



**VISOKA POSLOVNA ŠKOLA
STRUKOVNIH STUDIJA
ČAČAK**

MASTER RAD

**Vratio sam se iz 'raja' - Četiri autoportreta
sa paletom**

Mentor: _____
Profesor: _____

Student: _____
Br.Indeksa: _____

Mesto, mesec, godina

Враћам сам се из „Раја” — четири аутопортрета са палетом

САЖЕТАК: У раду се истражује феномен аутопортрета у српском сликарству прве половине XX века. На примерима дела Моше Пијаде, Саве Шумановића, Васе Поморишца и Богдана Шупута аутор сагледава опште место српске модерне, посезање за узорима након повратка у домовину. Анализом одабраних аутопортрета, са посебним нагласком на узоре и утицаје, аутор разлаже аутопортрет као егземпларни жанр из којег је могуће ишчитати однос уметника према себи, сопственом сликарству и друштву у целини.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историја српске модерне уметности, аутопортрет, Моша Пијаде, Сава Шумановић, Васа Поморишцац, Богдан Шупут

Dovoljno je stadijum ogledala shvatiti kao poistovećivanje, u punom smislu koji analiza daje tom terminu: tj. kao preobražaj koji se zbiva u subjektu kad usvaja sliku — njena je predodređenost za taj fazni efekat dovoljno naznačena upotrebom, u teoriji, latinskog termina imago.¹

Жак Лакан

Сликари се први пут појављују у осами пред својим огледалима са освитом „ере уметности”.² Слика, увођењем албертијевске перспективе, постаје идеални одраз новог погледа на свет, а лик самог уметника постаје тако идеално средство да се искаже феномен антропоцентризма. Од свог настанка у XV и развика у XVI веку, аутономни аутопортрет као посебан жанр,³ пре свега штафелајног сликарства, имао је циљ да посредује између уметниковог сопства и његове ренесансне публике. Своју хипнотичку моћ над посматрачем аутопортрет постиже чињеницом да сликар користи огледало како би ухватио и пренео на платно сопствени лик. Фокусирајући поглед који узнемирује и привлачи посматрача, опште је место свих аутопортрета. Користећи се мрежом

¹ Ž. Lakan, „Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije. Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu”, у: Ž. Lakan, *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd 1983, 6.

² A. C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Washington D. C., 1997.

³ Вид.: J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, Yale University Press, New Haven & London 1998.

референтних симбола, одећом, предметима или гестом аутопортрет постаје својеврсни роман писан у првом лицу. Иако створен у одређеном историјском контексту, он је ослободио уметника и дао му нов друштвени статус. Та потрага за идентитетом, потреба да се занатски, мануелни чин уздигне до статуса уметности, посебно одликује аутопортрете са палетом и четкицом у рукама уметника. Иако се овај процес самоидентификације и самоодређивања, у друштву и наспрам друштва, већ постварио у XVI веку, сликари ће и четири века касније, још увек, можда као никада до тада, посегнути за аутопортретом као идеалном представом сопственог умећа. Ако узмемо у обзир и утицај музеја, литографије и изум фотографије⁴ у XIX веку који су допринели преиспитивању и рedefинисању сликарства, сасвим је јасно да је и аутопортрет као жанр добио још једну димензију, пре свега ону која га чини амблемом модерности.

У контексту српског сликарства прве половине XX века, аутопортрет као „тема и идеја модерног”⁵ заузима посебно место. Четири одабрана аутопортрета настала после значајних боравака у иностранству — Моше Пијаде из 1916. године, Саве Шумановића из 1925. године, Васе Поморишца из 1932. године и Богдана Шупута из 1937. године,⁶ могу се посматрати као парадигматски примери овог жанра у оквиру српске уметности. На првом месту, сама чињеница да настају по повратку из светских метропола, пре свих из Париза као уметничког средишта, говори о потреби да се домаћој јавности покаже сопствено умеће и пренесе оно што је научено, виђено и усвојено. Проблем обраћања *сѣтарим мајсторима* појављује се у овим сликама као њихов суштински генератор. На примеру Моше Пијаде, Лазар Трифуновић је указао на тај „важан податак за разумевање унутрашње психолошке ситуације српске Модерне: Моша Пијаде је био већ не знам који наш сликар по реду који се на првим корацима није обратио савременим појавама, већ је методично пошао на саме изворе, ка делима старих мајстора.”⁷

1.

