

COORDONATE ALE BAROCULUI SÂRBESC DIN BANAT-TRADIȚII ȘI INFLUENȚE

Subiect amplu tratat în istoriografia de artă încă din secolul XIX, cu abordări științifice comparative încă din secolul XX când se adaugă și o repertoriere a patrimoniului artistic din spațiul ortodox sârb al Banatului, studiul propus analizează elementele definitorii din fluxul cercetării actuale printr-o abordare care încearcă să evidențieze conexiunile fenomenului definit de istoriografie ca „barocul sârbesc”. Legăturile cu spațiul de cultură și civilizație din celelalte provincii românești au fost liantul ce a configurat formulele stilistice materializate în Banatul secolului Luminilor. Studii documentate au surprins și integrat fenomenul în aria de confluențe est-vest într-o perioadă în care absolutismul monarhic generator de schimbare avea să alinieze centrul la periferia imperiului. În acest cadru de preocupări trebuie încadrat și studiul propus, în care sunt tratate permanențele și influențele caracteristice mediul ortodox sârb, premise ale formulărilor moderne în domeniul atât de vast al manifestărilor artistice. Lectura și semantica formelor este cea care contribuie la descifrarea și specificul unui episod în arta practică în teritoriul dependent de patriarhia de la Sremski Karlovci. Fenomenul reflectat de acest studiu de caz este investigat prin analiza surselor, foarte bogate pentru secolul XVIII, și de prezența monumentelor în aria de civilizație situată la confluența balcanică și europeană în care s-a contopit încă din evul mediu tradiționalul și novatorul, dacă ne referim la specificul spațiului ortodox.

Cuvinte cheie: baroc sârbesc, formulări tradiționale, formulări apusene, sinteză originală, arhitectură, pictură.

Ev al Europei luminilor, secolul al XVIII-lea se profilează printr-o serie de înnoiri menite să reflecte schimbarea petrecută la nivelul mentalului colectiv, prin noua modalitate de a gândi și a simți, printr-o atitudine specifică debutului modernității de raliere la spațiul central european. Spațiul ortodox nu face excepție și contribuie la definirea conceptului de modernitate prin soluțiile structurive și decorative adoptate în arhitectura religioasă. Bisericile mănăstirești, fiind cel mai elocvent exemplu de asimilare a influențelor apusene în spațiul ortodox, influență ce nu devine dominantă ci adaugă elemente noi diferite de canoanele tradiționale perpetuate prin contactul neîntrerupt cu spațiul răsăritean. Reforma a pătruns și în viața spirituală, caracterizată de un „raționalism ortodox” și s-a manifestat deplin

¹ mihaela.vlasceanu@e-uvr.ro

² Lucrarea a fost realizată în cadrul proiectului Centrului de Cercetare Științifică a Culturii Sârbilor din România *Cercetarea culturii și istoriei sârbilor din România*

printr-o modificare a doctrinei, dar mai ales prin „noi formule ale sensibilității religioase” (Tapie, 1957:353). Doctrina ortodoxă a fost reexplicată și reactualizată în sec. XVII ca răspuns la ofensiva catolicismului promovat de contrareforma religioasă³.

