

PREZENȚE ALE VIZIUNII BAROCE ASUPRA SPAȚIULUI ÎN PICTURA DESTINATĂ COMUNITĂȚILOR ORTODOXE DIN BANAT, ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

Dorina Pârvulescu

Perspectiva pe care o deschide o incursiune pe această temă în domeniul tradițional al imaginii artistice din ambianța ortodoxă, ar putea completa viziunea de ansamblu asupra aceea ce a însemnat secolul al XVIII-lea în evoluția mentalului colectivităților ortodoxe din zona de vest a spațiului românesc, în cadrul relației între comanda și oferta artistică.

Demersul pe care l-am inițiat, suportă argumentări bazate pe sursele de informație pe care le oferă materialul iconografic constituit de icoane pe lemn, iconostase și mai puțin pictură murală aflate sau provenite din biserici bănățene sau cunoscute în arealul învecinat Banatului. Pe baza acestuia, ne-am orientat spre ilustrarea câtorva aspecte, capabile să susțină ideea privitoare la insinuarea viziunii occidentale asupra spațiului în conținutul imaginii destinate comunităților ortodoxe, atașate structural tradiției îndepărtate a lumii Bizanțului, aceluia canon care i-a asigurat persistența multiseclară.

Spre deosebire de orice altă imagine, cea sacră este proprie însăși naturii creștinismului iar existența sa se întemeiază pe dogma Întrupării celei de-a doua persoane a Sfintei Treimi - adică a lui Isus.¹

Creația ortodoxă se conturează drept “expresie vizuală a dogmei transfigurării”.² Realizată după “image, după asemănare, după substanță”, este manifestarea “prezentului eshatologic” și în această accepțiune, diferă totalmente de orice reprezentare profană,

dar și de cea religioasă a lumii occidentale, fiind subordonată tradiției bisericii.³

Canonul iconografic, se referă la reprezentarea spațiului în care se construiește icoana, respectiv fundalul acesteia, ambianța - arhitecturi, peisaj, prezențe umane sau animale și în sfârșit, personajul sau personajele care fac obiectul acesteia, alcătuite în așa fel încât să ilustreze dogma prezentului eshatologic la care ne-am referit anterior, adică nu să re-prezinte chipul unui sfânt ci să-l prezinte pe acesta dimpreună cu sfințenia sa, după o imagine prototip.

Construcția și argumentarea imaginii care apare pe icoană se face pe fondul de lumină al acesteia, ce reprezintă "spațiul adevăratei realități și îi exprimă ontologia".⁴ După tradiție acest spațiu în care se creează imaginea se scaldă în lumina aurului, înțeleasă ca "raționament al percepției spirituale concrete și imediate a slavei lui Dumnezeu".⁵

Altă dată lumina, sau cu alte cuvinte spațiul acesteia este împărțit în două registre cromatice simbolizând cerul ca "prezență a divinității în lume prin creația și energiile sale"⁶ și pământul. Simbolica culorilor fondului, a luminii necreate nu exclude - după cum de altfel este bine cunoscut celor care studiază icoana - și alte culori ale luminii, dar consideră că aurul prin vibrația sa mată este cel mai în măsură să ilustreze ideea spațiului suprasenzorial, necreat.

Pe acest fundal de aur sau într-una dintre culorile amintite, se construiește către spectator - personajul căruia icoana i-a fost destinată. Imaginile ce apar pe icoană sunt astfel creații ale luminii "... principiu transcendent și creator al lucrurilor; ea (lumina) se manifestă prin ele dar nu se epuizează odată cu ele" sublinia Pavel Florenski într-unul dintre scrierile dedicate conceptului icoanei.⁷

Pornind de la acest principiu fundamental al construcției imaginii din lumină, în pictura ortodoxă nu există umbre. Evităm să intrăm în detaliile filozofiei icoanei, trimițând în continuare la discursul pe această temă a autorului menționat mai sus. Ne rezumăm la a menționa, pentru explicitarea demersului propus că ontologia icoanei, care presupune reprezentarea existenței harice a personajelor, impune neprezentarea umbrei, care înseamnă întuneric, pe care apostolul Petru îl vedea ca "cel din afară" adică dinafara lui

Dumnezeu, semnificând în accepțiune mai largă irealitatea, iadul, lipsa de energie.

Aceste coordonate filozofice pe care s-a întemeiat creația icoanei ortodoxe, au fost respectate în mare măsură și în secolul al XVIII-lea, justificând integrarea sa în conceptul de tradițional, pe care-l argumenta pe larg Ana - Maria Muzicescu într-un studiu destinat specificului picturii din arealul balcanic.⁸

Subliniem - tradițional dar nu conservator, acceptând deci îmbogățirea experienței fără abandonarea sa, ca să parafrazăm una dintre judecățile lui Alexandru Duțu asupra semnificației celor două noțiuni - tradițional și conservator.⁹

Un astfel de exemplu de înnoire, l-a oferit creația artistică din ambianța picturii din Țara Românească, la sfârșitul secolului al XVII-lea, prin ceea ce a reprezentat stilul brâncovenesc, excepțională sinteză de tradiție, de baroc și de elemente orientale.

Nu putem trece cu vederea, mai puțin cunoscutele elemente de noutate infiltrate în ambianța școlii de pictură sud-dunărene de la Moscopolis (Albania), deschisă spre receptarea - e drept moderată a unor teme de factură occidentală, care au fost surprinse în pictura unor monumente aflate în teritoriile Patriarhiei de Peci - la biserica Intrarea Fecioarei în biserică de la Bodjani în provincia Srem, unde picta în anul 1736 cunoscutul, Hristofor Jefarovici¹⁰, la biserica mănăstirii Sf.Nicolae de la Draca în Serbia,¹¹ sau în Banatul istoric la biserica mănăstirii Sf.Arhangheli Mihail și Gavril de la Voilovița (Jugoslavia), aproximativ în același interval de timp.¹²

Suntem tentați să amintim și un prim detaliu ce se leagă direct de tema propusă, pe care l-am surprins în pictura din pronaosul bisericii mănăstirii Sf.Gheorghe de la Vrăcevsnița, aflată în apropierea celei de la Draca. În anul 1737, într-un moment în care în teritoriile nou ocupate de Imperiul habsburgic, se constituia - la Sremski Karlovac - o nouă Mitropolie ortodoxă, la biserica mănăstirii amintite, un grup de zugravi români sub conducerea lui Andrei Andreovici,¹³ proiectau imaginea sfinților Sava și Eftimiu pe un fundal unde delimitarea cerului și pământului a fost intermediată de o zonă de tranziție în tonuri de trandafiriu.¹⁴ O intervenție de altfel timidă, într-un ansamblu mural care nu pare să rupă relația cu

orizontul de idei și formal, în spiritul creațiilor de factură populară dominante în secolul al XVIII-lea în arealul balcanic și ne permitem să adăugăm, vizibil influențat de tradiția stilului românesc al epocii lui Constantin Brâncoveanu.¹⁵

Am regăsit aceeași interpretare a spațiului în icoane pictate începând din deceniul cinci al secolului de zugravul Nedelcu Popovici, prezență familiară în ambianța picturii ortodoxe din Banat începând din anul 1732 până la sfârșitul deceniului opt al secolului, în anul 1779.

