НАРОДНИ МУЗЕЈ
Београд 2012

Из ризнице Народног музеја 5

Издавач
Народни музеј у Београду
www.narodnimuzej.rs

Одговорни уредник
Татјана Цвјетићанин

Рецензенти
Ирина Суботић
Мирослав Тимотијевић

Коректура
Биљана Ђорђевић

Дизајн/ликовно и графичко уређење
Ирена Степанчић

Припрема за штампу
Blueprint

Штампа
Публикум, Београд

Тираж
300

ISBN 978-86-7269-128-3

ИМАГИНАРНИ ВРТОВИ ИБЕРА РОБЕРА

САША БРАЈОВИЋ И ТАТЈАНА БОШЊАК

РЕЧ ДИРЕКТОРА

У Збирци стране уметности Народног музеја чувају се две слике Ибера Робера (Hubert Robert, 1733-1808), једног од водећих француских уметника друге половине XVIII века, сликара фантастичних ведута, пејзажа и каприча са представама рушевинама, познатог као *Robert des Ruines*, званичног Пројектанта краљевских вртова Луја XVI и Марије Антоанете, именованог за првог чувара краљевских уметничких колекција, могло би се, заправо, рећи и првог кустоса Лувра. Слике *Степениште парка Палате Фарнезе у Капрароли* и *Парк на језеру* изразити су и репрезенативни примери Роберовог стила и стваралаштва. Од доласка у збирку Народног музеја 1949. године ове слике нису биле изучене нити на прави начин публиковане, тако да су остале непознате и стручњацима и јавности.

Саша Брајевић, професор историје уметности на Филозофском факултету у Београду, и Татјана Бошњак, музејски саветник и кустос Збирке стране уметности, ауторке су књиге у којој је по први пут дата исцрпна анализа Роберових слика из Народног музеја, сагледаних у оквиру стваралачког опуса овог уметника, али и у ширем контексту, стилских и иконографских тенденција у француској уметности тог времена. Нова сазнања и тумачења до којих су ауторке дошле представљају важан допринос проучавању француске уметности овог периода, али истовремено и значајан прилог популаризацији збирки Народног музеја.

Управо с тим циљем је и замишљена едиција *Из ризнице Народног музеја* – да захваљујући ширини коју кустоси и стручњци различитог профила постављају у својој обради добро познатих, мање познатих или готово непознатих целина, ове књиге буду инспиративан подстицај публици за нове и поновне сусрете са изабраним ремек-делима Народног музеја.

Објављена издања потврђују колика је била потреба да се изузетно богат, сложен и разнородан фонд учини доступним за даља истраживања, тумачења и отвореним за публику. Настављајући након десет година ову серију, на иницијативу и идеју Татјане Бошњак, чији рад у Народном музеју, болно прекинут 2011. године, треба да послужи и као узор и као подстрек, добили смо књигу, као и изложбу која је приређена поводом њеног изласка, која остварује успешно два циља: представља поуздано, ваљано и у вредној сарадњи изузетну грађу Музеја, бивајући истовремено незаобилазна основа и полазиште за сва даља истраживања у овој области и место за ново, потпуније искуство у разумевању историје и уметности. Ово су резултати које Народни музеј сматра да увек мора да понуди стручњацима и публици.

Татјана Цвијетићанин

САДРЖАЈ

1. Ибер Робер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі,* 1768-69, уље на платну, Народни музеј у Београду

Имагинарни вртови Ибера Робера у збирци Народног музеја у Београду

ИМАГИНАРНИ ВРТОВИ представљени као идеализовани пејзажи, питорескни капричи, изванвременске пејзажно-архитектонске фантазије, карактеристичне су форме француске културе и естетике 18. века. У Збирци стране уметности Народног музеја у Београду чувају се две слике које у потпуности исказују овај ток визуелне културе у Француској. Дело су Ибера Робера (Hubert Robert, 1733–1808), једног од водећих француских уметника друге половине 18. века – сликара ведута, пејзажа, архитектонских каприча – познатог као *Robert des Ruines*. Робер је био званични пројектант краљевских вртова Луја XVI (*Dessinateur des Jardins du Roi*), први чувар (*Gardien*) краљевских уметничких колекција и први кустос Лувра. Својом уметношћу обухватио је епоху *ancien régime*, револуционарног и постреволуционарног периода.

Слике *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі* (сл. 1) и *Парк на језеру* (сл. 2), изразити су и репрезентативни примери Роберовог стваралаштва.[1] То су имагинарни вртови са интерполираним или јуксталозираним реалним и фантастичним архитектонским и пејзажним елементима, спојеви рушевина као трагова прошлих цивилизација и жанр-сцена са карактеристичним репертоаром аксесорија у врхунској ликовној интерпретацији.

Мада је у Француској тог времена стварала велика група уметника сличне тематске и стилске оријентације – Делафос (Jean Charles Delafosse), Шал (Charles Michel-Ange Challe), Лелорен (Louis Joseph Lellorain), Перне (Jacques Henri Alexandre Pernet), Анго (Jean-Robert Ango) – која је снабдевала тржиште популарним пиранезијевским фантазијама и руинистичким капричима, Ибер Робер је током живота уживао неприкосновен углед и имао посебан друштвени положај који је успео да поврати и после Револуције, а интересовање за његово стваралаштво није опало ни у каснијим временима.

Етаблирани сликар највишег академског ранга, чији су заштитници и поручиоци припадали класи високе аристократије и владарске поро-

1 *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі*, уље на платну 218 x 149 cm, Инв. бр. 34-146 и *Парк на језеру*, уље на платну, 31,5 x 40 cm, Инв. бр. 34-144.

дице, Робер је био веома продуктиван уметник, а његов обимни стваралачки опус и поред више објављених монографија и студија које су посвећене његовом животу и стваралаштву, још увек није у целини реконструисан и интегрално публикован.[2]

Многа Роберова дела која су, захваљујући изузетној популарности међу савременицима и колекционарима из каснијих периода, била у приватним збиркама и данас се појављују као нова открића.

Упркос чињеници да су у дужем периоду биле излагане на сталној музејској поставци и више пута репродуковане, слике из Народног музеја нису биле темељно изучене и публиковане уз све релевантне податке.[3] Оне припадају великој групи Роберових дела која се сада „откривају" не само пред публиком, него и стручњацима који се баве проучавањем његовог стваралаштва. Мада су то само два дела Ибера Робера, оба из опуса имагинарних ведута, она пружају карактеристичан поглед на његово сликарство и у великој мери га откривају као уметника. Монументална композиција *Степениште парка палате Фарнезе у Капраголи*, настала, по свему судећи, као део декоративне целине намењене неком репрезентативном простору, тематски и ликовно сумира тековине и искуства Роберовог уметничког учења и формирања у Италији. *Парк на језеру* – мања, интимнија и познија по настанку, својом поетиком сублимира укупно Роберово стваралаштво.

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 Југославију из Немачке, на име ратних реституција. 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] Дела Ибера Робера од тада се чувају у Збирци стране уметости као део фонда француске уметности.[5]

Едиција *Из ризнице Народног музеја у Београду* омогућава објављивање интегралног текста, насталог као резултат изучавања дела Ибера Робера из Народног музеја у контексту целокупног уметниковог опуса, као и културне епохе којој је припадао. Сегменти овог текста и први резултати истраживања Роберових дела представљени су кроз радове у стручним часописима.[6] Наша жеља је да објављивање интегралне верзије текста и квалитетних ликовних прилога који се односе на Роберова дела из збирке Народног музеја, као и компаративни материјал драгоцен за њихово разумевање, омогући адекватну историјско-уметничку, научну и стручну валоризацију и интерпретацију. Надамо се да ће *Имагинарни вртови Ибера Робера* подстаћи радозналост и побудити интересовање музејске публике и читалаца, открити им естетске и интелектуалне садржаје који су нас, ауторке текста, провели кроз раскошни свет једне персоналне уметничке визије и француске културе 18. века.

2. Ибер Робер, *Парк на језеру*, 1770-1780, уље на платну, Народни музеј у Београду

2 Критички каталог Роберових дела још увек није публикован (припрема га издавачка кућа Wildenstein & Co, аутори J. Baillio, G. Wildenstein). Најзначајније монографске студије посвећене животу и стваралаштву Ибера Робера су: C. Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, Librairie de l'art, Paris 1895; P. de Nolhac, *Hubert Robert 1733-1808*, Paris 1910; J.de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, Paris 1987; J. de Cayeux, C. Boulot, *Hubert Robert*, Paris 1989; P. R. Radisich, *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge Univ. Pr. 1998.

3 Изучавање Роберових слика у Народном музеју у Београду помогло је Одељење за ликовне уметности Матице српске. Веома смо захвалне на тој помоћи.

4 Архив Југославије: 54-319-483: Уметнички музеј, бр. 501 од 2.VII 1949. Записник и листа предмета под бр. 9 и 16.

5 Фонд француске уметности, као еклектичка целина, настао је из неколико основних извора. Садржи око 190 сликарских и скулпторских остварења у Збирци стране уметности, 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 19-2 (2010), 501-533.

6 Први резултати детаљног историјско-уметничког проучавања и техничког испитивања Роберових дела из Народног музеја, као део истраживачког пројекта којим је обухваћена и ова публикација, објављени су у текстовима: Т. Бошњак, С. Брајовић, '*Степениште парка палате Фарнезе у Капраголи*' *Ибера Робера у Народном музеју у Београду*, Зборник Народног музеја 19-2 (2010), 137-174, и С. Брајовић, Т. Бошњак, '*Парк на језеру*' *Ибера Робера у Народном музеју у Београду*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 38, Нови Сад 2010, 79-96.

Ибер Робер и француска култура 18. века

Уметник епохе просвећености

3. Елизабет Виже Лебрен, *Ибер Робер,* 1788, уље на платну, Musée du Louvre, Париз

УМЕТНОСТ ИБЕРА РОБЕРА (сл. 3), како јасно указују слике из Народног музеја у Београду, 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 у потпуности објашњене као изрази *ancien régime*, револуционарног или постреволуционарног доба. Време у којем је живео далеко је комплексније од једностраних поларитета помоћу којих се покушава разумети 18. 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 17. века, разрађених техника контроле и политичког управљања.[1] Током 18. века, упркос сталним напорима да се реформише, нарочито у правном и економском домену, *стари режим* се, све снажије, конфронтирао демографским, интелектуалним и економским променама у Француској.[2] 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.[3] Зато се тзв. „доба разума“ може, прецизније, назвати епохом сензибилности. Сензибилност је окосница просветитељских рефлексија о историји, метафизици, праву, језику, политици и естетици.[4]

1 О томе у: P. R. Campbell, *Power and Politics in Old Regime France 1720-1745*, London, New York 2003.

2 O. Ranum, *Paris in the Age of Absolutism: An Essay*, The Pennsylvania St. Univ. 2002, 3.

3 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.

4 О различитим ставовима о сензибилности и о двосмислености термина *sentir* у француском просветитељству: J. C. O'Neal, *The Authority of Experience: Sensationist Theory in the French Enlightenment*, Pennsylvania. Univ. Pr. 1996, 86.

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.[5] Стил се градио као продукт комплексне интеракције различитих социјалних група, интереса и искустава производње, дистрибуције и конзумирања. Круна није могла у потпуности монополизовати стил, нарочито након пресељења двора из Версаја у *Palais-Royal* у Паризу почетком 18. 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.[6] Имагинативно представљање лепоте природног света, суштина рококо дизајна и Роберових слика, у складу је са просветитељском фасцинацијом природом.

Сензуалну естетику рококоа, која прожима Роберове слике, 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.[7] Оне су централне у естетском суду, јер воде препознавању квалитета песме и слике. Естетски судови су урођени физичкој и менталној конституцији човека.[8] Сензибилност је универзална, те сви, не само специјалисти, могу судити

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

6 Да је задатак сликарства комуникација, позивање посматрача да приступи „разговору" са представљеним фигурама, што чин посматрања претвара у чин размене и тиме утиче на развој уметничке критике и пораст значаја публике као арбитра укуса, истакао је већ Роже де Пил (Roger de Piles), почасни члан Академије, у *Conversations sur la connoissance de la peinture* 1677. и *Cours de peinture par principes* 1708: J. Montagu, *The Painted Enigma and French Seventeenth-Century Art*, Journal of the Courtauld and Warburg Institutes 31 (1968), 307-335.

7 „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.

8 Дибо је био ослоњен на Локову (John Lock) епистемологију искуства, посебно у стварању судова о лепоти. Искуство обухвата сензибилност, могућност да се осети и акумулира знање досегнуто из осећања. Један од најзначајнијих Дибоових доприноса естетици просветитељства је став да култура еволуира из природе. Он редефинише културу свог времена, помера је ближе природи. Његова концепција естетике као мреже психологије и епистемологије има политичке импликације, јер демократизује укус: J. C. o'Neal, *Changing Minds: The Shifting Perception of Culture in Eighteenth-Century France*, The Univ. of Delaware Pr. 2002, 25-26.

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 18. 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 18. 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. Од средине века бележи се све снажнија реакција према задовољству као сврси уметности, јер оно уништава морално здравље. Уметност заснована на естетици сензуалног почиње да трпи критике инициране моралним и естетским разлозима. Протест против хедонизма и истицање грађанске дужности, јавна и дидактичка улога уметности, истакнути су већ 1749. у памфлету Де Сен Јена (De Saint-Yenne) *L'Ombre du Grand Colbert, le Louvre et la Ville de Paris*. Као и Волтер (Voltaire), и он у епохи Луја XIV, класичним моделима и „племенитој и величанственој једноставности" види лек за фриволност свог доба.[9]

Фасцинација природом и њеним чарима, наслеђена из ранијих деценија, добија нове импулсе. Тако, класицизам у француском сликарству, како демонстрирају Роберова дела, међу њима и она из Народног музеја у Београду, функционише и као модел за најприродније и за „најцивилизованије".

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*.[10] Растућа културна продукција помогла је развоју

9 О томе и о значају визуелне културе у Француској 18. века: J. Landes, *Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*, Ithaca, Cornell Univ. Pr. 2001.

10 На почетку века у Француској је штампано око 1000 књига, док је у години Револуције тај број учетвороструко. Почетком 18. века излазила су три дневна листа, средином века око 20, да би их од 1785. било више од 80. О култури изразите *bibliophilia*: J. I. Israel, *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity 1650-1750*, Oxford 2001, 119.

новог феномена – јавног мњења.[11] 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.[12]

Суштинску улогу у обликовању јавног мњења имала је реторика грађанске врлине.[13] Одлучујући утицај на концепт врлине имали су Дидро (Denis Diderot), Тусен (François Vincent Toussaint) и Де Монтескје (de Montesquieu), чија су размишљања проистекла из ширег опсега идеја прве половине века. Реторика политичке врлине продирала је свуда: у популарни литерарни жанр – новелу и, посебно, у позориште, где се, захваљујући Дидроу, формирао нови театарски политички жанр – *drame bourgeois*.[14] Поново захваљујући Дидроу, та реторика улази и у нову литерарну форму – уметничку критику. 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.[15] 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, неекспресивним фигурама, јер не припадају визуелном отелотворењу Дидроових идеала – *peinture morale*. Оне усмеравају и позно Роберово сликарство.

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

12 Док Хабермас идентификује јавну сферу са једном социјалном групацијом – буржоазијом, новија истраживања указала су да она није фундаментално буржоаски, нити искључиво секуларни феномен. Данас се истиче како нема „рођења“ јавног мњења, већ релативно споре еволуције која упориште има у традиционалном, религиозном и политичком: 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*, у: *Old Regime France 1648-1788*, W. Doyle ed., Oxford 2001, 78-104.

13 Концепт врлине је у срцу политичке, социјалне и етичке мисли 18. века. Имао је много значења и функција. Идеје политичке организације и социјалног реда заснованих на врлини проистиче из класичне републиканске традиције, али је потреба учествовања у јавном животу била битно другачија: M. Linton, *Politics of Virtue in Enlightenment France Studies in Modern History*, Palgrave 2001, 52.

14 Уместо традиционалних театарских хероја из класичне митологије и биографија великана, буржоаска драма уводи јунаке из обичног света и демонстрира како доприносе врлини породице и друштва. Дидроове драме *Le Fils naturel* 1757. и *Le Pere da famille* 1758, као и теоријски радови *Entretiens sur Le Fils naturel* 1757. и *De la Poesie dramatique* успостављају тај нови тип хероја. Нови жанр, како је веровао Дидро, повезивао је људе из различитих социјалних окружења, јачао природне и породичне везе и подстицао на учествовање у јавном животу: *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, J. Gassner, E. Quinn eds., Dover 2002, 179-180.

15 R. Wrigley, *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford Univ. Pr., 1995; Упореди: *Diderot on Art*, 2. vols, J. Goodman ed., New Haven and London 1995.

4. Луј Никола де Леспинас, ***Поробле и мост Нотр Дам,*** 1782, уље на платну, Musée Carnavalet, Париз

Родити се у Паризу...

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: „Родити се у Паризу значи бити двоструко Француз, јер овде се узгајају цветови урбаности који се нигде другде не могу наћи“ (сл. 4).[16] Његов отац је био *valet de chambre* (главни собар) маркиза Де Стенвила (De Stainville), дакле, припадник буржоаске елите.[17] Од дванаесте до осамнаесте године (1745-1751), заслугом сина маркиза Де Стенвила који му је постао заштитник, Робер је стекао солидно класично образовање на језуитском *Collège de Navarre* при Париском универзитету.[18] 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.[19] Неки Роберови биографи наводе податак да је учио и у атељеу сликара Каза (Pierre-Jacques Cazes).[20]

16 L. S. Mercier, *Tableau de Paris* I, Amsterdam 1782-1788, ix, према: J. Hedley, *François Boucher. Seductive Visions*, ex. cat. Wallace Collections, London 2004, 99.

17 Положај који је имао отац Ибера Робера био је предмет дискусије у више текстова. Дато је објашњење да се наведеним термином означавала, заправо, веома висока административна функција: J. de Cayeux, C. De Boulot, *Hubert Robert*, Paris 1989, 23.

18 Као Роберова школа се, поред Колеж де Навара, наводи и Колеж де Бове *(Collège de Beauvais)*: J. de Cayeux, *Hubert Robert*, у: Dictionary of Art, Oxford 1996, Vol IV, 447-450, 448.

19 Ph. De Chènevières, A. de Montaiglon, *Abecedario de P. J. Mariette,* vol. IV, Paris 1857-1858, 413-414.

20 P. de Nolhac, *Hubert Robert 1733-1808*, Paris 1910.

Образовање у Риму

Као члан пратње Де Стенвила, касније војводе Де Шоазела (De Choiseul) и француског амбасадора на папском двору Бенедикта XIV, Робер 1754. одлази у Рим. Спонзорство маркиза омогућило му је упис на *Académie de France à Rome* која је тада била под руководством Натоара (Charles-Joseph Nattoire).[21] Министар лепих уметности Луја XV, маркиз Де Марињи (de Marigny), додељује му 1759. статус *pensionnaire*, уобичајен за студента којег спонзорише круна. Тај статус је имао до 1762. године, али је и након школовања остао у Италији захваљујући дарежљивости својих патрона.[22]

Као члан пратње опата Де Сен-Нона (De Saint-None), заједно са колегом Фрагонаром (Jean Honoré Fragonard), Робер 1760. путује у Напуљ, Пестум и друге градове јужне Италије. На путовању ствара белешке, цртеже и акварелe, а по некима од њих Де Сен-Нон штампа графике.[23] Робер је копирао статуе у римским и напуљским колекцијама и музејима, као и остатке Помпеје и Херкуланума, у то време веома неприступачне. На цртежима и акварелима из 1760. већ се појављује читав роберовски репертоар: преврнуте вазе и антички стубови, мајке са децом и „неизоставни пас“ (сл. 5).[24] Робер је развио метод рада заснован на употреби отисака цртежа који су му служили као подлога за лавирани туш или акварел. Пошто је довршена дела поклањао пријатељима, многа од његових остварења сачувана су само као отисци. Роберове цртеже су већ тада, због ерудитских референци и софистициране имагинације, набављали значајни љубитељи и колекционари – кнез и судија Де Бретеј (De Breteuil) и Маријет.

Укупно Роберово стваралаштво рефлектује његово стасавање у културном амбијенту Рима средином 18. века, када је град био центар развоја нове естетике која је трагала за свежим подстицајима и нашла их у формалном језику антике. Његово формирање у друштву младих уметника инспирисаних открићима археологије и жељних обнове уметности, одредило је Роберов опус. У потпуности је обликовао његов вокабулар архитектонских и скулптуралних форми, који је током целе каријере рекреирао, рекомпоновао и реконтекстуализовао.