На повратку из Лондона у Београд, Моша Пијаде се 15. марта 1957. године зауставио у Паризу, јер, како је својим сапутницима рекао, „не бих могао преживети а да не свратим”.⁸ Истог поподнева, после шетње градом и обилска неколико кафеа и парка Монсо, где је некада спавао на клупи, добио је срчани напад и умро. Мошини младалачки идеали, формирани у сусрету са француском културом, отелотворени су у

⁴ Опширније у: R. R. Brettell, *Modern Art 1851—1929: Capitalism and Representation*, Oxford University Press, Oxford 1999, 65—78.

⁵ Опширније у: С. Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900—1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2008.

⁶ М. Пијаде, *Аутопортрет са јапанским лућкама*, 1916, уље на картону, 75 x 65 cm, Народни музеј, Београд; С. Шумановић, *Аутопортрет*, 1925, уље на платну, 99,8 x 80,8 cm, Модерна галерија, Загреб; В. Поморишац, *Аутопортрет*, 1932, уље на платну, 102 x 70 cm, Галерија Матице српске, Нови Сад; Б. Шупут, *Аутопортрет I*, 1937, уље на платну, 70 x 56 cm, Галерија Матице српске, Нови Сад.

⁷ Л. Трифуновић, предговор књизи: М. Пијаде, *О уметности*, СКЗ, Београд 1963, 12.

⁸ С. Нешовић, *Моша Пијаде и његово време*, Просвета, Београд 1968, 837.



Сл. 1. Моша Пијаде, *Аутопортрет са јаванским луткама*, 1916.

аутопортретима које је урадио после свог првог боравка у Паризу, 1910. године. Њихов врхунац је слика *Аутопортрет са јаванским луткама*.

Определивши се за сликарство у раној младости, учи најпре у Београду, затим у Минхену, да би фебруара 1909. године отишао у Париз. Тамо проводи тринаест месеци „у врло лошим условима”.⁹ Данима лута дворанама Лувра, сатима стоји испред Манеових слика. Повратак у Београд, 1910. године, биће, међутим, антиклимакс боравка у Паризу. Чекала га је борба за материјалну егзистенцију и трагање за местом у друштву. Покушај самореализације Пијаде почиње кроз сликарство. У кратком периоду, од 1910. до 1916. године, настаје неколико аутопортрета. Као и у случају три семинална Дирерова аутопортрета и Мошини се могу анализирати као три етапе ка само-

⁹ Исто, 57.

спознаји. *Ауђојорџреј* са јапанским луткама, најсложенији од свих, асимилије елементе ранија два: првог¹⁰ вирилног „полуакта” и другог¹¹ у лику париског дендија.

Допојасна фигура двадесетшестогодишњег сликара, загледаног у самог себе, узима централно место слике *Ауђојорџреј* са јапанским луткама. У првом плану је палета коју, заједно са снопом четкица, држи у десној руци. Обучен је у раздрљену белу кошуљу заврнутих рукава преко које носи смеђи прслук. Иза њега се у простору налазе две јапанске лутке,¹² више бочица, молерска четка и посуда. Чини се као да сликар лебди у кругу који чине палета и остали предмети. Свакодневни амбијент изнајмљене собе на Дорћолу,¹³ у којој је боравио и у којој је настала слика, уздигнут је, изнад описаног, на ниво амблематског. Јер, иако се Моша окружује наизглед обичним, декоративним и употребним предметима, ова слика је знак примљене Манеове поруке. Главни предмет слике су, поред самог Моше, две јапанске лутке купљене у Паризу. Оне говоре и о великом утицају који су јапанска уметност и култура имале на француско сликарство друге половине деветнаестог века, а превасходно на Манеа. *Порџреј Золе*¹⁴ показује као пионира, не само у увођењу амблема модерног доба, већ и у поимању јапанске уметности, посебно *есџамји*, као једног од могућих узора модерног сликарства. Јапанске лутке Моша користи као *манеовски* амблем јапанске *есџамје* присутне на Золином портрету. То је његов цитатни механизам, опредмећене идеје како о јапанском утицају на француско сликарство тако и француском утицају на сопствено сликарство. Кадром исечена *есџамја* у горњем левом углу Мошине слике још је једно од композицијских решења које указује на Манеа и на јапанско *ukiyo*-е сликарство, тачније, на принцип представе целине фрагментом.