În limita materialului iconografic datat care ne-a fost accesibil, acestea pot fi considerate primele breșe - în pictura din Banat - în concepția tradițională de reprezentare a spațiului.

Ele nu sunt întâmplătoare, după cum nu sunt întâmplător legate de creația acestui zugrav. După toate probabilitățile pictorul bănățean este omonim cu Nedelcu menționat în pisanăa bisericii mănăstirii de la Vrăcevsnița în colectivul despre care aminteam mai sus.¹⁶

În icoana împărătească timpurie, pictată pentru biserica satului Banloc (Timiș), în anul 1741, trecerea de la registrul ceresc la cel terestru este marcată discret de prezența spațiului intermediar, cu treceri gradate de rozuri spre albastrul neumbrit al cerimii.¹⁷ Deși nu i-a devenit caracteristică, această modalitate de abordare a spațiului poate fi regăsită în icoane pictate în intervale de timp diferite, până la ultimele sale lucrări cunoscute azi. În foarte multe cazuri, acest iconar prolific, a continuat să ilustreze după tradiție imaginea izvorâtă din lumina necreată, adică din cea aurie. Dar să amintim excepțiile, legate tocmai de subiectul propus.

În icoanele împărătești din anul 1752, dedicate sfinților Ioan Botezătorul și Nicolae, aflate în biserica Sf. Ilie a satului Jebel (Timiș), pe același fundal intermediar în tonuri ușor degradate, sunt profilate arhitecturile orașului atemporal urmând simbolica reprezentărilor tradiționale.¹⁸

Alte două icoane provenind din aceeași biserică, care-i reprezintă pe arhanghelul Mihail cu atributele simbolice - sabia și balanța¹⁹ și pe sfinții Ilie și Ioan Botezătorul, ultima desigur închinată sfântului protector - Ilie, datată 1758²⁰, sunt concepute nu numai

asemănător stilistic, ceea ce ar permite atribuirea lor unuia dintre zugravii bisericii - Nedelcu și Șerban Popovici; ci urmând și același model de reprezentare a fundalului.

În sfârșit trebuie să menționăm una dintre ultimele icoane semnate de Nedelcu Popovici.

Comandată în anul 1777 "bătrânului Nedelcu" de Grigorie Lazarov și Simion Sapu(nariu?) Feodorovici, icoana dublă a sfântului Gheorghe nu diferă în schema generală prea mult de vechile modele folosite de pictor cu decenii în urmă. Cu toate acestea, limbajul mult mai lejer al formelor dar mai ales fundalul vibrat de nori trandafirii așezați între cer și pământ vorbesc de la sine despre o evoluție firească în creația zugravului, desfășurată în paralel cu cea pe care o cunoștea în ansamblul ei creația ortodoxă din Banat.²¹

În sumara referire la creația lui Nedelcu Popovici am amintit numele zugravului Șerban. Activitatea sa, mai puțin spectaculoasă decât a lui Nedelcu a fost aproape nedespărțită de a acestuia, între deceniile patru și șapte ale secolului al XVIII-lea. În puținele sale lucrări semnate pot fi surprinse aceleași preocupări spre rezolvarea spațiului tradițional al icoanei.

I-au fost atribuite, exclusiv pe baza analogiilor stilistice, icoanele împărătești destinate iconostasului bisericii sârbești din Ivanda (Timiș). Pictate probabil în deceniul șase al secolului, acestea reiau, cu mici diferențe de interpretare a personajelor, schemele icoanelor împărătești pictate de Nedelcu Popovici în anul 1744 pentru biserica din nou numitul oraș regesc Vinga (Arad, fost în Banat).²² Acestea din urmă, ce pot fi socotite printre cele mai elaborate creații ale lui Nedelcu Popovici, au fost construite pe fondul de "lumină" tradițional, ai foiței de aur.

În icoanele de la Ivanda, subordonate prin desen și cromatică, decorativismului specific creațiilor generației de zugravi formați la începutul secolului, trecerea de la azuriul cerului la verdele pământului a fost discret marcată de ades amintitul registru de tonuri de roz.²³

Amintindu-l pe Șerban Popovici este obligatoriu să ne referim la ultimele sale icoane semnate, destinate iconostasului bisericii sârbe din Dejan (Timiș). Vom reveni asupra "modelului" de reprezentare a personajelor centrale - Fecioara cu pruncul în

varianta Eleusa și Isus Învățător - reprezentați în picioare. În acest moment atragem atenția doar asupra fundalului, valorat cromatic ca și-n icoanele de la Ivanda amintite anterior. Atmosfera generală a acestora trimite la alte modele decât cele tradiționale, destinate îndeobște icoanelor împărătești. Spre deosebire de prezența aproape de neobservat a valorațiilor cromatice în icoanele anterioare, la Dejan zugravul Șerban a intervenit cu îndrăzneală în ilustrarea "luminii" acordând tonurilor de roz o zonă importantă în redarea spațiului.²⁴

În biserica sârbă a satului Jaša Tomici (Jugoslavia) din vechiul iconostas al bisericii se mai păstrează icoana împărătească a Sf.Nicolae, realizată în perioada zugrăvirii bisericii (1752-1755), după o schemă asemănătoare imaginii Sf.Nicolae din biserica de la Jebel (Timiș). Este dificil de atribuit cu exactitate icoana vreunui dintre membrii colectivului de zugravi, conduși de amintitul Nedelcu Popovici. Știm doar că ușile împărătești au fost pictate de Șerban (Popovici), unul dintre membrii echipei. Legat de tema în discuție este de menționat faptul că zugravul icoanei a preluat integral modelul de la Jebel, profilând arhitecturile citadine pe același fundal tratat pictural în tonuri de roz.²⁵

În anul 1753, puțin cunoscuții meșteri zugravi Gheorghe Petrovici și Mihail Nikolaevici pictau iconostasul de lemn al bisericii sârbe din Giera (Timiș). Creație de factură tradițională, pictura comandată de "creștinii" satului completează în mod fericit grupul lucrărilor la care ne-am referit până acum. În friza apostolilor ce flanchează scena Deisis, tonurile trandafirii crează iluzia unui spațiu real între cer și pământ, îmbogățit de vegetație mărunță, caligrafiată cu grijă.²⁶

Tratarea picturală a fondului, deci a luminii icoanei nu a cunoscut o prea mare difuzare în creația iconarilor din Banat. Cu toate acestea, modelul poate, fi regăsit și în creațiile altor iconari și ne gândim aici la o icoană a Adormirii Maicii Domnului²⁷, din anul 1749, de altfel de factură tradițională prin punerea în pagină și prin limbajul formelor sau la o icoană votivă dedicată sfântului Nicolae, din anul 1782.²⁸

Sunt de asemenea de amintit cele de la Lipova (Arad) reprezentând Marile Sărbători databile între deceniile patru și cinci

ale secolului al XVIII-lea și grupul unor icoane împărățești, datate 1785, din aceeași biserică, altele decât cele pictate în același an de Ștefan Tenetchi pentru noul iconostas baroc.²⁹ Chiar și la Nedelcu Popovici, a cărui activitate o putem reconstitui aproape în exclusivitate, tratarea picturală a luminii a fost concurată în alte lucrări ale sale de cea tradițională a foiței de aur, desigur la sugestiile comanditarilor.