21 Француска Академија у Риму, основана 1666. као огранак париске Краљевске академије, била је смештена на више различитих локација током своје историје. Од 1725. до 1802, у време Роберовог боравка у Риму, налазила се у *Palazzo Mancini*.

22 О Роберовим римским годинама сазнаје се из кореспонденције Марињија, управника Краљевских задужбина (*surintendant des Bâtiments du Roi*) и Натоара, управника Академије (*directeur de l'Académie de France*), као и преко писама која је Маријет писао опату Пасиодију (l'abbé Paciaudi) и грофу Кејлију (Caylus): J. de Cayeux, C. De Boulot, *Hubert Robert*, 24-30, 46,71,77, 81; V. Carlson, *Hubert Robert in Rome. Some Pen-and-Wash Drawings*, Master Drawings 39/3 (2001), 288-299.

23 Опат де Сен-Нон, археолог и колекционар, постигао је велики успех књигом *Le voyage Pittoresque de Naples et des Deux Sicile*, 1778-1786, коју су илустровали Робер и Фрагонар.

24 J. de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, Paris 1987, 30.

5. Ибер Робер, *Вила Алдобрандини у Фраскатију,* 1762, акварел на папиру, Czartoryski Muzeum, Краков

Робер је у Риму имао лични контакт са лидерима неокласицистичке авангарде. Студирао је у време када је Винкелман (Johann Joachim Winckelmann) био библиотекар кардинала Албанија (Alessandro Albani), у чијој је палати као *protege* Де Шуазела био радо приман. Ту је упознао и Адама (Robert Adam) и Клерисоа (Charles-Louis Clerisseau). Међу уметницима из тог круга био је доминантан Пиранези (Giovanni Battista Piranesi), сликар и археолог, који је имао атеље на *Via del Corso*, преко пута *Académie de France*. Пиранезијев одговор на антику, истовремено емпиријски и визионарски, утицао је на Роберове имагинарне и монументалне архитектонске форме насељене малим фигурама људи. Снажније од Пиранезија на Робера утиче Панини (Panini), професор перспективе у Француској академији у Риму. Роберови савременици, посебно његов ментор Натуар, истицали су да Робер ради у маниру Панинија.[25] Уметнички дилер Паје (Paillet) записао је да је Робер сматрао Панинија најинспиративнијим уметником. Поседовао је 25 слика овог мајстора, који је за њега био *le trésor de ses études*, одмах након *la Nature*.[26]

25 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, An Educated Taste: Neoclassicism at the Art Institute, 1989, 20-37, 82-85, 83, фуснота 11.

26 Паје је издао каталог постхумне распродаје Роберових слика 1809: C. Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, Librairie de l'art, Paris 1895, 258-259.

Дивљење према Панинију садржавало је и поштовање према Риму: на многим цртежима исписао је сентенцу *Roma quae forit ipsae ruinae docent*, а често се потписивао у латинизираном генитиву – *H. Roberti, Romae*. Град над градовима, неупоредиви *caput mundi*, био је трајна меморија на којој је изграђен целокупни Роберов опус.

Париз: Академија, салони и *Robert des Ruines*

У Париз се вратио 1765. Већ 1766. постао је члан Краљевске уметничке академије. Његов рани пријем у *Académie Royale de peinture et de sculpture* био је изузетан догађај јер се веома ретко дешавало да уметник конкурише и буде примљен у оквиру исте сесије. Робер је конкурисао на предлог сликара Вернеа (Joseph Vernet), а потписник његовог пријема био је директор и ректор Академије, Франсоа Буше (François Boucher). Као *morceau de réception*, приступно дело, приложио је слику *Лука Рипета у Риму* (сл. 6).[27] Уписан је у регистар као *peintre de l'architecture et des ruines*. Следеће године се оженио Аном Габријелом Со (Anne-Gabrielle Soos)[28] и први пут се појавио на Салону, где ће редовно излагати све до 1798. године.

Уметници Роберовог времена били су свесни значаја представљања свог дела јавности. Њихова продукција била је самопрезентација оновременој јавној сфери. Приликом свог првог излагања на Салону

6. Ибер Робер, *Лука Рипета у Риму,* 1766, уље на платну, École Nationale Supérieure de Beaux-Arts, Париз

27 Прву верзију композиције Робер је насликао 1761. за војводу од Шоазела (*Collection Liechtenstein*, Вадуц).

28 Ибер Робер је у браку добио четворо деце и сва су рано умрла.

1767. Робер је представио 13 слика и већи број студија, акварела и цртежа. На следећем, 1769. године, како обавештава *livret*, Робер, поред чијег имена је дописано *Académicien*, приложио је око 40 слика и цртежа.[29] Критичари Дидро и Башомон (Louis Petit de Bachaumont) у ревији *L'Année Littéraire* истицали су да је Робер обогатио Салон великим сликама и цртежима. Из Маријетових навода сазнаје се да су Роберова дела била веома пожељна на тржишту.[30] Захваљујући позитивним критикама, Роберова каријера почела је веома добро.

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 18. века.[31] Робер је био прихваћен у једном од најпопуларнијих – салону који је водила *madame* Жофрен (Geofrin), изразити протагониста јавне сфере. Њен салон био је место детерминисања културе, *bureau des amateurs*, врста *petite république des arts*.[32] Салон посвећен визуелним уметностима, својеврсни изум *Madame*, одржаван понедељком, окупљао је уметнике, дилере и колекционаре. *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.[33] Док су колекционари почетком 18. 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.[34]

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

30 Из *Correspondance des Directeurs, des Batiments et de l'Académie de France à Rome* сазнаје се да је, уз благослов уважених људи, Робер дао Маријету неке од својих цртежа античких и модерних споменика: C. Gabillot, *op. cit*., 95-98.

31 Салони су, између осталог, били резултат потребе нове економске елите да се сједини са аристократијом и тако обухвати политичку моћ. Салони нису били у потпуности раздвојени од двора, јер су неке водиле жене изузетно присутне на њему, али су, упркос преплитања, двор и салон два различита социјална, политичка и културна простора: 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 Социјални корени *Madame* били су грађански, као и они из којих су потицали уметници. Она је посвећивала сликаре у њиховим атељеима, поручивала њихова дела за своју колекцију и, како је записала, била им пријатељ („...јер сам их посећивала, обезбеђивала им поруџбине, бринула о њима, ценила их и добро плаћала"): C. B. Bailey, *Quel dommage qu'une telle dispersion: Collectors of French Painting and the French Revolution*, u: *1789: French Art during the Revolution*, A. Wintermune ed., New York 1989, 11-26; A. P. Galabrun, *The Birth of Intimacy: Privacy and Domestic Life in Early Modern Paris*, Philadelphia 1991, 154-165.

33 A. Daumard, *Les bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Paris 1987, 56, 109-111.

34 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.

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 верификацији уметничког дела, уметници, међу њима и Робер, посветили су се тржишту.[35] Један од најзначајнијих патрона епохе, гроф Де Кејли (de Caylus), поручио је 1760. од Робера *morceaux curieux à Rome*, које је желео да публикује. Поруџбина, никада до краја изведена, замишљена је за ширу публику. Робер је, према сведочанству Маријета, који је и сам био гост *lundis*, производио велики број слика и цртежа са италијанским мотивима, „финијих" од слика, веома цењених и пожељних.[36] 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 београдског *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*.[37] Ускоро се остварује и у домену картографских проспеката у *Salle des États* надбискупске палате у Руану.[38] За краљеве министре ради приказе изградње путева, мостова, тунела, који изражавају енергију и статус модерне државе.[39]

Највећи углед Робер је уживао као сликар руина, о чему ће касније бити више речи. На овом месту треба истаћи да су управо слике рушевина које је стварао *Robert des Ruines* покренуле Дидроово поштовање према његовом опусу. Због тога што су обухватале историзам и жанр, ове Роберове слике уклопиле су се у Дидроову доктрину моралног сликарства.

35 Дилер постаје доминантнија личност од старовременског коношера, посвећеног сакупљању италијанских мајстора: K. Pomian, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*, Cambridge 1990, 153-168; C. Jones, *Bourgeois Revolution Revivified: 1789 and Social Change*, u: *Rewriting the French Revolution*, C. Lucas ed., Oxford 1991, 110.

36 *Abecedario de P. J. Mariette,* vol. IV, 312, 414.

37 Популарност кабинетских слика холандске и фламанске уметности 17. века утиче на развој тзв. конверзационих слика током 18. века. Овај тип слике представља људе у дому, интимном и приватном окружењу и дефинише идентитет преко односа између људи, између људи и њиховог поседа и људи и њиховог окружења. Та нова форма имала је типичност жанр слика и партикуларност портрета: M. Praz, *Conversation Piece: A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, London 1971, 33; R. Paulson, *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, Cambridge 1975, 121-136. О Роберовим сликама за *madame* Жофрен: P. R. Radisich, *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge Univ. Pr. 1998, 15-54.

38 О овој декорацији, ствараној 1773. по поруџбини надбискупа Руана, кардинала Ла Рошфукоа (La Rochefoucauld), у: P. R. Radisich, *op. cit*., 54-63.

39 Роберове слике путева, мостова, канала, као инструмената политичке комуникације, израз су ондашњег односа према националним државама у настанку: M. Craske, *Art in Europe 1700-1830*, Oxford 1997, 261-262.

У служби краља

Наклоност грофа Д'Анживијеа (d'Angiviller), управника Краљевских задужбина и министра лепих уметности Луја XVI, обезбедила је Роберу најважнијег патрона – краља.[40] 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.[41] Захваљујући министру, Робер ствара декорацију сале за вечеривање дворца у Фонтемблоу.[42] Министар је заслужан и за Роберово осликавање *salle de bains*, будоара дворца *Bagatelle*, који је био *maison de plaisance* Шарла Филипа, грофа Д'Артоа (Charles Philippe compte D'Artois), краљевог брата.[43]

У парку Версаја 1777. Робер креира нови *tableau* за Жирардонову (François Girardon) скулптуралну групу *Bains d'Apolon*. Након одлуке да се посече стари и креира нови краљевски врт 1774, ствара слике које приказују пошумљавање Версаја, изложене на Салону 1777.[44] Од Д'Анживијеа Робер 1778. добија титулу *Dessinateur des Jardins du Roi*, што је титула која није постојала од Ле Нотрове (André Le Nôtre) смрти. Ствара сликане и вртне декорације за представнике највишег племства, о чему ће бити речи касније. Сликар и дизајнер врта је уметнички хибрид уобичајен у 18. веку, али је Роберово кретање између светова дводимензионалног и тродимензионалног илузионизма било, према мишљењу његових савременика, најелегантније и најуспешније.

40 Д'Анживије је био трезвени, вредни бирократ, који је своје дужности министра прихватио веома озбиљно. Био је блиско повезан са многим од *philosophes*. Делио је Дидроову концепцију јавне функције уметности и веровао у јавну уметност под контролом круне, руковођену интересима монархије. Био је посвећен изучавању класичне антикварије: J. de Cayeux, C. De Boulot, *op. cit*, 309-310.

41 О томе u: S. C. Maza, *Servants and Masters in Eighteenth-Century France: The Uses of Loyalty*, Princeton 1983; S. Kettering, *Gift-Giving and Patronage in Early Modern France*, French History 2 (1988), 131-151.

42 Под утицајем Луја XVI, као и под претходним краљем, двор је периодично напуштао Версај и селио се у краљевске *chateaux* због одмора, лова и других задовољстава. Годишњи одласци у Фонтембло били су најпопуларнији. Један савременик записао је да „свако зна да двор нигде не сија сјајније него у Фонтенблоу". У доба Луја XVI дворски церемонијал губи на угледу: *magnificentia*, стара, преенциклопедијска форма, била је дефинитивно *démodé*, чак и у краљевским палатама, што је било пресудно за Роберову декорацију. О њој у: P. R. Radisich, *op. cit*., 97-116.

43 *Maison de plaisance* је место ослобођено лимита дворског и градског живота, до којег се долази лако и брзо из престонице. Као и салони, *petites maisons* били су мешане социјалне зоне, место окупљања високог племства и грађанства. *Bagatelle* је, као резултат опкладе најмлађег брата Луја XVI и Марије Антоанете, пројектован и подигнут за само 65 дана 1777, током којих је створен и целокупни ентеријер. Роберове слике данас се налазе у Метрополитен музеју у Њујорку: J. Baillio, *op. cit*., 149-182; P. R. Radisich, *op. cit*., 78-96.

44 Робер је на слици *L'entrée du tapis vert lors de l'abattage des arbres du parc de Versailles* представио и млади краљевски пар, Луја XVI и Марију Антоанету. О Роберовим сликама које приказују пошумљавање Версајског врта: 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.

Када је 1778. формиран комитет за одобрење пројекта уређења Велике галерије Лувра, Робер је постао његов члан.[45] Одлуком Д'Анживијеа, исте године, именован је за чувара краљевске галерије. Стекао је звање саветника на Академији и, заједно са Вијеном (Joseph Maria Vien) и Таравалом (Hugues Taraval), начинио први инвентар слика у Лувру.

Слава. *Honnête homme*

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".[46] Робер је био један од оних који су поседовали „културни капитал", обликовали укус и усмеравали моду.[47] Пошто је његова личност била на јавној сцени, делила је њене дубоке трансформације и била предмет тумачења савременика. Та тумачења се, широко узевши, могу повезати са ондашњим стварањем персонално-идентитетске теорије.[48]

Робер је био истински продукт салонске културе, која је, као спрега аристократских и буржоаских амбиција, обликовала вр-сту „технологије сопства", односно идеал *honnête homme*.[49] *Honnête homme* могао је потицати из различитих социјалних оквира, али је његовог 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*."[50] Уживао је репутацију изузетно

45 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.

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

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

48 Осамнаести век је епоха изразитог преображаја начина поимања сопства и персоналног идентитета. Та метаморфоза почиње у Британији са Локом, али јој немачки филозофи, као и француски мислиоци, посебно Дидро и Русо, дају посебан квалитет. Без обзира на међусобне разлике, они *self* више не поимају као нематеријалну супстанцу, већ као динамички и природни систем подређен законима раста и развоја: R. Martin, J. Barresi, *Introduction*, u: *Naturalization of the Soul. Self and Personal Identity in the Eighteenth Century*, London, New York 2000, 1-11.

49 Концепт *honnête* је веома широк и не може се дословно превести. Подразумева идеал самоусавршавања, јер *honnête homme* мора, осим врлина срца, имати и врлине везане за социјално понашање: M. Cohen, *Fashioning Masculinity: National Identity and Language in the Eighteenth Century*, New York 2002, 13-25.

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

7. Огистен Пажу, *Ибер Робер,* 1780, мермер, École Nationale Supérieure de Beaux-Arts, Париз

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) (сл. 7), Алу (P. A. Hall), Изабеју (Jean Baptiste Isabey), Лабиј-Гијар (Adélaide Labille-Guiard).[51] 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. 3).[52] Поза фигуре, позиција руку, разбарушена коса и окрет главе парафразирају свој извор, тзв. *portraits de fantasie*, који је двадесет година раније створио Фрагонар, Роберов римски колега и пријатељ, као мешавину портретних конвенција, уз изразиту *sprezzaturu*, лаки, отворени, широки потез четке.[53] 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.[54] Описала је његове вратоломије по Колосеуму од којих се „дизала коса на глави" и цитирала Делилову (Jacques Delille) поему *L'imagination*, у којој су представљене Роберове авантуре

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

52 Роберов портрет, као и аутопортрет Елизабет Виже Лебрен са кћерком, на Салону су презентоване као пар; тако их је, за велику суму новца, купио банкар Лаборд (Laborde); тако су описане и на продаји његове имовине. У 18. веку слике су често биле парњаци, конструисани према принципу равнотеже или контраста. Након повратка у Француску, Виже Лебрен је чувала оба портрета до своје смрти. Према њеној жељи, предати су Лувру са нагласком да морају остати обједињени: P. R. Radisich, *Que peut définir les femmes?: Vigee-Lebrun Portraits of an Artist*, Eighteenth-Century Studies 25/4 (1992), 441-467, 466.

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

54 E. L. Vigée Le Brun, *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*, International Journal of Women's Studies 4 (1981), 35-49; T. E. Crow, *Painters and Public Life in 18th Century*, New Haven, London 1987.

8. Ибер Робер, *Уметник у свом атељеу,* 1763-1765, уље на платну, Museum Boijmans Van Beuningen, Ротердам

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 атељеу* (сл. 8), био је веома склон самопрезентацији. И на београдској слици *Парк на језеру* (сл. 2) приказао је себе, о чему ће касније бити речи. Начин на који се Робер презентује на својим сликама, као и на портрету Виже Лебрен, био је прикладан и због његове *extreme facilité* – брзог, скицозног начина сликања којим су изведене и слике из Народног музеја у Београду. *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 тако брзо, као да пише писмо; када би успео да контролише ту лакоћу, његове слике биле би савршене; подложан 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."[55]

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

Квалитети који карактеришу Роберове слике, између осталих и оне из Народног музеја у Београду – 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. За Дени Дидроа, који је објављивао уметничке критике у *Correspondance Literaire*, уметност, идеолошка конструкција, мора бити јавна. Салон није само пример студентима, то је средство јавног мњења. Четири године након одушевљења који је у њему изазвала Роберова *Велика галерија Лувра*, 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."[56] 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 18. веку шири и снажнији друштвени феномен него икада раније.[57] 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.[58] Луксузом обликовани Роберов идентитет нервирао је Дидроа и друге критичаре. Бекфорд (William Beckford), који је Робера посетио 1784, описује га као произвођача сличног пауку.[59]

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.[60] Конструкција идентитета одећом, за коју су, сматрало се,

56 *Si cet artiste continue á esquisser, il perdra l'habitude de finir; sa tête et sa main deviendront libertines. Il ébauche jeune, que fera t'il d'once lorsqu'il vieillira? Il veut gagner ses dix louis dans la matinée; il este fastueux, sa femme este une élégante, il faut faire vite; mais on perd son talent son talent, et né pour être grand, on reste médiocre. Finissez, Monsieur Robert; prenez l'habitude de finir, Monsieur Robert, et quand vous l'aurez prise, Monsieur Robert, il ne vous en coûtera presque pas plus pour faire un tableau qu'une esquisse:* Salon de 1771, *Salons de Diderot,* J. Seznec, J. Adhemar eds., Oxford 1957-1967, 4: 189.

57 О култури луксуза као културном феномену у 18. веку: *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, M. Berg, E. Eger eds., New York 2003.

58 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.

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

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

одговорне жене, веома се критикује.[61] 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.

Револуција, осуда, рехабилитација

Дидроови негативни ставови нису пореметили Роберову каријеру, али јесу наговестили време у којем ће сликар 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.“[62] Сублимно, естетика којом је било заокупљено Роберово време, сада је постало животна стварност. Попут архитеката Ледуа (Claude Nicholas Ledoux) и Беланжеа (François-Joseph Bélanger), Робер је у доба *La Terreur* 1793. ухапшен. Стваралац слика које приказују револуционарне догађаје од 13. и 14. јула 1789, Робер је у тамници био десет месеци јер није обновио своју *carte de civisme* и стога постао „сумњив“. Током заточеништва сликао је на платнима са којих се делила храна и на тањирима (сл. 9).[63] Из тамнице је пуштен 4. августа 1794 (17 *Thermidor An II*), након пада Робеспјера (Robespierre).

Брзо по изласку из затвора вратио се јавном животу. Иако није био члан комисије основане 1792. пригодом проглашења Лувра националним музејем, 1795. постао је члан, а потом и председник новоформираног *Конзерваторијума музеја* (*Conservatoire du Muséum*), који ће бити активан до 1797. када је замењен Управним саветом (*Conseil de direction*), у чијем је раду Робер такође учествовао. Велика галерија Лувра у потпуности је отворена за посетиоце 14. јула 1800. Пошто је тада декретом укинуто право постојања уметничких атељеа у музеју, Робер се морао преселити у улицу *Neuve des Mathurins*, у којој је остао до смрти 1808. Пензија, коју му је одобрио још Д'Анживије, није му никада одузета.

Захваљујући моћним поручиоцима из Француске и иностранства, велики Роберов опус налази се у музејима и приватним колекцијама

61 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.

