

САША БРАЈОВИЋ, ТАТЈАНА БОШЊАК

Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности,
Народни музеј, Београд
Оригиналан научни рад / Original scientific paper

Парк на језеру Ибера Робера у Народном музеју у Београду

САЖЕТАК: Слика *Парк на језеру*, дело француског сликара Ибера Робера (1733—1808), чува се у Збирци стране уметности Народног музеја у Београду, у фонду француске уметности, од јула 1949, када је, заједно са групом уметничких дела допремљених из Немачке, примљена на име ратних реституција. Она је, као и целокупна Роберова уметност, сума разнородних феномена француске визуелне културе XVIII века. Утемељена је у сензибилној култури прве половине века, просветитељским ставовима о природи и естетици питорескног. Они су, обједињено, подстакли развој популарних визуелних форми — *vedute di fantasia*, чији је Робер био доминантни француски представник. На слици *Парк на језеру* представљен је имагинарни домен у којем су се пројектовала Роберова сећања на вртове италијанских ренесансних вила и његово искуство дизајнера вртова француске елите. Контакти са теоретичарима хортикултуре чије је вртове обликовао допринели су да Робер буде цењен као „најприроднији” креатор слика и вртних „слика”. Питорескни шарм *Парка на језеру*, подстакнут интеграцијом природе и здања из прошлих епоха, сугестивне и поетичне форме које побуђују сензитивни капацитет посматрача и позивају га да „доврши” слику својим интерпретацијама и да „прошета” по њој, потврђују Роберову славну репутацију.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Ибер Робер, Народни музеј у Београду, француска култура XVIII века, естетика сензибилног, естетика питорескног, руине, питорескни врт, трактати о хортикултури

Слика *Парк на језеру*, дело француског сликара Ибера Робера (Hubert Robert, 1733—1808), чува се у Збирци стране уметности Народног музеја у Београду, као део фонда француске уметности.¹ У истој збирци је и Роберова слика *Стејеништије њарка виле Фарнезе у Кајрароли*.²

Обе Роберове слике су примљене у Народни музеј 1949. године, као део контингента драгоцених предмета и дела ликовне и примењене уметности, који је стигао у

¹ Збирка француске уметности, као еkleктичка целина настала из неколико основних извора, садржи око 190 сликарских и скулпторских остварења, док се у Кабинету графике чува више од 300 цртежа и графика француских уметника: Т. Бошњак, *Француско сликарство у Београду. Формирање и улога јавне колекције*, Зборник Народног музеја 19 (2009).

² О овој слици и њеној историји: Т. Бошњак, С. Брајовић, *Стејеништије њарка виле Фарнезе у Кајрароли*, Зборник Народног музеја у Београду 19 (2009).

Југославију из Немачке, на име ратних реституција.³ Предмети су расподељени различитим државним установама. Роберове слике су, на основу процене и према записнику и списку који је сачинила стручна комисија, одлуком Репарационе комисије и Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ, предате на чување Народном музеју у Београду.⁴



Сл. 1. Ибер Робер, *Парк на језеру* (Народни музеј, Београд)

³ На полеђини слике *Парк на језеру*, на слепом раму, уписан је број 7554, под којим је била заведена у Сабирном центру у Минхену, као и на листи предмета отпремљених за Југославију у јуну 1949. на којој је, као могуће порекло, уписана Герингова колекција: Archiv Berlin 457-08-39 (Jugoslawien), *Unbekannt und Urtnliche Restitutionen, no 7554 Robert. H., Landschaft, Lwd. 32:40 cm... Herkunft unbekannt, wahrschl. Slg. H. Göring*. Акцију прикупљања и пребацивања ових дела организовао је Анте Топић Мимара, ангажован на пословима реституције југословенске имовине. О томе: V. Kusin, *Mimara*, Centar za informacije i publicitet, Zagreb 1987; M. Terzić, *Josip Broz Tito i Ante Topić Mimara*, Vojnoistorijski glasnik (1996), 147—161.

⁴ Архив Југославије: 54-319-483: Уметнички музеј, бр. 501 од 2. VII 1949. Записник састављен у Уметничком музеју у Београду на дан 1. јула 1949. године о процени слика уступљених Уметничком музеју од Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ и Репарационе комисије при Влади ФНРЈ, а у смислу аката Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ III бр. 13322 од 22. јуна 1949. и Репарационе комисије при

Слика *Парк на језеру* (сл. 1, уље на платну, 31,5 x 40 cm) по димензијама је мања и по датуму настанка познија од *Стјейениција парка палате Фарнезе у Кајрароли*. Није потписана, нити датована, али је у Музеј примљена са несумњиво исправном атрибуцијом.⁵

Парк са језером чија се обала губи у измаглици и стапа са небом, планине у даљини, крошње дрвећа са страна, фонтана у облику базена, балустрада уз ивицу терасе парка са бронзаним лавовима, степенице што се спуштају ка језеру, скулптура, ситне, готово бестелесне и лелујаве штафажне фигуре људи, дате у неколико вештих потеза, потврђују карактеристични вокабулар и пикторални језик Ибера Робера. Попут великог броја његових слика, *Парк на језеру* није топографски одређен. Може се сврстати у иконографски тип *veduta di fantasia* — који комбинује стварне и фиктивне архитектонске структуре — чији је Робер најзначајнији француски представник.⁶ Имагинарне комбинације архитектонских и пејзажних елемената мизансцен су на Роберовим сликама у свим фазама његовог стваралаштва. Структуре здања и вртова вила Фарнезе, Сакети, Мадама, Албани, Бариони, Медичи, Фраскати, Д'Есте, које је проучио током школовања у Риму, сјединиће се са француским грађевинама, пределима и парковима. Десет година након повратка из Италије, Робер на Салону 1777. последњи пут прецизира место које приказује. Од тада његове слике немају топографску одредницу, већ уопштене називе, попут „један италијански врт”. Од 1791. Робер не излаже слике које у називима евоцирају сећање на Италију.⁷

По структури композиције, формалним елементима, начину интерпретације и мотивима, *Парк на језеру* се може сврстати у опус имагинарних ведута које је Робер стварао током осамдесетих година XVIII века. То је време његовог највећег уметничког успона, значајних поруцбина и продукције штафелајних слика мањег формата којима је снабдевао широко тржиште. Постоји велики број Роберових слика са сличним или истим композиционим елементима, нарочито мотивом терасе са балустрадом и стубова са бронзаним фигурама лавова. Евидентна је, у том смислу, сличност београдске слике са доњим партијама композиције *Поглед на парк са водоскоком* из 1783. (сл. 2, Лувр).⁸ Као једна од најближих аналогича издваја се слика *Фоншана испод јоршика* (сл. 3, Лувр).⁹ Мада је, на први поглед, укупни утисак другачији — превасходно због архи-

Влади ФНРЈ бр. 15767 од 22. јула 1949; I Објекти примљени од Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ; под бројем 9 је убележено *Hubert Robert, Предео са језером, 40/34,5*.

⁵ Слика је у Народни музеј примљена у добром и стабилном стању. Рентоалирана је и рестаурисана у првој половини XX века. Посматрањем слике у области видљивог, ултраљубичастог и инфрацрвеног спектра не могу се уочити већа оштећења, а ретуши су малобројни. За помоћ у техничкој анализи дела захваљујемо колегама из Народног музеја у Београду, мр Софији Кајтез, вишем рестауратору, и хемичару Миличи Стојановић.