În perioada migrației sârbești din 1690, Mesić a fost sediu arhiepiscopului din Vršac. Dintre sursele ce fac referire la istoria monumentului, cele mai vechi sunt documentele otomane care amintesc așezământul monastic de la Mesić care în perioada 1566-1567 avea un singur călugăr (Țeicu, 2007: 68), ctitorul ansamblului fiind despotul sârb Jovan Branković. Fiica acestuia Mihaela Despina avea să devină soția lui Neagoe Basarab, domnitorul Țării Românești și ctitorul mănăstirii de la Curtea de Argeș, triconcul pătrunzând pe această filieră în Țara Românească. În perioada 1793-1794 a fost adăugat turnul baroc pe fațada vestică a bisericii de plan sală cu absida semicirculară orientată spre răsărit, dezvoltând în interior un hemiciclu acoperit de o jumătate de calotă-conca. Pictura de secol XVIII realizată între 1743-1795 s-a păstrat fragmentar fiind acoperită de straturi succesive de restaurare, cu toate acestea rămâne una dintre cele mai frumoase biserici din Banat ce a supraviețuit evenimentelor istorice. Planimetria sugerează contacte formale cu triconcul medieval, tip planimetric folosit pe parcursul secolului XV cu predilecție mai ales în spațiul în care valențele formulate de R. Theodorecu cu termenul de „Bizanț după Bizanț” s-au făcut vizibile încă din sec. XIV. Mențiunea că biserica mănăstirii Mesić ar fi fost construită în sec. XV (fără documente care să ateste cu certitudine acest lucru), ne fac să credem că modelul triconcului prezent și la Bezdin, și Zlatica ar fi fost un model impus mai ales din considerente ce țin de parteneriatul dintre formele construcției și tematica iconografică dispusă în interior pe zonele ce trimit iconologic la cele două ipostaze ale Cerului văzut-Pantocratorul în centrul cupolei și cel nevăzut-Maria în conca absidei), primele zone care ilustrează în ordonanța iconografică această simbolistică. Faptul că abia către sfârșitul secolului XVIII a fost adăugat turnul, este un indiciu al regulamentelor impuse de iezuiți, bisericile ridicate de sârbi pe teritoriul Ungariei fiind analogii din perspectiva normelor și a respectării acestora de către comunitatea ortodoxă.

Planul bisericii de la Mesić nu este însă un triconc tradițional⁴ cu sâmurile dezvoltate în semicerc, ci are mai degrabă forma crucii latine care se termină în zid drept cu spații anexe ale altarului (pastoforii). Careul naosului este surmontat de turlă cu fride înalte, paramentul fiind dublat în exterior de lesene romanice care subliniază prin cadența lor paramentul realizat din cărămidă și piatră de râu (apareiaj bizantin). Ambrazura evazată a ferestrelor și profilul cornișelor

³ Reformată în spirit tradiționalist, gândirea teologică și-a găsit formulări raționalist – ortodoxe prin mărturisirile de credință ale lui Petru Movilă (1640), patriarhului Dositei al Ierusalimului (1672) și a patriarhului Kiril Lukaris.

⁴ Triconcul pătrunde în arhitectura Țării Românești și în Moldova, fiind o preluare din spațiul sârbesc, ajuns și acolo pe filiera moraviană.

aparține aceluiași vocabular medieval central-european întâlnit în profilatura bisericilor ctitorite în Țara Românească, începând cu Basarab I. Aspectul exterior contemporan al bisericii evidențiază distinct cele două formule păstrate (una medievală, una barocă) prin joncțiunea dintre cele două forme arhitecturale și apareiaje ce ilustrează evoluția monumentului în diferitele sale faze stilistice. Dacă la Bezdin pronaosul este decroșat, la Mesić acest aspect nu mai poate fi sesizat din cauza adărierii turnului pe pronaosul deschis ca un pridvor. Martha Nagy (2008:134-146) a dedicat arhitecturii sârbilor din Ungaria numeroase studii, definind stilul arhitecturii religioase ca „păstrător al caracterului național”, specific evidențiat în zonele în care evoluția artelor s-a aflat sub o continuă metamorfozare între tradițional și modern. Prezența grupurilor de etnici, fie ucraineni, sârbi, români, macedo-români, greci și bulgari este atestată în Ungaria încă din secolul XIV, valuri de migrație care s-au intensificat în secolul XVII, odată cu decretul emis de împăratul Leopold I în 1690, scopul fiind popularea unei zone aflate într-un vid de civilizație după ocupația otomană și după înfrângerea suferită la Belgrad, în același an. Aceste mișcări de populație de orientare confesională ortodoxă în spațiul apusean al imperiului, aveau să declanșeze un fenomen în care se contopesc valori caracterizate de R. Theodorescu ca păstrătoare ale unui „Bizanț după Bizanț” cu valorile apusene în care prozelitismul catolic a fost forța modelatoare. Din acest grup eclectic, sârbii au ajuns până la Szentendre, stabilindu-se și la Győr, Komárom, Esztergom, Mohács și Ráckeve (Nagy, 2008: 134). Autoritatea spirituală care i-a îndrumat și condus în această migrație, preconizată ca o soluție temporară, de retragere din fața năvălirilor otomane, a fost patriarhul de Peć, Arsenije III Čarnojević. După tratatul de pace de la Karlovitz/Karlovci din 1699, a devenit o certitudine faptul că migrația sârbilor nu avea să fie temporară ci definitivă, acesta fiind momentul după care sârbii din cuprinsul Ungariei vor construi biserici de zid, înlocuindu-le pe cele de lemn ridicate în perioada anterioară. Episcopul sârb de Buda din acea perioadă-Vasilije Dimitrijević a sprijinit în perioada 1730-1740 ridicarea acestor biserici de zid pe teritoriul Ungariei, fiind nevoit să contracareze decretele lege imperiale ce interziceau altor culte decât celui catolic ridicarea lăcașelor de cult în granițele imperiului. Leopold I legitimează prin Privilegiile ilirice emise la 21 august 1690 construcția acestor biserici, a căror formă însă avea să fie configurată de decretul curții vieneze emis de către Leopold Kollonich (v. Hodson, 2007; Vlăsceanu, 2017: 63-76), o formă a barocului vienez în arhitectură și a celui venețian, în ce privește pictura plafonantă și murală a acestor edificii. Arta apuseană de factură barocă, tardivă prin formele neoclasiche este cea care va influența formele planimetrice și decorative ale arhitecturii sârbilor din imperiul habsburgic.