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

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

9. Ибер Робер, ***Снабдевање затвореника у Сен Лазару,*** 1794, уље на платну, Musée Carnavalet, Париз

широм света.[64] Најобимније збирке су у Лувру и Ермитажу, док Музеј у Валансу поседује значајну колекцију Роберових цртежа. Велики број Роберових дела пописан је после уметникове смрти 1808, када је начињен инвентар његовог атељеа, као и после смрти његове жене 1821.[65] Многа од његових дела су се нашла на париском тржишту.

64 Велике поруџбине Робер је добијао из Русије, најпре захваљујући грофу Строганову, којег је упознао у Риму, а који је постао једна од водећих личности Академије у Санкт Петербургу и на двору царице Катарине II. Царица и њен син, као и друге личности из аристократских кругова, посебно породица Јусупов, поручивали су Роберове слике за своје палате. Роберови пејзажи у колекцији принца Јусупова били су, највероватније, пикторални прототип за славне Державинове *Руине*. О томе: L. Golburt, *Derzhavin's Ruins and the Birth of Historical Elegy*, Slavic Review 65/4 (2006), 670-693. Неке Роберове слике још се налазе *in situ*, као слике у палати у Павловску или на имању Архангелско: J. de Cayeux, *Hubert Robert*, у: Dictionary of Art, Vol. IV, 449.

65 C. Gabillot, *op. cit.*, 258.

Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли

СЛИКА *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли* (сл. 1, уље на платну 218 x 149 cm) била је означена у музејској документацији под називом *Парк виле Д'Есте*. По својим димензијама, начину извођења и теми она припада типу великих декоративних композиција. На њој је приказан поглед на врт и монументално степениште италијанске виле – у документима на основу којих је слика примљена у Музеј била је идентификована као вила Д'Есте, а та одредница је задржана у свим каснијим музејским документима.[1] Под тим називом Роберово дело је излагано на сталној поставци[2] и представљено у музејским публикацијама.[3] Слика је у иностраној литератури била публикована као *Поглед на врт у Капрароли*,[4] *Палата Масимо*,[5] *Питорескни изглед вртова Капрароле*,[6] *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли*.[7]

Услед преплитања реалних и фиктивних архитеконских и пејзажних елемената и одсуства намере да се верно прикаже стварни изглед места, ова композиција, као и велики део Роберовог опуса, може се сврстати

1 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 стране Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ и Репарационе комисије при Влади ФНРЈ, а у смислу акта Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ III број 13322 од 22. јуна 1949 год. и Репарационе комисије при Влади ФНРЈ број 15767 од 22. јула 1949; I Објекти примљени од Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ.*

2 На сталној поставци слика је излагана од 1966. до марта 1996. године када је целокупна поставка Збирке стране уметности Народног музеја повучена због крађе слике *Купачица* Пјер-Огиста Реноара и процене о непостојању безбедносних, а затим и микроклиматских услова за излагање.

3 K. Ambrozić у : *Narodni muzej Beograd*, Beograd 1983, 159.

4 P. Rémy, C. F. Julliot, *Catalogue des tableaux & dessins précieux des maitres célèbres des trois écoles, Figures des marbres, de bronze&de terre cuite, Estampes an feuilles&autres objets du Cabinet de feu M. Randon de Boisset, Receveur Générale, par Pierre Rémy: Le Vente se sera le Jeudi 27 Février 1777, à trois heures et demie précises de relevée, rue des Capucines, près la Place Vendôme*, кат. бр. 217. Уколико се податак који је дат у *Каталогу продаје збирке Рандона де Боасеа* (Randon de Boisset) под бројем 217 односи на слику из Народног музеја.

5 J. de Cailleux, *Robert a pris modèle sur Boucher*, Connaissance des Arts 32 (Octobre 1959), 100-106, 105. У даљем тексту ће се презиме једног од најзначајнијих истраживача Роберовог стваралаштва Жана Кајеа наводити на два начина, као Cailleux и Cayeux, у зависности од тога како су његови текстови и књиге потписани. Ради се, дакле, о истој личности и два начина писања истог имена.

6 A. Ananoff, *François Boucher: Peintures*, vol II, La Bibliothèque des Arts Lausanne 1976, 327. Аутор је објавио фотографију дела чија му локација није била позната, а у питању је слика из Народног музеја. Уз њу је цитирао прво списак продаје Рандона де Боасеа, а затим анонимне продаје из 1784, где се, уз три друге, наводи слика Ибера Робера под називом *Une vue pittoresque des jardins de Caprarola* (*Vente anonyme* 14 -16 avril 1784).

7 J. de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, Paris 1987, 54, fig. 40. Наведене димензије слике 246 x 158 cm, слика означена као нестала.

у иконографски тип *veduta di fantasia*. Робер је дуговао своја стилска и иконографска решења римској традицији у оквиру које је постојала подела на четири основна типа архитектонских представа: *veduta ideale, veduta di fantasia, prospettiva* и *rovinismo*.[8] Роберови капричи блиски су свим овим формама, међусобно веома сличним, али се он сматрао најзначајнијим француским представником сликарства *veduta di fantasia*. Овај тип представа приказује комбинацију стварних и имагинарних архитектонских структура и градских простора.

Мада дело из Народног музеја припада овом типу слике, његов назив се може прецизно дефинисати као *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі*. Двокрилно полукружно степениште са фонтаном смештеном у ниши испод аркаде, одакле се вода слива у два млаза постављена један изнад другог према кружном базену у дну, одговара изгледу спољашњег Виньолиног (Giacomo da Vignola) степеништа виле Фарнезе у Капрароли,[9] каквим га је у више наврата и варијанти Робер представљао на скицама и цртежима током свог дугогодишњег студијског боравка у Италији, а затим и по повратку у Француску. Робер је Капраролу посетио 1761. и 1764. године. Тада је начинио велики број скица, цртежа и слика са приказом врта и виле Фарнезе, оштећених протоком времена. Кључни елемент за топографску идентификацију је полукружно степениште, док се унутрашњост нише на Роберовим ведутама третира на различите начине: постављањем фонтане као на слици из Народног музеја (што је одговарало реалном изгледу), или скулптура, као на неким цртежима. По повратку у Париз Робер је примењивао, углавном, три различите интерпретације архитектонских елемената и декорација велике нише смештене између два крила полукружног степеништа (сл. 10,

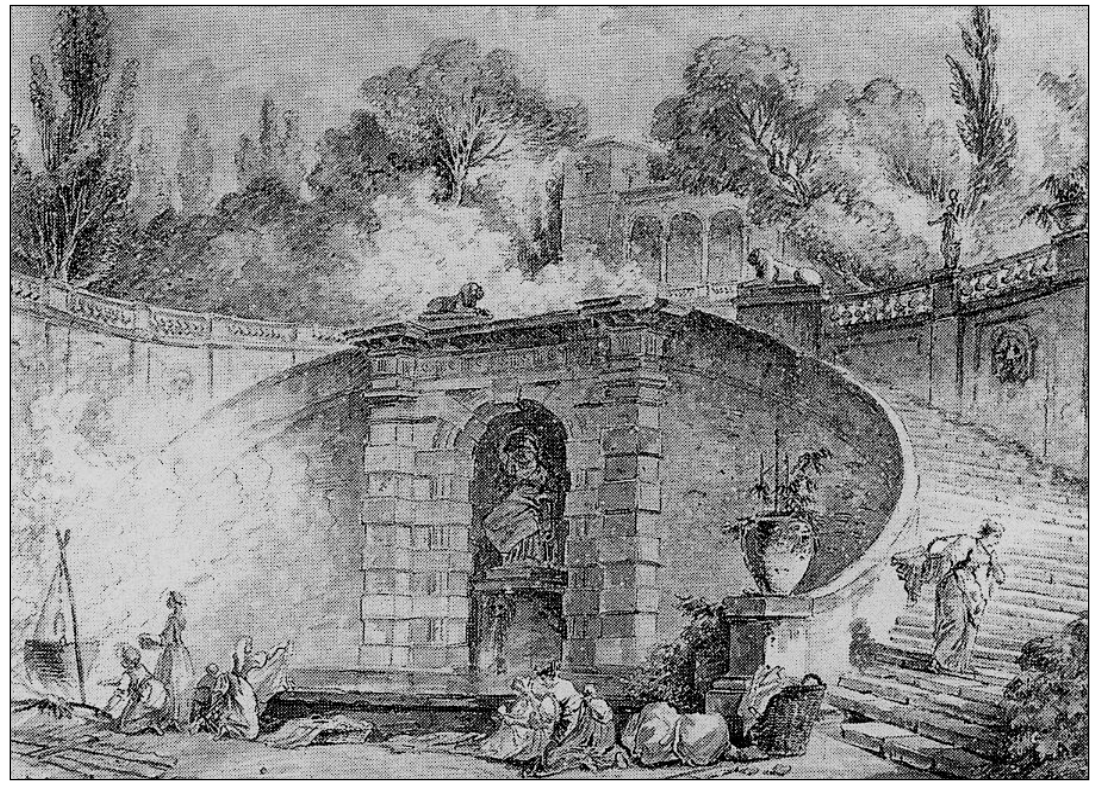
10. Ибер Робер, *Фантазија инспирисана вилом Фарнезе,* 1760, туш и акварел, приватна збирка

8 *Veduta ideale* је представа актуелних места и славних грађевина, слободно аранжираних, обично стварана за путнике *Grand tour*-а; *prospettiva* је декоративна илузионистичка архитектонска перспектива урбаних екстеријера и ентеријера са театарским ефектом; *rovinismo* је приказ рушевина. О томе: L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia, 1580-1830*, Roma 1991.

9 Вилу и вртове Капрароле подигао је кардинал Алесандро Фарнезе, унук папе Павла III, који од 1559. до 1573. ангажује Виньолу као финалног пројектанта. Нарочит углед имали су вртови са фонтанама, нимфеум, *grotto*, *Casino del piacere* са „воденим“ степеницама (*catena d'acqua*). У првим деценијама 17. века кардинал Одоардо Фарнезе је уживао у свом *hortus delicarium*. Након њега Капрарола је почела да пропада: M. Agnelli, *Gardens of the Italian Villas*, London 1987, 56-60.

11).[10] Један од најрепрезентативнијих примера, у томе се слажу сви аутори који су се бавили овим сегментом Роберовог стваралаштва, јесте управо ова слика.[11]

Даља истраживања и анализе омогућили су реконструкцију повести слике све до њеног, западноевропским истраживачима и историчарима уметности углавном непознатог, или бар до сада необјављеног, епилога у збирци Народног музеја. На тај начин је *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі* сврстано у корпус сачуваних репрезентативних дела француске уметности друге половине 18. века и монументалних композиција Ибера Робера кроз преиспитивање навода из литературе,



11. Ибер Робер, *Велико степениште,* 1761-65, оловка и акварел, Museum of Fine Arts, Хјустон

10 J. de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, 31, fig. 16. Пример још једне представе парка Капрарола са фонтаном, али без полукружног степеништа, је Роберов рад *Фантазија инспирисана вилом Фарнезе*, акварелисани цртеж тушем, 34 x 21 cm, потписан и датован: *H. Robert 1760*. Некада се налазио у колекцији браће Гонкур (Goncourt), а данас је у приватној колекцији (сл. 10). Други тип представе се може видети на припремном цртежу за слику изложену на Салону 1775. под називом *Велико степениште,* оловка и акварел, 32 x 44,9 cm, Уметнички музеј, Хјустон, где је дупло полукружно степениште као на слици из Народног музеја, али је уместо фонтане у ниши смештена седећа женска фигура са подигнутом десном руком (сл. 11). За разлику од наше слике, овде се у позадини види вила Фарнезе. Полукружно степениште и фонтана појављују се на већем броју Роберових цртежа, али су остали архитектонски елементи другачији и не могу се довести у везу са вилом Фарнезе и парком Капрарола.

11 Велики подстицај за истраживање ове проблематике дао нам је господин Пјер Розанбер (Pierre Rosenberg), дугогодишњи директор Лувра, приликом посете Народном музеју 2003. У преписци која је уследила, упознао нас је са првим текстовима Кајеа и Ананофа, који су били полазиште за овај рад, на чему му најљубазније захваљујемо.

који истичу да је слика настала крајем седме деценије 18. века као резултат сарадње младог Ибера Робера и Франсоа Бушеа (François Boucher, 1703-1770), у то време *premier peintre*, првог краљевог сликара.

Из података забележених у документима и објављених у литератури проистекле су две хипотезе везане за настанак слике. Обе оквирно датују слику у последње године седме и сам почетак осме деценије 18. века. То је време када су уметничка каријера и друштвени живот Ибера Робера били у највећем успону, што му је донело статус једне од централних фигура уметничког и културног живота Француске.

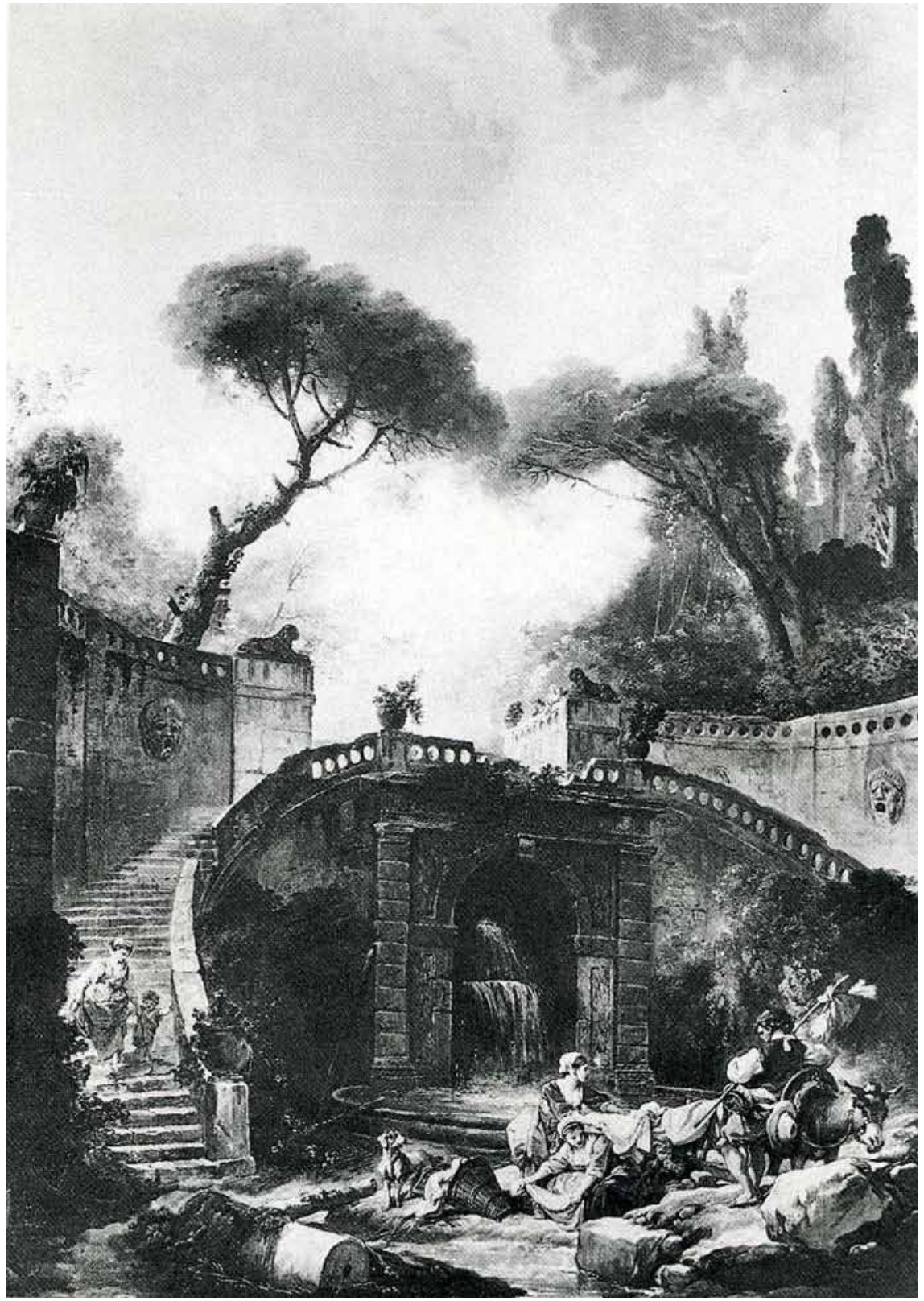
Слика *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі* није била у власништву уметника, нити његове жене. Судећи по документима којима располажемо, она се могла наћи на тржишту још током Роберовог живота.

Сликари и поручиоци

Посебан проблем у идентификацији Роберових дела и утврђивању њиховог историјата је сличност мотива и назива великог броја његових радова. Притом, у старим каталошким пописима технички елементи често су изостављени или непоуздани. Постоји, међутим, једна група слика која се у документацији и литератури помиње као заједничко остварење Робера и Бушеа. Буше се наводи искључиво као сликар фигура. О томе да ли је Буше заиста сликао фигуре на овим Роберовим платнима постоје различита мишљења. Навођење слика као заједничких дела Робера и Бушеа помаже у стварању дистинкције у односу на друга Роберова дела са сличним представама и називима и олакшава њихову идентификацију у старијој литератури. Треба имати у виду чињеницу да аутори који су се бавили овим проблемом углавном нису имали непосредан увид у та дела, с обзиром на то да се њима, током времена, изгубио траг.[12] Осим фотографије начињене пре Другог светског рата, на којој је слика из Народног музеја (чија локација је истраживачима такође била непозната, чак су наводили могућност да је уништена), сва друга дела из ове групе слика су била у потпуности недоступна каснијим проучаваоцима (сл. 12). Могуће је да је једина сачувана слика из ове категорије управо слика из Народног музеја.

Читава ова група слика се први пут помиње у *Каталогу продаје збирке Рандона де Боасеа* (Randon de Boisset), одржаној 27. фебруара 1777, где се под шест инвентарних бројева наводи укупно девет Роберових слика,

12 J. de Cailleux, *Robert a pris modèle sur Boucher*, 100-106; A. Ananoff, нав. дело, 327; J. de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, 54 -55.



12. Фотографија слике Ибера Робера *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі* начињена пре Другог светског рата

од којих је на шест фигуре сликао Буше.[13] Под каталошким бројем 217 забележене су „две слике велике вредности: једна представља изглед вртова Капрароле, друга гроб Сексциуса и вазу из вртова Боргезе; фигуре које их обогаћују начинио је Франсоа Буше; висина 7 стопа 2 палца, на платну, ширина 4 стопе, 9 палаца“ (сл. 13).[14] Свих шест слика на којима је, према подацима у каталогу, фигуре сликао Буше (кат. бр. 217-219) истих су димензија, што, преведено у метрички систем, износи 2,18 x 1,55 m. Преостале три (кат. бр. 220-222), мањих су димензија. На првој из те групе се наводи да је пејзаже и фигуре сликао Робер,[15] што вероватно важи и за друге две, с обзиром на то да нема експлицитног навођења сарадње са другим уметником.

У предговору каталога збирке Де Боасеа, који је написао М. де Сирej (de Sireuil), познавалац и љубитељ сликарства, пријатељ власника збирке, наводи се да је реч о једном од најлепших европских кабинета, са највреднијим и најбоље очуваним делима што их је сакупила личност високе културе на веома високом положају генералног благајника

CATALOGUE

Des Tableaux & Desseins précieux des Maîtres célebres des trois Ecoles, Figures de marbres, de bronze & de terre cuite, Estampes en feuilles & autres objets du Cabinet de feu M. Randon de Boisset, Receveur Général des Finances.

Par Pierre Remy,

On a joint à ce Catalogue celui des Vases, Colonnes de marbres, Porcelaines, des Laques, des Meubles de Boule & d'autres effets précieux, par C. F. Julliot.

La Vente se fera le Jeudi 27 Février 1777, à trois heures & demie précises de relevée & jours suivans aussi de relevée, rue Neuve des Capucines, près la Place Vendôme.

Le présent Catalogue se distribue

A Paris,

Chez Mutter, pere, Quai des Augustins.
Chez Pierre Remy, Peintre, rue des Grands Augustins.
Chez C. F. Julliot, Marchand, rue S. Honoré, près celle du Four.
Et chez le sieur Charriot, Huissier-Priseur, Quai de la Ferraille.

A Londres,

Chez M. Thomas Major, Graveur du Roi.