⁶ Робер је дуговао своја стилска и иконографска решења римској традицији у оквиру које је постојала подела на четири основна типа архитектонских представа. Осим *veduta di fantasia* постојале су: *veduta ideale* — представа актуелних места и славних грађевина, слободно аранжираних; *prospettiva* — декоративна илузионистичка архитектонска перспектива урбаних екстеријера и ентеријера са театарским ефектом; *rovinismo* — приказ руина. О томе: L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia, 1580—1830*, Roma 1991.

⁷ J. de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, Paris 1987, 50.

⁸ *Поглед на парк са водоскоком*, уље на платну 166 x 59,5 cm, сигн. *Hubert Robert 1783*, Инв. бр. INV 7658.

⁹ *Фоншана испод јоршика*, уље на платну, 32 x 40 cm, сигн. *Robert*, Инв. бр. MI 733.



Сл. 2. Ибер Робер,
*Поглед на парк
са водоскоком* (Лувр)



Сл. 3. Ибер Робер, *Фонтана испод портика* (Лувр)

тектонског оквира у који је сцена смештена и мноштва детаља — она, морфолошки и феноменолошки, има много заједничког са *Парком на језеру*. Због брзог, скицзног сликарског поступка, сличних структуралних елемената и готово идентичних димензија може се претпоставити да су припадале истој серији. Док се на композицији из Лувра приказује велики број скулптура, *Парк на језеру* има само једну, на постаменту о који је ослоњена табла са натписом, у доњем десном делу. Узор за тај мотив постављен је на Роберовом цртежу *Античка сјајца у шуми* (сл. 4, Уметнички и археолошки музеј, Безансон).¹⁰ Обе слике имају још један типичан Роберов мотив — уметника који слика седећи испред модела. Он се налази на великом броју његових цртежа — од италијанских каприча до слика са приказом Велике галерије Лувра. Непосредан извор за фигуру сликара на београдској слици може се наћи на цртежу *Ибер Робер црта античку вазу насјам Колосеума* (сл. 5, Уметнички и археолошки музеј, Безансон).¹¹

¹⁰ *Античка сјајца у шуми*, отисак цртежа, сангвина, 35 x 29 cm, Инв. бр. D 2971. Скулптура је овде постављена у супротан положај у односу на ону са слике из Народног музеја, али, пошто је у питању отисак цртежа, може се закључити да су позиције фигура исте. Иако је цртеж из Безансона детаљнији и разрађенији, несумњиво је извор приказа фигуре на нашој слици.

¹¹ *Ибер Робер црта античку вазу насјам Колосеума*, сангвина, 35 x 28 cm, несигнирано, Инв. бр. D 2976. Сличан пример је у Музеју у Валансу и на скицама из Графичке збирке Лувра, RF 37336 и RF 37337.



Сл. 4. Ибер Робер, *Античка статуа у шуми* (Уметнички и археолошки музеј, Безансон)



Сл. 5. Ибер Робер, *Ибер Робер црпа античку вазу насјрам Колосеума* (Уметнички и археолошки музеј, Безансон)

Да би се слика *Парк на језеру* у потпуности сагледала и представила, неопходно је указати на основне феномене француске визуелне културе XVIII века, који се сви сабирају у опусу Ибера Робера и на њој самој.

ИБЕР РОБЕР, ПАРК НА ЈЕЗЕРУ И ФРАНЦУСКА КУЛТУРА XVIII ВЕКА

Уметност Ибера Робера, како јасно указује и слика *Парк на језеру*, не могу прецизно обухватити стилске категорије рококоа и неокласицизма. Немогуће ју је јасно одредити ни према темама које је сликао. Роберова персоналност и пикторална поетика не могу бити објашњене као изрази *ancien régime*, револуционарног или постреволуционарног доба. Време у којем живи далеко је комплексније од једностраних поларитета помоћу којих се покушава разумети XVIII век у Француској.

У делу Ибера Робера одражавају се друштвени и културни концепти његове епохе. Највећи део живота проживео је у социополитичком систему наслеђеном из XVII века, разрађених техника контроле и политичког управљања.¹² Током XVIII века, упркос сталним напорима да се реформише, нарочито у правном и економском домену,

¹² P. R. Campbell, *Power and Politics in Old Regime France 1720—1745*, London, New York 2003.

сѝари режим се, све снажније, конфронтирао са демографским, интелектуалним и економским променама у Француској. Оне ће постепено довести до Револуције 1789, која је редефинисала социјалне и политичке односе, културно и уметничко стваралаштво и драматично утицала на људске животе, па и Роберов.

Робер је био човек епохе просвећености, у којој се, иако на различите начине, веровало у могућност укупног прогреса. Ипак, просветитељство, као интелектуални и културни покрет, није било јединствено, чак ни у својој централној тачки — улози разума.¹³ Зато се тзв. „доба разума“ може, прецизније, назвати епохом сензибилности. Сензибилност је окосница просветитељских рефлексија о историји, метафизици, праву, језику, политици и естетици.¹⁴

Сложена дијалектика друштвених и интелектуалних токова подразумевала је подједнако сложену дијалектику стилова. Француска монархија, нарочито од режима Луја XIV, била је патронатством активно укључена у продукцију и перцепцију уметности и дебате о стилу, чији се квалитет посматрао као израз националне вредности.¹⁵ Стил се градио као продукт комплексне интеракције различитих социјалних група, интереса и искустава производње, дистрибуције и конзумирања. Круна није могла у потпуности монополизovati стил, нарочито након пресељења двора из Версаја у Париз почетком XVIII века. Повратак у Париз условио је креирање нових стилова, касније названих рококоом, чији су квалитети извесни у Роберовом пикторалном језику.

Рококо је био утемељен у дворској култури и аристократском менталитету, али је изражавао и укус нове, буржоаске елите. То је стил аристократске елеганције неометане захтевима утилитарности. Уметност рококоа одбацује пропагандну функцију, императив историзма и дидактичности. Она исказује став епохе о визуелној култури као изузетном медијуму комуникације.¹⁶ Имагинативно представљање лепоте природног света, суштина рококо дизајна и Роберовог *Парка на језеру*, у складу је са просветитељском фасцинацијом природом.

Сензуалну естетику рококоа, која прожима Роберову слику, суштински је објаснио опат Дибо (l'abbé Dubos) у својим *Размишљањима* 1719. На његовим мислима засновани су просветитељски ставови о естетској сензибилности, која се поимала као тачка раскида са прошлошћу и могућност превредновања културе. Главни циљ уметности, према Дибоу, јесте да покрене емоције.¹⁷ Оне су централне у естетском суду, јер воде препознавању квалитета песме и слике. Естетски судови су урођени физичкој

¹³ О контрадикторним аспектима просветитељства: I. Paul, *The Age of Minerva*, Vol. 1, *Counter-Rational Reason in the Eighteenth Century. Goya and the Paradigm of Unreason in Western Europe*, Pennsylvania Univ. Pr. 1995; S. J. Barnett, *The Enlightenment and Religion. The Myths of Modernity*, Manchester Univ. Pr. 2003.

¹⁴ О сензибилности у француском просветитељству: J. C. O'Neal, *The Authority of Experience: Sensationist Theory in the French Enlightenment*, Pennsylvania Univ. Pr. 1996, 86.

¹⁵ О стилу као политичком концепту у Француској: L. Auslander, *Taste and Power: Furnishing Modern France*, University of California Press 1998, 35—39.

¹⁶ Да је задатак сликарства комуникација, истакао је већ Роже де Пил (Roger de Piles) у *Conversations sur la connaissance de la peinture* 1677. О tome: J. Montagu, *The Painted Enigma and French Seventeenth-Century Art*, *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes* 31 (1968), 307—335.