Ce semnifică această atitudine a creatorului dar și a receptorului de imagine comanditarul - față de cel mai important element component al icoanei, fondul adică spațiul acesteia ?

A fost unul dintre primii pași spre barochizarea imaginii. Foarte important, mult mai important decât aspectele îndeobște sesizate ale barochizării la nivelul limbajului formal, deoarece a însemnat nuanțarea definiției icoanei drept creație izvorâtă din lumină, adică din lumina aurului.

Influența cerurilor valorate ale spațiului baroc, destul de timid preluată în icoanele pe care le-am prezentat, nu a contrazis tradiția ci a îmbogățit-o, sugerând faptul că, cel puțin prin acest prim aspect pe care l-am prezentat, creația artistică a lumii ortodoxe din ambianța Banatului s-a menținut în zona tradiționalului care, repetăm, nu a însemnat izolarea sa într-un conservatorism incapabil să accepte înnoirile, ci respectarea principiilor tradiției referitoare la construcția imaginii.

*

Înaintând către ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea, într-o conjunctură marcată de conflictul adesea manifest între biserică și stat (n.n, Casa de Austria) - pe de-o parte pentru menținerea autorității tradiționale asupra culturii și învățământului și de cealaltă parte pentru subordonarea acestora puterii laice, în spiritul ideilor secolului luminilor - lumea imaginii artistice a cunoscut un ritm mult amplificat de asimilare de elemente de factură barocă, evidente la nivelul limbajului artistic, dar sesizabile și la cel al conținutului de idei, în sensul preluării de teme din repertoriul iconografiei apusene sau reinterpretării celor de tradiție ortodoxă, în spiritul ideilor secolului.

Să reamintim faptul că barocul secolului al XVII-lea dar și prelungirile sale central europene din secolul în discuție, a fost epoca

în care - citându-l pe John Rupert Martin - "divinitatea a fost coborâtă pe pământ, a fost și epoca în care oamenii au căutat să devină divini"³⁰.

Ambianța raționalistă a secolului al XVII-lea și progresele științelor au creat premisele instalării unei atitudini diferite de cea renescentistă față de spațiu, încercându-se realizarea unui continuum spațial prin unificarea celui real cu cel al picturii, având drept finalitate - "să rupă barierele între artă și realitate".³¹ A fost unul dintre motivele sau cauzele formării și conturării unuia dintre principiile de bază ale artei baroce - a spațiului coextensiv, care s-a tradus prin mai multe artificii picturale.

Din această tendință a derivat compoziția diagonală, înțelegând aici atitudinea personajelor, decorul arhitectonic sau alte elemente auxiliare imaginii.

Să ne oprim la atitudinea personajelor.

Este cunoscut faptul că spiritualitatea imaginii din icoană s-a manifestat până la cele mai mici detalii - desen, culoare și în primul rând punere în pagină. Caracterul static al personajelor, a fost una dintre modalitățile de exprimare a sfințeniei adică a caracterului spiritualizat a celui reprezentat și a rămas până-n pragul epocii moderne unul dintre elementele definitorii ale icoanei.

Orientarea trupurilor pe axa diagonală dar și mișcările dramatice tensionate atât de specifice personajelor baroce au fost prin contrast destinate să sublinieze relația între spațiul real și cel al picturii, creând un continuum spațial, opus concepției icoanei.

Exemplul la care ne vom referi pentru a ilustra pătrunderea acestei viziuni în pictura ortodoxă nu este singular în pictura din Banat dar este poate chiar cel mai timpuriu și reprezentativ în ambianța picturii românești. Ne gândim la scena Bunevestiri pictată de George Diaconovici în anul 1763, pe ușile împărățești ale bisericii satului Clopodia (Timiș). În opinia noastră, scena este cea mai "barocă" între creațiile zugravului, fiind realizată după modele occidentale, identificabile la nivelul limbajului formelor, la tipul iconografic apusean al Fecioarei citind sau la simbolul Imaculatei Concepții - reprezentat prin crinul din mâna arhanghelului Gavril.³³(fig.1)



Fig. 1

În legătură cu concepția spațială, personajele tradiționale - Fecioara și arhanghelul - sunt proiectate pe fond albastru azuriu, dar ceea ce frapează este mișcarea dinamică a ultimului, desfășurată pe diagonală, de pură factură apuseană. Ni se pare important de subliniat că acest model nu a mai fost reluat de zugravul George în alte reprezentări ale temei, ceea ce ar indica circulația sa restrânsă, după toate probabilitățile datorită incapacității comunităților de a accepta - la începutul secolului al XVIII - lea o astfel de punere în pagină, atât de dramatică și îndepărtată de sensibilitatea ortodoxă.

Astfel, imaginea similară de pe ușile împărătești ale bisericii românești din Râțișor, deși de vizibilă influență barocă, nu a fost tratată cu același dinamism și profunzime spațială³⁴(fig.2), iar o interpretare mai târzie a aceleiași teme pentru biserica din lemn a satului Bătești, în anul 1783 este și mai tradițională.³⁵

Referitor la dispunerea personajelor sau a personajului în axă diagonală, nu putem omite poate cea mai barocă dintre creațiile zugravului ades menționat, Nedelcu Popovici. Între icoanele împărătești destinate iconostasului bisericii sârbe din Gad, pictate în anul 1771³⁶, cea a arhanghelului Mihail se izolează prin spiritul apusean în care a fost concepută. Din fondul de aur al foitei, reamintind lumina necreată, s-a conturat o imagine concepută după regulile viziunii baroce asupra spațiului, într-o mișcare dramatică, susținută de



Fig. 2

elementele obișnuite din repertoriul formal al barocului, axată pe o ușoară diagonală, mai temperată decât la George Diaconovici, dar slujind în ultimă instanță la redarea aceleiași sugestii spațiale.