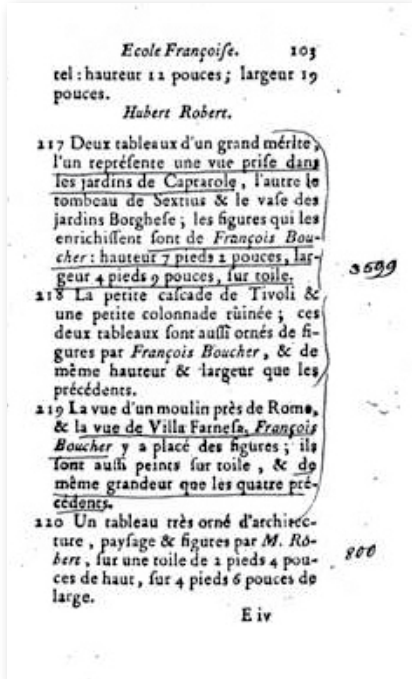
A Amsterdam,

Chez le Sieur Pierre Fouquet, Junior

A Bruxelles,

Chez M. Danoot, Banquier.

M. DCC. LXXVII.



Ecole Françoise. 103

tel : hauteur 12 pouces ; largeur 19 pouces.

Hubert Robert.

217 Deux tableaux d'un grand mérite, l'un représente une vue prise dans les jardins de Caprarole, l'autre le tombeau de Sextius & le vase des jardins Borghese ; les figures qui les enrichissent sont de *François Boucher* : hauteur 7 pieds 2 pouces, largeur 4 pieds 9 pouces, sur toile. 3599

218 La petite cascade de Tivoli & une petite colonnade ruinée ; ces deux tableaux sont aussi ornés de figures par *François Boucher*, & de même hauteur & largeur que les précédents.

219 La vue d'un moulin près de Rome, & la vue de Villa Farnese, *François Boucher* y a placé des figures ; ils sont aussi peints sur toile, & de même grandeur que les quatre précédens.

220 Un tableau très orné d'architecture, paysage & figures par *M. Robert*, sur une toile de 2 pieds 4 pouces de haut, sur 4 pieds 6 pouces de large. 800

E iv

13. Стране из *Каталога продаје збирке Рандона де Боасеа* из 1777. на којима се наводе слике Ибера Робера

13 P. Rémy, C. F. Julliot, *Catalogue des tableaux & dessins précieux des maitres célèbres des trois écoles, Figures des marbres, de bronze&de terre cuite, Estampes an feuilles&autres objets du Cabinet de feu M. Randon de Boisset, Receveur Générale, par Pierre Rémy: Le Vente se sera le Jeudi 27 Février 1777, à trois heures et demie précises de relevée, rue des Capucines, près la Place Vendôme*, кат. бр. 217-222. Поред тога, под кат. бр. 188-201 наведено је и 18 Бушеових слика, а затим 55 урамљених цртежа, као и 34 листа од истог аутора.

14 Исто, 103: No 217: *Deux tableaux d'un grand mérite, l'un représente une vue prise dans les jardins de Caprarole,l'autre le tombeau de Sextius & le vase des jardins Borghese; les figures qui les enrichissent font de François Boucher; hauteur 7 pieds 2 pouces, largeur 4 pieds 9 pouces, sur toile*.

15 Исто, 103: No 20: …*Paysage & fugures par M. Robert*…

(*Receveur général des finances*). Поред одличне библиотеке, збирке слика фламанских, холандских и италијанских уметника, посебан квалитет Де Боасеове збирке чинила су, према Сирејевој оцени, дела француских сликара: „Господин Де Боасе је био посебно везан за господу Бушеа, Греза и Робера, а само низање њихових имена већ је хвалоспев“.[16] У тексту се помињу путовања Де Боасеа и Бушеа у Фландрију и Холандију 1766. Буше је Де Боасеа повезао са Ремијем, који му је постао саветник при формирању колекције, а затим и један од аутора каталога збирке.[17]

Имајући у виду ове чињенице, подаци дати у каталогу се могу сматрати у великој мери веродостојним, посебно када је реч о сликама које су настале, како је наведено, у сарадњи Ибера Робера и Франсоа Бушеа.

Насупрот томе, један од најбољих познавалаца Роберовог стваралаштва, Жан Каје, заступао је мишљење да је реч о комплетно Роберовим делима: фигуре нису дело Бушеа, већ су само преузете са његових слика. Наводе у каталогу Де Боасеове збирке Каје објашњава чињеницом да је Буше био познатији, посебно у моменту када је каталог састављан, те да се именом првог краљевог сликара повећавала вредност делима из колекције.[18] Анализирајући разлоге који су могли да доведу до овакве врсте сарадње између старог и афирмисаног Бушеа и младог Робера, Каје износи претпоставку да је повод могло бити стање Бушеовог здравља, од 1762. озбиљно нарушеног, а 1767. толико погоршаног да није могао излагати на Салону.

Жан Каје помиње још четири слике великих димензија (2,90 x 1,53 m) које су продате 9. марта 1868, а које је експерт Ежен Ферал (Eugène Féral) представио као заједнички рад Робера и Бушеа. Оне су чиниле део ансамбла којем су припадале две композиције исте висине, али веће ширине (2,90 x 2,45 m), од којих је једна датована Роберовом руком 1773, дакле три године после Бушеове смрти. Тиме је Каје аргументовао непоузданост података о делима која се наводе као заједнички радови два уметника. Он, затим, анализира слику коју назива *Поглед на степениште парка виле Масимо у Риму* (2,18 x 1,50 m), на којој фигуре изгледају несумњиво Бушеове. Кајеу није била позната локација овог Роберовог дела чија је представа погрешно идентификована као вила Масимо – реч је о степеништу парка виле Фарнезе и слици из Народног музеја у Београду.[19]

На основу албума са отисцима цртежа из збирке Жоржа Риоа (Georges Ryaux), посебно два цртежа која су дословна студија за степениште „виле Масимо“, Каје у свом тексту доказује да је Робер користио Бушеове фигуре као узоре и моделе. У питању су заправо отисци цртежа

16 Исто, Avertissement: …*M de Boisset fut partuculiérement lié avec MM Boucher, Greuze & Robert leur nom seul est un éloge…*

17 Исто, X.

18 J. de Cailleux, *Robert a pris modèle sur Boucher*, 102.

19 Исто, 103. Кајеу није била позната локација слике, чију фотографију је публиковао у тексту, чак ни неколико деценија касније када поново објављује фотографију слике у својој књизи *Hubert Robert et les jardins* (на стр. 55) износећи претпоставку да је слика вероватно била у Немачкој и уништена у бомбардовању током Другог светског рата.

и, с обзиром на обрнути положај фигура на њима, значи да су на оригиналним цртежима фигуре биле представљене у истим положајима као на слици. На једном листу (Фол. 51 D.52) представљена је мушка фигура приказана с леђа, са штапом на рамену и магарцем поред и жена која држи дете за руку помажући му да сиђе низ степенице. На другом отиску (Фол. 52 D.53) приказана је група праља која се на слици појављује у првом плану, испред фонтане, са одређеном варијантом у положају пса.[20] Хаљине са уздигнутим жипонима и турбани на главама жена приказаним у профилу, карактеристични су за Бушеа, али су цртежи Роберови, из чега, према Кајеу, проистиче закључак да је и фигуре на слици извео Робер, по узору на Бушеа. Пронашао је и праузор композиције са праљама на цртежу који се појавио при продаји колекције Анри-Мишел Левија (Henry-Michel Lévy), изведеном пером преко отиска оловке. Представљене су две жене које перу веш на реци, у положајима скоро идентичним онима у Роберовом албуму и на нашој слици. На цртежу је Роберов потпис и запис који потврђује да је цртеж настао „према природи у Шарантону".[21] За фигуру жене и детета који се спуштају низ степенице (сл. 14), паралела је на Роберовој слици *Каскада* из колекције Каје, а узор у Бушеовој композицији *Повратак са пијаце* из колекције Коњак. На основу ових доказа и многобројних примера којима је илустровао метод Роберовог рада, Каје је закључио да фигуре на слици вероватно није сликао Буше, већ Робер.[22]

Мада нема сумње у исправност Кајеовог суда да је Робер настојао да проникне у Бушеов метод рада, што доказују многи цртежи, некада сматрани Бушеовим, а касније утврђени као Роберови радови,[23] потпуно је извесно да су два сликара и непосредно сарађивала између 1765. и 1770. године. Уметничка сарадња била је уобичајена пракса епохе, како сведоче многи примери, а Бушеови и Роберови заједнички радови више пута су помињани у различитим изворима које смо већ навели. Атрибуција Роберових радова још увек је изазов, с обзиром на чињеницу да су многи од њих својеврсни „хибриди" које је тешко дешифровати.[24] Иако због слабог здравља остарели Буше није стварао монументалне композиције,

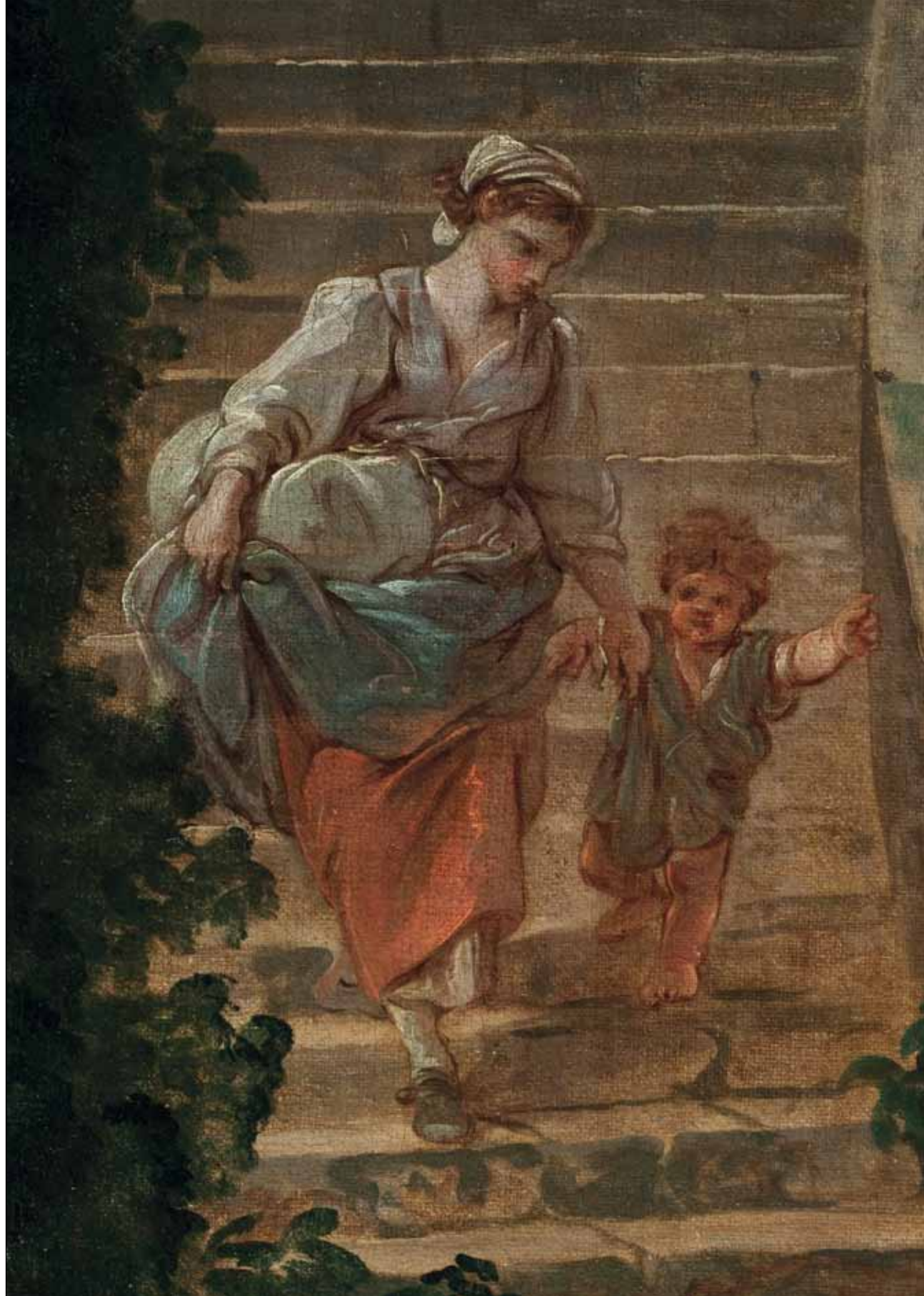
20 Исто, 103. С обзиром на то да се аутор текста позива на листове албума и отиске цртежа из приватне збирке, који нису репродуковани у тексту, могуће је само цитирати његово мишљење, у овом тренутку без могућности поређења. Такозвани *Album Ryaux* са цртежима Бушеа, Робера и Ангоа је у јануару 1996. на продаји код Кристија у Њујорку променио власника. Роберови цртежи на којима се појављују фигуре са слике у Народном музеју су под бројевима 12 и 26.

21 Исто, 104.

22 Каје објашњава Роберов процес рада и обраде Бушеових фигура и на примеру слике *Поглед на каскаде и храм у Тиволију* из колекције Дервал (Derval) која је била излагана на Салону 1773, полазећи од Бушеовог цртежа, данас у Музеју у Безансону, као и на примерима већег броја цртежа једног и другог сликара.

23 Исто, 105.

24 То се нарочито односи на римске радове Робера, Фрагонара и Ангоа. Мада је изложба одржана 1990-1991. у Вили Медичи у Риму сумирала дотадашња знања о раду ових уметника у Риму (Roma 1990), атрибуција њихових слика још увек није сасвим довршена: V. Carlson, *Hubert Robert in Rome: Some Pen-and-Wash Drawings,* Master Drawings 39/3 (2001), 288-299.



14. Ибер Робер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі*, детаљ

био је у могућности да слика фигуре на платнима млађег колеге. Поручилац слике могао је захтевати од Робера, виртуоза у представљању архитектуре, извођење композиције, али не и фигура – јер су оне, бар судећи према Дидроовим критикама, сматране његовом слабом тачком, а од Бушеа, прослављеног мајстора тела у покрету, приказивање људи. Таква колаборација била је у складу са духом времена које није инсистирало на сувереном ауторству уметничког дела. Уколико је, како је Каје сматрао, поручилац слике био Бушеов пријатељ Де Боасе, такав захтев би оба уметника морала прихватити. Уколико је слика настала као део декорације за неки репрезентативни простор, што је, с обзиром на њен укупни квалитет, извесно, сарадња између уметника се подразумевала, првенствено из практичних разлога.

Слика је, према Кајеу, морала настати пре 1777. године, када је одржана продаја Де Боасеове колекције, а цртеж из Музеја у Валансу на коме је представљена идентична група фигура праља и на коме је уписана година 1774. могао би да упућује и на приближан датум настанка слике (сл. 15).

Каје је задржао мишљење о Роберовом методу и начину сликања фигура и када је, много година касније, анализирао и публиковао слику под називом *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі,* поново наводећи да је настала према Де Боасеовој поруџбини и да јој се губи сваки траг после продаје 1784. године.[25]

Кајеове аргументе нису прихватили сви проучаваоци Бушеовог и Роберовог стваралаштва. У монографији и критичком каталогу Бушеових радова Александра Ананофа, за сада најкомплетнијем, слика је објављена као најрепрезентативнији пример сарадње два уметника.[26] Ананоф наглашава да су „личности сликане руком Франсоа Бушеа“.[27] И Ананоф је располагао само старом фотографијом слике и није знао њену актуелну локацију. С обзиром на чињеницу да ни један од ових аутора није имао непосредан увид у дело, нису могли ни да буду упознати са свим релевантним подацима који указују на његов историјат.

Оно што је најважније за историјат слике, а што је било немогуће утврдити без непосредног увида и прегледа лица и полеђине, јесте запис на слепом раму: *M. Léopold Goldschmidt Rue Re...* (сл. 16, 17).[28] Натпис, осим што показује да је слика била у власништву париског банкара Леополда

15. Ибер Робер, *Праље у Шарантону,* 1774, оловка, Musée des beaux-Arts et d'archéologie, Валанс

25 J. de Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*, 54, 146. Аутор и овде публикује стару фотографију „најмонументалније од свих представа врта виле Фарнезе“ (односи се на слику из Народног музеја у Београду), али наводи нетачне димензије (246 x 158 cm). Тачним прерачунавањема мера датих у инчима у каталогу Де Боасеове збирке (висина 7 стопа, 2 палца, ширина 4 стопе, 9 палаца) добијају се димензије 218 x 145 cm, што је веома слично мерама слике из Народног музеја (218 x 149 cm). Мања одступања у димензијама су логична, с обзорим на то да је слика рентоалирана и постављена на блинд рам.

26 A. Ananoff, нав. дело, 327, фиг. 1797.

27 Ананоф је цитирао Кајеов текст, али је експлицитно наведен другачији став у погледу сарадње два уметника на слици: …*Nous tenons à souligner que les personnages sont de la main de François Boucher...*

28 Запис је изведен црном оловком на горњој попречној дасци слепог рама лево.

16. и 17.
Ибер Робер,
Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли, детаљи полеђине са записом на слепом раму

Голдшмита који је поседовао изузетно значајну колекцију уметничких дела,[29] упућује и на друге податке који се појављују у литератури, а везани су за околности под којима је слика настала.

У краткој анализи Роберовог стваралаштва у књизи Емили Дилке из 1899, посвећеној француској уметности 18. века, дословно се помињу: „четири велике слике из трпезарије дворца Ла Мијет [...] Значајан примерак налази се у колекцији господина Леополда Голдшмита, на

29 Барон Голдшмит (Léopold Benedict Hayum Goldschmidt, 1830-1904) је у колекцији имао слике Дирера, Тицијана, Мемлинга, Терборха, Рембранта, Гвардија, Ван Дајка, Фрагонара, Робера, скулптуре Удона, које се данас налазе у великим светским музејима, од Лувра до Метрополитена. Поред слика старих мајстора, Голдшмит је сакупљао и дела Гистава Мороа. Поседовао је и значајну колекцију примењене уметности. Голдшмит је неке слике још за живота поклањао музејима (Die Kunst 1903, 366), а поједина дела распродавана су после смрти његове супруге Режин Бишофсаим (Regine Bischoffsheim Goldschmidt, 1834-1905).

18. Дворац Ла Мијет, Париз

којима је задивљујуће групе фигура додао Буше..."[30] Текст је писан у време када је слика још увек била у колекцији Голдшмит. Из њега се увиђа да је слика крајем 19. века сматрана заједничким делом Робера и Бушеа и једном од четири композиције насликане за дворац Ла Мијет (сл. 18).

Дилке не наводи извор за ову тврдњу. Дворац *La Muette* u Булоњској шуми у Паризу преуређиван је за Луја XV, а у његовој декорацији, нарочито изради таписерија, суделовао је Франсоа Буше. Марија Антоанета је, након доласка у Француску 1770, ту провела, великим делом, следеће три године.[31] У њеном довођењу из Беча и склапању брака са француским престолонаследником веома важну улогу имао је војвода Де Шоазел, Роберов ментор.[32] Он је могао препоручити свог штићеника, недавно пристиглог са школовања у Риму и прихваћеног

30 *In all his large works, such as the fine series in Louvre…the scenic element, accompanied by a strong vein of archeological interest, is predominant, and in spite of brilliant lighting, masterly treatment of the sky, and general work unalike excellence of execution, it becomes wearisome except in work fulfilling as do the four fine panels of dining room of La Muette, the decorative purpose for which they were intended. The remarkable example in the collection of M. Léopold Goldschmidt – to which some admirable groups of figures were added by Boucher – shows precisely the same tendencies; it is only in relatively unimportant studies, such, for instance, as three brilliant sketches of the little Trianon with a sparkle of figures on a background of foliage and sunlit trees, that he ventures on that freer interpretation which may justify us in regarding him to some extent as, like Lantana, a forerunner of the school which developed itself in the following century*: E. F. Dilke, *French Painters of the XVIIIth Century,* George Bell and Sons, London 1899, 185.

31 Имање и замак *La Muette* били су у власништву краљевске породице од 17. века. Тада је мали дворац преуређен за Маргариту де Валоа (Marguerite de Valois), а почетком 18. века постао је резиденција војвоткиње Де Бери (De Berry). Луј XV га је реконструисао 1741-45, када је здање постало познато као „други дворац". Током Револуције Ла Мијет је постао власништво државе, а затим је имање издељено на мање целине и распродато. Власник дворца је 1820. постао Ерар (Sebastian Érard), произвођач клавира, који је Антоанети давао часове музике. Он је додао дугачку галерију у којој је излагао велику колекцију слика, једну од најзначајнијих у Европи. Његов син Пјер (Pierre Érard) је 1831. продао колекцију слика и изнајмио дворац. Почетком 20. века Ла Мијет је припао наследницима породице грофова де Франкевил (Comtes de Franqueville), а око 1920. постао резиденција барона Ротшилда (Henri de Rothschild), када је потпуно нестала оригиналана и саграђена нова зграда у којој је између два рата била изложена баронова уметничка колекција. Од 1949. зграда је седиште OECD-a: M.W. Oborne, *A History of the Château de la Muette*, Paris 1999, 101.

