

Саша Брајовић, Татјана Бошњак, *Имагинарни вртови Ибера Робера*, Народни музеј у Београду, Београд 2012.



Књига *Имагинарни вртови Ибера Робера* Саше Брајовић и Татјане Бошњак (Народни музеј у Београду, Београд 2012, 93 стране са 42 илустрације, ISBN 978–86–7269–128–3) резултат је удруженог изучавања опуса француског сликара Ибера Робера, са посебним освртом на две уметникове слике из фондуса Народног музеја у Београду.¹ Промоција књиге одржана је 22. фебруара 2012. у склопу изложбе *Имагинарни вртови Ибера Робера* у Народног музеју.

Рад Татјане Бошњак у представљању дела француских мајстора из матичне Збирке стране уметности Народног музеја² резултирао је вредним научним достигнућима а ауторски печат потврђеног музеалца препознат је у дескрипцији Роберових слика и у прилежном поступку њихове историјације. Увођење ових слика у меморијски систем, као и накнадни процес тумачења, олакшао је њихове контекстуализације, нагласивши допринос Татјане Бошњак у сачињавању *картиона* Роберових слика.

Тумачење слика Ибера Робера, насталих у време буђења Француске револуције, и њихово смештање у универзум француске културе друге половине XVIII века, препуштено је Саши Брајовић, ауторки несумњивог ауторитета у домену изучавања ренесансне³ и барокне уметности.⁴ Хуманистички

основ, на којем почива научни опус Саше Брајовић, непрекидно дограђиван новим и интригантним методама визуелне културе и естетиком рецепције, и овога пута је јасно и недвосмислено присутан. Тумачењем Роберових слика и њиховим смештањем у центар интердисциплинарног истраживачког процеса, ауторка указује на тенденцију у савременој историји уметности оличену у поновном враћању објекта у фокус тумачења.⁵ Стилске, естетске и историјске особености објекта постају

¹ Т. Бошњак, С. Брајовић, „Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли, Ибера Робера у Народног музеју у Београду“, *Зборник Народног музеја* 19–2 (2010), 137–174; Т. Бошњак, С. Брајовић, „Парк на језеру Ибера Робера у Народног музеју у Београду“, *Зборник Майице српске за ликовне уметности* 38, Нови Сад 2008, 79–96.

² Т. Бошњак, „Француско сликарство у Београду: формирање и улога јавне колекције“, *Зборник Народног музеја у Београду* 19–2 (2010), 505–534.

³ С. Брајовић, *Ренесанса и ренесансно сојство*, Београд 2009.

⁴ S. Brajović, *Gospa od Škrpjela*, Beograd 2000; С. Брајовић, *У Богородичиног вртју: Богородица и Бока Којорска – барокна љубожности западног хришћанства*, Београд 2006.

⁵ T. J. Clark, *The Sights of Death. An Experiment in Art Writing*, Yale University Press 2006.

инверзно огледало ширих феномена, који се преко објекта препознају, синтетизују и појмовно веома прецизно артикулишу.

У истраживачком процесу Саше Брајовић уочава се прожимање уметности и филозофских начела, који се допуњују у вишеслојном тумачењу Роберових слика, са особитим акцентом на строго кодификовање и мигрирање појмова, као што су сублимно и питорескно. Обрасци сликарства и филозофских доктрина постају јединствен медијски систем у којем ауторка остварује дијалог са сликаром и са потенцијалним корисником писаног наратива. Тиме се ауторкин научни опус природно поклапа са *ïериодом умејности* (XV–XVIII век) – који Ханс Белтинг дефинише као доба у којем је европска уметност у највећој мери почивала на естетским конструкцијама и уметничким теоријама⁶ – али се у комуникацијски однос слике и тумача, у складу са савременим виђењима, уводи и имагинарни рецепијент Роберових слика.

Већ у уводном поглављу књиге *Имагинарни вртови Ибера Робера*, под насловом „Имагинарни вртови Ибера Робера у збирци Народног музеја у Београду“, стиче се сазнање о идејном и стилском везивном ткиву целокупног рукописа. Наиме, сам наслов књиге заједнички је именитељ за две Роберове слике које су од 1949. у власништву Народног музеја у Београду, *Стејеништие љарка љалаије Фарнезе* у *Кајрароли* (1768–1769) и *Парк на језеру* (1770–1780). Обе слике су заправо деперсонализоване капричи, имагинарне фантазије, пејзажно-архитектонске конструкције, изнад историјске и наративне одређености. Наслов књиге јасно одражава поетику Робера, као и перспективну позицију коју су ауторке заузеле у сагледавању његовог опуса. Тако Роберови *имагинарни вртови* постају својеврсна митопоетска места, топоси идеалног света, који творе фиктивну стварност.