După 1730 s-a produs unificarea religioasă, prin crearea mitropoliei de la Sremski Karlovci (cea de a Pécs/Ipek înființată în 1567 de către marele vizir turc Mohamed Sokolovici, al cărui frate Macarie, care era stareț la mănăstirea Hilandar de pe Muntele Athos devine primul patriarh al acesteia, și rămâne integrată I.

Otoman. Dependente de noul sediu erau și episcopia de Arad, Belgrad, Timișoara și Caransebeș (v. Suci, 1977:110-112).

Formele ce definesc barocul sârbesc se observă de timpuriu în ansamblul de pictură murală de la Bodjani realizat de Hristofor Jefarovici în 1737 în care se contopesc formule tradiționale bizantine, apusene și ucrainiene. În noua conjunctură politică, în care Banatul și Voivodina făceau parte din teritoriile nou achiziționate de către I. Habsburgic, au survenit schimbări ale artei în plan vizual și nu dogmatic, preluarea influențelor apusene fiind considerată o soluție salvatoare, o politică strategică a bisericii de adaptare la noile condiții politice, dictate de necesitatea păstrării valorilor tradiționale ale ortodoxiei. Același fenomen s-a petrecut și în spațiul rusesc, unde Academia spirituală de la Pecerska Lavra a permis pătrunderea influențelor baroce, păstrând ceea ce a constituit substratul teologic răsăritean (Părvulescu, 2003: 285). Se constată occidentalizarea limbajului artei printr-o reordonare a tematicii tradiționale, și o îmbogățire prin preluarea ideilor secolului luminilor, raționale, arta devenind și în mediul analizat un instrument de educare având un pregnant caracter didactic și moralizator. Acest principiu al artei reiterează conceptul medieval trecut prin recuzita ordinilor catolice, manifestat plenar în ceea ce ctitoriile medievale din țările române au ilustrat în programul iconografic, istoria bisericii și a relației acesteia cu oamenii locului.