¹⁷ „Пошто је први циљ поезије и сликарства да нас дотакне, поеме и слике су добре само ако то могу да учине” (II: 22, 276). „Ако је сликар емоционално укључен у акцију коју представља, он нас покреће; много мање је важно шта он представља (I: 13, 34): Abbé Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, D. Désirat ed., Paris 1993.

и менталној конституцији човека.¹⁸ Сензибилност је универзална, те сви, не само специјалисти, могу судити о уметности. Дибоова рамишљања дала су новој, буржоаској публици осећај моћи критичког промишљања, способности доношења суда у домену поезије и сликарства, до тада резервисаном за ауторитете.

Дибоове мисли о естетици део су феномена демократизације културе. Реч *culture* је у XVIII веку имала широко значење. Но, без обзира на разлике, француски интелектуалци дефинишу је у епистемолошким терминима као однос између тела и ума, оног који перцепира и оног шта је перцепирано, субјекта и објекта. Култура рококоа, којој је великим делом припадао Робер, изражавала је ту интеракцију.

Њу је, од средине XVIII века, на свој начин, исказивала и неокласицистичка идеологија уметности. Она, међутим, успоставља разликовање уметности конзумираних у име сензуалног задовољства и оних које не делују на нивоу чула. Неокласицистичка естетика, као и она рококоа, имала је разнородне корене. Прелазак на нови стил упориште је имао у напорима Луја XVI да изрази легитимност и континуитет бурбонске власти од античког доба. И уметничко тржиште захтевало је класичне херојске теме и форме. Интелектуална култура просветитељства била је окупирана моћима оптичког, али уједно и револтирана „преварама” које може изазвати уметност. Фасцинација природом и њеним чарима, наслеђена из ранијих деценија, добија нове импулсе. Тако, класицизам у француском сликарству, како демонстрирају Роберова дела, међу њима и *Парк на језеру*, функционише и као модел за најприродније и за „најцивилизоване”.

Промене естетских судова имале су упориште и у културној експанзији у Француској, коју изражава растућа продукција књига, новина, театарских комада, пораст читалачке и позоришне публике, презентација уметничких дела на Салону и алтернативним просторима, као што су *Exposition de la jeunesse*, *Académie de Saint-Luc*, *Salon de la Correspondance*.¹⁹ Растућа културна продукција помогла је развоју новог феномена — јавног мњења.²⁰ Нове снаге на политичкој сцени постављају захтеве који нису могли бити испуњени у оквиру традиционалних институција апсолутистичког реда. Тај „нов систем ауторитета”, врста трибунала који постаје једнак оним традиционалним — круни и цркви — није био ексклузивно буржоаски, већ под дубоким утицајем елите, државе и традиције.²¹

Суштинску улогу у обликовању јавног мњења имала је реторика грађанске врлине.²² Одлучујући утицај на концепт врлине имали су Дидро (Denis Diderot), Тусен

¹⁸ О Дибоовој концепцији естетике као мреже психологије и епистемологије, која је упориште имала у Локовој (John Lock) филозофији: J. C. O’Neal, *Changing Minds: The Shifting Perception of Culture in Eighteenth-Century France*, The University of Delaware Press 2002, 25—26.

¹⁹ О култури изразите *bibliophilia*: J. I. Israel, *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity 1650—1750*, Oxford 2001, 119.

²⁰ J. Habermas, *Javno mnjenje*, Beograd 1969.

²¹ Док Хабермас идентификује јавну сферу са једном социјалном групацијом — буржоазијом, новија истраживања указала су да она није фундаментално буржоаски, нити искључиво секуларни феномен: D. Gordon, D. Bell, S. Maza, *The Public Sphere in the Eighteenth Century*, A Forum in French Historical Studies XVII/4 (1992), 882—956; J. I. Israel, *op. cit.*, 5; A. Bell, *Culture and religion, y: Old Regime France 1648—1788*, W. Doyle ed., Oxford 2001, 78—104.

²² Концепт врлине је у срцу политичке, социјалне и етичке мисли XVIII века. Имао је много значења и функција: M. Linton, *Politics of Virtue in Enlightenment France*, London 2001, 52.

(François Vincent Toussaint) и Монтескје (De Montesquieu), чија су размишљања проистекла из ширег опсега идеја прве половине века. Реторика политичке врлине продира ла је свуда: у популарни литерарни жанр — новелу, и, посебно, у позориште, где се, захваљујући Дидроу, формирао нови театарски политички жанр — *drame bourgeois*.²³ Поново захваљујући Дидроу, та реторика улази и у нову литерарну форму — уметничку критику.²⁴ Она је утицала на продукцију и рецепцију уметничких дела као и обликовање уметничких персоналности. Неумитно је утицала и на Робера, не само као феномен епохе, већ и због тога што су његове слике и он лично годинама били на мети Дидроових критика.

Дидроови судови о Салонима од 1759. до 1781. темељ су модерног уметничког критицизма.²⁵ Најчешће су усмерени на недостатак релевантног субјекта у оновременом сликарству. Дидро је сматрао да уметност мора бити истинита и емоционално обавезујућа. Његове мисли смртно пресуђују алузивним митологијама, питорескном маниру, неескпресивним фигурама, јер не припадају визуелном отелотворењу Дидроових идеала — *peinture morale*. Оне усмеравају и позно Роберово сликарство.

У епохи која се мора сагледати као хетерогена слика идеја, идеологија и естетика, формирао се Роберов персонални и уметнички идентитет. Он је рођен 1733. у Паризу, што је његовој каснијој репутацији давало посебну вредност: „Бити рођен у Паризу значи бити двоструко Француз, јер овде се узгајају цветови урбаности који се нигде другде не могу наћи”.²⁶ Његов отац је био *valet de chambre* (главни собар) маркиза Де Стенвила (De Stainville), дакле, припадник буржоаске елите.²⁷ Робер је у младости стекао солидно образовање на језуитском *Collège de Navarre* при Париском универзитету. Како сведочи његов биограф, колекционар Маријет (Pierre Jean Mariette), Робер је открио таленат за *les arts du dessin* и, мимо воље оца, постао помоћник у Слоцовом (René Michel-Ange Slodtz) декоратерском студију. Као члан пратње Де Стенвила, касније војводе Де Шоазела (De Choiseul), француског амбасадора на папском двору Бенедикта XIV, Робер 1754. одлази у Рим. Спонзорство маркиза омогућило му је упис на *Académie de France à Rome*. Министар лепих уметности Луја XV, маркиз Де Марињи (De Marigny), додељује му статус *pensionnaire*, уобичајен за студента којег спонзорише круна.²⁸ Француска академија у Риму била је под руководством Натоара (Charles-Joseph Nattoire), који је инсистирао на студирању античких споменика. Формирање у друштву уметника инспирисаних открићима археологије и жељних обнове уметности, као и контакти са лидерима неокласицистичке авангарде, Винкелманом (Johann Joachim Win-

²³ *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, J. Gassner, E. Quinn eds., Dover 2002, 179—180.

²⁴ Протест против хедонизма и истицање јавне и дидактичке улоге уметности истакнути су прецизно први пут 1749. у памфлету Де Сен Јена (La Font de Saint-Yenne) *L'Ombre du Grand Colbert, le Louvre et la ville de Paris*. О томе и о значају визуелне културе у Француској XVIII века: J. Landes, *Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*, Ithaca, Cornell Univ. Pr. 2001.

²⁵ R. Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford Univ. Pr., 1995.

²⁶ L. S. Maricier, *Tableau de Paris I*, Amsterdam 1782—1788, ix, према: J. Hedley, *Francois Boucher. Selective Visions*, ex. cat. Wallace Collections, London 2004, 99.

