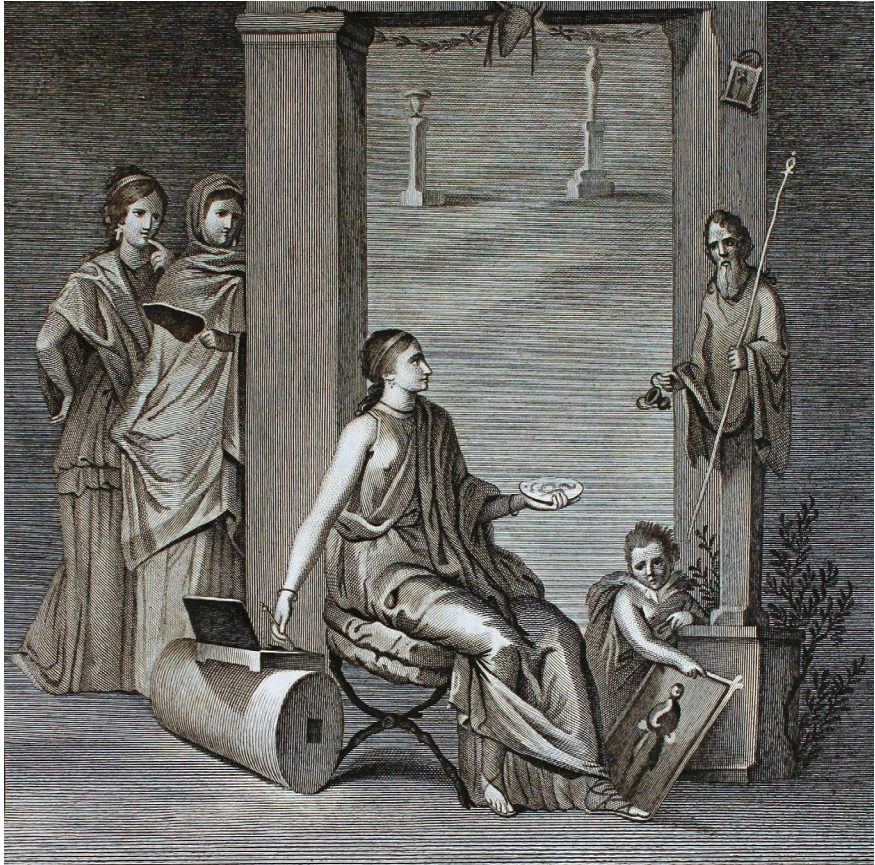


Fig. 6. Malerinden fra Kirurgens hus, Pompeji. Kobberstik af fig. 4: (*Le pitture antiche*, VII, 1775, pl. 2).

5) *Le pitture antiche*, vol. 7, 1775, 5, pl. 2.

6) Se f.eks. den nylig restaurerede Casa dei Vetti, som genåbnede i 2023. For haver i Pompeii er Jashemski 1979 et standardværk. For vægmalerier af statuer i haver, se nyligst Moore 2023 med referencer til tidligere litteratur.

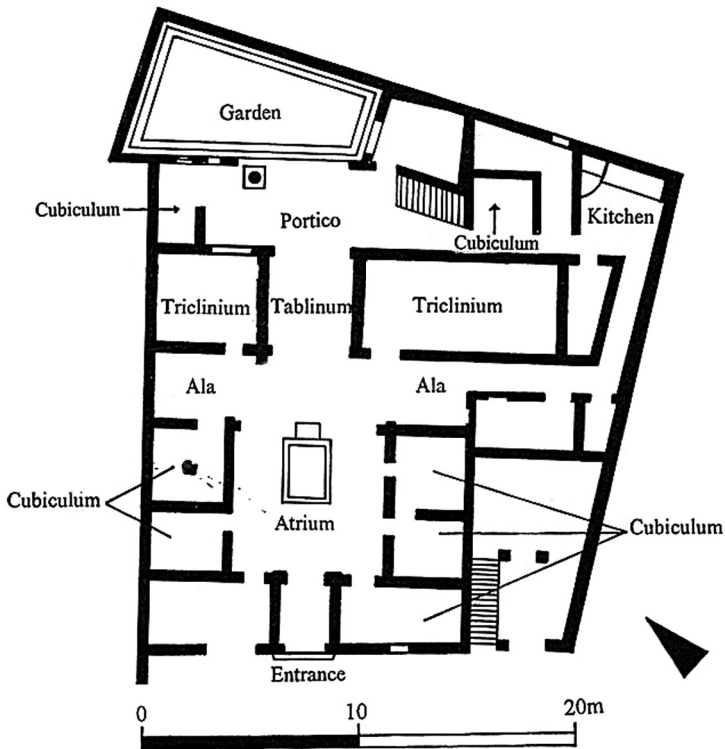


Fig. 7. Kirurgens hus, grundplan med gårdhaven øverst til venstre og rum 9, hvor maleriet blev fundet under.