Са друге стране, ноћна атмосфера изнајмљене собе на Дорћолу, у којој се налази Пијаде, упућује на животну реалност — боемски амбијент у којем слика, чита Бодлера и преводи *Сџлин*. Са Бодлером се идентификује у тешком животном тренутку током окупације, напорног рада и немаштине. Да би преживео, „морао је да молује”¹⁵ — отуд молерска четка међу предметима на слици. Реципрочност осећања Пијаде проналази највише у *бодлеровском сџлину*: „Када небо ниско, к’о оловни вео / на дух нам се спусти јадан у самоћи, / и видик на округ обухвати цео, / те дан црњи чини од најцрње ноћи”.¹⁶

¹⁰ *Ауђојорџреј*, 1910, уље на платну, 55 x 77 cm, Народни музеј, Београд.

¹¹ *Ауђојорџреј*, 1911, уље на платну, 48 x 58 cm, Амбасада Републике Србије, Париз.

¹² Представљене лутке припадају такозваним *ичимацо* луткама, названим по чувеном глумцу из Едо периода Ичимацу Саногави. Овај тип јапанских лутака стекао је велику популарност крајем XIX века у Француској и Европи. Вид. у: A. S. Pate, *Ningyo: The Art of the Japanese Doll*, Tuttle Publishing, London 2004.

¹³ Становао је у ниској згради на углу улица Змај Јовине и Страхињића Бана; према: С. Нешовић, *Н. д.*, 122.

¹⁴ Е. Мане, *Порџреј Емила Золе*, 1868, уље на платну, 146 x 114 cm, Музеј Орсе (Musée d'Orsay).

¹⁵ По речима Љубе Ивановића он и Моша Пијаде су „молерски ортаци”. Крајем 1915. године па све до пролећа 1916. године у Ваљеву су зарађивали као молери и фирмописци; према: С. Нешовић, *Н. д.*, 121—122.

¹⁶ Ш. Бодлер, *Сџлин*, превод М. Пијаде, Мисао 2, II/12, Београд 1920.

2.



Сл. 2. Сава Шумановић, *Аутопортрет*, 1925.

Аутопортрет Саве Шумановића из 1925. године настаје после повратка из Париза и при крају његовог другог загребачког периода. Изложба Саве Шумановића, одржана у Загребу новембра 1921. године, имала је великог одјека у критици; захваљујући сусрету са сликарским изразом дефинише појам *конструктивног* сликарства¹⁷ и развија теорију о „естетици сувише стварног у новој уметности“.¹⁸

Боравак у Паризу обележили су школовање код Андреа Лота и сати проведени пред Пусеновим сликама у Лувру. У Лотовој школи, Шумановић је нашао потврду свог угледања на *сџаре мајсторе*, теоријско и практично оправдање за синтезу старог

¹⁷ А. В. Šimić, *Konstruktivno slikarstvo*, Savremenik, br. 3, Zagreb 1921, 184—185.

¹⁸ R. Petrović, *Sava Šumanović i estetika suviše stvarnog u novoj umetnosti*, Savremenik, Zagreb 1921.

и савременог у посткубистичкој форми, која је инкорпорирала учитељеву „страст према сижеу и догађају”.¹⁹ Као и Андре Лот, Сава је прво проучавао законе слика код старих мајстора, тако што би преко репродукција повлачењем линија установљивао геометријску конструкцију композиције. Затим би на чистом папиру нацртао ту пронађену геометријску слику којој би додавао ликове из својих фантазија.²⁰ По Савином мишљењу, Лот заузима посебно место међу модерним сликарима: „Тај veoma inteligentni i okretni duh osetio je potrebu da nađe naučnu podlogu za svoj stil. Pročistio je 'govor slike' od svih elemenata koji nisu suvremeni (ekonomični i jasni) ... Pronašao je da slikar može dati ritam starih majstora a da ih ne imitira.”²¹