²⁷ J. de Cayeux, C. De Boulot, *Hubert Robert*, Paris 1989, 23.

²⁸ О Роберовим римским годинама: J. de Cayeux, C. De Boulot, *Hubert Robert*, 24—30; V. Carlson, *Hubert Robert in Rome. Some Pen-and-Wash Drawings*, Master Drawings 39/3 (2001), 288—299.

skelmann), кардиналом Албанијем (Alessandro Albani), Адамом (Robert Adam), Клерисоом (Charles-Louis Clerisseau), Пиранезијем (Giovanni Battista Piranesi) и Панинијем (Giovanni Paolo Panini), одредили су Роберов опус. У потпуности су обликовали његов вокабулар архитектонских и скулптуралних форми, који је током целе каријере рекреирао, рекомпоновао и реконтекстуализовао.

У Париз се вратио 1765, а годину дана касније био је примљен на *Académie Royale de peinture et de sculpture* као *peintre de l'architecture et des ruines*. Као *morceau de réception*, приступно дело, приложио је капричо *Лука Руйејџа у Риму*, изложен на Салону 1767. Робер је, попут других уметника свога доба, тежио представљању јавној сфери. Његова самопрезентација на следећем Салону 1769. била је свеобухватнија: приложио је око 40 дела.²⁹ Дидро и Башомон (Louis Petit de Vachauumont) веома их позитивно оцењују, а Маријет наглашава да су била веома пожељна на тржишту.³⁰

На велику позорницу Париза Робер излази и преко париских салона. Салони су били гранична подручја аристократског и буржоаског, домаћег и јавног, женског и мушког, рококоа и неокласицизма. Окупљали су људе различитог порекла који су обликовали социјалне, политичке, лингвистичке и естетске идеале XVIII века.³¹ Робер је био прихваћен у једном од најпопуларнијих — салону који је водила *madame* Жофрен (Geofrin), изразити протагониста јавне сфере. Салон посвећен визуелним уметностима, својеврсни изум *madame* и врста *petite république des arts*, одржаван понедељком, окупљао је уметнике, дилере и колекционаре.³² *Lundis* су изражавали успон статуса уметника и колекционара и нов однос патрона и стваралаца. Тај однос објашњава Дидро истичући како патрон не сме задати тему; када жели да добије слику, мора дозволити уметнику да тему сам одреди; још боље је ако купи већ завршено дело. Док су колекционари почетком XVIII века сакупљали дела италијанског, холандског и фламанског сликарства, Жофрен је, попут других оновремених љубитеља уметности, куповала дела живих француских уметника.

На промену односа патрона и уметника утицао је пораст комерцијализације уметничке продукције, феномен Роберовог времена.³³ Салон мадам Жофрен, где се расправљало о питањима уметности, али и о тржишним ценама слика, једно је од места где се градио. У времену када су аукцијске куће постале ривали Краљевској академији и њеним бинарним изложбама — Салонима, а дилери незаобилазни у експертизи и

²⁹ J. Cailleux, *Hubert Robert's Submissions to the Salon 1769*, *The Burlington Magazine* 117/871 (1975), i—xv.

³⁰ C. Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, Paris 1895, 95—98; Ph. De Chennevières, A. de Montaignon, *Abece-dario de P. J. Mariette*, vol. IV, Paris 1857—58, 413—414.

³¹ О салонима: A. Daumard, *Les bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Paris 1987, 56, 109—111; D. Goodman, *Enlightenment salons: the convergence of female and philosophic ambitions*, *Eighteenth-Century Studies* 22 (1989), 329—350.

³² Како је записала, Жофрен је била пријатељ уметницима: „...јер сам их посећивала, обезбеђивала им поруџбине, бринула о њима, ценила их и добро плаћала”: С. В. Bailey, *Quel dommage qu'une telle dispersion: Collectors of French Painting and the French Revolution, y: 1789: French Art during the Revolution*, A. Wintermune ed., New York 1989, 11—26.

³³ О томе у: T. Crow, *The abandoned hero. The decline of state authority in the direction of French painting as seen in the career of one exemplary theme, 1777—89*, у: *Consumption of Culture 1600—1800: Image, Object, Text*, A. Bermingham, J. Brewer eds., London 1995, 89—102.

верификацији уметничког дела, уметници, међу њима и Робер, посветили су се тржишту.³⁴ Како сведоче Маријет и гроф Де Кејли (De Caylus), један од најзначајнијих патрона епохе, Робер је радио за широку публику, производећи велики број слика и цртежа.³⁵ Комерцијалност се у париском *société* тада сматрала цивилизованом активношћу, утемељеном у рационалистичком захтеву за прогресом. Захваљујући њој, многи уметници, међу њима и Робер, били су професионално независни. Комерцијални успех слика попут *Парка на језеру* донео је Роберу добра која уметници раније нису могли поседовати — уметничку колекцију, сеоску кућу, слуге.

Робер за *madame* Жофрен креира *petit tableaux*, слике које се могу дефинисати као *conversation pieces*.³⁶ Ускоро се остварује и у домену картографских проспеката у *Salle des États* надбискупске палате у Руану.³⁷ За краљеве министре ради приказе изградње путева, мостова, тунела, који изражавају енергију и статус модерне државе.³⁸

Највећи углед уживао је као сликар руина. Руине су биле фундаментална форма естетике питорескног која их је начинила фокусом уметничке инвенције. Имале су јединствено место у визуелном, литерарном и емоционалном корпусу француске културе XVIII века. И у опусу Ибера Робера. *Robert des Ruines* био је централна фигура овог домена неокласицизма у Француској. Његова естетика руина је класична и, уједно, не класична по свом духу. Руине су подсетник на антику, али су, истовремено, због фрагментарности и неправилности, и антикласичан облик. *Парк на језеру* није карактеристична слика руина, али, на свој начин, припада овој врсти визуелне презентације. Питорескни ефекат парка на београдској слици подстакнут је приказом помало расточених архитектонских структура, јер оне, како је веровао Робер, употпуњавају задовољство имагинације и реминисценције. Оне су интегрисане са природом, јер су, као људске креације, њом савладане.

Временом, на Роберове приказе руина утицаће и естетика сублимног.³⁹ Његови римски, али и „париски” капричи, односно представе оновремених грађевина у рушевном стању — којима је установио жанр имагинарних, антиципираних катастрофа — наилазили су на изузетан пријем. За Робера и његову генерацију фрагментарна здања — антике, ренесансе, сопствене епохе — била су елоквентнија од неоштећених. Роберова уверења да се *vraie nature* архитектуре може исказати само у континууму времена и историје и захваљујући сликаревој способности да сугерише процес ерозије — делио је Дидро.⁴⁰ Управо пред Роберовом сликом *Grande Galerie éclairée du fond*,

³⁴ О дилерима: С. Jones, *Bourgeois Revolution Revivified: 1789 and Social Change*, у: *Rewriting the French Revolution*, С. Lucas ed., Oxford 1991, 69—118.

³⁵ *Abecedario de P. J. Mariette*, vol. IV, 414.

³⁶ Овај тип слике дефинише идентитет преко односа између људи и између људи и њиховог дома и посуда. О томе: М. Praz, *Conversation Piece: A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, London 1971, 33. О Роберовим сликама за Жофрен: Р. R. Radisich, *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge Univ. Pr. 1998, 15—54.

³⁷ О њима у: Р. R. Radisich, *op. cit.*, 54—63.

³⁸ О њима у: М. Craske, *Art in Europe 1700—1830*, Oxford 1997, 261—262.