Această realizare târzie în creația zugravului se individualizează drept martor sugestiv al asimilării de elemente occidentale, inclusiv de meșterii de formație tradițională, aparținând structural generației începutului de secol al XVIII-lea. O altă modalitate de realizare a iluziei spațiale din arsenalul imagisticii barocului, a fost multiplicarea spre infinit a decorului arhitectonic.

După concepția ortodoxă, evenimentele se desfășoară întotdeauna în fața clădirilor, care apar în fundal. Spre deosebire de pictura de șevalet, imaginea spiritualizată creată prin icoană este subordonată așa numitei perspective inverse.³⁷

Ne-am referit sumar la câteva dintre prezențele citadine realizată după tradiție, în spațiul icoanelor lui Nedelcu, Șerban Popovici sau a altor meșteri zugravi. Pentru biserica satului Socolari au fost pictate patru icoane dedicate Fecioarei Maria, care pot fi fără

difficultate integrate imaginilor create după modele baroce ale spațiului infinit sugerat prin intermediul arhitecturii. Tematic, acestea ilustrează cele două Mari Sărbători ale Fecioarei: Nașterea și Adormirea. Ele au fost completate de Învierea și Înălțarea Fecioarei la cer și unul dintre icosurile Imnului Acatist.³⁸

Imaginile contravin de la prima vedere concepției tradiționale. Desfășurarea acțiunilor are loc înăuntrul unor forme arhitectonice care se succed după perspectiva în diagonală a picturii baroce.

Nașterea Maicii Domnului se petrece într-un interior ale cărui elemente de recuzită - coloanele, draperiile, patul cu baldachin - întreaga atmosferă dinamică prin mișcările faldurilor, vibrată cromatic este departe de reprezentările tradiționale ale scenei.(fig.3).



Fig. 3

Învierea dar mai ales Înălțarea Fecioarei, temă împrumutată din repertoriul artei occidentale, este o creație barocă prin structura compozițională desfășurată pe diagonală la nivelul registrului pământesc dar și prin apoteoza Mariei, înălțată în sfera celestă, pe vâlături de nori susținuți de putti.

Icoana Adormirii Maicii Domnului, trimite în schimb la

schema compozițională tradițională: orientarea catafalcului spre răsărit, gruparea apostolilor în jurul acestuia, secvența anecdotică a tăierii mâinilor evreului Jefonias de către Arhanghelul Mihail.

În icoana Acatistului, narațiunea se petrece în plan terestru și ceresc. În intenția evidentă de a crea iluzia unui continuum spațial, iconarul și-a așezat, personajele într-un interior schițat destul de vag cu arhitecturi în perspectivă, care tind să se unifice cu spațiul celest, sugerat de nori învolburăți. (fig.4).



Fig. 4

Grupul icoanelor de la Socolari, databil în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea se înscrie între cele mai reprezentative creații din sfera celor de factură baroc ortodoxă prin care se verifică afirmațiile anterioare relativ la extensia fenomenului barochizării în imaginea artistică. Ca și în alte cazuri între care ne-am referit anterior la ușile împărătești de la Clopodia - iconarul de la Socolari

a transpus practic în icoană o temă apuseană, a Învierii și Înălțării Fecioarei și a reinterpretat la nivelul sensibilității generației de la sfârșitul secolului al XVIII-lea temele de veche tradiție a celor două Sărbători ale Fecioarei. Considerăm că și ilustrarea Acatistului este cu totul inedită în peisajul picturii din spațiul Banatului. În imaginile la care am făcut referiri, spațiul terestru a fost sugerat prin intermediul arhitecturilor. Cel celest a fost inevitabil redat prin aglomerări de nori pufoși.

În cele ce urmează, ne referim în mod special la această modalitate ținând de spectacolul baroc, deoarece personajele plutind sau așezate pe nori au fost poate cele mai ades utilizate mijloace iluzioniste în intenția dublă de a sugera relația între personajele celeste și cele pământene dar și de a stimula pietatea și fervoarea spirituală a privitorului.³⁹

Preluând formule din repertoriul artei baroce, creațiile ortodoxe au ocolit totuși formulările excesive ale acestuia. Cei care au studiat această categorie de influențe sunt de acord asupra faptului că marile compoziții *în trompe l'oeil*, sugerând apoteoze nu au corespuns sensibilității ortodoxe. Din grandoarea acestora artiștii au reținut totuși reprezentările în axa diagonală la care ne-am referit deja - dar și formulele de glorificare a personajelor a căror apartenență la sfera extrasenzorială a fost simbolizată prin vâlătuci de nori. Gustul pentru reprezentarea personajelor așezate sau plutind pe nori ar putea constitui un subiect aparte, prin multitudinea de exemple pe care le oferă pictura din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea.

Această din urmă ilustrare a a relației între spațiul real și cel suprasenzorial a depășit cadrul imaginii icoanei și a pătruns și în sfera picturii murale.

Ne vom referi pentru început la câteva exemple oferite de pictura de icoane. În icoane împărătești pictate în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, tipurile consacrate ale lui Isus Pantocrator sau Învățător și al Fecioarei cu pruncul Hodighitria, Eleusa sau pe tron, au fost adesea înlocuite de imaginile celor două personaje în picioare, așezate pe vâlătuci de nori, uneori înconjurată de putți.

Reamintim că între cele mai timpurii prezențe ale acestui tip iconografic se pot nota icoanele de la Dejan, în viziunea cu accente

deja înnoitoare a lui Șerban Popovici. Dintr-o adevărată serie în care acesta se regăsește semnificând o imagine preferată la un moment dat - amintim icoanele împărățești de la Socolari, cele semnate de zugravul Ștefan Popovici destinate iconostasului bisericii din Gârbovăț (1798)⁴⁰, sau cea a Fecioarei din biserica din Grebenăț (Jugoslavia).⁴¹

Asemănătoare stilistic cu lucrări ale lui Mihail Bukurevici, dar și cu ale zugravului Ștefan Popovici, o icoană a Fecioarei cu pruncul din vechiul iconostas al bisericii din Bănia (Caraș),⁴² sau cele puțin cunoscute din biserica satului Coșevița (Timiș) - cu imaginile lui Isus învățător și a Arhanghelului Mihail, reflectă insinuarea unei concepții identice la sfârșitul secolului al XVIII-lea, reprezentând variante ortodoxe ale glorificărilor sau apoteozelor baroce.

Un detaliu similar poate fi surprins și în icoana dedicată Sf.Iosif cel nou de la Partoș, pictată în anul 1782. Invocând protecția Fecioarei pentru personajul sanctificat Sf.Iosif, zugravul Ștefan Bogoslov îi sublinia apartenența la sfera celestă așezând-o pe valătuci grei de nori, profilați pe un fundal în tonuri trandafirii.⁴³(fig.5).