Током 1924. године настају и два Шумановићева апологетска текста у којима излаже порекло свог сликарског метода: *Slikar o slikarstvu* и *Zašto volim Pusenovo slikarstvo*.²² *Аушћојорџреј* настао непосредно после ових текстова, на самом крају боравка у Загребу 1925. године, рађен је у духу текста *Zašto volim Pusenovo slikarstvo* као облик интелектуалне идентификације са њим: „Volim toga umetnika koji je znao da organizuje svoje osećaje i stvara dela tvrda, shematična i okamenjena, jer je sledio onu misiju koju je napisao u pismu M. de Šanteluu: 'Nastojacu iz svih snaga da zadovoljim umetnost, Vas i sebe.' ”²³ Можда баш овом поруком Пусен шаље свој аутопортрет,²⁴ који је Шумановић гледао у Лувру, Шантелуу.

Пусеново лице не одаје љубазног човека, моделовано је тврдо, попут начина његовог размишљања, бескомпромисно и категорички. Поглед је продоран, скоро претеће уперен према посматрачу. Овај израз пренесен је и на конструкцију просторних планова слике, низ правилних правоугаоника, рамова слика наслоњених на довратак врата — Пусен је „урамљен” својим платнима. На руци је истакнут прстен са пирамидално резаним четвороугаоним дијамантом, симболом једне од стоичких врлина — *constantia*.²⁵ Ову каноничну и иконичну структуру Сава преузима у потпуности: геометријска структура, једноставност и помањкање сваке фантазије, „...jer fantaziranje nema nikakove veze sa slikarstvom”.²⁶

Упознат добро и са Пусеновим сликама и са писмима, објављеним у Паризу 1911. године, Шумановић усваја његове стоичке принципе. Удаљавао се, тако, бранећи се од „ирационалности” фантазије.

Простор у другом плану аутопортрета је приказан у прецизној перспективи. То је амбијент Савиног загребачког атељеа — две собе на Прилазу Ђуре Дежалића. У првом плану је његова полуфигура, са палетом у десној руци и четкицом у левој. Он стоји испред штафелаја чији леви вертикални рам улази у ивицу платна. Савина полуфигура оивичена је и постављена у геометријски конструисани оквир доминантних вертикала.

¹⁹ M. B. Protić, *Sava Šumanović — slikar „napretka i povratka”*, katalog retrospektive, MSU, Beograd 1984, 13.

²⁰ D. Bašičević, *Sava Šumanović: Život i umetnost*, Novi Sad 1997, 212.

²¹ S. Šumanović, *Slikar o slikarstvu*, Književnik, Zagreb, maj 1924, 1, 24.

²² S. Šumanović, *Slikar o slikarstvu*, 20—24; S. Šumanović, *Zašto volim Pusenovo slikarstvo*, Književnik, Zagreb, jun 1924, 2, 57—59.

²³ S. Šumanović, *Zašto volim Pusenovo slikarstvo*, 59.

²⁴ Н. Пусен, *Аушћојорџреј*, 1650, уље на платну, 98 x 74 cm, Музеј Лувр, Париз.

²⁵ A. Blunt, *Nicolas Poussin*, Pallas Athene, London 1995, 218, 266.

²⁶ S. Šumanović, *Zašto volim Pusenovo slikarstvo*, 59.

Дијагонале кичица које Сава држи у десној руци са палетом намећу ритам дијагонала доњег плана слике: то су паралелне дијагоналне линије тепиха и паркета. Малобројне хоризонтале акцентују прелазак у дубину просторних планова и умекшавају ову, иначе тврдо компоновану, слику. У ентеријеру се види свега неколико једноставних предмета — штафелај, палета са кичицама, тепих и, у трећем плану, треножац. Тај сведени инвентар слика је аскетског ентеријера атељеа у који је свакодневно одлазио по унапред утврђеном дневном распореду. Сава Шумановић је писао: „Čovek, koji kao društveno biće voli sistem i red, najviše u svojim delima voli pravi kut. Treba samo pogledati oko sebe: sobu, kuću, ulice i predmete dnevne potrebe, pa će se o tome svako uveriti. Osećaj statike i potreba mirne linije preferira od svih linija najviše horizontalnu ili vertikalnu.”²⁷

Начин на који је Шумановић представио себе одговара утиску који је и остављао на своје познанике и пријатеље, утиску који је сам креирао, увек у беспрекорном одећу, закопчане кошуље са краватом. У напетом погледу у ружичастим тоновима одблеска светлости која улази кроз прозор и прелива се на акцентованим местима, концентрисане су једине тачке живости строго контролисане позе и суздржаних емоција. Без тих, до тада за Саву неуобичајено нежних тонова, полуфигура би подсећала на *манекина*, статични кип компонован од хоризонтала и вертикала. Савин поглед једини је начин комуникације са посматрачем (а и самим собом у огледалу), и у њему се назире застрашујући пут „do ekstatične granice onoga To si ti, gde mu se otkriva šifra njegove smrtne sudbine”.²⁸

3.