³⁹ Подстакнута је штампањем и превођењем Берковог (Edmund Burke) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* 1756.

⁴⁰ О томе: А. В. Weinshenker, *Diderot's Use of the Ruin-Image*, *Diderot Studies* XVI (1973), 309—229.

изложеном на Салону 1767, Дидро је артикулисао ондашњи став према руинама и постао првак концепта *la poétique des ruines*.⁴¹ Он је препознао Роберову способност да сликарству руина подари ореол историјског сликарства. Тако су се Роберове слике, које обухватају историзам и жанр, уклопиле у Дидроову доктрину моралног сликарства.

Наклоност грофа Д'Анживијеа (d'Angiviller), управника Краљевских задужбина и министра лепих уметности Луја XVI, обезбедила је Роберу најважнијег патрона — краља.⁴² На основу Д'Анживијеове кореспонденције, може се закључити да га је са Робером повезивало пријатељство. Током тог периода патрон и уметник користили су термине пријатељ и пријатељство, *ami* и *amitié*, да би исказали поверење и лојалност.⁴³ Захваљујући министру, Робер ствара декорацију сале за вечеривање дворца у Фонтемблоу,⁴⁴ као и слике за *salle de bains*, будоар дворца *Bagatelle*, који је био *maison de plaisance* Шарла Филипа, грофа Д'Артоа (Charles Philippe comte D'Artois), краљевог брата.⁴⁵ У парку Версаја 1777. Робер креира нови *tableau* за Жирандонову (François Girardon) скулптуралну групу *Bains d'Apolon* и слика пошумљавање врта.⁴⁶ Ускоро стиче титулу *Dessinateur des Jardins du Roi*. Стварао је сликане и вртне декорације за представнике највишег племства, о чему ће бити речи касније.

Када је 1778. формиран комитет за одобрење пројекта уређења Велике галерије Лувра, Робер је постао његов члан.⁴⁷ Одлуком Д'Анживијеа, исте године, именован је за чувара краљевске галерије. Начинио је први инвентар слика у Лувру и добио звање саветника на Академији.

Робер је, ондашњим и данашњим речником казано, био славан, а једно од посебних одлика Париза у предвечерје Револуције била је управо слава његових уметника: „Таленат, духовитост, шарм и уметничка слава привлачили су ласкава признања. Ти изузетни дарови природе постављали су човека без високог рода у једнак положај са највишим племством”.⁴⁸ Робер је био један од оних који су поседовали „културни капитал”, обликовали укус и усмеравали моду.⁴⁹ Пошто је његова личност била на јавној

⁴¹ Дидро тада записује: „Идеје које руине буде у мени су велике. Све нестаје, све умире, само време траје. Како је свет стар! Ходам између две вечности. Коју год да погледам, објекти који ме окружују најављују крај. Шта је мој пролазни живот у поређењу са егзистенцијом камења које се распада! Видим надгробни мермер у прабини и не желим да умрем! Бујице носе нацију за нацијом према дну заједничког амбиса. Жудим да се припијем за обалу и одбраћим од племе...”: D. Diderot, *Salon 1767*, у: *Oeuvres de Denis Diderot*, Vol. II, Paris 1821, 229—230.

⁴² Гроф Д'Анживије је делио Дидроову концепцију јавне функције уметности и веровао у уметност руковођену интересима монархије: J. de Cayeux, C. De Boulot, *op. cit.*, 309—310.

⁴³ О томе у: S. Kettering, *Gift-Giving and Patronage in Early Modern France*, *French History* 2 (1988), 131—151.

⁴⁴ О овој Роберовој декорацији: P. R. Radisich, *op. cit.*, 97—116.

⁴⁵ О Роберовим сликама за *Bagatelle*: J. Baillio, *Hubert Robert's Decorations for the Château de Bagatelle*, *The Metropolitan Museum Journal* 27 (1992), 149—182; P. R. Radisich, *op. cit.*, 78—96.

⁴⁶ О овим сликама: J. De Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, 15—19; P. R. Radisich, *The King Prunes His Garden: Hubert Robert's Picture of the Versailles Garden in 1775*, *Eighteenth-Century Studies* 21/4 (1988), 454—471.

⁴⁷ О томе у: É. Pommier, *Le projet du Musée royal (1747—1789)*, у: T. W. Gaehtgens, *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Paris 2001, 185—210.

⁴⁸ Gabriel Sénac de Meilhan, *Le Gouvernement, les moeurs et les conditions en France avant la révolution*, Poulet-Malaiss, Paris 1795, 121, el. edit.

⁴⁹ P. Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge Mass, 1984, 18—96.

сцени, делила је њене дубоке трансформације и била предмет тумачења савременика. Та тумачења се, широко узевши, могу повезати са ондашњим стварањем персонал-но-идентитетске теорије.⁵⁰

Робер је био истински продукт салонске културе, која је, као спрега аристократских и буржоаских амбиција, обликовала врсту „технологије сопства”, односно идеал *honnête homme*.⁵¹ *Honnête homme* могао је потицати из различитих социјалних оквира, али је његово самообликовање морало бити у духу *noble civilité*. Робер је био типичан „концептуални артефакт” свога доба: био је популаран због „шармантне конверзације, изузетног карактера, култивисане довитљивости, што га је смештало у најбоља друштва Рима и Париза”. Његово присуство „било је задовољство за друштво”, а његове слике *bien inventée*.⁵² Уживао је репутацију изузетно урбаног и углађеног човека. Кретао се са лакоћом од једног до другог посла, од једног до другог жанра. Био је модел многим портретистима: Пажуу (Augustin Pajou), Алу (P. A. Hall), Изабеју (Jean Baptiste Isabey), Лабиј-Гијар (Adélaïde Labille-Guiard).⁵³ Његову персоналност најпрецизније је исказала Елизабет Виже Лебрен (Elisabeth Vigée Lebrun) на портрету изложеном на Салону 1789. Сликајући „Робера, пејзажног сликара, за себе”, Виже Лебрен га приказује узнемиреног, са палетом и четкицама, што је референца на иконографију „инспирисаног генија” (сл. 6, Лувр).⁵⁴ Поза фигуре, позиција



Сл. 6. Елизабет Виже Лебрен,
Ибер Робер (Лувр)

руку, разбарушена коса и окрет главе парафразирају свој извор, тзв. *portraits de fantasia*, који је двадесет година раније створио Фрагонар (Jean Honoré Fragonard), Роберов римски колега и пријатељ, као мешавину портретних конвенција, уз изразиту *sprezzatura*, лаки, отворени, широки потез четке.⁵⁵ Роберов портрет изражава његов идентитет, брижљиво конструисан у складу са ондашњим нормама и славом коју је уживао.

Роберов портрет налази се и међу *portraits à la plume* у мемоарима Виже Лебрен. Она истиче како је од свих уметника које је познавала Робер био друштвено најактивнији и неко ко је у социјалном пољу највише уживао.⁵⁶ Описала је његове вратоломије

⁵⁰ О XVIII веку као епохи изразитог преображаја поимања сопства и персоналног идентитета: R. Martin, J. Barresi, *Naturalization of the Soul. Self and Personal Identity in the Eighteenth Century*, London, New York 2000, 1—11.

⁵¹ Концепт *honnête* је веома широк и не може се дословно превести. О њему: M. Cohen, *Fashioning Masculinity: National Identity and Language in the Eighteenth Century*, New York 2002, 13—25.

⁵² *Mémoires secrets de Bachaumont de 1762 à 1787*, J. A. D. Ravenel, F. P. De Mairobert, M. D'Angerville eds., Paris 1830, 58.