Orientarea iconografiei tradiționale de factură bizantină este modificată pentru a corespunde noilor formulări arhitecturale dictate de decretele imperiale. Spațiul interior al bisericii de tip sală, boltită *a vella* pe dublouri configura spațial noul suport al reprezentării dogmei în mediul ortodox din Banat, un fenomen similar celui petrecut în țările române între sec. XV-XVI când odată cu apariția gropniței sau a sistemului bolților piezișe moldovenești, spațiul de redare a iconografiei tradiționale s-a mărit, fiind reprezentată în acest loc întreaga ierarhie îngerească descrisă de Dionisie Areopagitul. Zugravii secolului XVIII consemnați ca maleri, moaleri (din germanul *mahler*) au activat mai les pe lângă mediile mănăstirești ce au existat în Banat încă din sec. XV (Porumb, 1998). Mănăstirea Tismana a furnizat în 1736 prin venirea diaconului Vasile și a familiei sale, o adevărată pepinieră de pictori de biserici, de fapt prima școală amintită în Banat în secolul XVIII (v. Frunzetti, 1986; Vărtaciu, 1997; Vărtaciu, 2015: 286). Diaconu Vasile (1700-1763) a ajuns în Banat în preajma anului 1736, în fruntea a 50 de familii de refugiați, așezându-se în comuna Srediște, lângă Vârșeț (Serbia), unde a întemeiat prima școală de zugrăvie din Banat. Stilul acestei școli de pictură bisericească este încadrat de majoritatea cercetătorilor în epoca post-bizantină, preluând chiar valențe tardive ale acestei perioade, care corespunde în Țara Românească post-brâncovenescului sau barocului românesc. A fost o perioadă în care „istoria, atât pentru spațiile occidentale,

cât și pentru acelea răsăritene, a stat sub același numitor al insecurității și al dezechilibrului, al imposibilității de a zidi sau întemeia pentru durată lungă, al relativității absolute” (Hostiuc, 2008:11).

Barocul deși promovat de elite, se răspândește în toate mediile aducând o formă de resemnare în fața noului, a ceea ce definește modernitatea central și sud-est europeană. Există deci, o tradiție a iconografiei medievale, canonizată de erminii (v. Săndulescu, 1987), dar și o tentație a noului, barocul fiind văzut ca o eliberare de constrângerile formale și estetice vechi. Este evidentă metamorfoza suferită de arta secolului XVIII, perioadă în care înnoirile pendulează între occidentul catolic eliberat de canoane încă din 1054 și zona de permanente schimburi și contacte ale civilizațiilor, care a fost I. Bizantin până în 1453. Barocurile locale s-au dezvoltat dintr-o sinteză de manifestări ale expresiei artistice, la care a contribuit din plin internaționalismul, prin care au venit în contact oameni, idei și culturi, rezultând „o metisare” vizibilă în tot ceea ce definește expresia barocului tardiv.

După mutarea familiei Diaconovici la Bocșa, și deschiderea unei școli, pendularea între vechi și nou a fost și mai evidentă, această școală având influențe asupra modului în care zugravii din Banat vor prelua și interpreta înrâuririle noului stil european. Banatul a constituit încă din evul mediu un teritoriu al confluențelor, aspect ce face din acest teritoriu de graniță un loc al experimentelor imperiale în sec. XVIII, o provincie în care multiculturalismul a impulsionat dezvoltarea tuturor genurilor artistice. Tendințele barocului vienez și ucrainean sunt cele mai evidente direcții prin care pictorii sârbi propun noua orientare stilistică. Cei care au proliferat modelele novatoare s-au afirmat cu preponderență în Serbia, unde au realizat o pictură religioasă profund contaminată de valențele evului modern fiind considerați de istoriografia subiectului „întemeietorii barocului sârbesc”, fiind vorba despre Teodor Craciun, Nikola Neșcovici și Zaharia Orfelin. Unul dintre reprezentanții de seamă ai picturii religioase sârbești care și-a desăvârșit maniera artistică în acord cu noile formule ale barocului academic vienez a fost Nikola Neșcovici. Formarea sa se datorează atelierului de la Sremski Karlovci unde pictorul ucrainean Ivan Vasilievici i-a inspirat formulele pline de stereotipie ale artei de factură post bizantină, dar și atelierul din Bratislava unde se menționează că Neșcovici ar fi intrat în contact cu noile formulări estetice ale barocului. Cele două direcții se pot observa în creația sa prin portrete realizate pentru episcopul Ioan Georgevici al Vârșetului și al Caransebeșului și pictura iconostasului bisericii *Sf. Gheorghe* din Timișoara, pictat în 1764. (Fig. 1)