32 J. A. de Goncourt, *Histoire de Marie- Antoinette*, vol. II, Firen Didot, Paris 1859, 8-10.

на Салонима, за сарадника у комплексном процесу израде декорације једног од краљевских двораца. Уколико прихватимо могућност да је Буше сликао људске фигуре на Роберовом делу, онда је слика настала пре него што је Антоанета стигла у Ла Мијет, јер је 1770. година Бушеове смрти.

Податак да су постојале четири велике слике за трпезарију овог дворца, који наводи Дилке, одговара оном који помиње четири слике једнаких димензија на продаји збирке Рандона де Боасеа. Подаци су сагласни у погледу аутора – Робер и Буше, као сликар фигура. Уколико су слике заиста стваране за Ла Мијет, оне су убрзо напустиле дворац и нашле се у власништву Де Боасеа. Пошто је Луј XVI, у покушају решавања свеобухватне, посебно економске кризе у Француској, уводио реформе и предузимао санкције које су подразумевале укидање апанаже бројним дворцима и њихово затварање, одлазак уметничких дела из њих, како доказују многи примери, као и њихова продаја на тржишту, били су уобичајени. С обзиром да се и дворац Ла Мијет у целини, када је краљ престао да га користи, заједно са дворцем Мадрид нашао на тржишту 1788, није искључено да су поједини уметнички предмети били продавани и раније.[33] Уколико је Роберова слика настала за Ла Мијет, поручилац слике *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли* био је краљ Луј XVI, а не колекционар.

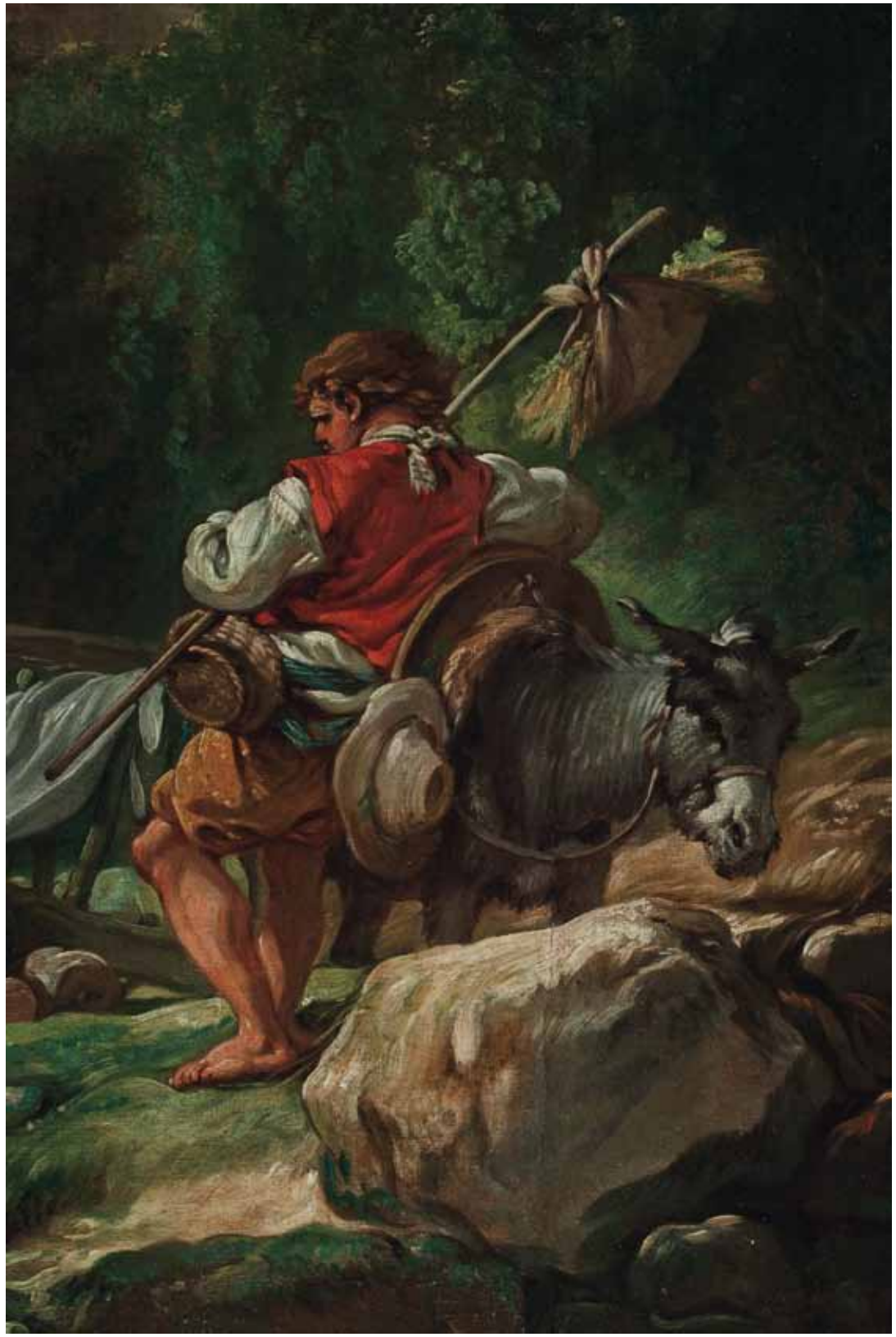
У недостатку друге грађе и докумената који би пружили дефинитивне и непобитне аргументе у прилог неке од ових теза, сада је могуће дати резиме нашег досадашњег истраживања:

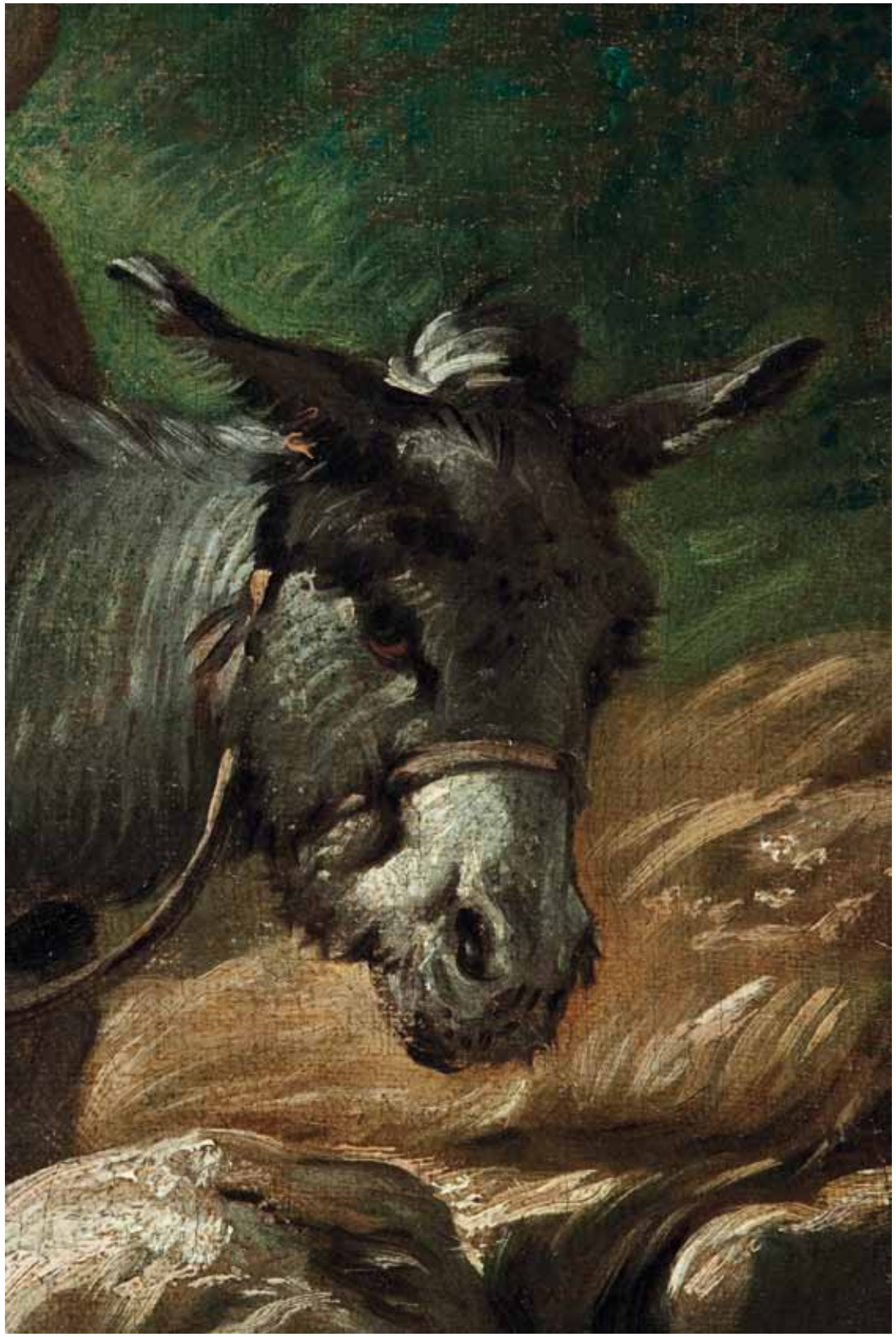
Четири слике истих, монументалних димензија које су се појавиле на продаји Де Боасеове збирке, међу којима је било и платно *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли*, изведене су за декорацију неког репрезентативног простора. Вероватно је то био дворац Ла Мијет. Декоративни панел изведен за дворац Ла Мијет који се помиње у књизи Емили Дилке као репрезентативан пример Роберове композиције са Бушеовим фигурама, из збирке Леополда Голдшмита, највероватније јесте Роберово дело које се чува у Народном музеју.

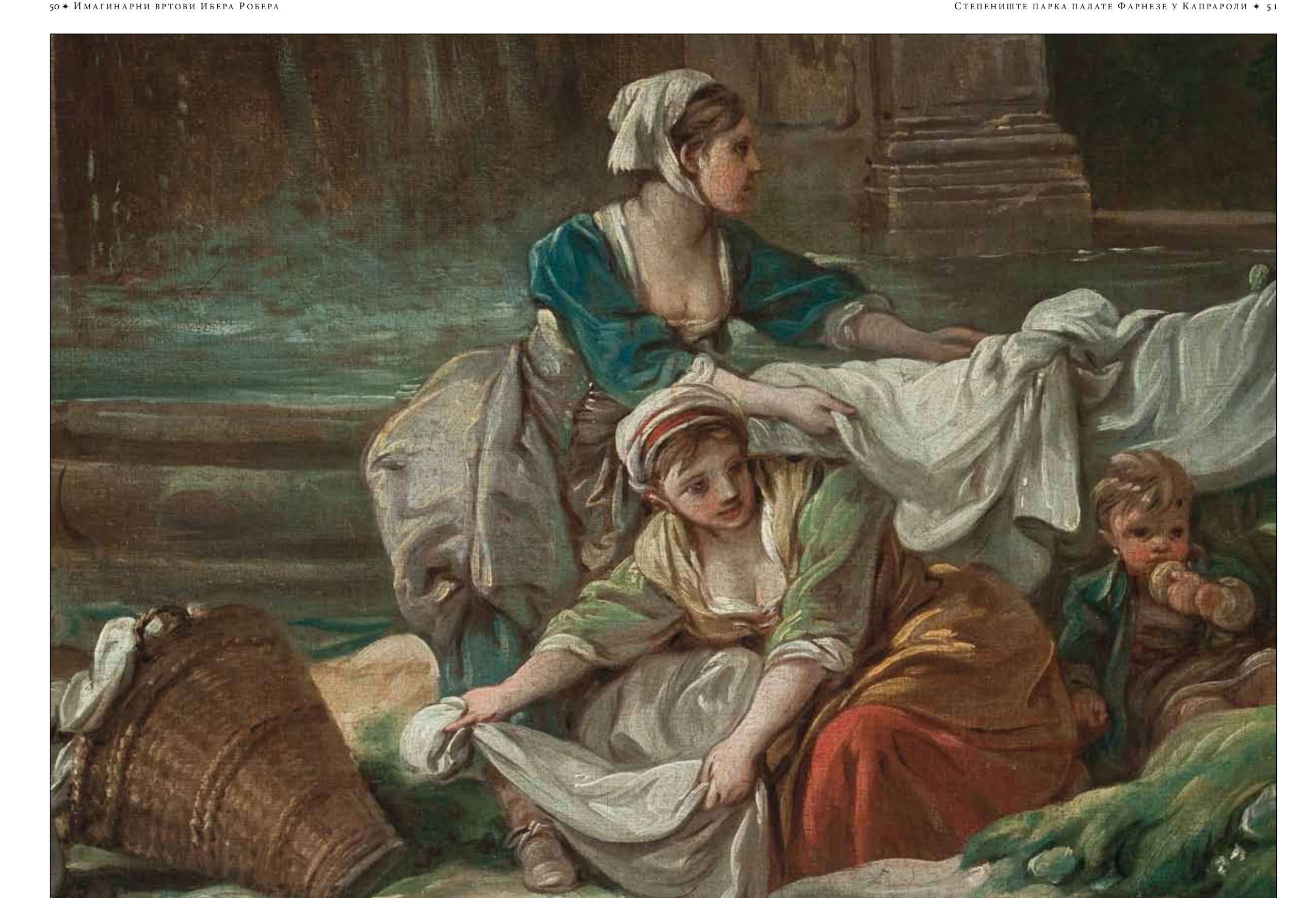
Фигуре на слици највероватније је сликао Буше. Њихов изузетни квалитет указује да су дело виртуоза у приказивању људских и животињских тела (сл. 19-25). Наведени меродавни извори то потврђују. Сем тога, тешко је поверовати да је Бушеово име додато само да би повећало вредност и цену слика из колекције. Ибер Робер, који је у тренутку продаје Де Боасеове збирке 1777. уживао највећу славу и имао упориште у институцијама система, морао је, као аутор многих дела из те колекције, бити упознат са њиховим отуђивањем, те је мало вероватно да су ондашњи аутори, приписујући фигуре Бушеу, наводили погрешне податке о његовим сликама.

33 M.W. Oborne, нав. дело, 101. Ова два дворца ипак нису била продата 1788. Сматра се да је узрок томе била висока цена.

19 – 25.
Ибер Робер,
Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли, детаљи







На основу свега наведеног закључујемо да је слика *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли* настала у непосредној сарадњи Ибера Робера са Франсоа Бушеом. То значи да је слика настала у периоду између 1765. и 1770, односно, прецизније, око 1768-69, као део циклуса намењеног декорисању репрезентативног простора, вероватно дворца Ла Мијет.

Колико су времена слике биле у дворцу за сада није познато. До продаје 1777. биле су у колекцији Рандона де Боасеа.

Судбина слике у 20. веку

Записи на слепом раму пружају елементе на основу којих је могуће, до извесне мере, реконструисати историјат слике у 20. веку.

На горњој хоризонталној летви слепог рама је запис: *M. Leopold Goldschmidt Rue Re. …* црном оловком; *Geraudeau(?) et Jules atte(lieur?)/ 19/6* графитном оловком и други рукопис (сл. 16, 17).

На више места уписан је број *4592* (број Централног сабирног магацина у Минхену — Central Collecting Point München).

Слика је до првих година 20. века била у колекцији Леополда Голдшмита. После смрти власника и његове супруге, од 1905. појављују се на тржишту дела из колеције Голдшмит, која су њихови наследници давали у продају. Каје и Ананоф наводе да је Роберова слика забележена на париском тржишту током тридесетих година 20. века.[34]

Слика је била предмет трговине и током Другог светског рата, када је знатан број уметничких дела са окупираних територија под различитим околностима, купопродајним трансакцијама, али најчешће отуђивањем од претходних власника, пре свега Јевреја, одношен у Немачку, завршавајући у Герингoвим и Хитлеровим колекцијама.[35] Осим тога, постојао је ланац трговаца који су се у свим европским земљама бавили трговином уметничким делима. На тај начин је 1944. продата и ова Роберова слика. Напустила је Француску и била откупљена за Хитлеров музеј који је планирао да оснује у Линцу. У сведочењу колекционара и трговца Мартина Фабијанија (Martin Fabiani), који је и сам био укључен у трговачке трансакције уметничким делима са нацистима, о испорукама уметнина које је организовао Роже Декоа (Roger Dequoy), један од најактивнијих париских добављача за Хитлерове и Герингове агенте, потпуно је извесно да се помиње управо ова Роберова слика. Она је била укључена у велику групу уметничких дела која је требало да буду продата немачким набављачима преко галерије Вилденштајн

34 J. de Cailleux, *Robert a pris modèle sur Boucher*, 105; A. Ananoff, нав. дело, 327.

35 О томе постоји обимна литература. Види: G.Haase 2000, *Die Kunstsammlung des Reichsmarschalls Hermann Göring. Eine Dokumentation*, Quintessenz Verlags-GmbH, Berlin 2000; G. Haase, *Die Kunstsammlung Adolf Hitler. Eine Dokumentation,* Quintessenz Verlags-GmbH, Berlin 2002.

(Wildenstein) у јануару 1944. Ова трансакција није била реализована, али је слика неколико месеци касније ипак била продата.[36] Како се наводи у немачкој архивској грађи, она је 17. јула 1944, преко трговца Лангеа (Hans W. Lange), заиста откупљена за Хитлеров музеј у Линцу.[37] Подаци о слици, као и њена фотографија, постоје у документацији Хитлеровог музеја, која се данас налази у Немачком историјском музеју у Берлину.[38] На званичном сајту Музеја, уз фотографију, објављене су основне информације о делу. Назив слике дат је описно: *Велики предео са парком и дуплим степеништем, изворoм и праљама*. Датована је око 1758, а као аутори дела наведени су: *Робер, Ибер и Буше, Франсоа (1733-1808).* Уз податке о техници и димензијама (217 x 148 cm), уписан је и инвентарни број Сабирног центра у Минхену (4592).[39] У рубрици *историјат* се наводи да није познат претходни власник. *Достава: Слике Ханс В. Ланге / Берлин и Беч (трговина уметничким делима Немачка, откуп 1944). Локација: Југославија (погрешна реституција).*

Слика је, заједно са читавим контингентом дела ликовне и примењене уметности и других вредних предмета, у јуну 1949. из Минхена упућена за Београд на име ратних реституција. Целу акцију је организовао Анте Топић Мимара који је у том моменту био ангажован на пословима реституције југословенске имовине.[40] Ови предмети су, затим, уступани на чување различитим државним установама.[41] У јулу 1949. године слике су преузете од Министарства за науку и културу и Репарационе комисије при Влади ФНРЈ и на основу процене, а према записнику и списку који је сачинила стручна комисија, примљене у Народни музеј у Београду.[42] Дело Ибера Робера *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли* од тада се чува у Збирци стране уметности.

36 *Dequoy, seconded by Fabiani, delivered an Eighteenth-century landscape attributed to Hubert Robert and to Boucher, and six smaller works... All were to go to the Linz museum... the transaction never happened. The landscape was later sold in Berlin for 3,5 million francs to the art dealer Lange, who in turn sold it to the Linz museum*: H. Feliciano, *The Lost Museum, The Nazi conspiracy to steal the world's greatest works of art*, Basic Books, New York 1997, 119-120.

37 Bundesarchiv Berlin 457-08-39 (Jugoslawien), *Unbekannt und Urtumliche Restitutionen;* Page 3, SHEDULE A; *Liste of Yugoslavian Property from Central Collecting Point*, Munich, date 2nd June 1949, (4th shipment); no. 4, Munich no. 4592/…3241 French, early 19th c.ptg. *The parc of Villa d'Este*, Claim no. 1656-A/18. Белешка поред броја *4592 ...b) 17.7. 1944 aus franz. Privatbesitz über Kunsth. H.W. Lange, Berlin für RM 250.000…*

38 Документација је од 2008. доступна на сајту Немачког историјског музеја, формираног у сарадњи са Државним немачким архивом (Deutsches Historisches Museum, BADV): http://www.dhm.de/gos-cgi-in/linz/satz.cgi?Objekt=li004514 *(Künstler:Robert, Hubert und Boucher, François (1733-1808) / Voerbesitzer: keine Angaben (Privatbesitz Frankreich)/Einliferung: Gemälde Hans W Lange/Berlin und Wien (Kunsthandel Deutscchland, 1944 verkauft)/ Verbleib: Jugoslawien (irrtümlich dorthin restituiert).*

39 Слике из Герингове и Хитлерове збирке пренете су у Сабирни центар у Минхену, одакле су, према захтевима држава и на основу документације предратних власника, вршене реституције у периоду 1945-1952.