Vægmaleriernes kontekst

Det er vigtigt at se de to malerier i deres oprindelige kontekst. I *Kirurgens hus* befandt det figurative panel sig på østvæggen i rum 9, syd for en lille gårdhave (Fig. 7). Beliggenheden får en til at reflektere over hvorvidt meningen er at haven, som er antydnet på maleriet, skal afspejle den faktiske have (*hortus*) i huset. I så fald kan man forestille sig, at kunstneren er tænkt som værende i rum 9, hvor maleriet er placeret.

I *Kejserindens hus* var figurmaleriet i *cubiculum* 3, som vel nærmest fungerede som et soveværelse, syd for

(til højre for) indgangen. Billedet med malerinden dekorerede vestvæggen; på østvæggen var en siddende kvinde, tolket som Phaedra, med en stående tjenerinde (MANN 9378); på nord-siden forestillede billedet en mand og en kvinde, muligens Phaedra igen med Hippolytos. På sydsiden var ifølge gamle tegninger en mænade og nogen amoriner. Disse malerier er nu gået tabt. Spørgsmålet er så, om disse fire billeder udgjorde en helhed eller det var uafhængige motiver. En mulighed kunne være at 'Phaedra' er identisk med kvinden i gult og portræteringen

indleder et narrativ, som kulminerer i hendes møde med 'Hippolytos', men der kan sikkert findes andre og mere overbevisende tolkninger.

Kvindelige kunstnere

Plinius nævner flere kvindelige malere og hvilke motiver de udformede.⁷ Han fremhæver ovennævnte Iaia fra Cyzikus, som var aktiv omkring begyndelsen af det 1. århundrede f.Kr. Plinius nævner hendes hurtige streg, samt at hun var mer berømt end mange samtidige mandlige malere. Og hun var bedre betalt:

«I Marcus Varros ungdom malede Iaia fra Cyzikus, der forblev ugift, i Rom både med pensel og med cestrum⁸ på elfenben mest kvindeportrætter og i Napoli et stort billede på træ af en gammel kone. Hun malede også et selvportræt ved brug af et spejl. (148): Ingen havde en hurtigere streg end hun, dog var hendes værker af så høj kvalitet, at hun i pris blev vurderet langt højere end de samtidige portrætmalere Sopolis og Dionysius, hvis billeder fylder kunstgallerierne» (NH 35.147–148).

I mangel på mer konkret evidens for kvindelige kunstnere i antikken er det gerne denne passage hos Plinius, som

trækkes frem. Plinius omtaler endvidere følgende kunstnere:

«Timarete, Micons datter, malede det meget gamle billede af Diana, der hænger i Ephesus. Irene, maleren Cratinus' datter og elev, malede en Pige, som er i Eleusis, en Calypso, en Gammel person, en illusionist Theodorus og datteren Alcisthenes. Aristarete, Nearchus' datter og elev, malede en Aeskulap. Også en kvinde ved navn Olympias malede, men om hende huskes kun, at Autobolus var hendes elev.»

Udover at Iaia var portrætmaler aktiv i Napoli, er der ikke meget i den sparsomme omtale af de øvrige kvinder, som kan associeres med vore to billeder.

Den arkæologiske evidens for kvindelige kunstnere er endnu mere sparsom. En 1800-tals-publikation af en villa i Sant-Médard-des-Près i Loiredalen i Frankrig giver dog et hint: Der var en kvindelig maler begravet med sit malerudstyr. Fundet indbefattede håndtag til pensler, paletknive, malerskrin og farvekrukker i metal.⁹

Iaia fra Cyzikos var berømt og økonomisk værdsat. Men det er også hævdet, at det at male var et lavstatus-job – og derfor passende for slaver og kvinder.¹⁰ At male på væg og male på staffeli

-
- 7) Richardson, 2000, identificerer en række kunstnere, som han fordeler malerier på efter Morelli-metoden. Giovanni Morelli (1816–1891), som var uddannet læge, mente at en kunstners personlige stil kom til udtryk i detaljer som øren og fingre. Dette er et interessant forsøg, for om det kan påvises, at en person arbejdede i flere huse, kan man få oplysninger om arbejdsforhold og mulige holdepunkter for dateringer. Men det er ofte vanskeligt at vide, om to værker med samme stiltræk er malet af samme person. Uanset er ingen af kunstnerne identificeret som kvinder.
 - 8) *Cestrum* er et tegneredskab af ben eller metal, formet nærmest som en pen eller griffel.
 - 9) Fillon 1849 (tilgængelig online fra BnF og DAI) med tegninger af udstyret; se også Ling 1991, 210 fig. 230.
 - 10) Grimaldi 2016, 19.