Fig. 5

Modelul a cunoscut o extrem de largă difuzare și enumerarea tuturor variantelor ar depăși cu mult limitele acestei prezentări. De la interpretări cu tentă rusticizantă care ar putea fi încadrate cronologic la granița dintre secolele XVIII și XIX - și ne gândim la imaginea arhanghelului Gavril de pe ușile împărătești din biserica satului Crivina de sus (Timiș), datorată unui zugrav care și-a păstrat anonimatul, (fig.6) la creațiile lui Dimitrie Popovici, autorul unuia



Fig. 6

dintre cele mai reprezentative iconostase de factură barocă, destinat bisericii sârbe din Ciacova (Timiș)(1771), (fig.7) Banatul poate oferi încă nenumărate exemple.

Spre deosebire de imaginea de pe icoană, în pictura murală prezența elementelor ce țin de concepția barocă asupra spațiului, este mai puțin evidentă.

La acest capitol al imaginii artistice, secolul al XVIII-lea oferă, datorită înnoirilor succesive a picturii originale, doar perspectiva parțială a unei dezvoltări și evoluții desfășurată evident în paralel



Fig. 7

cu cea pe care a cunoscut-o fenomenul cultural în ansamblul său. Urmărind prezența acestora, pe categorii de monumente, am putea schița următorul tablou. În ambianța monastică, între pictura bisericilor mănăstirilor de la Săraca (Timiș) și Bezdin (Arad) care ilustrează difuzarea în deceniul patru al secolului al XVIII-lea, a celei mai bune tradiții brâcovenesti și ansamblul mural din biserica mănăstirii sârbe din Baziaș (Caraș Severin) din anul 1866, există o unică punte de legătură, pe care o oferă pictura bisericii mănăstirii

sârbești de la Sf.Gheorghe, realizată în anul 1797 de pictorul din satul omonim - Pavel Giurgev. Problemele pe care le ridică acest ansamblu de pictură sunt multiple.

Ele reflectă evoluția gustului din ambianța monastică mai întâi spre un altfel de dispunere a imaginii în spațiul interior al bisericii și doar în al doilea rând spre interpretarea tematicii în spiritul barocului târziu. Sunt de amintit aici elementele decorative de inspirație rococo, destinate să completeze spațiile rămase nepictate.

În legătură cu problemele asupra cărora ne-am oprit în prezentarea de față, menționăm faptul că pictorul a utilizat, la sfârșitul secolului modele deja familiare ambianței ortodoxe, la care ne-am referit în paginile anterioare.

Ca și-n pictura icoanelor împărătești, în imaginea Sfintei Treimi personajele - Dumnezeu Tatăl și Isus - sunt așezate pe nori învolburați, după o schemă a cărei extensie în timp a depășit - în Banat - epoca barocului. În pictura din naosul bisericii pot fi

identificate alte câteva dintre rezolvările baroce ale continuum-ului spațial.

În acest context teme - Samariteanca la fântână, (fig.8) sau vindecarea paralticului, sunt rezolvate după concepția apuseană asupra spațiului, care oferă iluzia celui infinit, prin intermediul arhitecturilor, a spațiului deschis dar și prin modelul cromatic.



Fig. 8

În ambianța orășenească, pictura datând din secolului al XVIII-lea, se restrânge la câteva fragmente, destul de puțin semnificative pentru tema în discuție. Ne rezumăm la a atenționa asupra faptului că evoluția preferințelor comunităților orășenești spre modele occidentale a condus spre deplasarea accentului de la decorul mural spre decorul iconostasului. Fără să se generalizeze, această nouă preferință a dus la realizarea de interioare destul de sobre, unde spațiul a fost împodobit doar cu elemente decorative de factura barocă, rococo și mai târziu neoclasică și cu imitații de marmură amintind de tradiția barocului italian.

Atunci când interiorul a fost pictat, modelele spectacolului și în general ale spațialității baroce au depășit cadrul cronologic al secolului al XVIII-lea. Un exemplu în acest sens îl poate oferi pictura murală din biserica sârbă Sf.Nicolae din Timișoara (Mehala), pictată probabil în deceniul doi al secolului al XIX-lea. Atribuită pictorului

timişorean Sava Petrovici, realizator al picturii de iconostas, aceasta se desfăşoară pe bolţile semicilindrice ale traveelor naosului şi pronaosului. Aici au fost ilustrate Milostivirile, teme mai rar întâlnite în ambianţa ortodoxă, dar integrate în repertoriul tematicii baroce,⁴⁴ servind la susţinerea ideilor morale ale secolului luminilor.⁴⁵

Cele şase Milostiviri, inspirate de Evanghelia lui Matei (Matei, 25.35-36) sunt cele şase lucrări fundamentale prin care muritorul poate dobândi mântuirea. Acţiunea acestora se petrece în plan terestru dar este îndeaproape supravegheată de Isus, aflat în spaţiul celest. Ca şi în alte exemple la care am făcut referire, distincţia dar şi relaţia între cele două spaţii - terestru şi ceresc - a fost sugerată prin deja familiarii nori învolburati, care indică totodată şi spiritualitatea lui Isus, trezind spectatorului sentimente de exaltare spirituală.⁴⁶ Ar putea părea paradoxal faptul că interpretări ale concepţiei spaţiale după modele baroce se regăsesc în pictura din ambianţa satelor bănăţene. Acestea se referă fără excepţie la ceea ce denumeam varianta ortodoxă a apoteozelor, adică la plasarea personajelor pe nori, ca zonă de legătură între cele două sfere - celestă şi pământească între privitor şi lumea extrasenzorială. În ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, în conca altarelor bisericilor de lemn, scena Încoronării Fecioarei de către Sfânta Treime, a înlocuit aproape fără excepţie imaginea tradiţională - semnificând Încarnarea - a Fecioarei Maria pe tron sau oranta. Realizată după modele larg răspândite prin intermediul gravurii în pictura de icoane, această temă cunoscută îndeobşte sub numele de Sfânta Treime, semnifică gloriificarea Fecioarei ca sursă a Încarnării.

Iluzia spaţiului suprasenzorial, ceresc, în care se petrece acţiunea dar şi legătura între acesta şi spaţiul real a fost şi-n acest caz sugerată de aşezarea personajelor pe obişnuiţii nori învolburati.(fig.9).

În unele cazuri, zugravii au oscilat între desenul tradiţional şi modelele de certă influenţă barocă. La biserica de lemn Sf.Dumitru din Dubeşti (Timiş) meşterul l-a reprezentat pe arhanghelul Gavril însoţind un copil (naos, perete dinspre est) - după modelul baroc al arhanghelului Rafael însoţindu-l pe Tobias,⁴⁷ asezându-i pe nori



Fig. 9

ai căror modele trădează persistența valorilor liniare ale picturii tradiționale.