Fig. 1. Iconostasul bisericii sârbe Sf. Gheorghe din Timișoara, Fabric, 1764. (sursă imagine: Arhiva Diecezei romano-catolice din Timișoara)

Biserica a fost construită între 1745-1755 prin donații provenite de la comunitatea româno-sârbă și a negustorilor macedoneni upă cum menționează sursele investigate. Încadrată planimetric în structurile mononavate, biserica prezintă o sinteză de elemente, de la absida poligonală (bizantină) la turn clopotniță adiționat pe fațadă deasupra unui pridvor deschis (vestică). Sistemul de boltire a vella pe dublouri articuleaza traveele, fiind alături de biserica din Becicherecul Mare (Zrenjanin) considerată ca cea mai reprezentativă din cuprinsul episcopiei de la Sremski Karlovci în secolul XVIII. Documentar sunt pomenite etapele realizării decorului mural: 1764 când zugravii Nikola Neškovići și Sima realizează pictura iconostasului, cea de pe arcul triumfal și pereții de răsărit ai navei (Jovanovici, 1997: 529; Pârvulescu, 2003:80-81; Vlăscianu, Bona, 2008:75); în 1755 diaconul Ștefan Andreovici din Fabric ar fi realizat pictura din altar și de pe intradosul bolții navei. În secolul XIX au survenit modificări în programul mural, astfel în 1840 Liubomir Alexandrovici a refăcut pictura și a păstrat imaginile proorocilor de pe arcul triumfal, în 1848 se consemnează că același pictor ar fi repictat portretele sfinților militari de pe peretele de răsărit al navei. Influența venită din spațiul ucrainian și rusesc se manifestă diferit, mai

ales că arta rusească „nu respecta cu suficientă rigoare tradiția bizantină”[□], fiind mai apropiată de formulele occidentale, mai dinamică și liberă de constrângerile iconografice, influență sesizabilă în tratările occidentalizante ale picturii lui Neșcovici (Grabar, 1968: 941). Și pictura de iconostas a suferit intervenții, astfel în 1829 Emanuel Antonovici și Teodor Svilengaci au repictat ușile diaconești cu portretele arhidiaconului Ștefan și a arhanghelului Mihail, și între 1891-1893 a fost repictat integral întregul ansamblu de către Eugen Spang.

Se cuvine a aminti și de Dimitrie Popovici în această recontextualizare, pictor care alături de Neșcovici promova barocul de formație ucraineană în Banat (Vărtaciu, 2015: 308-309). Format în mediul mănăstirii Pecerska Lavra din Kiev, Dimitrie Popovici a promovat un baroc plastic prin formulele găsite în exprimare, pendulând între accente clasice (viziune sobră), baroce (naturalism și interpretarea umanistă a scenelor biblice) și rococo (decorația sculptată a ramelor, ancadramentelor, coloane torsadate). În ce privește fervoarea pentru ornamentica vegetală a acestor iconostase, cu rame în care ornamentul foliaceu format din vrejuri de acant și entrelacuri predomină, putem considera că evoluția îmbracă două direcții, una provenind din arealului de formulări stilistice răsăritene, sesizate în decorul epocii brâncovenești (v. Chihaiia, 1998:170) și cea barocă cu un repertoriu ornamental infinit mai variat.