var to forskellige teknikker og sandsynligvis udført af to forskellige typer kunsthåndværkere.¹¹ En *pictor imaginarius*, en figurmaler, tjente det dobbelte af en *pictor parietarius*, en vægmaler – henholdsvis 150 og 75 denarii pr. dag.¹² Derfor er det usandsynligt at vægmalerne som arbejdede i *Kirurgens* og *Kejserindens hus* er identiske med de panelmalere, som er fremstillet på væggene. De to afbildede kvinder hører til *pictor imaginarius* kategorien. Men deres status er ikke nødvendigvis den samme: Den hvidklædte kvinde maler et ganske lille billede, og man får indtryk af, at dette er af privat karakter, eventuelt en bestilling fra kvinden med viften. For maleren i violet associerer omgivelserne til et muligt kultisk miljø snarere end et malerværksted.

Diskussion

Selvom det pompejanske vægmaleri, inkluderet materiale fra hele området i Napoli-bugten, er flittigt diskuteret i talrige publikationer, er der stadig mange såvel store som små billeder, der ikke lader sig tyde på overbevisende måde. Det er således betegnende, at malerinden i violet antages at male på en todimensionel flade, selvom der ikke er staffeli, og træpladen er placeret uden for hendes rækkevidde. Dette kunne selvfølgelig forklares med, at hun er ved at dedikere et færdigt værk til Dionysos. At hun endnu holder pensel og palet, skal da forstås som et tegn på,

at hun er den, som har udført værket. Drengen viser da os tilskuere, hvad som er på træpladen, medens malerinden betragter Dionysos for at se, om han er tilfreds med resultatet. Uanset er det næppe tale om, at hermen er model for tavlen, da hermen er iført klæder i andre farver end figuren på træpladen. En vanskelighed ved at tolke scenen er, at den i lighed med mange andre pompejanske malerier kan være sat sammen af flere forbilleder. Man kunne sagtens fjerne de to stående kvinder og have en fuldværdig komposition uden disse.

Den stående kvinde med viften minder en del om hellenistiske terracotta-statuetter fra Tanagra i Boiotien (Fig. 8).¹³ Den palmeblads-formede viftetype var populær i hellenistisk tid. Betyder det da, at maleriet fra 1. århundred vor tid, gør brug af et ældre billedrepertoire? Malerierne fra Pompeii, Herculaneum og de andre lokaliteter er sjældent direkte kopier af græske værker (som man troede på Winckelmanns tid og som det endnu var hævdet i nyere tids *Kopienkritik*, der søgte at finde græske forbilleder for de bedste mytologiske subjekter).¹⁴ De allerfleste romerske malerier er rimeligvis selvstændige kompositioner. Selvstændige betyder dog ikke nødvendigvis, at de står helt frit fra tidligere kunst. Snarere er der i mange tilfælde tale om eklektiske malerier, på samme måde som der i skulpturen er eklektiske træk med blanding og omformning af diverse prototyper.¹⁵

11) For vægmaler, Ling 1991, 212–220 med referencer til ældre litteratur, 234–235; Squire 2015.

12) Andersen 1985; Squire 2015, 180.

13) For Tanagra figurer, se Jeammet 2007.

14) For *Kopienkritik*, f.eks. Lippold 1951.

15) Perry 2005.

'Originale' værker opstår ved at kombinere nyt og gammelt og omforme det på forskellig vis. I den berømte Mysteriefrise fra Pompeii kan der påvises forbilleder for flere delmotiver, en årsag til at det har været vanskelig at tolke indholdet, da det synes komponeret af flere dele af forskellig oprindelse. At en større narrativ flerfigurskomposition benytter varierede modeller og tilpasser disse til nye kontekster ved at fjerne og tilføje, er ikke underligt. Det er mer uventet, om malerier med blot tre-fire figurer i en samlet scene skulle være sat sammen af to 'modeller'. Alligevel kan det af og til virke så: Kunstneren kunne endvidere tage et element fra et ældre værk og kombinere det med noget nyt for at tilpasse det til kundens forventninger og nye kontekster. Det svarer til romernes ønske om *aemulatio*, at overgå fremfor at imitere (*imitatio*), en proces, der er en form for kreativ imitation. I teorien om *aemulatio* var det vigtigt at tage mange forbilleder, men sætte dem sammen på en så elegant måde, at det var vanskelig at se at de var sammensatte.¹⁶ Det gør det naturligvis vanskeligt at tolke eklektiske værker.