40 Роберова слика налазила се на Листи дела од 2. јуна 1949. бр. 4: *French, early 19th.c.ptg… The Parc of Villa d'Este…* Архив Југославије: 54-319-483. Архив Ј. Б. Тита, КМЈ – III- 4/15. Види и: V. Kusin, *Mimara*, Centar za informacije i publicitet, Zagreb 1987, 111-118.

41 M. Terzić, *Josip Broz Tito i Ante Topić Mimara*, Vojnoistorijski glasnik 46/1 (1997), 147-161.

42 Архив Југославије: 54-319-483: Уметнички музеј, бр.501 од 2.VII 1949. *Записник* бр.16. Француска школа XVIII век. Парк виле Д'Есте, 217/149.

Техничке карактеристике слике

Слика је изведена уљаним бојама на платну и у прошлости је неколико пута била подвргнута конзерваторско-рестаураторским интервенцијама.

Оригинално платно се састоји од два дела ручно спојена по вертикали да би се добила одговарајућа ширина. Шав се налази на око 19 cm од садашње десне ивице. Не може се са сигурношћу тврдити колике су биле оригиналне димензије платна. Садашња ширина оригиналних делова није иста целом дужином платна, с обзиром на то да шав није потпуно раван. Лева страна ауторског платна широка је од 126,5 до 128,3 cm, а десна 17 до 18,5 cm. Делови платна који су додати касније, приликом рентоалаже (подлепљивања), широки су: горе од 2 до 3, доле од 5 до 5,5 cm, а са страна по 1,5 до 2 cm. На њима су досликани делови који се уклапају у елементе оригиналне композиције. Ретуши на додатим деловима рађени су на белој једнослојној подлози, за разлику од оригиналне која је двослојна – доњи слој је црвене, а горњи сиве боје.[43]

Слепи рам је клинасти са крстом кога формирају једна вертикална и две хоризонталне летве (сл. 26).

Друга рестаурација је рађена после рентоалаже. У доњем делу је постојао пробој који је саниран и затворен са полеђине комадом налепљеног платна. Ово оштећење се може видети и са лица, на фотографијама снимљеним у инфрацрвеном спектру (сл. 27-29), делимично и на ултраљубичастом, као и у видљивој области спектра на фигурама две жене испред фонтане. Ова рестаураторска интервенција је такође изведена пре доласка дела у Народни музеј. На полеђини, на платну којим је слика подлепљена, оцртава се вертикални спој оригиналног платна.

26. Ибер Робер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі,* полеђина са слепим рамом

27. и 28. Ибер Робер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі,* детаљи, снимци у инфрацрвеном спектру

43 Наведени подаци утврђени су током конзерваторских испитивања приликом последњих конзерваторско-рестаураторских радова. За помоћ у анализи техничких детаља слике, утврђивање претходних рестаураторских интервенција и IC снимке захваљујемо: мр Софији Кајтез, вишој рестаураторки Народног музеја у Београду, Сањи Лазић, сликарки-конзерваторки и Милици Стојановић, МА хемичарки. Њихова испитивања слика Ибера Робера у Народном музеју у Београду биће ускоро публикована. За UV фотографије и снимке детаља композиције заслужан је Вељко Илић, фотограф Народног музеја, коме, такође, желимо да захвалимо.

29. Ибер Робер, *Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли,* детаљ, снимци у инфрацрвеном спектру

Како је већ речено, на горњој хоризонталној летви слепог рама је запис: *M. Leopold Goldschmidt Rue Re.* … црном оловком; *Geraudeau(?) et Jules atte(lieur?)/ 19/6* графитном оловком и други рукопис (сл. 16, 17). На више места је број *4592* (број Централног сабирног магацина у Минхену). На споју вертикалне летве у средини и горње хотизонталне уписан је број 19.

Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли и естетика питорескног

Ибер Робер је током целокупне каријере преузимао већ изнађена решења – других уметника или своја властита – и уклапао их у нове пикторалне целине.[44] Због великог броја међусобно сличних дела, многи историчари уметности сматрали су га сликаром „без супстанце". Из перспективе прве половине 20. века његове слике, упоређене са оновременим историјским сликарством, деловале су декоративно и лагано. Међутим, његова способност да рекреира, рекомпонује, реконтекстуализује, била је изразито витална. То доказује и његова слика из Народног музеја.

Она рефлектује Роберово стасавање у Риму у време настанка неокласицистичке естетике, о чему је већ било речи. Монументалне,

44 О еволуцији Роберових слика од најранијих скица, преко композиционих студија, до финалног дела и његових варијанти: Cailleux 1967; Исти, 1979: i-iv.

имагинарне архитектонске форме настале су под утицајем Пиранезија.[45] Мале фигуре, често додате, понекад и руком другог уметника, су у позама које понављају главне линије композиције.

На слици из Београда јасно се сагледава снажан утицај Панинија, мајстора архитектонских репрезентација, професора перспективе у Француској академији у Риму. Како је већ поменуто, Робер је целог живота истицао значај римског сликара у властитом професионалном уобличавању, а дилери забележили велику колекцију Панинијевих слика коју је поседовао.

Робер је, како се види и на београдској слици, користио Панинијев аранжман грађевина распоређених дуж целе ширине плана слике — плитки, попут позорнице, предњи план и, изнад архитектонских здања, поглед у даљину. Понављао је Панинијев избор архитектонских елемената, посебно балустрада и степеништа. Као и Панини, мало пажње је обраћао на стварну величину или однос између архитектонских елемената. Међутим, иако највећи број Роберових пикторалних идеја проистиче са Панинијевих слика, његове ведуте су биле другачије. Он је креирао импресију величине концепта и форме, што је био утицај Пиранезија, али и француске пикторалне традиције.

Она је у великој мери обликовала Роберово сликарство, како сведочи и слика из Народног музеја. Постхумни инвентар Роберове заоставштине бројао је више од 200 Бушеових дела.[46] Буше је, свакако

30. Франсоа Буше, *Воденица*, 1751, уље на платну, Musée du Louvre, Париз

45 D. Laroque, *Le Discours de Piranese: L'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Paris 2000, 87.

46 У попису Роберовог атељеа било је, између осталог, девет Бушеових слика, 25 урамљених цртежа и 12 лотова са великим бројем појединачних листова: C. Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, Librairie de l'art, Paris 1895, 266-267.

не самостално, али најдоследније, креирао специфично француско пикторално поље.[47] Од средине века био је, између осталог, главни мајстор питорескног пејзажа, којим је снажно утицао на своје непосредне и посредне ученике, нарочито Фрагонара и Робера (сл. 30). Бушеови *fêtes champêtres* обликовали су Роберов сензитивни и поетични третман светлости и сенке, боја, атмосферских ефеката, као и лакоћу потеза четкице и типичну рокајну *papillotage*. Бушеов утицај створио је од Робера сликара који је уживао репутацију „најсликарскијег" од свих француских уметника свог времена. Робер се, због тога, мора сагледати и унутар француске рококо традиције.

Формална организација Роберових слика, како показује слика из Народног музеја, проистиче из традиције успостављене почетком века, односно Ватоових (Antoine Watteau) *fêtes galantes*. „Кружна" тачка посматрања и панорамски опсег од око 180 степени, сежу до Ватоових иновативних решења. Исто је и са повезивањем људских фигура у облику полумесеца, што слици даје осећај сталног протока њихове међусобне комуникације. Насликане фигуре, Бушеове или бушеовске, су, као и у целокупном француском сликарству прве половине века, израз социјалне конфигурације, а не индивидуалне физиогномије и активности. Људи на слици су више генерички него партикуларни: они представљају *le petit peuple* из околине Рима. Приказани у свакодневним и обичним активностима, нису фиксирани у некој специфичној наративној улози. Од Ватоа и „семантичког вакуума" на његовим сликама, који је представљао суштински и драматични контраст некадашњој пуноћи информација – наратива, израза, гестова, покрета – на историјским сликама, у француском сликарству било је уобичајено приказивање тема које се не могу прецизно објаснити речима.[48] Ведра и прозрачна жанр сцена која се одвија унутар монументалне и руиниране ренесансне архитектуре растаче се у правцу бескрајних поетских и личних интерпретација. Посматрач слике укључен је у њено визуелно заокруживање. Иако су Роберове слике, како демонстрира и београдска, стабилне и изграђене око јаке хоризонталне или вертикалне масе, кривине и распоред елемената не дозвољавају оку да пронађе нешто што би му фиксирало и водило поглед. Таква мултиплицирана тачка погледа у сагласју је са отвореним, недовршеним и нехеројским темама, као и сугестивним и поетичним формама.

Естетика прве половине века, заснована на сензуалном и партиципацији посматрача уметничког дела, обухваћена је, великим делом, термином питорескно. Тај појам је, истовремено, незаобилазан

47 О томе: J. Hedley, *François Boucher. Seductive Visions*, ex. cat Wallace Collections, London 2004; M. Hyde, *Making Up the Rococo. François Boucher and His Critics*, Los Angeles 2006.

48 О томе: N. Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981, 74; E. Rothstein, *Ideal Presence and Non-Finito in Eighteenth-Century Aesthetics*, Eighteenth-Century Studies 9 (1976), 307-322; M. Vidal, *Watteau's Painted Conversations. Art. Literature and Talk in Seventeenth and Eighteenth-Century France*, New Haven and London 1992, 11-74.

у објашњењу целокупног Роберовог опуса, а тиме и слике *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі*.

Pittoresque је кључна категорија рококоа који све уметничке форме своди на „слику". Заговорник развоја аутономног вокабулара визуелних уметности, Роже де Пил (Roger de Piles), дефинише га као квалитет есенцијалан за сликара у *Cours de peinture* 1708.[49] Као елемент литерарне и визуелне уметности званично је признат 1732. од *Académie Française*.[50] Док је овај дескриптивни термин у почетку означавао непосредну лепоту линија и боја, уравнотеженост структура и хармоничност колорита, временом је почео да се односи на нерегуларно и неочекивано, у природи и у уметности. Постепено, фокусирао се на пејзаж, пејзажно сликарство и вртни дизајн. У другој половини века означавао је заокружену естетску категорију.[51]

Најтемељнији и најсвеобухватнији развој ове естетике током прве половине 18. столећа био је у Француској.[52] У француској култури питорескном су били посебно наклоњени писци путописне литературе, представници новог литерарног жанра – уметничког критицизма, као и писци о дизајну вртова и паркова.

Естетика питорескног обликовала је најпопуларније жанрове визуелне културе 18. века – ведуте и каприче, који су, како је речено, били најзаступљенији у Роберовом опусу. Француски термин *caprice* проистекао је из италијанске речи *capriccio* која се примењивала за разнолике фантастичне теме у бароку, најчешће за приказ града у којем је комбинована реална са фиктивном архитектуром. Укључивање појма *caprice* у општи дискурс у Француској почиње у освит века, када обележава имагинарну активност и раскид са принципима имитације, померање од класичне, академске идеје лепоте ка персоналном осећању естетског. Семантичка експанзија овог концепта везана је за епоху просветитељства.[53] *Pittoresque* подразумева каприциозно, а каприциозно обухвата питорескно, те ове две категорије постају неразлучиве,

49 R. de Piles, *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*, Paris 1989, 106-110.

50 Упор: *Dictionnaire de L'Académie Française*, Sixieme edition 1835, Tome II, 423.

51 Најранија употреба овог термина у значењу „попут слике" није прецизирана: Вазари (Giorgio Vasari) бележи израз *alla pittoresca* када објашњава појаве сличне сликарству, а Боскини (Marco Boschini) и Волпато (Giovanni Battista Volpato) користе га у другој половини 17. века да дочарају типичан венецијански поступак сликања; *pittoresco* употребљава и Коста (Guido Antonio Costa) 1654. за опис архитектуре. Сликар Роза (Salvatore Rosa) у писму 1662. термином *pittoresco* описује природу на свом путовању из Лорета у Рим. *Pittoresco* је дефинисао Милиција (Francesco Milizia) у *Dizionario delle belle arte del disegno* 1797. као оно што је прикладно слици. Питорескно се као естетски идеал посебно гради у Енглеској, најпре захваљујући Гилпиновим (William Gilpin) *Observations on the River Wye* 1782. и *Three Essays: on Picturesque Beauty: On Picturesque Travel, and On Sketching Landscape* (1792), где питорескно дефинише као *a term expressive of the peculiar kind of beauty, which is agreable in a picture*. О историјату термина и о питорескном као естетској категорији: J. Dixon Hunt, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening During the Eighteenth Century*, Baltimore, London 1976; Исти, *The Picturesque Garden in Europe*, London 2002.

52 О томе у: W. Munsters, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève 1991, 8-16.

53 О томе у: P. Ilie, *Caprichio/Caprichoso: A Glossary of Eighteenth-Century Usages*, Hispanic Review 44 (1976), 239-255; J. Starobinski, *L'Invention de la liberte 1700-1789*, Genève 1987.

иако, наравно, нису идентичне. У визуелној култури 18. века каприччо је, пре свега, имагинарни аранжман споменика из минулих времена, *memento* који подстиче фантазију посматрача, нарочито богатих учесника *Grand Tour*-а.

Због својих симболичких и структуралних конотација мотив руина се у француској литератури исказује као слика.[54] Оне постају идеална форма естетике питорескног која их је од симбола пропасти преобразила у естетско задовољство. Њихова неправилност, тензија између некадашње форме и презентног стања, могућност даљег пропадања, прожимање са природом и њеним слободним формама, светлост која кроз њих протиче, начиниле су их фокусом уметничке инвенције.[55] Оне су имале јединствену позицију у визуелном, литерарном и емоционалном корпусу француске културе 18. века и у опусу Ибера Робера. Дело *Robert des Ruines* обележава зенит француског руинистичког сликарства. У њему су остаци прошлости органска метафора која је живела и умрла расточена временом и природом. Такав однос према рушевинама код Робера обликовао је, пре свих, Пиранези,[56] али и француска руинистичка традиција.[57] Робер постаје централна фигура овог домена неокласицизма у Француској.[58]

У јеку развоја питорескног у визуелној култури, средином 18. века, настаје и фасцинација сублимним, подстакнута штампањем Берковог (Edmund Burke) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* 1756. Она се огледа у низу литерарних студија из друге половине столећа, посебно *Les ruines, ou méditations sur les révolutions des empires* грофа Де Волнеја (Comte de Volney) 1781.

54 У француској литератури могу се пратити три главна раздобља употребе мотива руина: током 17. века руине су симболизовале човеков живот и судбину; у 18. су повезане са естетиком питорескног; од краја 18. века функционисале су као структурални компонент литерарног дела. Када су руине у 18. веку постале естетско задовољство, традиционална терминологија постала је недовољна, па су писци позајмљивали термине из визуелних уметности да би дочарали њихову појаву и структуру: G. Daemmrich, *The Ruins Motif as Artistic Device in French Literature* I, II, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 30/4 (1972), 449-457, 31/1 (1972), 31-41. О руинама као естетском објекту: R. Ginsberg, *The Aesthteics of Ruins*, Bucknell Review 18 (1970), 89-101.

55 О томе: J. Augustin, *Subjectivity in the Fictional Ruin: The Caprice Genre*, Romanic Review 91, (2000), 75-89; B. Haley, *Living Forms: Romantics and the Monumental Figure*, Albany 2003, 23.

56 Пиранези успоставља руине као археолошке референце у *Antichità Romane* и *Della magnificenza ed Architettura de' Romani* 1761, али их, истовремено, обликује и као емоционалну категорију: P. Zucker, *Ruins. An Aesthetic Hybrid*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 20/2 (1961), 119-130.

57 Француски сликари овом темом су се бавили на херојским и пасторалним пејзажима већ у 17. веку. Панинијев утицај подстаћи ће њен развој у другом правцу. Од 1724. он ће устукнути пред стандардом величине и грандиозности који је успоставио Сервандони (Giovanni Nicolano Geronimo Servandoni) који из Италије долази на *Académie royale de peinture* у Паризу као сликар архитектуре. Он је најзначајнији за развој сугестивнијег и емоционалнијег представљања руина у Француској, као и главни модел за нову генерацију *ruinistes*: R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton N. J. 1967, 113.

58 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: An Educated Task: Neoclassicism at the Art Institute (1989), 20-37, 82-85.

и *Le plaisir de la ruine* Де Сен Пјера (Bernardin de Saint-Pierre) 1784, као и у визуелној култури. Временом, на Роберове представе рушевина, снажно ће утицати естетика сублимног. Роберове слике ће визуелно дефинисати идеал сублимног – величину, оштрину, нерегуларност форми и драматични констраст светла и таме.

Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі није, наравно, типична слика руина, али јесте визуелна репрезентација ове традиције. Робер, Фрагонар и други полазници *Académie de France à Rome*, често су представљали ренесансне виле нарушене протоком времена, нарочито Капраролу и Тиволи, налазећи у њима питорескну лепоту и атмосферу. Чак и кад је приказивао здања нетакнута временом, као што је колонада Светог Петра у Риму, Робер је укључивао имагинарне рушевине са нишама између стубова. За Робера и његову генерацију руине су биле елоквентније од неоштећених здања, јер су сведочанство конкретне манифестације материјалне културе у континууму времена и историје. *Vraie nature*, истинска природа, архитектуре може бити откривена само у протоку времена и захваљујући сликаревој способности да сугерише процес деклинације и деградације.

Исте мисли делио је Дени Дидро, идиом естетске критике и репрезентације. Записао је, између осталог: „Верујем да руине покрећу више од нетакнутих структура... Рука времена посејала је по маховини која их покрива дух великих идеја и меланхоличних осећања. Размишљам о људима који су створили таква чуда и који нису више са нама.“[59] Он је, суштински, изумитељ концепта *la poétique des ruines* који подразумева представљање не само спољњег облика рушевина, већ и њихове атмосфере. Дидро разуме питорескно и сублимно у презентацији руина као нешто што укључује посматрачев драмски капацитет. Он је у потпуности артикулисао ондашњи став према руинама и постао најелоквентнији литерарни глас овог култа на Салону 1767. пред Роберовом сликом. Својеврсни емоционални пролом изазвала је *Grande Galérie éclairée du fond* када је записао: *Oh! les belles, les sublimes ruines!... Quel effet! quelle grandeur! quelle noblesse*! Дидроова критика тада је напустила ексфразис и увела посматрачеву реакцију на Роберов каприччо: „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 пао у прашину и не желим да умрем! Бујице носе націју за націјом према дну заједничког амбиса. Жудим да се припијем за обалу и одбраним од плиме...“.[60] То је моменат када је посматрач постао актер у спектаклу уништења који га обухвата и пружа му немерљиво задовољство.

59 D. Diderot, *Ruines et paysages*, Salon de 1767, 334.

60 Исто, 229-30.

Рађање поетике руина на Салону 1767. може се окарактерисати као последица страха генерисаног презентацијом руина, а који инспирише посматрача да конструише паралелну слику свог сопственог универзума руина. Код Дидроа, као и других литерата тог времена, временом се примећује отклон од питорескног и нагласак на сублимном. Интеграција рушевина у природно окружење евоцира сентимент *de la mélancolie*, све популарнији током друге половине 18. века.[61]

Тадашња ликовна критика исказује одјеке вековног антагонизма према неисторијским жанровима, али, због континуираног пораста њихове популарности и промена на ширем феноменолошком плану, и препознавање њихових вредности.[62] Дидро, који је сматрао да уметност мора бити јавна, истинита и емоционално обавезујућа, у Роберовом сликарству руина препознао је тежњу досезања достојанства историјског сликарства. Роберове слике рушевина које обухватају историзам и жанр потврђивале су Дидроову доктрину *peinture morale*. Тако, Робер за Дидроа постаје *excellent peintre de ruines antiques* и *grand artiste*.[63]

У предреволуционарној клими укупне несигурности, слике *Robert des Ruines*, нарочито оне које су приказивале оновремене урбане целине као рушевине, глорификовале су сублимне могућности деструкције (сл. 31).[64] Но, те слике настале су знатно касније од *Степеништа парка палате Фарнезе у Капраролі*. У моменту када њу слика Робер не рачуна на акутно искуство сублимног код посматрача и задржава се на поетизацији деструктивне силе времена која изазива естетско задовољство и пријатну медитативност.