La începutul secolului al XIX-lea (1804-1806), în pronaosul bisericii Cuvioasa Paraschiva de la Curtea (Timiș) zugravul Petar (Nicolici) ilustra după o schemă tipic barocă tema Arhanghelului Mihail în luptă cu Satanail, realizând o imagine de apoteoză a reprezentantului oștilor cerești. O ilustrare după model occidental a unuia dintre subiectele larg răspândite în literatura populară a secolului.⁴⁸(fig.10) .

În aceeași biserică și în cea de la Poieni (Timiș) , cu hramul Cuvioasa Paraschiva, în anul 1812 același zugrav Petar (care s-a semnat la Poieni, Petar Nicolici moler), a ilustrat în registrul întâi al bolții semicilindrice a naosului, tema Milostivirilor.(fig.11).

O schemă asemănătoare se regăsește în pictura bolții naosului bisericii de lemn Adormirea Maicii Domnului din Hezeriș (Timiș) dar aici, ideile morale ale textului din Evanghelia lui Matei au fost subliniate în mod deosebit. Efectul dramatic al scenelor este potențat de dimensiunile ample ale acestora. Practic, ele ocupă întreg spațiul bolților de sud și nord, înlocuind inclusiv personajele prezente după tradiție în axul central.

În pictura bisericii de lemn Nașterea Sf.Ioan Botezătorul din



Fig. 10

Românești (Timiș) la cumpăna dintre secolele XVIII și XIX, zugravul anonim a apelat în exces la astfel de sugestii spațiale. Evident fascinat de aceste modele, el și-a așezat, mai mult sau mai puțin justificat - mare parte a personajelor pe nori, în spațiul naosului dar și al altarului în intenția de a le sublinia spiritualitatea.(fig.12).

*

Consideram că cele câteva exemple se constituie în argumente ale insinuării treptate, de-a lungul secolului, a imaginii apusene de factură barocă, în creația ortodoxă. Noua viziune asupra spațiului, noi teme iconografice sau interpretări de teme tradiționale în spiritul ideilor secolului, un alt limbaj al formelor, indică îndepărtarea într-o mare măsură a imaginii de sensul său simbolic tradițional, în paralel



Fig. 11



Fig. 12

cu tendința vizibilă de apropiere de spiritualitatea de tip occidental, axată pe ideea umanizării divinului și divinizării omului.

Chiar dacă problema care a făcut obiectul prezentării de față nu epuizează toate aspectele barochizării creației ortodoxe din Banat, imaginile la care ne-am referit permit trasarea câtorva concluzii cu caracter general.

O primă concluzie se referă la extensia fenomenului. Exemplele pe care le-am selectat provenind din ambianța mănăstirească, orășenească și satească atestă extensia barocului la toate nivelele sociale, inclusiv în ambianța iubitoare de tradiție a mănăstirii sau a satului. Asistăm chiar la un decalaj cronologic în favoarea prezenței mai timpurii a elementelor baroce în pictura destinată satelor bănățene față de cea creată pentru comunitățile mănăstirești.

Am putea nota ca un aspect cu totul specific caracterul unitar al modelelor, pe care le putem încadra în categoria celor de factură populară. Indiferent de mediul social căruia i-au fost destinate, imaginile sunt extrem de apropiate, nu numai prin structura tematică ci și prin interpretarea artistică. Considerăm că acest lucru este datorat difuzării, prin intermediul pictorilor - a acelor zugrăvi sau moalieri bănățeni - de modele unice de pictură.

În acest fel pot fi explicate prezențele picturii murale de calitate surprinzătoare în bisericile de lemn - și ne-am referit în prezentarea de față la exemplul de la Curtea și Dubești sau la icoanele de cea mai bună factură barocă destinate satului cărășean Socolari, așezărilor de la Clopodia sau Coșevița.

Cauzele principale care au stat la baza acestor adevărate mutații în domeniul gustului trebuie căutate în istoria socio-politică, economică și spirituală a provinciei în secolul al XVIII-lea. Sunt cunoscute coordonatele politice și socio-economice care i-au marcat devenirea după 1718, în granițele largite ale Imperiului habsburgic.

S-a insistat mai puțin asupra celor spirituale. Ne gândim aici la includerea Banatului în sfera de influență administrativă și spirituală a patriarhiei sârbe de la Sremski Karlovac, începând din anul 1737.

Nu insistăm asupra motivelor care au determinat conducerea bisericii sârbe să se deschidă spre ceea ce secolul luminilor a oferit

în domeniul culturii în general, înțelegând aici formele culturii scrise și a creației artistice. În mod paradoxal această politică a servit în ultima instanță afirmării forței ortodoxiei.

Această orientare s-a concretizat prin barochizarea imaginii artistice -nu numai în formă ci și în conținut; în cadrul a ceea ce istoricii de artă sârbi înclină să definească drept baroc sârbesc.⁴⁹

A fost o adevărată politică promovată și susținută de biserică având drept intermediari pictorii ale căror modele s-au difuzat mai ales prin intermediul gravurii.

Receptarea acestor modele inclusiv de către comunitățile sătești și de cele mănăstirești - care s-au răspândit în Banat mai ales din deceniul șapte al secolului - trebuie înțeleasă în cadrul mai larg al evoluției pe care a cunoscut-o întreaga lume ortodoxă preponderent rurală a sud-estului balcanic în mod special comunitățile integrate Europei Mari, re-creată prin expansiunea teritorială a Casei de Austria⁵⁰ și nu în ultimul rând prin însuși spiritul barocului, cu specificul său ritual și imaginativ⁵¹, pe gustul generațiilor aflate sub incidența câștigului epocii luminilor.

NOTE

1. L. Uspenski, *Teologia icoanei*, Buc. 1994, p.20.
2. idem, p. 126.
3. După această tradiție, "Compoziția aparține sfinților părinți și doar execuția este încredințată pictorului"; P.Florenski, *Iconostasul*, Buc., 1994, p.169-179.
4. Idem, p.216.
5. Ibidem, p.49.
6. op. cit, p.246, nota nr. 1.
- 7 idem, Cap. *Iconostasul*, p.226-230.
8. M.A.Muzicescu, *Autour des notions de tradition, d'innovation et de renaissance dans la peinture du sud est européen aux XV-XIX siècles*, în *R.E.S.E.E.*, XIV.1, Buc.1976, p.75-77.
9. Al.Duțu, *Dimensiunea umană a istoriei*, Buc., 1986, p.58.
10. B.Jivkovici, *Bodjani; Crtezi, freskara*, în colecția: *Spomenici srpskog zidnog slikarstva XIII veka*, 1, Novi-Sad, 1988, text bilingv, sârb - francez, L. Selmici, p.3-6.