Истовремено, квалитет и тематска типизираност поменутих слика омогућују да се преко њих ишчита готово целокупан опус Ибера Робера, али и културе у којој су настале. Репрезентативност обе слике омогућила је сублимацију Роберовог опуса, али и стваралачку личност уметника који се већ у уводним речима књиге дефинише као званични пројектант краљевских вртова, први кустос Лувра, али пре свега као сликар ведута и архитектонских каприча – Robert des Ruines.

Друго поглавље књиге, својим насловом „Ибер Робер и француска култура 18. века“, јасно истиче намеру да се Роберова личност протумачи као интегрални део француског културног поднебља последњих деценија XVIII века. Постављање Робера изнад рококоа и неокласицизма, иначе важећих идејних и стилских категорија времена, указује на одсуство фиксиране перспективе у сагледавању уметника и периода у којем је стварао. Управо се стога и закључује да „просветитељство, као интелектуални и културни покрет, није било јединствено, чак ни у својој централној тачки – улози разума. Зато се тзв. доба разума може, прецизније, назвати епохом сензибилности“ (13).

Смештање Ибера Робера у домен сензибилне естетике рококоа, упркос натегнутости у кодификовању уметника, подстакнуто је делањем опата Дибоса, који је у својим *Размишљањима* из 1719. године сублимирао нову сензибилност као скуп чулних надражаја, изазваних реакцијом на имагинарну, али и тактилну, универзалну лепоту природе, чије дејство спаја душу и тело. Међутим, од средине XVIII века заоштрава се критика, како се наводи, фриволног рококоа, чија естетика не одражава моралну и дидактичку слику историје. Њен главни протагониста био је Дени Дидро, који је у својим критикама Салона у периоду 1759–1791. године кодификовао концепт моралног сликарства.

У склопу интелектуалне климе времена, Ибер Робер је своје уметничко образовање морао да потврди у Риму, где се 1754. године уписује на Académie de France à Rome. У граду античке традиције, Робер је пратио и савремена уметничка струјања. Утицај Пиранезија и Панинија, водећих римских уметника, стваралаца архитектонских фантазија, утврдио је Роберов уметнички опус, који је умногоме почивао на представљању имагинарних ведута са малим фигурама. Тако је Роберов уметнички пут означио и шире аспекте једног протоглобалног света, заснованог на опиту и размени искуства, који је Робер вешто рекомпоновао у својим нестварним композицијама.

⁶ H. Belting, *Invisible Masterpieces*, University of Chicago Press 2001, 8.

Даље праћење живота Ибера Робера доводи до препознавања ширих феномена. По повратку у Париз, Робер већ идуће године, 1766, постаје члан Краљевске уметничке академије, што несумњиво мења његово друштвени и социјални положај. У доба када строга контрола двора над уметничким животом уступа пред јавним тржиштем, дешава се и успон Робера у француском модном друштву. Нова снага буржоазије и јавног мњења оличена је у процвату тржишта уметнина, сатканог од патрона, уметника и критичара. Салони, уметнички кружоци, колекционари, својим динамичким односом указују на нову реалност уметничког универзума у којем истакнуто место припада Иберу Роберу. Хитре руке уметника стварале су по диктату наручиоца и важећем укусу елите, која је у имагинарним сликарским световима видела место спокоја и разоноде, простор сопственог улепшаног и идеолошки искодираног хабитуса. Међутим, Роберово праћење тренда није нарушило његово углед, о чему сведочи Дидро, који у његовом сликарству препознаје обједињење историзма и жанра као претпоставке моралног сликарства.

Незадрживо успињање Ибера Робера на друштвеној лествици нужно је завршило на двору Луја XVI. Моћна патронажа резултирала је повећаном Роберовом активношћу оличеној у бројним вртним и ликовним конструкцијама изведеним за краља. Самим тим његова улога у друштву постаје још значајнија, и уметник постаје идеал – *honnête homme*. Радо виђен гост помодних догађаја, шармантан и неодољив, Робер истиче конструкцију сопства у складу са идеалима епохе. Истовремено, не остаје у оквирима површне идентификације, већ преко аутопортрета брижљиво конструира своју визуелну биографију, насталу на дискурсу о индигенетном уметнику.