În 1695 Leopold I a reînnoit legământul regelui Ștefan cel Sfânt și a pus imperiul și pe sine sub protecția Fecioarei, configurând un teritoriu definit ca *Regnum Marianum* (Dumitran, Hegedüs, Rus, 2011:31). Rolul Mariei, de instrument al încarnării este evidențiat de maniera în care tema încoronarea Fecioarei de către Sfânta Treime este interpretată de Neșcovici, temă pe care o ilustrăm ca detaliu din registrul median al iconostasului bisericii Sf. Gheorghe din Timișoara, în care se pot sesiza paralele cu formula apuseană de tratare a Mariei, care este diferită de stereotomia Platyterei și a Orantei adesea figurate ca imagini tradiționale răsăritene ale ciclului dogmatic. În acest caz compoziția este spațială, elocvența didactică cu care personajele accentuează simbolistica temei fiind prezentă ca o constantă în formulări din mediul ortodox sârb și românesc, deopotrivă (v. Vlăsceanu, Bona, 2008: 76). „Corporalitatea” personajelor este elementul cel mai evident al contaminării cu barocul pictural apusean, accentele spațiale și volumele studiate fiind principii formale diferite de compozițiile închise dispuse în scene cu orizontalitatea ca dominantă și caracterul narativ din tradiția bizantină. Prin folosirea unor accesorii specifice recuzitei baroce cum sunt norii involburați pe care plutește grupul, autorul reinterpretează cu limbaj baroc o temă care reafirmă calitatea Mariei de *Theotokos*, în această interpretare, o evidentă apoteoză barocă, formulare post-Tridentină. Ornamentica joacă și în acest caz un rol determinant stilistic, fiind evidente motivele repertoriului baroc precum florile de clopoțel, creasta de val și ancadramentele rocaille folosite în decorul ramei în care este încadrată compoziția, contribuind prin dinamica lor la accentuarea mișcării.



Fig. 2 Nikola Nešcovici, Încoronarea Fecioarei de către Sfânta Treime, biserica Sf. Gheorghe din Timișoara, 1764. (sursă foto: Arhiva Diecezei romano-catolice din Timișoara)



Fig. 3 Nikola Neșcovici, Maria cu Hristos copil, biserica Sf. Gheorghe din Timișoara (Fabric), 1764. (sursă imagine: Arhiva Diecezei romano-catolice din Timișoara)

Limbajul profund contaminat de valori plastice al barocului este evident și în tratarea unui subiect tradițional, Hristos binecuvântând realizat de Neșcovici pentru iconostasul bisericii. (Fig. 4) Iconografia personajului reține formalismul bizantin, dar scenografia este îmbogățită de capete de heruvimi ce plutesc pe nori evocând spațiul celest prin cromatică și tonalități variate. Repertoriul decorativ al iconostasului este cel care impresionează prin sinteza de motive decorative, libertatea creației fiind în acest domeniu neingrădită de stipulările aniconismului promovat de Decalog. Și în acest caz sunt evidente motivele baroce dinamice și rococo subliniate de cromatică aurie a ramelor terminate cu un fronton.



Fig. 4 Nikola Neșcovici, Hristos binecuvântând, 1764, (sursă imagine: Arhiva Diecezei romano-catolice din Timișoara)

Arta din mediul ortodox sârb a produs o sinteză originală între tradiția bizantină și influența apuseană, rezultând barocul sârbesc care a asimilat și interpretat formule ce au condus către îmbogățirea repertoriului formal al variantei locale a stilului. Această sinteză este surprinsă de studiul propus prin încadrarea filonului tradițional pe care se grefează formele barocului tardiv clasicizant în geografia artistică a Banatului în secolul XVIII. Conceptul de artă totală (*Gesamtkunstwerk*) este valabil și pentru barocul sârbesc îmbogățit de inflexiuni dintr-un areal foarte variat, marea migrație din sec. XVII fiind perioada în care s-a declanșat afinitatea pentru formele baroce în arhitectură, sculptură decorativă și pictură în granițele integratoare ale imperiului habsburgic.