Afslutning

Der er lidet som tilsiger, at de to kvinder på vægmalerierne er hobby-malere, som sad med paletten for tidsfordriv. De to beundrende tilskuere i det ene billede samt den velklædte kunde i det andet bevidner kunstnernes dygtighed og tyder på, at de to nu anonyme malere kan have haft en vigtig position. Men her er tale om to lag: de kunstnere, som



Fig. 8. Tanagra figur med vifte: Dame en bleu. Paris Louvre (museumsfoto).

har malet billederne på væggene samt de kunstnere, som er afbildet inden billedrammen. Kanske nogle vægmalere var kvinder, som knyttede an til og stræbte efter at sammenligne sig med berømte forgængere som Iaia? At det fandtes kvindelige malere i antikken, er et faktum, selvom de som også senere i historien var i mindretal. En anden

16) Perry 2005, 114-116.

mulighed er, at det var kvinder som bestilte de pågældende motiver. De to malerinde-scener, som blev valgt til at dekorere rummene, illustrerer måske ikke bare kvindelige kunstneres selvbevidsthed og professionelle stolthed, men også kvindelige bestillers økonomiske og sociale status. Som nyere forskning har vist, så havde nogle kvinder vigtige positioner i det pompejanske samfund. Udover hvad som anses for typisk kvindelige områder knyttet til hjemmet, tekstilfremstilling og lignende, kunne de ernære sig som forretningsfolk, som udlejere af boliger og butikker og i mange andre kapaciteter.¹⁷ Der er også evidens for, at kvinder arbejdede som *medica*, læge og *obstetrix*, jordmor.¹⁸ Teoretisk kunne det jo tænkes, at instrumenterne som blev fundet i *Kirurgens hus*, ikke tilhørte en *medicus*, men en *medica*.

bente.kiulerich@uib.no

Bibliografi

- Andersen, F.G. 1985: «Pompeian Painting: Some Practical Aspects of Creation», *Analecta Romana Inst. Danici* 14, 113–128.
- Donati, A. (ed.) 1998: *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*. Milan: Electa.
- Fillon, B. 1849: *Description de la villa du tombeau d'une femme artiste gallo-romain découverts à Sant-Médard-des-Près (Vendée)*. Fontenay: Robuchon. <https://arachne.dainst.org/entite/3886876>
- Grimaldi, M. 2016: *Pictores. Mani d'artista dagli affreschi pompeiani alla pittura contemporanea*. Naples: Valtrend Editore.
- Jashemski, W.F. 1979: *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*. New Rochelle: Caratzas Brothers.
- Jeammet, V. (ed.) 2007: *Tanagras. De l'objet de collection à l'objet archéologique*. Paris: Louvre.
- Kiulerich, B. 2023: «The Real and the Ideal in Pompeian Fashion», *CLARA – classical art and archaeology* vol. 10 (= special issue vol 3: *Pompeii from the real to the ideal*), 1–25.
- Laes, C. 2010: «The Educated Midwife in the Roman Empire», i M. Horstmanshoff (ed.), *Hippocrates and the Medical Education*. Leiden: Brill, 261–286.
- Ling, R. 1991: *Roman Painting*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lippold, G. 1951: *Gemäldekopien*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- Longfellow, B. & M. Swetnam-Burland (eds) 2022: *Women's Voices, Women's Life*. Austin: University of Texas Press.
- Lundgren, A.K. 2021: *Mediating Agencies. Towards an Agential Realist Interpretation of Gender Identification and Self-representation in the praedia of Julia Felix at Pompeii* (thesis Uppsala University).
- Moore, D. 2023: «The Statue of Mars in the Mural of Venus Marina at Pompeii», *CLARA – classical art and archaeology* vol. 10 (= special issue vol 3: *Pompeii from the real to the ideal*), 1–22.

17) Lundgren 2021; Longfellow & Swetnam-Burland 2022.

18) Laes 2010; Swetnam-Burland 2022, 29, 31.

- Pedone, S. 2022: *Bisanzio a colori. La policromia nella scultura bizantina*. Roma: Bardi edizione.
- Perry, E. 2005: *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Richardson, L. 2000: *A Catalogue of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum and Stabiae*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Sampaolo, V. (ed.) 1994: *Pompei: Pitture e mosaici, V. Regio VI, pt. 2*. Rome: Treccani.
- Squire, M. 2015: «Roman Art and the Artist», in *A Companion to Roman Art*, B. Borg (ed.). Wiley-Blackwell, 172–194.
- Swetnam-Burland, M. 2022: «Women's Work? Investors, Money-Handlers, and Dealers», in Longfellow, B. & M. Swetnam-Burland (eds) 2022, *Women's Voices, Women's Life*. Austin: University of Texas Press, 29–49.