⁵³ P. Grate, *H. Robert et l'iconographie d'Augustin Pajou*, *Gazette des Beaux-Arts* 106 (1989), 7—13.

⁵⁴ О томе: P. Rea Radisich, *Que peut définir les femmes?: Vigée-Lebrun Portraits of an Artist*, *Eighteenth-Century Studies* 25/4 (1992), 441—467, 466.

⁵⁵ M. Sheriff, *Fragonard Art and Eroticism*, Chicago, London 1990, 5.

⁵⁶ E. L. Vigée Lebrun, *Souvenirs*, Paris 1835—1837, II, 308. О социјалном ангажману оновремених уметника: J. Owens Schaefer, *The Souvenirs of Elisabeth Vigée-Lebrun: The Self-Imaging of the Artist and the Woman*,

по Колосеуму од којих се „дизала коса на глави” и цитирала Делилову (Jacques Delille) поему *L’imagination*, у којој су представљене Роберове авантуре у римским катакомбама, по којима је, изгубљен, лутао три дана. Записала је како је Робер забављао друштво имитирајући акробате из *commedia dell’arte*.

Робер, који је себе представио на слици *Уметник у свом аџељеу* (Бојманс ван Бојнинген, Ротердам),⁵⁷ био је веома склон самопрезентацији. Како је на почетку овог текста указано, и на слици *Парк на језеру* приказао је себе. Самопрезентација је код Робера готово увек реализована у оваквој форми: уметник занесено бележи приказ који је, истовремено, сведок, актер и аутор. Укључивање сопственог лика у мултифигуралне композиције, посебно *conversation pieces*, као и у пејзаже, нарочито приказе вртова, типично је за XVIII век.⁵⁸ Често, као и на слици *Парк на језеру*, сликар се представља док ствара, изолован од људи којима је окренуо леђа. У томе је могуће препознати адаптацију старе традиције исказивања себе као меланхоличног генија, али без конвенционалне иконографије и уз веома скривену природу такве алузије.⁵⁹ Робер се не представља као механички имитатор, већ узнемирени уметник посвећен вишој истини, непојмљивој обичним људима који промичу поред њега. Као и на другим делима, Робер запоставља приказ лица — сопственог као и туђег — али се приказује као елегантно одевен и удобно смештен испод свог модела, митолошке или алегоричке фигуре коју је немогуће прецизно дешифровати. Овакав корпорални „дисплеј” увео је у француско сликарство Вато (Antoine Watteau) на својим цртежима и *fêtes galantes*, под утицајем опере, балета и театра. Од тада тело као *character* — како су га називали оновремени писци — евоцира широк опсег стања и емоција у визуелним уметностима, литератури и музици.⁶⁰ Док су остале фигуре на београдској слици — генерички *le petit peuple* — приказане, као и увек код Робера, без карактеризације и специфичне наративне улоге, његово тело, акцентовано црвеном бојом, представљено је као непосредни и самодовољни исказ.

Начин на који се Робер презентује на својим сликама, као и на портрету Виже Лебрена, био је прикладан и због његове *extreme facilité* — брзог, скицозног начина сликања којим је изведена и слика *Парк на језеру*. *Facilité* је термин који се у академским расправама користио да опише намерно, видљиво лако стварање. Имао је и позитивно и негативно значење. Виже Лебрен пише да је Робер поседовао „изузетну лакоћу коју би неко назвао срећом, неко несрећом” — сликао је брзо као да пише писмо; када би успео да контролише ту лакоћу, његове слике биле би савршене; подложен је повишеним стањима инспирације, која прете да униште његов таленат. И други увиђају Роберову неспособност да „контролише” и доврши слике, које „изгледају као велике скице успелог колорита и пријатне импресије.”⁶¹

International Journal of Women’s Studies 4 (1981), 35—49; T. E. Crow, *Painters and Public Life in 18th Century*, New Haven, London 1987.

⁵⁷ Уље на платну, 37 x 46, око 1763—1765.

⁵⁸ О приказу сликара на енглеским пејзажима XVIII века: R. Strong, *The Artist & the Garden*, Yale Univ. Pr., New Haven, London 2000, 252—253.

⁵⁹ О томе на примеру енглеског сликара Зофанија: W. L. Pressly, *Genius Unveiled: The Self-Portraits of Johan Zoffany*, *The Art Bulletin* 69/1 (1987), 88—101.

⁶⁰ О томе: S. R. Cohen, *Body as ‘Character’ in Early Eighteenth-Century French Art and Performance*, *The Art Bulletin* 78/3 (1996), 454—466

⁶¹ *Examen au Salon de l’année 1779*, према: J. Baillio, *op. cit.*, 172.

Квалитети који карактеришу и слику *Парк на језеру* — питорескни шарм подстакнут интеграцијом природе и здања из прошлих епоха, лакоћа и брзина потеза, сугестивне и поетичне форме које побуђују сензитивни капацитет посматрача и позивају га да „доврши” и заокружи слику својим интерпретацијама — обезбедили су Роберу велики успех. Међутим, временом, његов екстравагантни животни и уметнички стил почео се сагледавати у негативном светлу. Четири године након емоционалног пролома који је у њему изазвала Роберова *Велика галерија*, Дидро на Салону 1771. записује: „Ако овај уметник (Робер) настави да третира форму тако грубо и скицозно, изгубиће способност довршавања... Он жели да створи својих десет сребрњака пре ручка; хвалисав је, а његова жена је помодарка, те мора производити у журби... Рођен да буде велики, остаће осредњи.”⁶² Превише „скицозан”, неспособан да доврши слике, *fastueux*, окупиран жељом за зарадом због супруге која је *élégante*, Робер је за Дидроа пример *la vie privée*, феномена који се, за разлику од прве половине века, сада веома критички тумачи, нарочито због своје неодвојивости од *luxe*.

Луксуз је у XVIII веку шири и снажнији друштвени феномен него икада раније.⁶³ Први пут у европској историји он се доживљава као стимуланс прогреса. Луксузна добра, у којима је уживао Робер, била су значајан компонент урбаног друштва и суштина самопрезентације. Међутим, како је век одмицао, најпре захваљујући Русоу (Jean Jacques Rousseau), луксуз се почео тумачити као сила која уништава природно стање сопства.⁶⁴ Луксузом обликовани Роберов идентитет нервирао је Дидроа и друге критичаре. Бекфорд (William Beckford), који га је посетио 1784, описује га као произвођача сличног пауку.⁶⁵

Дидро за Роберову прекомерну производњу слика криви његову помодну супругу. Презир према жени, која постаје оличење каприциозног, помодног и комерцијалног, опште је место ондашње француске литературе.⁶⁶ Конструкција идентитета одећом, за коју су, сматрало се, одговорне жене, веома се критикује.⁶⁷ Култура појавности, брижљиво грађена током ранијих деценија, сада се посматра непријатељски. За Дидроа, који је сматрао да је уметност идеолошка конструкција јавног карактера, Робер је, укупно, постао фриволан.

Дидроови негативни ставови нису пореметили Роберову каријеру, али јесу нагостили време у којем ће сликар, додуше закратко, изгубити свој славни ореол. То је било доба Револуције, *the most astonishing* догађаја, „монструозне сцене на којој су се објединиле супротстављене страсти — задовољство и одвратност, смех и сузе, страх и нада.”⁶⁸ Сублимно, естетика којом је било заокупљено Роберово време сада је постало

⁶² D. Diderot, *Salon 1771*, у: *op. cit.*, 4:189.