Скицноста, недовршеност Роберових слика рефлектовала се у појавности уметника, и обратно. Стваралац лепог, постао је конзумент луксуза, новог феномена створеног на вишку размене добара. Каприциозни појединац није могао да остане непримећен и реакција је била неминовна. Дени Дидро, некадашњи подржавалац Роберовог дела, постао је његов критичар. Критика Роберове спољашње манифестације пренела се и на његова платна, као недовршена и површна, сувише фриволна, настала по диктату каприца и моде. Наратив о дегенерацији уметника, заточеника моде, провоцирао је бинарну поделу на женствени рококо и маскулозни класицизам, указујући на родну дистинкцију, веома присутну у теоријском дискурсу просветитељских првака. Ефеменизација Робера, као опште место у критици женственог рококоа, приписана је негативном утицају његове жене, чиме је уметник у моралном смислу аутоматски изгубио педигре, и последично статус историјског сликара.

Демистификација сликара није прошла без политичких последица, па је уметник у време револуционарног терора био утамничен. Након заточеништва, дошло је до рехабилитације Робера и његовог поновног учешћа у јавном животу Париза. Ипак, врхунац Роберовог стваралаштва је прошао и постреволуционарно доба је дефинисало нове уметничке идеале, које сликар није могао у потпуности да испуни.

Треће поглавље књиге у целости је посвећено слици *Сидејениције њарка њалаије Фарнезе у Кајрароли*, коју је Ибер Робер извео у сарадњи са Франсоом Бушеом, задуженим за осликавање људских фигура. Монументално платно настало је вероватно за потребе декорације простора дворца Ла Мијет. Педантним и поступним радом ауторки књиге, анализом архивске грађе и стручне литературе, дошло се до основних сазнања о слици, чиме је извршена њена поуздана историјација. Тако је читаоцу пружена могућност да се упозна са даљом историјом слике. Промене власника слике, током деценија и векова, посредно су указале на промене естетских начела, као последицу различитих социјалних и естетских норми, чиме је слика постала и идеолошка парадигма времена у којем је историјски егзистирала. Тако је, непосредно након свог настанка, слика постала део тржишта уметнина, да би до 1905. године била у колекцији Леополда Голдшмита. Слика је касније била откупљена за имагинарни Хитлеров музеј, који се имао конституисати у Линцу, да би 1949. године, посредством Анте Топића Мимаре, коначно стигла у Југославију на име ратне одштете.

У другом делу поглавља приступило се тумачењу слике у контексту времена у којем је настала. Роберово велико платно исечак је фантастичне имагинације. На њему се одвија једна жанр-сцена, којом доминира монументална и руинирана архитектура. Већ потврђена Роберова инвенција, којом

је познате предлошке рекомпоновао и прилагођавао времену, директно је утицала и на формирање ове слике. У првој половини XVIII века у Француској је дошло до кодификовања специфичног пикторалног поља, као парадигме елегантног, лагодног живота, видљивог на сензибилним сликама Франсоа Бушеа. Знаменити *fêtes champêtres* произвели су рокајну, пикторалну артифицијелност. Естетика уживања, којом су прожети приказани ликови, али и вештина, брзина и умеће сликара, створили су поетичну игру светлости и сенки, својеврсну пасторалну медитацију, поље опуштања и разоноде.

Одсуство централне перспективне тачке, деисторизација приказаних људи, недостатак драматичних гестова и покрета, елемената неопходних при компоновању сцена историјског сликарства, одредили су сликовну поетику Роберовог платна „која се растаче у правцу бескрајних поетских и личних интерпретација“ (58). Тренутак увођења посматрача у слику, „у њено визуелно заокруживање“ (58), од пресудног је значаја за естетику сензибилности али и за правилно читање Роберове слике. Насупрот ауторитативности дидактичног сликарства негованог у делу просветитељског курса, Роберова слика нуди адресату могућност самосталног изналажења одговора на питање шта слика жели или не жели.⁷ Такав став нужно је водио ка препознавању теоријских ставова Рожеа де Пила, који термин *pittoresque* види као кључни квалитет сликарске вештине, који обухвата и описује процес сублимације свих уметничких форми у домен независности сликовног платна или поља (59). Тако се дошло до одређеног ослобођења, независности слике од литерарног предлошка, а истовремено и до релаксације посматрача пред сликом и њеним значењем. Истовремено, естетика питорескног произвела је веома популарне жанрове – ведуте и каприче, особито заступљене у Роберовом опусу. Имагинарно, неочекивано у природи, уобличавало је питорескну атмосферу слика и раскид са класично конципираним мимезисом.