Од хладних констатација о врло чистој техници, истицању педантности, угледању на старе класичне мајсторе, па до отворених напада какав је онај Растка Петровића о „псеудо-храбрости да се слика музејски како се више не сме да слика”,²⁹ критичари су углавном показивали равнодушје оцењујући слике Васе Поморишца, настале после његовог боравка у Лондону. Данас је јасно да је такав концепт слике, повратак фигуративном и класичном, део једног снажног таласа, насталог из реакције на историјске авангарде, а који је трајао готово две деценије под различитим именима — *нова објективност*, *нова стварност*, *магични реализам* итд.

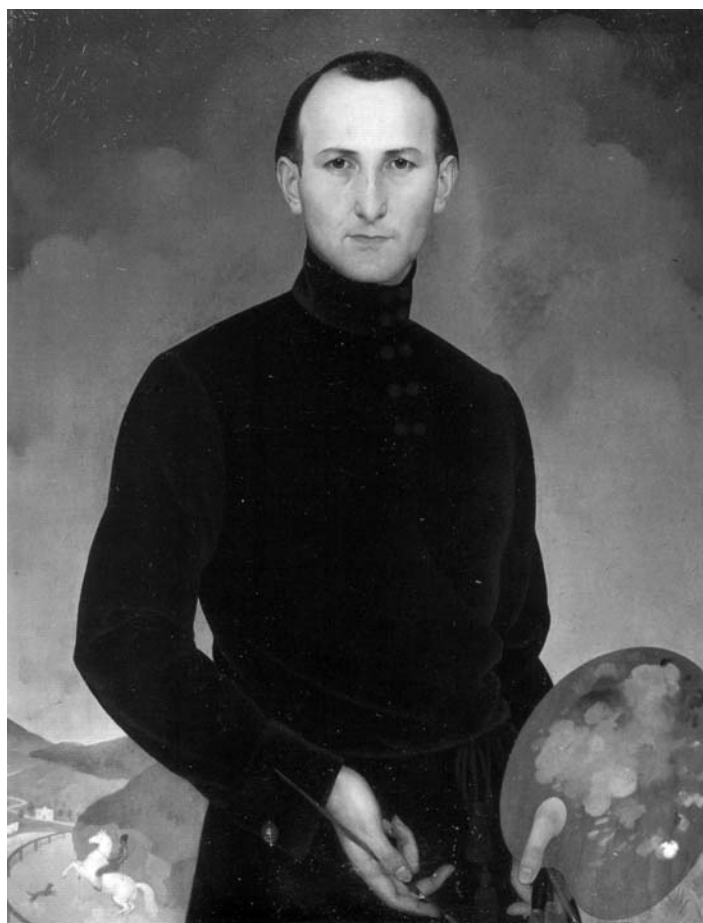
Поморишац је, напустивши уметничко-занатску школу у Београду, преко Брисела, где се задржао и где се дивео делима Ханса Мемлинга, отишао у Енглеску 1921. године.³⁰ У Енглеској ради, по наруџби, неколико породичних портрета за једног индустријалца. Студира у *St. Martin's School of Arts* 1922. године, па прелази у *Central School of Arts and Crafts*, где остаје до 1924. године. У то време је у Енглеској култури и уметности у замаху повратак класицизму и оживљавању портретне традиције, по узору на богату ризницу енглеског портретног сликарства.

²⁷ S. Šumanović, *Slikar o slikarstvu*, 20.

²⁸ Ž. Lakan, *H. d.*, 13.

²⁹ Р. Петровић, *Пролећна изложба југословенских уметника: Сликарство*, Политика, Београд, 11. мај 1931.

³⁰ Lj. Stojanović, *Vasa Pomorišac*, katalog retrospective, MSU, Beograd 1986, 11.