⁶³ О култури луксуза као културном феномену у XVIII веку: *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, M. Berg, E. Eger eds., New York 2003.

⁶⁴ L. Fontaine, *The Circulation of Luxury Goods in Eighteenth-Century Paris: Social Redistribution and an Alternative Currency*, у: *Luxury in the Eighteenth Century*, 89—102.

⁶⁵ О аверзији према жељи уметника за зарадом: R. Wrigley, *op. cit.*, 132.

⁶⁶ J. B. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca 1988.

⁶⁷ О томе у: D. Roche, *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancien Régime*, Cambridge 1994; J. M. Jones, *Sexing La Mode. Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*, Oxford, New York 2004.

⁶⁸ E. Burke, *Reflections on the Revolution in France* (1793), New York 1973, 21—22.

животна стварност. Попут архитеката Ледуа (Claude Nicholas Ledoux) и Беланжеа (François-Joseph Bélanger), Робер је у доба *La Terreur* 1793. ухапшен. Током десет месеци заточеништва сликао је на платнима са којих се делила храна и на тањирима.⁶⁹ Из тамнице је пуштен 4. августа 1794. (17 Thermidor An II), након пада Робеспјера (Robespierre).

Следеће године Робер је постао члан, потом и председник *Conservatoire du Muséum*. Пензију, коју му је обезбедила круна, уживао је до смрти 1808. Захваљујући поручиоцима из Француске и Европе, његова дела налазе се у музејима и приватним колекцијама широм света.⁷⁰

ПАРК НА ЈЕЗЕРУ И ПИТОРЕСКИ ВРТ

На слици *Парк на језеру* представљена је визија „треће природе” — имагинарни простор питеореског врта.⁷¹ Термином *pittoresque* обухвата се, готово у целости, естетика XVIII века.⁷² Њим се обухвата и Роберов опус, а тиме и слика из Народног музеја. Овај дескриптивни термин временом се све снажније везивао за пејзаж, пејзажно сликарство и вртни дизајн и, преко њих, градио као заокружена естетска категорија.⁷³ Развој ове естетике током прве половине XVIII века био је најтемељнији и најсвеобухватнији у Француској.⁷⁴ Она је обликовала популарне жанрове сликарства — ведуте и каприче, који су најзаступљенији у Роберовом опусу. Били су јој посебно посвећени писци путописне литературе, уметнички критичари и теоретичари о вртном дизајну.

Вртови су изразита уметничка манифестација XVIII века. Били су поље тестирања и успостављања нових теорија и стилова. *Pittoresque* (енг. *picturesque*) или „природни” врт, феномен XVIII века, рефлектовао је просветитељске ставове о природи и пејзажу. Пејзаж се поимао као неизбежни, прогресивни развој, експанзија културе у „природне” просторе који су у развоју који је и сам „природан”. Њихове ставове делили су Роберови патрони за које је током осме и девете деценије века стварао сликане и вртне декорације.

Сликар и дизајнер врта је уобичајен уметнички хибрид ове епохе. Али, према ондашњим мерилима, Роберово кретање између светова димензионалног и троди-

⁶⁹ О Роберовим делима насталим у тамницама *Sainte-Pélagie* и *Saint-Lazare*: P. R. Radisich, *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, 117—129.

⁷⁰ Најбогатије збирке његових слика и цртежа чувају се у Лувру и Музеју Карнавале у Паризу, Ермитажу у Санкт Петербургу, Уметничком музеју у Валансу и Уметничком и археолошком музеју у Безансону.

⁷¹ *Una terza natura* је природа у коју је инкорпорирана уметност. Појам проистиче из класификације засноване на Цицероновом концепту *altera natura* — култивисаној природи са мостовима, путевима и другим интервенцијама прилагођеним људским потребама — који имплицира постојање прве природе, изворне, непатворене, дивље. О овоме: J. D. Hunt, *Ut Pictura Poesis, Ut Pictura Hortus, and the Picturesque*, у: *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge, Mass. 1997, 105—136.

⁷² *Pittoresque* је кључна категорија рококоа, који уметничке форме своди на „слику”. Као основну врлину уметности дефинисао ју је Roger de Piles: *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres* (1708), Paris 1989, 106—110.

⁷³ О историјату термина и о питеореском као естетској категорији: Dixon J. Hunt, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening During the Eighteenth Century*, Baltimore 1976.

⁷⁴ W. Munsters, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève 1991, 8—16.

мензионалног илузионизма било је „најприродније”. Робер је, како је већ указано, 1777. добио титулу пројектанта краљевских вртова, коју нико од Ле Нотрове (André Le Nôtre) смрти 1700. није понео. Пројектовао је краљевске вртове у Кампијењу, Рамбујеу⁷⁵ и Тријанону,⁷⁶ где је, највероватније, почела његова каријера вртног дизајнера. Креирао је вртне и сликане декорације за елитне *hôtels*, имања и дворце. Та искуства уткала су се у слику *Парк на језеру*. Она, како је речено, не приказује специфични него имагинарни домен који обједињује сећања на вртове ренесансних вила и познавање француских вртова који су, од почетка XVIII века, били све више „слици налик”.

Специфичност француских доктрина и техника на пољу хортикултуре у XVIII веку систематски је порицана због доминације енглеског пејзажног „покрета”. Француски врт проглашен је артифицијелним, енглески природним. Енглески стил природе „себе ради” (*for its own sake*) тумачен је, још у време његових креатора, као израз модерности, прогреса и слободе, док се француски повезивао са апсолутистичким и тиранским. Разлике између „правилног” француског и „неправилног” енглеског врта интерпретиране су у контексту интелигибилности и сензибилности, опозиције Декарта (René Descartes) и Лока. Француски врт, отелотворен у Ле Нотровом версајском парку, сагледаван је као угњетач природе, рационална схема створена језиком декартовске *mathesis universalis*.⁷⁷ Међутим, структура француског врта није у потпуности одређена картузијанском епистемологијом.⁷⁸ Такође, француски врт, у целини посматрано, није израз ауторитативног политичког система. Један од најзначајнијих теоретичара хортикултуре Роберовог времена Морел (Jean-Marie Morel) истиче да су француски вртови ослобођени изнутра, а ти ослобађајући концепти проистекли су из просветитељства, а не из политичког система.⁷⁹ Иако се парк мора посматрати као политички дискурс,⁸⁰ треба имати на уму да он указује на шире социјалне и културне конструкције. Као и бројни трактати о пејзажном дизајну проистекли из просветитељског поимања природе, француски вртови XVIII века су форма која обједињује филозофију, науку, политику, етику и естетику.

Мада су француски теоретичари већ у првој половини XVIII века допринели развоју питорескног врта,⁸¹ најважнији трактати посвећени овој врсти хортикултуре објављивани су у време Роберове уметничке зрелости. Њихови писци најчешће су били и идеатори својих вртова. Посебан утицај имао је Вателеов (Claude-Henri Watelet) *Essai*

⁷⁵ О Роберовом стварању *laiterie de la reine* у шумама иза *Chateau de Rambouillet* 1786: С. С. Young, *Marie Antoinette's Diary at Rambouillet*, Magazine Antiques, October 1, 2000.

⁷⁶ J. de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, 80—84.

⁷⁷ О томе: А. Weiss, *Mirrors of Infinity: The French Formal Garden and Seventeenth-Century Metaphysics*, New York 1995, 67.

⁷⁸ В. Wellman-Aron, *On Other Grounds. Landscape Gardening and Nationalism in Eighteenth-Century England and France*, State University of New York Press 2001, 9—11.