- 11 D.Milislavljevici, *Draca; Crtezi freskara*, în colecția: *Spomenici srpskog, zidnog slikarstva XVIII veka*, 5, Novi-Sad, 1993, text bilingv sârb - francez, D.Milislavljevici, p.3-8.
12. B.Jivkovici, *Voilovica i pripata Manasije; Crtezi freskara*, în colecția: *Spomenici srpskog zidnog slikarstva XVIII veka*, 6, Novi-Sad, 1994, text bilingv sârb -francez, S.Raicevici, p.3-8.
13. Presupunem că este vorba despre zugravul Andrei "sin Andrei" adică fiul lui Andrei, conducătorul echipei de zugravi din anul 1730, de la biserica mănăstirii Săraca (Timiș); D.Pârvulescu, *Pictura murală din Banat în prima jumătate a secolului al XVIII-lea* (mss).
14. în pronaos pe peretele de nord; pentru pictura bisericii mănăstirii vezi: D. Milislavljevici, *Vracevsnica; Crtezi freskara*, în colecția: *Spomenici srpskog zidnog slikarstva XVIII veka*, 3, Novi-Sad, 1990, text bilingv sârb-francez, Z.Ivkovici, p.3-8.
15. O opinie identică la L.Selmici: *Srpsko zidno slikarstvo XVIII veka*, Novi Sad, 1987, p.14-17
16. În nartex pe pilastrul dinspre sud-est sunt două pisanii - prima menționează inițiativa egumenului Mihail de realizare a decorului mural și numele lui Andrei Andreovici conducător al echipei de meșteri zugravi. Imediat dedesupt o a doua inscripție numește colectivul acestora, după cum urmează: "*pom. gdi. zografi Pârvu, Nedelco, Nicolae, Gheorghe, Filip Andreovici, Șerban*" D.Milislavljevici, *Vracevsnica*, p.5,19; L. Selmici, loc. cit.
17. În colecția de artă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei, Înv.4592. Nesemnată și nedată icoana a fost dată prin analogie cu cea de-a doua împărătească din inventarul bisericii reprezentându-l pe Isus Pantocrator, semnată *Nedelcu zug. Popovici*, și datată 1741; I.B.Mureșianu, *Colecția de artă religioasă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei*, Timișoara, 1973, cat. 14, p.34; cat.101, p.40; D.Pârvulescu, *Icoane din Banat*, Timișoara, 1997, p.18.
18. Pentru datele icoanelor împărătești de la Jebel, vezi: V.Țigu, *Zugravul Nedelcu Popovici*, în: *B.M.I.*, an XL nr.2, 1971, p.68,69.
19. În colecția de artă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei, inv.4611. Nesemnată și nedată icoana se înscrie stilistic în ambianța creației zugravilor Nedelcu și Șerban Popovici, care au pictat iconostasul din lemn și altarul bisericii între anii 1750-1752. Pentru datele icoanei, vezi: I.B.Mureșianu, *Colecția de artă ...*, cat. 243, p.50; referitor la pictarea bisericii din Jebel: D.Pârvulescu, *Zugravul Șerban Popovici*, în: *An B*, III, 1998, p.162-163; idem, - *Zugravul Nedelcu Popovici* (mss).
20. În colecția Muzeului Banatului, Timișoara, nr.inv 975. Propunem atribuirea exclusiv pe baza analogiilor la nivelul limbajului formal; D.Pârvulescu,

- Catalogul colecției vechi de icoane românești pe lemn a Muzeului Banatului* (1928-1940~) în An.B.III, arheologie - istorie, Timișoara, 1994, cat. 11, p.470; idem, *Zugravul Nedelcu Popovici* (mss).
21. Icoana se află în biserica sârbă din Samoș (Jugoslavia). Datele acesteia (dimensiuni: 33x42cm) și fotografia care ne-a furnizat informațiile privind comandarii icoanei și cele foarte importante asupra zugravului Nedelcu Popovici, aflat în anul 1777 la o vârstă destul de înaintată pe care o mărturisește epitetul "starci" deci "bătrânul", cu care și-a însoțit semnătura - ne-au fost oferite cu amabilitate de Alexandra Jagodici (Jugoslavia), căreia îi mulțumim și pe această cale.
22. În colecția mănăstirii Arad-Gai; H.Medeleanu, *Valori de artă veche românească. Mănăstirea de la Arad - Gai*, Arad, 1986, p.24.
23. În colecția Vicariatului ortodox sârb din Timișoara. Sunt nesemnate și nedatate și i-au fost atribuite lui Șerban Popovici prin comparare cu o icoană semnată "*Șerban zugra(f) Popovici*", pictată în anul 1746 pentru biserica satului Ostrovo (Jugoslavia). Cele patru icoane de la Ivanda au următoarele date de evidență: *Fecioara cu pruncul pe tron*, inv.723; *Isus Învățător*, inv.721; *Sf. Ioan Botezătorul*: inv.724; *Arhanghelul Mihail*, inv.722; L.Selmici, N.Kusovac, *Umetnicko blago srba u Rumunii* (*Catalog de expoziție*), Beograd, Novi-Sad, 1991, cat. 8, 9, p.28; D.Pârvulescu, *Zugravul, Șerban Popovici*, p.164,165.
24. D.Pârvulescu, loc.cit.
25. Pisania aflată în altar oferă informații importante privitoare la colaborarea între colective de zugravi. Dacă Nedelcu Popovici a lucrat mai ales cu Șerban, la Jașa Tomici, au fost cooptați - după știința noastră fiind unica colaborare - Vasile Diaconul, George Diaconovici, aflat la prima mențiune ca zugrav și un meșter mai puțin cunoscut Feodor; pentru identitatea celor menționați, D. Pârvulescu, *idem*, p. 162 și nota 14, p.170.
26. Despre cei doi meșteri zugravi se păstrează prea puține informații care să permită o evaluare a activității. Semnătura de la Giera este din câte cunoaștem unica atestare a celor doi în Banat. Este posibil ca Mihail Nikolaevici să fi fost cel de-al doilea zugrav menționat la Surducul Mare în inscripția de pe ușile împărătești. Din nefericire, aceasta este destul de greu lizibilă. În urmă cu câțiva ani, I.C.Panait reușea să citească următoarele: *Aceste dvere au plătit Sandre baloșin chinezul din Surduc* (voletul sting); pe voletul drept al ușii: "*Ion Popovici, Mihail Nikolaievici iconopiseș, valeat, 1752*". La rândul-ne am citit inscripția după cum urmează: "*Aceste dvere au plătit Sandre Baloșin kinezu din Surduc* (volet stâng); pe voletul drept, aproape ilizibil: "*(.....) Popovici, Mihail Nikolaievici ikonopiseti, 17(?)2*". Pentru inscripția de la Surduc, vezi: I.C.Panait, *Rolul zugravilor*

de la sud de Carpați în dezvoltarea picturii românești din Transilvania (secolul al XVIII-lea prima jumătate a secolului al XIX-lea), în, S.C.I.A., seria arta plastică, tom 31, 1984, p.70; referitor la iconostasul de la Giera: M.Jovanovici, *Slikarstvo Temisvarske Eparhije*, Novi Sad, 1997, p.37, 361 - 367.