Bibliografie

- Chihaia, 1998: P. Chihaia, *Arta medievală. Țara Românească între Bizanț și Occident*. Albatros: București.
- Hostiuc, 2008: C. Hostiuc, *Barocul românesc. Gesturi de autoritate, replici și ecouri*. Noi Media Print: București.
- Dumitran, Hegedüs, Rus, 2011: Ana Dumitran, Hegedüs Enikö, Vasile Rus, *Fecioarele înlăcrimate ale Transilvaniei. Preliminarii la o istorie ilustrată a toleranței religioase*. Alba-Iulia: Altip.
- Frunzetti, 1986: *Pictura românească în secolul XIX*. București: Meridiane.
- Grabar, 1968: A. Grabar, *L'expansion de la peinture russe aux XVI e et XVII e siècle, în L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, Paris.
- Hodson, 2007: Brian. A. Hodson, The Development of Habsburg Policy in Hungary and the *Einrichtungswerk* of Cardinal Kollonich, 1683-1690, în *Austrian History Yearbook*, 38, 92-107. DOI:10.1017/S0067237800021433, accesat la 27.12.2021
- Iancovescu, 2008: I. Iancovescu, Les sources russes et ukrainiennes de la peinture murale au temps de Constantin Brancovan. În: *Revue Romain d'Histoire d'Art*, serie Beaux –Arts, tome XLV.
- Jovanovici, 1997: Jovanovici M., *Slikarstvo Temisvarske Eparhije*, Novi-Sad.
- Nagy, 2008: M. Nagy, National Self-Preservation in 18th Century serbian Church Architecture in Hungary, în: *Centropa - a Journal of Central European Architecture and related arts*. New York: Sheridan Press.
- Negru, 2016: A. Negru, Ateliere de pictură. În: *Istoria Banatului. Studii privind particularitățile unei regiuni transfrontaliere* (V. Neumann ed.), București: Ed. Academiei Române.
- Pârvulescu, 2003: D. S. Pârvulescu, *Pictura bisericilor ortodoxe din Banat între secolul al XVII-lea și deceniul trei al secolului al XIX-lea*. Timișoara: Ed. Excelsior Art.
- Porumb, 1998: M. Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania. Sec. XIII-XVIII*. București: Ed. Academiei Române.
- Săndulescu, 1987: V.C. Săndulescu, *Erminia picturii bizantine*. Ed. Mitropoliei Banatului: Timișoara.

- Suciu, 1977: I.D.Suciu, Monografia *Mitropoliei Banatului*. Ed. Mitropoliei Banatului: Timișoara.
- Tapie, 1957: V.L.Tapie, *Baroque et classicisme*. Plon:Paris
- Țeicu, 2007: D. Țeicu, *Patrimonium Banaticum*.Timișoara:Cosmopolitan Art.
- Vârtaciu, 1997: *Centre de pictură românească din Banat în secolul al XIX-lea*. Eurobit:Timișoara.
- Vlăsceanu, Bona, 2008: *Biserica Nașterea Sf. Ioan Botezătorul din Caransebeș*. Brumar: Timișoara. Vlăsceanu, 2017: M. Vlăsceanu, 18th Century Serbian Architectural Principles in the former provinces of the Habsburg Empire, a case study on Banat and Hungary. În: *Ishodista*, Niș-Timișoara.

Mihaela Gh. Vlăsceanu

SERBIAN BAROQUE ARTISTIC COORDINATES-TRADITIONS AND INFLUENCES

Abstract

This study proposes a reconceptualization of the so called “Serbijan Baroque” reflected in the creation of eighteenth-century imperial province of the Banat. The corpus of this investigation consists of written sources and works of art, structurally analysed and decoded as traditional versus modern Baroque additions. Aesthetic influences of Byzantine, Russian, Ukrainian, Wallachian and Moldavian tradition were surpassed by the dynamism of the Baroque. The change of ideas led to a synthesis in the province of the Banat where the promoters of Serbijan Baroque, were sometimes mentioned as post-Brancovan style promoters (Wallachian Baroque). Nikola Neșcovici and Nedelcu Popovici are two trend settlers in whose evolution one can identify tradition and the need for modern iconography invested with didactic and moralizing values inculcated by the formation workshops. These vagrant painters settled in the imperial Banat and adopted Western iconographic formulas for the Serbijan Orthodox churches. In the Orthodox tradition there is a close connection between the shape of the monument and its related iconography. Enriched since the fifteenth-sixteenth centuries with spaces of vaulting systems, the eighteenth century Serbijan architecture promoted throughout cultural transfer ideas coming from different centers evolving into a distinctive episode within the Habsburg monarchy. The profile of the synthesis achieved by architecture and its mural and iconostasis decoration, is demonstrated by these interpretations, a perfect illustration of the concept defining the evolution of Serbijan Baroque subsumed under the term of *Gesamtkunstwerk*.

Key words: Serbijan Baroque, traditional, western influences, original synthesis, architecture, painting.