⁷⁹ Jean-Marie Morel, *Théorie des jardins, ou l'art des jardins de la Nature*, Paris 1776, el. edit., 195, 243—244, 301.

⁸⁰ W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago 1994, 2. Да је тзв. *jardin anglo-chinois* проистекао и из друштвених ставова физиократа, концентрисаних на пољопривредне реформе, истакла је: D. Wiebenson, *The Picturesque Garden in France*, Princeton Un. Press 1978, 102.

⁸¹ Тридесетих година XVIII века драмски писац и вртни дизајнер Дифрени (Charles Duffresny) заступа идеју о неопходности нерегуларних вртних облика и пре Кента (William Kent) креира нови стил хортикултуре, односно питорескни врт: D. Wiebenson, *op. cit.*, 9, 14.

sur les jardins из 1774. који препоручује нерегуларне форме што позивају посматрача да уђе у „слику” и да, мењањем властите позиције, промени и аранжман врта.⁸² Такве, променљиве „слике”, Вателе обликује на свом имању *Moulin-Joli* крај Париза. Ова вртна структура, прилагођена постојећем стању природе, прослављена је у Русоовој новели *Julie: ou la Nouvelle Héloïse* из 1761, у опису Елоизиног врта.⁸³ Осим Русоа, имање су посећивали и други интелектуалци и уметници, међу којима се истицао Робер, Вателеов пријатељ из римских дана, који је начинио неколико илустрација воденице.⁸⁴ Вателеово имање посетила је и краљица Марија Антоанета, да би јој помогло у обликовању врта у *Petit Trianon*, на којем је радио Робер.

Вателеов есеј и његова питорескна башта веома су утицали на обликовање имања *Ermenonville* маркиза Жирардена (René Louis Girardin). Иако је генерални тон *Ermenonville* формулисао овај значајни теоретичар хортикултуре, његов главни креатор био је Робер. Он је створио „слике” које су се неочекивано отварале пред шетачима и нудиле контрасте — затвореног и отвореног, дивљег и питомог, оштрог и благог. Подигао је Русоов гроб и, у оквиру јужне „слике” имања, имитацију Сибилиног храма у Тиволију.⁸⁵ Исту „слику” ускоро ће поновити и у *chateau Mereville* маркиза Де Лаборда (De Laborde). *Меревил*, са Роберовим *grands tableaux*, у којима је сваки елемент природе трансформисан у серију промишљених и контролисаних „природних” догађаја што у потпуности апсорбују посматрача, најважнији је пример питорескног врта у Француској.⁸⁶

Идеје француских теоретичара Робер је преточио у визуелну реалност. Он је био покорен природи, њен асистент, *la seconder*, што је од вртлара захтевао Морел.⁸⁷ Робер је представљао и креирао природу, стварао репрезентацију и реалност. Он је био истински „уметник природе”, њен „композитор”, како су пројектанте вртова називали француски теоретичари.⁸⁸ У сликарству и у природи остварио је идеју много касније формулисану: „Пејзаж је посредник између културе и природе; он није само природна сцена и није само репрезентација природне сцене, већ ’природна’ репрезентација природне сцене, траг или икона природе у природи самој”.⁸⁹

Роберове слике и вртне „слике” функционишу као место визуелне апропријације посматрача и, уједно, као простор у који посматрач улази и постаје фигура у пејзажу. У питорескним вртovima простор није био само испред тела већ га је окруживао, био испред и иза, у прошлости и будућности, тако да је посматрач био онај који посматра

⁸² С. Н. Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris 1774, el. edit., 56, 106—107, 109, 156, 198.

⁸³ Русоов опис природе почива на француској, а не енглеској вртној традицији, према којој је био критичан. Исто је и са Дидроовим дивљењем према некултивисаној природи: D. Wiebenson, *op. cit.*, 29—39.

⁸⁴ *Ibid.*, 16—17.

⁸⁵ О томе: J. de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, 93—101.

⁸⁶ О Роберу у Меревилу: *Ibid.*, 102—112; J. D. Bandiera, *Form and Meaning in Hubert Robert's Ruin Caprices: Four Paintings of Fictive Ruins for the Château de Méréville*, Art Institute of Chicago Museum Studies 15/1 (1989), 20—37, 82—85.

⁸⁷ Jean-Marie Morel, *Théorie des jardins, ou l'art des jardins de la Nature*, Paris 1776, el. edit., 95.

⁸⁸ Морел је вртлара називао уметником, а Жирарден композитором: *Ibid.*, 24; René Louis Girardin, *De La Composition Des Paysages, ou des moyens d'embellir la Nature autour des Habitations, en joignant l'agréable a l'utile*, Paris 1777, el. edit., 10.

⁸⁹ W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, 15.

и, уједно, онај који се посматра. *Парк на језеру* својим питорескним ефектима и начином постављања основних линија позива посматрача, односно шетача, да уђе у природу. Пролазак кроз њу буди осећање задовољства. Оно је употпуњено елементима на којима су инсистирали теоретичари: здањима која су интегрисана са природом, и водом, која није само прикладан елемент декорације, него отелотворење динамичности што натурализује артифицијелно и дарује ефекат хармоничне циркулације.⁹⁰ Овај питорескни врт омогућава реверзибилност гледања и осећања. У перцепцији његове лепоте „шетач” укључује сва своја чула, не само вид.⁹¹

Парк на језеру је, као и већина Роберових слика, врста својеврсне уметникове ре-циклаже већ изнађених решења, због које се он у историји уметности дуго сматрао уметником „без супстанце”. Такав став довео је до тога да слика буде неприметна. Овај текст, који први пут на њу скреће пажњу, указује колико се разноликих мисли и осећања налази у њој. Била је потребна само „шетња” усмерена историјским контекстом да нас она, попут некадашњих посматрача, очара својом моћи да стимулише медитативно и, истовремено, угоди чулима.

Фотографије: бр. 1 — Небојша Борић; бр. 1, 3—6 — база *Joconde* Француског министарства културе.

Saša Brajović, Tatjana Bošnjak

PARK ON A LAKE BY HUBERT ROBERT IN THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE

Summary

The painting *Park on a Lake*, a work of the French painter Hubert Robert (1733—1808) has been preserved in the collection of foreign art of the National Museum in Belgrade, in the fund of French art since July 1949, when it arrived from Germany with a group of other works of art and was accepted as war restitution. Like entire Robert's art, the painting is a sum of different phenomena of French visual culture of the 18th century. It is founded on the sensitive culture of the first half of the century, as well as on the enlightenment attitudes on the nature and esthetics of the picturesque. United, they inspired the development of popular visual forms — *vedute di fantasia*, with Robert as a dominant French representative. The painting *Park on a Lake* represents an imaginary domain where Robert's memories of the gardens of Italian renaissance villas intertwined with his experience of garden design of the French elite. Contacts with horticultural theoreticians whose gardens he shaped contributed to the fact that Robert was appreciated as the “most natural” creator of paintings and garden “paintings”. The picturesque charm of *Park on a Lake* was motivated by the integration of nature and buildings from the past, suggestive and poetic forms that inspire the sensitive capacity of the observer and invite him to “finish” the painting with his interpretations and to “walk” through it, thus confirming Robert's glorious reputation.

⁹⁰ О води у питорескном врту: Ibid., 91—93.

⁹¹ Француски писци о вртovima, који сви указују на значај улоге посматрача, своје мисли о учешћу свих чула у обухватању природе ослањају на Кондијаковом *Essai sur l'origine des connaissances humaines: ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain* iz 1749. О значају Кондијакове филозофије у креирању врта: В. Wellman-Aron, *op. cit.*, 99—105, 124—129.