27. În colecția Vicariatului ortodox sârb Timișoara, inv 735, a fost atribuită zugravului Gheorghe Ranite; L.Selmici; N.Kusovac; op.cit. cat., 6, p.26.

28. în colecția Muzeului Banatului, Inv 2670; D.Pârvulescu, *Icoana din Banat în epoca modernă (catalog)*, Timișoara, 1998, cat.87, p 24.

29. O prezentare succintă a acestora în: V.Țigu, C.Feneșan, A.Buzilă, *Biserica ortodoxă din Lipova în Banatica*, 1971, p.364 - 369.

30. J.R.Martin, *Barocul*, Buc.1982, p.92 .

31. idem, cap. V. *Spațiul*, p.100.

32. *ibidem*, p.103-106

33. Ușile împărătești se află în colecția de artă religioasă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei, Inv.4594; I.B.Mureșianu, *Colecția...*, cat. 349, p.57; pentru datarea în anul 1763, vezi D.Pârvulescu, *Zugravul Vasile Diaconul -schită biografică*, în "Studii și comunicări", Arad, III, 1996, p.69-70, nota nr.25.

34. Ușile împărătești ale bisericii semnate "Gheorghe Diaconovici zugraf" și datate 1763 sunt contemporane cu cele de la Clopodia; O.Milanovici, *Iz slikarstva i primnjene umetnosti Voivodine*, în: Gradja, I, Novi-Sad, 1957, p.81-82.

35. În colecția Protopopiatului ortodox Lugoj; R.Vârtaciu, A.Buzilă, *Barocul în Banat (catalog de expoziție)*, cat.124, p.174.

36. În colecția Vicariatului ortodox sârb Timișoara. Icoanele au fost comandate de săteanul Bogoslav Gadienov și prezintă imaginile Fecioarei cu pruncul pe tron, a lui Isus Mare arhieru, a Sf.Nicolae și a arhanghelului Mihail: Inv. nr.850, 851; L.Selmici, N.Kusovac, *Umetnicko blago srba u Rumunji...*, cat.17, 18, p.30.

37. P.Florenski, op.cit., cap. *Perspectiva inversă*, p.73 - 133.

38. În colecția Protopopiatului ortodox Reșița; R.Vârtaciu, A.Buzilă, op.cit., cat.114 - 117, p.55 - 56; D.Pârvulescu, *Icoane din Banat*, p.16.

40. R. Vârtaciu, A. Buzilă, op. cit., cat 111, 153, p.55, 61; D. Pârvulescu, *Icoane din Banat*, p.16

41. În biserica românească din Grebenaț (Jugoslavia); D.Pârvulescu, *loc.cit.*

42. În colecția de artă religioasă a Arhiepiscopiei Timișoarei. Din icoanele împărătești ale bisericii satului s-au păstrat doar cea amintită a Fecioarei și a Sfântului Ioan Botezătorul; I.B.Mureșianu, op.cit., cat.117, 265, p.41,

- 52; R.Vârtaciu, A.Buzilă, *op.cit.*, cap.155, 156, p.62; D.Pârvulescu, *op.cit.*, p.20.
43. Icoana se află în paraclisul vechi al bisericii mănăstirii Partoș (Timiș), străjuind mormântul Sfântului Iosif cel Nou; I.B.Mureșianu, *op.cit.*, capt 235, p.49.
44. M.Jovanovici, *op.cit.*, p.44, 478 - 485; relativ la includerea temei în repertoriul picturii baroce, vezi: A.Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17 und 18 Jahrhunderts*, Budapesta, 1956, I, p.527 - 529.
45. Referitor la caracterul didactico - moralizator al temei în acord cu ideile secolului luminilor, în spațiul românesc: R.Crețeanu, *Tendințe filosofice în pictura murală a secolului al XVIII-lea*, în: *Arta românească în secolul luminilor*, Buc., 1984, p.60; pentru teritoriul Episcopiei de Karlovac: M.Timoteevici, *Srpsko barockno slikarstvo*, Novi-Sad, 1996, 323 - 333.
46. J.R.Martin, *op.cit.*, 109 - 111.
47. A.Pigler, *op.cit.*, p.186 - 187. Temă preluată din renașterea italiană, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Herder, 1994, 4, p.321 - 323.
48. N.Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, I, Buc., 1974, p.90; Pentru prezența temei în iconografia barocă, vezi: A.Pigler, *op.cit.*, p.397 - 402.
49. Ne gândim la lucrările de sinteză pe această temă: D.Medacovici, *Srpska umetnost u XVIII veku*, Beograd, 1980; M.Timoteevici, *op.cit.*
50. Problema reintegrării Europei de sud-est, după 1680, a fost pe larg dezbătută de P.Chaunu în: *Civilizația Europei în secolul luminilor*, I, Buc., 1986, cap.I, p.61 - 78.
51. V.L.Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, 1980, p.178.

Lista ilustrațiilor

1. George Diaconovici, Bunavestire, uși împărătești, 1763, bis. Clopodia (Timiș)
2. George Diaconovici, Bunavestire, uși împărătești, 1763, bis. româneacă din Râtișor (Jugoslavia)
3. Anonim, Nașterea Maicii Domnului, sf.sec. XVIII, bis. Socolari (Caraș Severin)
4. Anonim, Acatistul Maicii Domnului, sf.sec.XVIII, bis.Socolari (Caraș-Severin)

5. Ștefan Bogoslov, Sfântul Iosif cel Nou de la Partoș, 1782 în Paraclisul mănăstirii Partoș (Timiș).
6. Anonim, Bunavestire, uși împărățești, sf. sec.XVIII, bis. din Crivina de Sus (Timiș)
7. Dimitrie Popovici, Învierea, 1771, iconostas. bis. sârbă din Ciacova (Timiș)
8. Pavel Giurgev, Samariteanca la fântână, 1797, boltă naos, bis.mănăstirii sârbe Sf.Gheorghe (Timiș)
9. Petar zugrav (Nicolici), Încoronarea Fecioarei de către Sfânta Treime, 1804, altar, bis.din Curtea (Timiș)
10. Petar zugrav (Nicolici), Arhanghelul Mihail în luptă cu Satanail, 1804-6, pronaos, perete de vest, bis.din Curtea (Timiș)
11. Petar Nicolici Moler, Milostiviri, 1812, bolți naos, bis.din Poieni (Timiș)
12. Anonim, Isus Învățător, pe la 1800, naos ax central, bis.din Românești (Timiș)