Управо то је квалитет који се тражио од сликаних декорација *petites maisons*, *maisons de plaisance*, као и краљевских *chateaux*. Роберове композиције за дворце Меревиј и Багател (сл. 32), а делом и оне за краљев дворац у Фонтенблоу, изражавају сличну питорескну атмосферу

61 R. Mortier, *La Poetique des ruines en France*, Genève 1974, 88-97. О Дидроовим мислима пред Роберовим сликама: M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Univ. of California Press 1980, 128-130.

62 О томе: R. Wrigley, *The Origins of French Art Criticism From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993.

63 О каснијим амбивалентним Дидроовим критикама Роберовог сликарства било је речи у поглављу *Ибер Робер и француска култура 18. века* ове књиге.

64 Роберова најпотреснија експлоатација ових идеја била је *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvres en ruines* 1796 (сл. 31). На овој слици, Велика галерија Лувра, која је од 1795. до 1801. реконструисана да би постала галерија слика, представља се у будућем времену као руина. Париз неизбежно иде путем царског Рима и постаје разбијена слика своје бивше славе. Слика изражава естетику сублимног коју је, према мишљењу Берка, произвела Револуција као *the most astonishing* догађај, „монструозна сцена на којој су се објединиле супротстављене страсти – задовољство и одвратност, смех и сузе, страх и нада“: E. Burke, *Reflections on the Revolution in France*, London 1793, 21-22. Могућност да је слика настала као израз Роберовог незадовољства политиком и пројектима везаним за Лувр као музеј наводи се у: P. R. Radisich, *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge Univ. Press, 1998, 129-133. Идеју да су ова и сличне Роберове слике изражавале колективни страх од деструкције изазван, између осталог, урбаном реформом Париза, подметнутим пожарима и другим шпекулацијама у „времену шанси“ које је радикализовало естетику сублимног износи: N. Dubin, *Futures and Ruins: The Painting of Hubert Robert*, Center 25 (2005), 87-89.

31. Ибер Робер, *Имагинарни поглед на Велику галерију Лувра у рушевинама,* 1796, уље на платну, Musée du Louvre, Париз

32. Ибер Робер, ***Портик сеоске виле,*** 1773, уље на платну, The Metropolitan Museum of Art, Њујорк

и демонстрирају сродне референце на античку и ренесансну културу као и слика из Народног музеја.[65] Због свог питорескног шарма, софистицираних форми и бременитих порука, Роберове визуелне репрезентације биле су идеално окружење за образовану елиту, нарочито у тренуцима њеног повлачења у удобност сеоских вила и двораца. Аристократија је ценила Роберово познавање класичне и ренесансне римске антикварије и упошљавала га да, као сликар и пројектант вртова, креира њихове виле и паркове као токове воде што проистичу из „реке времена". Робер је успевао да конципира њихов домен као „земљу илузије", композит кохерентно планираних и вешто изведених „слика" које су у деликатној равнотежи са личношћу патрона и за њега меродавним историјским референцама – чињеничним или фантастичним.[66] Роберове *vedute di fantasia* и *capricci* били су интегрални делови сложених декорација ентеријера и вртних комплекса који су, обједињени, евоцирали емоције – од сентименталних до сублимних.

Слика *Степениште парка палате Фарнезе у Капраролі* била је сегмент једне такве целине. По свим наведеним особинама одговарала је свом првобитном простору. Највероватније оном у којем је своје најспокојније дане проводила француска краљица.

65 Упор. према: J. Baillio, *Hubert Robert's Decorations for the Château de Bagatelle*, The Metropolitan Museum Journal 27 (1992), 149-182; P. R. Radisich, нав. дело, 78-96, 97-116.

66 Израз *pays d'illusion* потиче од Кармонтела (Louis Carrogis Carmontelle), дизајнера парка Монсо (Parc Monceau): J. D. Bandiera, нав. дело, 83.

Парк на језеру

ЗНАТНО МАЊА и по датуму настанка познија од *Степеништа парка палате Фарнезе у Капраролі* је слика *Парк на језеру* (сл. 2, 31,5 x 40 cm) изведена уљаним бојама на платну, највероватније конопљином.[1] Подлога којом је платно припремљено за сликање је двослојна – доњи слој је црвене, а горњи светлосиве, скоро беле боје. Током ранијих конзерваторско-рестаураторских радова рентоалирана је на ланено платно и затегнута на клинасти слепи рам са крстом. Тада су бочне ивице платна исечене и покривене папирном траком, слика очишћена, а оштећења ретуширана. Током последњег третмана слика је подвргнута конзерваторским испитивањима и минималним конзерваторско-рестаураторским радовима.[2]

На полеђини слике, 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.[3] Као и претходна слика, у Југославију је пренета у акцији прикупљања и пребацивања дела које је организовао Анте Топић Мимара, ангажован на пословима реституције југословенске имовине.[4]

Слика није потписана, нити датована, али је у Народни 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

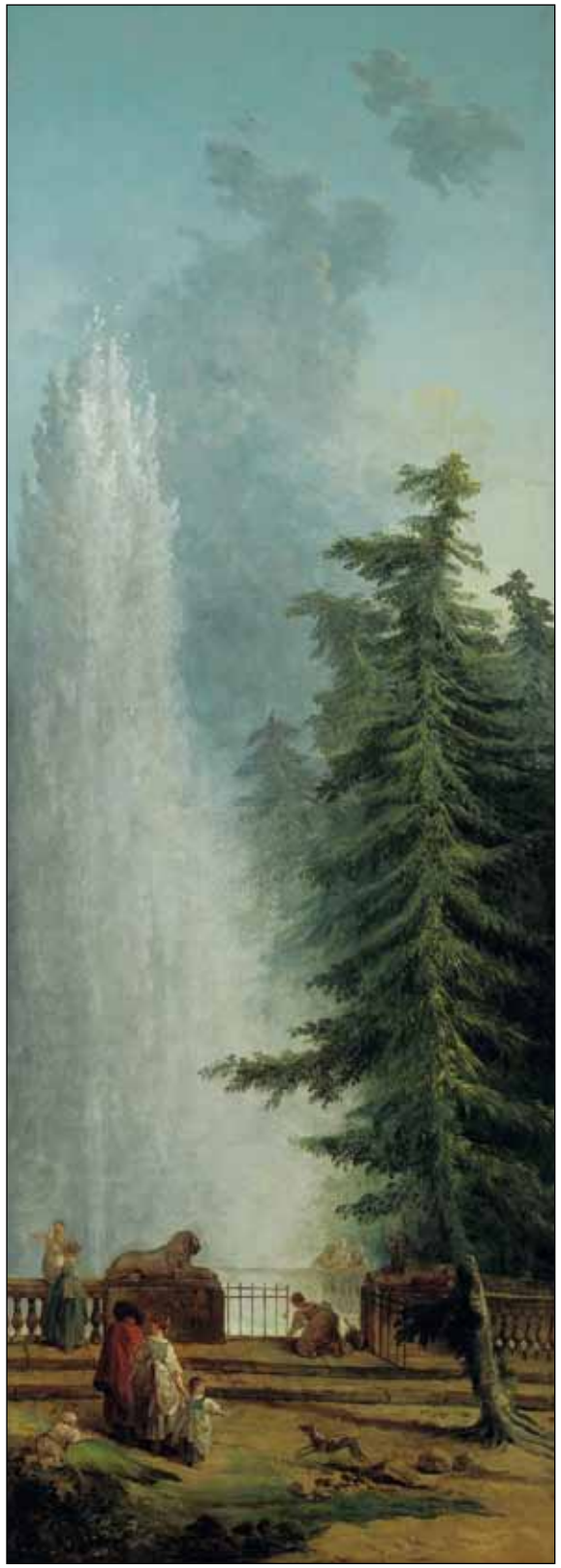
1 Испитивања влакна врше се у сарадњи мр Софије Кајгез, више рестаураторке Народног музеја у Београду, и др Мирјане Костић, ванр. проф. на Катедри за текстилно инжењерство Технолошко-металуршког факултета у Београду.

2 Радови су обављени у Центру за конзервацију Народног музеја у Београду током 2010-11. године. Извеле су их рестаураторке наведене у фусноти 43 претходног поглавља.

3 Archiv Berlin 457-08-39 (Jugoslawien), *Unbekannt und Urtmliche Restitutionen, no 7554 Robert. H, Landschaft, Lwd. 32:40 cm…Herkunft unbekannt, wahrschl. Slg. H. Göring.*

4 О томе: V. Kusin, *Mimara*, Centar za informacije i publicitet, Zagreb 1987; M. Terzić, *Josip Broz Tito i Ante Topić Mimara*, Vojnoistorijski glasnik (1997), 147-161.

5 Према истом записнику наведеном у фусноти 1 из претходног поглавља. *I Објекти примљени од Министарства за науку и културу Владе ФНРЈ*. Под бројем 9 је убележено *Hubert Robert, Предео са језером, 40/34,5*.



33. Ибер Робер, *Поглед на парк са водоскоком,* 1783, уље на платну, Musée du Louvre, Париз

карактеристични вокабулар и пикторални језик Ибера Робера. Попут великог броја његових слика, *Парк на језеру* није топографски одређен. Може се, попут слике *Степениште парка палате Фарнезе у Капраноли*, сврстати у иконографски тип *veduta di fantasia* – који комбинује стварне и фиктивне архитектонске структуре – чији је Робер најзначајнији француски представник.

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 Роберове слике немају топографску одредницу, већ уопштене називе, попут „један италијански врт". Од 1791. Робер не излаже слике које у називима евоцирају сећање на Италију.[6]

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 18. века. То је време његовог највећег уметничког успона, значајних поруџбина 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

34. Ибер Робер, *Фонтана испод портика,* уље на платну, Musée du Louvre, Париз

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

смислу, сличност београдске слике са доњим партијама композиције *Поглед на парк са водоскоком* из 1783 (сл. 33). Као једна од најближих аналогија издваја се слика *Фонтана испод портика* (сл. 34). Мада је, на први поглед, укупни утисак другачији – превасходно због архитектонског оквира у који је сцена смештена и мноштва детаља – она, морфолошки и феноменолошки, има много заједничког са *Парком на језеру*. Због брзог, скицозног 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. 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 наспрам Колосеума* (сл. 35).[7]

Већ је наглашено да је Робер себе радо приказивао на сликама. Његова самопрезентација је готово увек реализована у форми уметника који занесено бележи призор чији 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 18. век.[8] Често, као и на слици *Парк на језеру*, сликар се представља док ствара, изолован од људи којима је окренуо леђа (сл. 36, 37). У томе је могуће препознати адаптацију старе традиције исказивања

36. Ибер Робер, *Парк на језеру,* детаљ

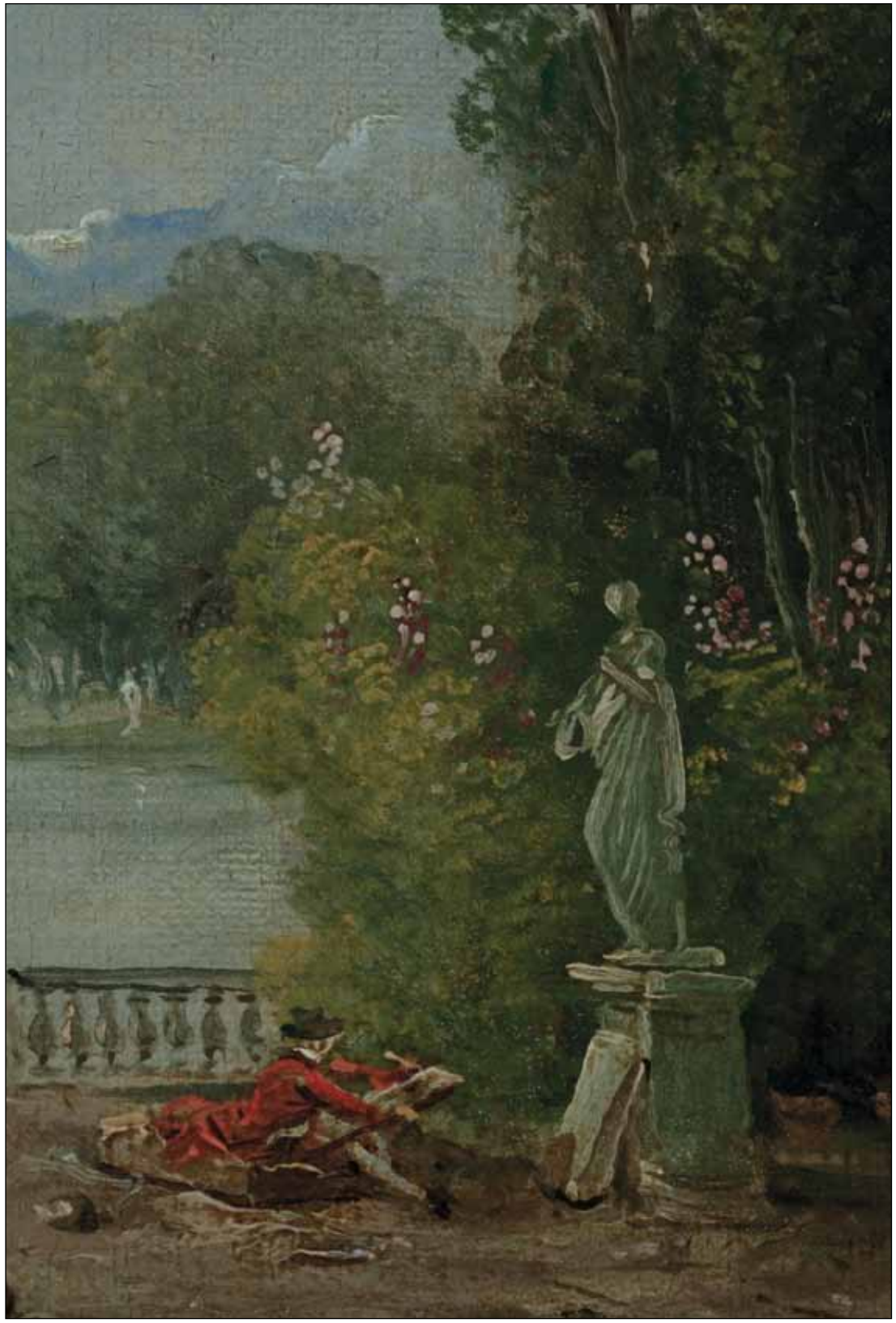
7 Сличан пример је у Музеју у Валансу и на скицама из Графичке збирке Лувра, RF 37336 и RF 37337.

8 О приказу сликара на пејзажима 18. века: R. Strong, *The Artist & the Garden*, Yale Univ. Pr., New Haven, London 2000, 252-253.

35. Ибер Робер, *Ибер Робер црта античку вазу наспрам Колосеума,* сангвина, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, Безансон

себе као меланхоличног генија, али без конвенционалне иконографије и уз веома скривену природу такве алузије.[9] Робер се не представља као механички имитатор, већ узнемирени уметник посвећен вишој истини, непојмљивој обичним људима који промичу поред њега. Као и на

9 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.



37. и 38.
Ибер Робер,
Парк на језеру,
детаљи

39. и 40.
Ибер Робер, Парк на језеру,
детаљи

другим делима, Робер запоставља приказ лица – сопственог као и туђег – али се приказује као елегантно одевен и удобно смештен испод свог модела, митолошке или алегоријске фигуре коју је немогуће прецизно дешифровати. Овакав корпорални „дисплеј“ увео је у француско сликарство Вато 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.[10] 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 (сл. 38-40).

Парк на језеру и питорескни врт

На слици *Парк на језеру* представљена је визија „треће природе“ – имагинарни простор питорескног врта.[11] Већ је указано да се термином *pittoresque* обухвата, готово у целости, естетика 18. века. Њим се обухвата и Роберов опус, а тиме и слика из Народног музеја. Овај термин временом се све снажније везивао за пејзаж, пејзажно сликарство и вртни дизајн и, преко њих, градио као заокружена естетска категорија.

Естетика питорескног одредила је, у највећој мери, креацију, презентацију и перцепцију ведута и каприча и усмерила њихову растућу популарност. Истовремено, ови жанрови сликарства, најзаступљенији у Роберовом делу, доприносили су развоју естетике питорескног, којој су били посебно посвећени писци путописне литературе, уметнички критичари и теоретичари вртног дизајна.

Дизајн врта је изразита уметничка манифестација 18. века. Вртови и паркови су били поље тестирања и успостављања нових теорија и стилова. *Pittoresque* (енг. *picturesque*) или „природни“ врт, феномен 18. века, рефлектовао је просветитељске ставове о природи и пејзажу. Просветитељи природу доживљавају као поље истраживања и самоспознаје, сврху образовања и темељ прогреса. Пејзаж се поимао као неизбежни, прогресивни развој, експанзија културе у „природне“ просторе који су у развоју који је и сам „природан“. Њихове ставове де-

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

11 *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 od Landscape Architecture*, Cambridge, Mass. 1997, 105-136.

лили су Роберови патрони за које је током осме и девете деценије века стварао сликане и вртне декорације.

Сликар и дизајнер врта је уметнички хибрид уобичајен у 18. веку, али је Роберово кретање између светова дводимензионалног и тродимензионалног илузионизма било, према мишљењу његових савременика, најелегантније, најуспешније и „најприродније".

Робер је, како је већ указано, након учешћа у пројектовању новог версајског парка 1777. стекао титулу пројектанта краљевских вртова (*Dessinateur des Jardins du Roi)*. Пошто ту титулу нико након Ле Нотрове смрти 1700. није понео, јасно је да је Робер импресионирао двор својим нарочитим способности на пољу вртног дизајна. Пројектовао је краљевске вртове у Кампиењу, Рамбујеу[12] и Тријанону,[13] где је његова каријера вртног дизајнера, највероватније, почела. 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 његове епохе.

У претходном, 17. столећу, француски врт био је под снажним утицајем ренесансне интерпретације вртова римских античких вила, која је античку хортикултуру успоставила као основну референцу за дизајн.[14] Зенит пејзажног обликовања досегнут је у Версају у доба Луја XIV. Од почетка новог столећа француски врт се континуирано мењао и постајао све више „слици налик", обликујући се према принципима естетике питорескног. Без обзира на разлике, сви француски вртови 18. века имали су заједничку особину: елементи природе компоновани су у серију више или мање контролисаних „слика".

Међутим, специфичност француских доктрина и техника на пољу хортикултуре деценијама је систематски 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

12 Гроф Д'Анживије одредио је Роберу надзор над изградњом *laiterie de la reine* у шумама иза *Chateau de Rambouillet*. „Краљичина млекара", поклон Луја XVI супрузи, краљици Марији Антоанети, стварана је 1786, истовремено са краљичиним *Hameau* у *Petit Trianon* у Версају. Робер је предводио тим уметника и занатлија, међу којима је био Лагрен (Lagrenee), директор Севра: C. C. Young, *Marie Antoinette's Diary at Rambouillet*, Magazine Antiques, October 1, 2000.

13 J. de Cayeux , *Hubert Robert et les jardins*, 80-84.

14 О утицају италијанског ренесансног врта: M. Baridon, *Les mots, les images et la mémoire des jardins*, у: *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, M. Mousser, P. Nys eds., Besancon 1995, 183-203.

декартовске *mathesis universalis*.[15] Међутим, структура француског врта није у потпуности одређена картузијанском епистемологијом.[16] Такође, француски врт, у целини посматрано, није израз ауторитативног политичког система.[17] 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.[18] Иако се парк мора посматрати као политички дискурс,[19] 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 18. века су форма која обједињује филозофију, науку, политику, етику и естетику.

Мада су француски теоретичари већ у првој половини 18. века допринели развоју питорескног врта,[20] 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 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.[21] Такве, променљиве „слике", Вателе обликује на свом имању *Moulin-Joli* крај Париза. Вртна структура Муленжолија, прилагођена постојећем стању природе, прослављена је у Русоовој новели *Julie: ou la Nouvelle Héloïse* из 1761, у опису Елоизиног врта.[22] Осим Русоа, имање су посећивали и други интелектуалци и уметници, међу којима се истицао Робер, Вателеов пријатељ из римских дана, који је начинио неколико

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

16 О томе: B. Wellman-Aron, *On Other Grounds. Landscape Gardening and Nationalism in Eighteenth-Century England and France*, State University of New York Press 2001, 9-11.

17 Пошто је централна оса Версаја, која се отвара према бесконачности, семантичка потка која држи цео систем и знак Краља Сунца и његове власти, праволинијске висте у француским вртовима су тумачене као израз репресивног политичког система: A. Weiss, нав. дело, 62-63.