У оквиру културе сензибилних осећања, култ руина заузима истакнуто место. Органско растакање природе, проткано руинистичком симболиком, парадоксално је изазивало естетско задовољство, проузроковано меланхоличном сликом света који нестаје. Такође, радост живота која доминира сликом није водила ка строгом сублимном осећању, које је у великој мери одредило патос позних Роберових слика. Појам сублимног дефинисан у делу Едмунда Берка подразумевао је у сликовном систему визуелизацију деструкције, која се постизала „величином, оштрином, нерегуларношћу форме и драматичним контрастом светла и таме“ (61).

У фокусу последњег сегмента књиге нашла се друга, београдска, Роберова слика, *Парк на језеру*, датирана у осму деценију XVIII века. Слика мањих димензија, која је попут *Сйейениција њарка њалайе Фарнезе у Кајрароли* стигла у Југославију на име ратне одштете 1949. године, припада типу *veduta di fantasia*. Такве композиције умногоме су означиле и стваралачки опус Ибера Робера, који је извео низ имагинарних ведута на захтев тржишта и укуса елите. Помодне слике махом су представљале реминисценцију на поједине слике италијанских пејзажа, које је Робер додатно артифицирао стварајући апстрактне, буколике представе, без конкретног топографског одређења. Роберове ведуте су махом типизирание представе са једноличним мотивима, на којим доминирају балустрада, стубови и фигуре бронзаних лавова.

Слика *Парк на језеру* добила је посебан значај укључивањем уметниковог лика у мултифигуралну композицију, што је особеност осамнаестовековне пикторалне културе и подразумева да тиме постаје *conversation piece*. Тако је у неповезани скуп бескарактерних ликова укључен и уметников акциони аутопортрет, па је сликар приказан у аутореференцијалном хабитусу, у тренуцима грозничавог скицирања, чиме се јасно истиче његова ингениозност и телесна покретљивост. Тиме се открива ново поље у читању реторичности тела, веома заступљено у француској уметности XVIII века, чија карактерност „евоцира широки опсег стања и емоција у визуелним уметностима, литературе и уметности“ (75).

Суштина слике, како се наводи, лежи у естетици питорескног, кључном феномену осамнаестовековне културе и уметности. Природа, њена артифицијација и артикулација, одредили су суштину

⁷ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press 2006.

Роберових ведута, па и његове слике *Парк на језеру*. Интервенција у природи, као део осамнаесто-вековног дискурса, дефинисала је експанзију културе у природне просторе, „који су у развоју, који је и сам природан“ (75). Идеологија прогреса у служби просветитељског интервенционизма у домен природног визуелно је сублимирана у Роберовом стваралаштву. Званични пројектант краљевских вртова и виртуоз са кичицом, Робер је сјединио искуства дводимензионалног и тродимензионалног илузионизма (76). Интеграција природе и архитектуре створила је мозаичне целине, низ контролисаних природних догађаја, сједињених у јединствени *grand tableaux*. Упркос, али не и против, логике француског, картузијанског, апсолутистичког, геометријског трга, Робер је свој идеал конципирања врта логично пронашао у Вателеовим теоријским идејама о хортикултури које су почивале на идеји питореског врта, као нерегуларне форме, која оставља посматрачу да мењањем властите позиције промени и аранжман врта (77), чиме се поново истиче идеја о уласку посматрача у слику, већ најављена у тумачењу *Сийејениција њарка њалаије Фарнезе у Кајрароли*. Визуелна апропријација посматрача уводи адресата у слику, а пролазак кроз њу треба да изазове осећање задовољства (78). Питорескни ефекти слике и њен интимни формат, као и њено сензибилно устројство, позивају посматрача да прошета у слици (79), да је види и доживи на свој начин, чини се са још више могућности него што је то пружала ипак једна монументална слика, каква је *Парк на језеру*.

Књига *Имагинарни вртови Ибера Робера* довршава се позивом читаоцу да замени улогу, и да постане субјекат радње, фигура у Роберовом пејзажу. Тиме се ствара закључак који не постоји као формални крај књиге, и чини се са апсолутним правом, будући да је Роберово дело превасходно ишчитано као целина без крајњег окончања, која твори континуирани бескрај заувек недовршен у посматрачевој стваралачкој интерпретацији.