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

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

20 Тридесетих година 18. века драмски писац и вртни дизајнер Дифрени (Charles Duffresny) заступа идеју о неопходности нерегуларних вртних облика. Према мишљењу савремених теоретичара, он је пре Кента (William Kent) креирао нови стил хортикултуре, односно питорескни врт. Исто становиште заступао је и критичар Блондел (Jean-François Blondel) у *Maisons de plaisance* 1736: D. Wiebenson, нав. дело, 9, 14.

21 C. H. Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris 1774, 56, 106-107, 109, 156, 198.

22 Раније се сматрало да су Русоова размишљања о врту и пејзажу, изложена у овој славној новели, настала под утицајем енглеске традиције. Међутим, Русоов опис врта као природног и једноставног одражава француску традицију 18. века, нарочито идеје његовог пријатеља Вателеа, а не енглески „природни" покрет, према којем је био критичан. Исто се може рећи и за Дидроов концепт некултивисане природе, који је обликован француском, нарочито Русоовом филозофијом: D. Wiebenson, нав. дело, 29-39.

илустрација воденице.[23] 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 Ерменонвила (*Ermenonville*) маркиза Жирардена (René Louis Girardin). Иако је генерални тон 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.[24] Исту „слику“ ускоро ће поновити и у дворцу Меревил (*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 (сл. 41).[25]

Идеје француских теоретичара Робер је преточио у визуелну реалност. Он је био покорен природи, њен асистент, *la seconder*, што је од вртлара захтевао Морел.[26] 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.[27] 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“.[28]

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 вртовима 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 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

23 Исто, 16-17.

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

25 О Роберу у Меревилу: Исто, 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.

26 Jan-Marie Morel, *Théorie des jardins, ou l'art des jardins de la Nature*, Paris 1776, 95.

27 Морел је вртлара називао уметником, а Жирарден композитором: Исто, 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, 10.

28 W. J. T. Mitchell, нав. дело, 15.

41. Ибер Робер, ***Храм на рустичном мосту у парку Меревил,*** уље на платну, Musee des Beaux-Arts, Руан

натурализује артифицијелно и дарује ефекат хармоничне циркулације. Овај питорескни врт омогућава реверзибилност гледања и осећања. У перцепцији његове лепоте „шетач“ укључује сва своја чула, не само вид.[29]

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.

Квалитети који карактеришу слику *Парк на језеру* – питорескни шарм подстакнут прожимањем 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 и да „прошета“ по њој – обезбедили су Роберу популарност и велики успех. Он је, и као сликар и као вртни дизајнер, успевао да искорачи из топографског, да „уздигне“ пејзаж

29 Француски писци о вртовима, који сви указују на значај улоге посматрача, своје мисли о учешћу свих чула у обухватању природе ослањају на Кондијаков (Étienne Bonnot de Condillac) *Essai sur l'origine des connaissances humaines: ouvrage oú l'réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain* из 1749. О значају Кондијакове филозофије у креирању врта: B. Wellman-Aron, нав. дело, 99-105, 124-129.

на ниво који му никада раније није припадао. Купцима слика, као и власницима сеоских кућа, својим пејзажним конструкцијама даривао је врсту Утопије која је подстицала разнолике менталне и емоционалне асоцијације. Своју улогу творца овакве пикторалне поетике наглашавао је, као на *Парку на језеру*, постављајући себе како скицира у предњем плану.

Парк на језеру је, као и већина Роберових слика, врста својеврсне уметникове рециклаже већ изнађених решења. Због тога се велики део његовог опуса сматрао незанимљивим. Док су филозофи и књижевници, попут Пруста (Marcel Proust), уживали у сличним његовим сликама, нарочито приказима парка Сен Клод (сл. 42), историчари уметности су их запостављали.[30] Зато су многе Роберове слике, па и ова београдска, остале непримећене у науци. У потрази за изгубљеним временом, пошле смо у „шетњу“ кроз њу. Усмерена историјским контекстом, она је била довољна да нас *Парк на језеру* очара својим спокојем, златном ауром, могућношћу алузивних, носталгичних и медитативних токова духа.

30 О Прусту и Роберовим сликама: T. Baldwin, *The Material Object in the Work of Marcel Proust*, Bern 2005, 94.

42. Ибер Робер, *Парк Сен Клод,* уље на платну, New Orleans Museum of Art, Њу Орлеанс

АРХИВСКА ГРАЂА:

Архив Југославије:

54-319-483, Уметнички музеј, бр. 20714 од 30.VIII. 1949.

Архив Ј. Б. Тита:

KMJ – III– 4/15.

Архив Народног музеја у Београду:

Уметнички музеј, бр. 501 од 2. VII 1949.

Bundesarchiv Berlin:

457-08-39 (Jugoslawien), "Unbekannt und Urtumliche Restitutionen".

Deutsches Historisches Museum, BADV:

http://www.dhm.de/gos-cgi-bin/linz/satz.cgi?Objekt=li004514

ИЗВОРИ:

Burke, E., *Reflections on the Revolution in France*, New York 1793/1973.

Chènevières, Ph. de, Montaiglon, A. de, *Abecedario de P. J. Mariette*, Vol. IV, Paris 1857-1858.

Dictionnaire de L'Académie Française. Sixième édition 1835, Tome II, Paris, Imprimerie et Librairie de Firmin Didot Frères 1835.

Diderot D., *Salon de 1763*, dans: *Ouvres completes de Diderot*, éd. Garnier, Paris 1876, Tome X.

Diderot on Art – I: The Salon of 1765 and Notes on Painting, trans. and ed. J. Goodman, New Haven and London 1995 A.

Diderot on Art – II: The Salon of 1767, trans. and ed. J. Goodman, New Haven and London 1995 B.

Dubos, J. B. (L'abbé Dubos), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris: Mariette 1733 /D. Désirat ed., Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris 1993/.

Girardin, R. L. marquis de, *De la composition des paysages, ou des moyens d'embellir la Nature autour des habitations, en joignant l'agréable a l'utile*, Geneve, Paris: P. M. Delaguette 1777.

Meilhan, G. S. de, *Le Gouvernement, les mœurs et les conditions en France avant la Révolution*, Paris: Poulet-Malaiss 1795.

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

Morel, J. M., *Théorie des jardins, ou l'art des jardins de la Nature*, Paris: Pissot Libraire 1776.

Piles, R. de, *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres* /1708/, J. Thuillier ed., Paris: Gallimard 1989.

Rémy, P., Julliot, C. F., *Catalogue des tableaux & dessins précieux des maitres célèbres des trois écoles, Figures des marbres, de bronze&de terre cuite, Estampes an feuilles&autres objets du Cabinet de feu M. Randon de Boisset, Receveur Générale, par Pierre Rémy: Le Vente se sera le Jeudi 27 Février 1777, à trois heures et demie précises de relevée, rue des Capucines, près la Place Vendôme*, Paris 1777.

Salons: Tome III, *Ruines et paysages – Salons de 1767*. Textes établis et présentes par D. Diderot, M. Delon. E. Marie Bukdahl, A. Lorenceau, Paris: Hermann 1995.

Salons de Diderot, J. Seznec, J. Adhemar eds., Oxford 1957-1967.

Souvenirs de Mme Louise-Elisabeth Vigée Le Brun, Paris: H. Fournier 1835-1837.

Watelet, C. H., *Essai sur les jardins*, Paris: de L'Imprimerie de Prault, Imprimeur du Roi, 1774.

ЛИТЕРАТУРА:

Agnelli, M., *Gardens of the Italian Villas*, London 1987.

Ambrozić K., *Narodni muzej Beograd*, Beograd 1983.

Ananoff, A., *François Boucher: Peintures*, vol II, La Bibliothèque des Arts, Lausanne 1976.

Augustin, J., *Subjectivity in the Fictional Ruin: The Caprice Genre*, Romanic Review 91, (2000), 75-89.

Auslander, L., *Taste and Power: Furnishing Modern France*, University of California Press 1998.

Bailey, C. B., *Quell dommage qu'une telle dispersion: Collectors of French Painting and the French Revolution*, in: *1789: French Art during the Revolution*, A. Wintermune ed., New York 1989, 11-26.

Baillio, J., *Hubert Robert's Decorations for the Château de Bagatelle*, The Metropolitan Museum Journal 27 (1992), 149-182.

Baker, K. M., *Memory and Practice: Politics and the Representation of the Past in Eighteenth-Century France*, Representation 11 (1985).

Baldwin T., *The Material Object in the Work of Marcel Proust*, Bern 2005.

Bandiera, J. D., *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: An Educated Task: Neoclassicism at the Art Institute (1989), 20-37, 82-85.

Baridon, M., *Les mots, les images et la mémoire des jardins*, in: *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, M. Mousser, P. Nys eds., Besançon 1995, 183-203.

Barnett, S. J., *The Enlightenment and Religion. The Myths of Modernity*, Manchester Univeristy Press 2003.

Bell, A., *Culture and religion*, in: *Old Regime France 1648-1788*, W. Doyle ed., Oxford 2001, 78-104.

Bermingham, A., Brewer J., eds., *Consumption of Culture 1600-1800: Image, Object, Text*, London 1995.

Bhabha, H. K., ed., *Nation and Narration*, London, New York 1990.

Бошњак, Т., Брајовић, С., „*Степениште парка палате Фарнезе у Капрароли" Ибера Робера у Народном музеју у Београду*, Зборник Народног музеја 19-2 (2010), 137-174.

Бошњак, Т., *Француско сликарство у Београду. Формирање и улога јавне колекције*, Зборник Народног музеја 19-2 (2010), 501-533.

Bourdieu, P., *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge Massachusetts 1984.

Брајовић С., Бошњак Т., „*Парк на језеру" Ибера Робера у Народном музеју у Београду*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 38, Нови Сад 2010, 79-96.

Bryson, N., *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981.

Cailleux, J. de, *Robert a pris modèle sur Boucher*, Connaissance des Arts 32/1959, 100-106.

Cailleux, J., de, *From the "Museum"to the Musée du Louvre: Schemes and transformations in connexion with two paintings by Hubert Robert,* L'Art du Dix Huitième Siècle, The Burlington Magazine 13 (1963), An Advertisement Supplement to the Burlington Magazine, i-iv.

Cailleux, J., de, *Introduction to the Method of Hubert Robert,* The Burlington Magazine 109/767 (1967).

Cailleux, J.,de, *Hubert Robert's Submissions to the Salon 1769,* L'Art du Dix Huitième Siècle, The Burlington Magazine 117/871 (1975), An Advertisement Supplement to the Burlington Magazine, i-xvi.

Cailleux, J., de, *Un album inédit de croquis d'Hubert Robert,* L'Art du Dix Huitième Siècle, The Burlington Magazine 38 (1979), An Advertisement Supplement to the Burlington Magazine, i-vi.

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

Carlson, V., *Hubert Robert in Rome. Some Pen-and-Wash Drawings*, Master Drawings 39/3 (2001), 288-299.

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

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

Cayeux, J. de, *Hubert Robert*, in: *Dictionary of Art*, Oxford 1996, Vol IV, 447-450.

Cohen, M., *Fashioning Masculinity: National Identity and Language in the Eighteenth Century*, New York 2002.

Cohen, S. R, *Body as 'Character' in Early Eighteenth-Century French Art and Performance*, The Art Bulletin 78/3 (1996), 454-466.

Craske, M., *Art in Europe 1700 -1830*, Oxford University Press 1997.

Crow, T. E., *Painters and Public Life in 18th Century*, New Haven, London 1987.

Crow, T. E., *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*, in: *Consumption of Culture 1600-1800: Image, Object, Text*, A. Bermingham, J. Brewer eds., London 1995, 89-102.

Cuzin, J. P., Rosenberg, P., *J. H. Fragonard e H. Robert a Roma*, exh. cat, Villa Medici, Roma 1990.

Daemmrich, G., *The Ruins Motif as Artistic Device in French Literature* I, II, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 31/1 (1972), 31-41, 30/4 (1972), 449-457.

Daumard, A., *Les bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Paris 1987.

Dictionary of Art, Vol IV, Oxford 1996.

Dilke, E. F. S., *French Painters of the XVIIIth Century,* George Bell&Sons, London 1899.

Dixon Hunt, J., *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening During the Eighteenth Century*, Baltimore, London 1976.

Dixon Hunt, J., *The Picturesque Garden in Europe*, London 2002.

Doyle W., ed., *Old Regime France 1648-1788*, Oxford 2001.

Dubin, N., *Futures and Ruins: The Painting of Hubert Robert*, Center 25 (2005), 87-89.

Feliciano, H., *The Lost Museum. The Nazi conspiracy to steal the world's greatest works of art*, Basic Books, New York 1997.

Fontaine, L., *The Circulation of Luxury Goods in Eighteenth-Century Paris: Social Redistribution and an Alternative Currency*, in: *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, M. Berg, E. Eger eds., New York 2003, 89-102.

Fried, M., *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press 1980.

Gabillot, C., *Hubert Robert et son temps*, Librairie de l'art, Paris 1895.

Gaehtgens, T. W., Michel, C., Rabreau, D., Schieder, M., eds., *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Paris 2001.

Galabrun, A. P., *The Birth of Intimacy: Privacy and Domestic Life in Early Modern Paris*, Philadelphia 1991.

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

Ginsberg, R., *The Aesthteics of Ruins*, Bucknell Review 18 (1970), 89-101.

Golburt, L., *Derzhavin's Ruins and the Birth of Historical Elegy*, Slavic Review 65/4 (2006), 670-693.

Goncourt E. de, Goncourt, J. A. de, *Histoire de Marie-Antoinette*, Tome II, Paris: Firen Didot 1859.

Goodman, D., *Enlightenment salons: the convergence of female and philosophic ambitions*, Eighteenth-Century Studies 22 (1989), 329-350.

Gordon, D., Bell, D., Maza, S., *The Public Sphere in the Eighteenth Century*, A Forum in French Historical Studies XVII/4 (1992), 882-956.

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

Haase, G., *Die Kunstsammlung Adolf Hitler. Eine Dokumentation,* Quintessenz Verlags-GmbH, Berlin 2002.

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

Haley, B., *Living Forms: Romantics and the Monumental Figure*, Albany 2003.

Hedley, J., *François Boucher. Seductive Visions*, Exhibition catalogue, Wallace Collections, London 2004.

Hunt, J. D., *Gardens and the Picturesque: Studies in the History od Landscape Architecture*, Cambridge, Massachusetts 1997.

Hyde, M., *Making Up the Rococo. François Boucher and His Critics*, Los Angeles 2006.

Ilie, P., *Caprichio/Caprichoso: A Glossary of Eighteenth-Century Usages*, Hispanic Review 44 (1976), 239-255.

Israel, J. I., *Radical Enlightenment. Philosophy and the Making of Modernity 1650-1750*, Oxford 2001.

Jarrassé, D., *Pittura Francese del '700. Dal Rococo al Neoclasicismo*, Key Book/Rusconi libri, Artemisia, Genova 2002.

Jones, C., *Bourgeois Revolution Revivified: 1789 and Social Change*, in: *Rewriting the French Revolution*, C. Lucas ed., Oxford 1991.

Jones, J. M., *Sexing La Mode. Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*, Oxford, New York 2004.

Kettering, S., *Gift-Giving and Patronage in Early Modern France*, French History 2 (1988), 131-151.

Kusin, V., *Mimara*, Centar za informacije i publicitet, Zagreb 1987.

L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle, T. W. Gaehtgens, C. Michel, D. Rabreau, M. Schieder, eds., Paris 2001.

Landes, J. B., *Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press 2001.

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

Laroque, D., *Le Discours de Piranese: L'ornement sublime et le suspens de l'architecture*, Paris 2000.

Linton, M., *Politics of Virtue in Enlightenment France Studies in Modern History*, Palgrave 2001.

Lucas C., ed., *Rewriting the French Revolution*, Oxford 1991.

Martin, R., Barresi, J., *Naturalization of the Soul. Self and Personal Identity in the Eighteenth Century*, London, New York 2000.

Maza, S. C., *Servants and Masters in Eighteenth-Century France: The Uses of Loyalty*, Princeton 1983.

Mitchell, W. J. T., *Introduction; Imperial Landscape*, in: *Landscape and Power*, W. J. T. Mitchell ed., Chicago 1994, 1-4, 5-34.

Mitchell, W. J. T. ed., *Landscape and Power*, Chicago 1994.

Montagu, J., *The Painted Enigma and French Seventeenth-Century Art*, Journal of the Courtauld and Warburg Institutes 31 (1968), 307-335.

Mortier, R., *La Poetique des ruines en France*, Genève 1974.

Mousser, M., Nys, P., eds., *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon 1995.

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

Nolhac, P. de, *Hubert Robert 1733-1808*, Paris 1910.

O'Neal, J. C., *Changing Minds: The Shifting Perception of Culture in Eighteenth-Century France*, The University of Delaware Press 2002.

O'Neal, J. C., *The Authority of Experience: Sensationist Theory in the French Enlightenment*, Pennsylvania University Press 1996.

Oborne, M. W., *A History of the Château de la Muette*, Paris 1999.

Owens Schaefer, J., *The Souvenirs of Elisabeth Vigée-Lebrun: The Self-Imaging of the Artist and the Woman*, International Journal of Women's Studies 4 (1981), 35-49.

Paul, I., *The Age of Minerva*, Vol. 1, *Counter-Rational Reason in the Eighteenth Century. Goya and the Paradigm of Unreason in Western Europe*, Pennsylvania University Press 1995.

Paulson, R., *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, Cambridge 1975.

Pomian, K., *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*, Cambridge 1990.

Pommier, É., *Le projet du Musée royal (1747-1789)*, in: *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, T. W. Gaehtgens, C. Michel, D. Rabreau, M. Schieder, eds., Paris 2001, 185-210.

Praz, M., *Conversation Piece: A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, London 1971.

Pressly, W. L., *Genius Unveiled: The Self-Portraits of Johan Zoffany*, The Art Bulletin 69/1 (1987), 88-101.

Radisich, P. R., *Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge University Press 1998.

Radisich, P. R., *Que peut définir les femmes?: Vigee-Lebrun Portraits of an Artist*, Eighteenthe-Century Studies 25/4 (1992), 441-467.

Radisich, P. R., *The King Prunes His Garden: Hubert Robert's Picture of the Versailles Garden in 1775*, Eighteenth-Century Studies 21/4 (1988), 454 -471.

Ranum, O., *Paris in the Age of Absolutism: An Essay*, The Pennsylvania State University 2002.

Roche, D., *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancien Régime*, Cambridge 1994.

Rosenblum, R., *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton N. J. 1967.

Rothstein, E., *Ideal Presence and Non-Finito in Eighteenth-Century Aesthetics*, Eighteenth-Century Studies 9 (1976), 307-322.

Salerno, L., *I pittori di vedute in Italia, 1580-1830*, Roma 1991.

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

Starobinski, J., *L'Invention de la liberte 1700-1789*, Genève 1987.

Strong, R., *The Artist & the Garden*, Yale University Press, New Haven, London 2000.

Terzić, M., *Josip Broz Tito i Ante Topić Mimara*, Vojnoistorijski glasnik, 46/1 (1997), 147-161.

Vidal, M., *Watteau's Painted Conversations. Art. Literature and Talk in Seventeenth and Eighteenth-Century France*, New Haven and London 1992.

Weiss, A., *Mirrors of Infinity: The French Formal Garden and Seventeenth-Century Metaphysics*, New York 1995.

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

Wiebenson, D., *The Picturesque Garden in France*, Princeton University Press 1978.

Wintermune, A., ed., *1789: French Art during the Revolution*, New York 1989.

Wrigley, R., *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford University Press, 1995.

Young, C. C., *Marie Antoinette's Diary at Rambouillet*, Magazine Antiques, October 1, 2000.

Zucker, P., *Ruins. An Aesthetic Hybrid*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 20/2 (1961), 119-130.

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

INDEX

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

75.071.1:929 Робер И.
75.04(44)”18”
069.51:75(497.11)

РОБЕР, Ибер, 1733-1808
Имагинарни вртови Ибера Робера / Саша Брајовић и Татјана Бошњак. - Београд : Народни музеј, 2012 (Београд : Публикум). - 95 стр. : илустр. ; 24 cm. - (Из ризнице Народног музеја ; 5)

Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 84-89. - Регистар.

ISBN 978-86-7269-128-3
1. Брајовић, Саша, 1965- [аутор] 2. Бошњак, Татјана, 1960-2011 [аутор]
а) Народни музеј (Београд). Збирка стране уметности b) Робер, Ибер (1733-1808)
COBISS.SR-ID 189130252