Ту је кључ за разумевање ове књиге и постављање Робера у шире оквире француске културе друге половине XVIII века.⁸ Време меркантилног капитализма, али и истраживања сопства, период терора, али и неспутане радости живљења, нудили су могућност заузимања различите перспективе у сагледавању Роберовог дела.

Доба транзиције,⁹ оличено у многобројним дуализмима, означило је могућност да се периоди у којима су настајале београдске Роберове слике сместе у ничији прозор, вакуум, аутономни хабикус, који лежи у непристајању на ново, али и у немогућности повезивања са протеклим периодом. Спокој и бекство у унутарње сопство, али и у биће природе, одредили су читање Роберових слика као просторе изгубљене среће и децентрализоване аутореференцијалности, која се притом не затвара у аутистичну љуштину, већ снажно остаје у складу са временским и друштвеним координатама.

Роберов свет, сада дијалектички интониран, захваљујући рафинираној елоквенцији ауторки, са особитим личним печатом Саше Брајовић, у потпуности је постао опипљив, својеврсна вербална иконична представа. Довршење Роберовог дела остварено је артифицијелним језиком, снажне реторичности, који твори низ екфрази и тако пластично оживљава уметникове сликовне визије. Поменути вештина реторике у функцији је миметичког читања објекта, које је изведено на најсавременијим научним и методолошким постулатима. Стога су бројне напомене и обимна библиографија остали наменски *скривени*, иза префињене реторичке фасаде, саткане од изузетно суптилних и инвентивно компонованих језичких конструкција, толико удаљене од све актуелније *економизације* језика.

Уосталом, виђење Роберовог опуса и његово наративно представљање засновани су на старим хуманистичким основама, по којима једно уметничко дело – а ова књига то јесте – треба да реципијента убеди, поучи и разоноди. Тако се читалац, на елегантан и готово неосетан начин, ступњевито *просвећује* и уводи у знање света француске културе XVIII века, да би на крају путовања, тако подучен, постао *просвећен* и интелектуално оспособљен да сам доврши или настави своје кретање и оконча или не оконча фабулу. На крају, неосетна и суптилна интервенција над читаоцем, као скуп

⁸ N. L. Dublin, *Futures & Ruines. Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Getty Research Institute 2010.

⁹ M. Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York – London 2011, 5–51.

инструктивних смерница, представља сигурно упутство у сазнавању француске културе XVIII века, и парадигматичне фигуре Ибера Робера, тако блиске сублимној естетици ауторки, у чијој се изведби миметички свет (историја), на основу прецизне појмовне терминологије, оплемењује и сублимира у естетистичку конструкцију, да би потом артистички испричана и селективно искреирана била препуштена јавном мњењу.

Границе језика ауторки постају границе њиховог и читаочевог света у оквиру којих француска култура *проговара* фино однегованим српским језиком, чији се експресивни потенцијал ставља у службу појмовног разоткривања Роберовог света. Поклапање Роберовог рукописа и рукописа ауторки конституише дублирану слику, управо естетику питорескног, на којој ауторке нескривено заснивају и децентно артикулишу своје читање Роберовог рукописа.

Избор уметника који се нашао у фокусу истраживачког процеса није последица субјективне визије ауторки већ је део нових сагледавања историје уметности. Повратак академским уметницима део је савременог обрта у науци. Све већа пажња придаје се уметницима, неприкосновеним ауторитетима свога доба, и уобличаваоцима званичне културе. Рекомпоновање прошлости засновано је на свеобухватној реконституцији академске уметности и значаја естетике лепог у делима великих мајстора, што је природно узроковало и нове интерпретације Роберовог стваралаштва у стручној јавности, чему су значајно допринеле Татјана Бошњак и Саша Брајовић.

Потребно је истаћи да је књига *Имагинарни вршкови Ибера Робера* уједно и својеврсна алегорична пријатељства и научног савеза, будући да су два рукописа двеју научница, упркос различитом, али не и супротстављеном, методолошком приступу и особеном реторичком изражавању, сједињена у једну ритмичну, наративну и критички интонирану целину. Тако је једна ексклузивна и другачија култура, у суштини заснована на универзалним вредностима лепоте, захваљујући снажној ерудицији ауторки ове књиге, пренесена у домен националног језика и културе, поставши њихов интегрални део.

*Игор Борозан
Универзитет у Београду,
Филозофски факултет – Одељење
за историју уметности*