Сл. 3. Васа Поморишац, *Аутопортрет*, 1932.

Врхунац повратка класичном Поморишац достиже у годинама по доласку из Лондона, у периоду између 1925. и 1935. године. Већ на *Портрету господње др М. Васића*³¹ он свој сликарски концепт показује кристално јасно: преузет је типично ренесансни пејзаж који овом портрету даје магични карактер. Многи елементи указују на Перуђиново дело, које заузима посебно место у теорији о тактилним вредностима Бернарда Беренсона³² за коју је Поморишац свакако знао и која је на њега несумњиво утицала. Беренсонова анализа Перуђинове слике *Свети Себастијан*³³ била је *locus classicus* многих уметника. Тако је још 1920. године привукла пажњу италијанских уметника окупљених око часописа *Valori Plastici*, Савинија, Де Кирика и других, који су посебно истицали начин на који су сликари *кваирођенџа* уклапали фигуру у пејзаж као и

³¹ *Портрет господње др М. Васић*, 1928, Музеј савремене уметности, Београд.

³² B. Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, London 1948.

³³ П. В. Перуђино, *Свети Себастијан*, уље на дрвету, 176 x 116 cm, Музеј Лувр, Париз.

неку врсту конструисаног сценског простора.³⁴ Ова Перуђинова слика оставила је снажан утисак и на Салвадора Далија који ће писати о „Светој објективности која се данас зове Свети Себастијан”.³⁵ Перуђинов *Свети Себастијан*, као и Беренсонова анализа те слике, одразиће се на Поморишчево дело најпре у *Портретиу ђосѿође др М. Васића*, а кулминираће у слици *Свети Себастијан*³⁶ из 1930. године, која се чита и као његов аутопортрет. Беренсонов опис Перуђинове слике, у којем каже да се људска фигура уздиже као кула над небом рајског пејзажа,³⁷ у потпуности одговара поставци истоимене Поморишчеве слике, као и композицији *Ауѿојорѿреѿа*. Фигура светог Себастијана, без иједне стрелице, благо окренутог погледа у страну, стоји у средишту виртуелног ренесансног пејзажа. Дајући му свој лик и на тај начин отољетворујући сопствено сликарство, смилено ишчекује погледе — стрелице својих критичара.

Врхунац оваквог концепта је *Ауѿојорѿреѿ* Васе Поморишца из 1932. године. Полуфигура сликара се уздиже у демијуршкој пози и доминира над поетичним, *верѿилијевским* пејзажем. У другом плану доњег левог угла слике, представљен је фрагмент пејзажа са вијугавом стазом која носи коњаника и пса. На три четвртине другог плана слике отвара се небо и ствара златасти и драматични оквир за уметников лик. Одевен у црну одору, он у левој руци држи палету, у десној *ѿреѿиозну* четкицу — оруђе заната указује се као инсигнија владавине божанским даром. Овакав конструисани, имагинарни пејзаж даје целом призору карактер *сећајућеѿ ѿледања*.³⁸ *Хиѿерреалносѿ* фигуре и нестварност пејзажа указују на тренутак препознавања у потрази за изгубљеним, заборављеним идентитетом. Поморишчева мисао је велика, тема чиста, а сликарска материја минуѿиозна: „Perdita si fuerat pingendi, Nunc rettulit artem Si nusquam inventa est, Nunc ipse dedit.”³⁹

4.

Последњи аутопортрет у овом осврту на српске сликаре у *оѿледалу* је *Ауѿојорѿреѿ* Богдана Шупута, настао по његовом повратку из Париза, 1937. године. Десетодневни боравак у Паризу, како би посетио велику светску изложбу, омогућила му је *Маѿиѿца срѿска*. То кратко путовање оставило је на „младог талентованог академског сликара”⁴⁰ неизбрисив утисак. Писмо свом брату по повратку из Париза започиње готово дечијом радошћу: „Вратио сам се из ’Раја’. Ах Париз. Вратио сам се, јер знам да

³⁴ G. de Chirico, „Il senso architettonico della pittura antica”, у: *Valori Plastici*, no. 5/6, 1920.

³⁵ J. J. Lahuerta, „Santa objetividad”, у: *Relismo magico: Franz Roh y la pintura Europea 1917—1936*, Madrid 1997, 56.

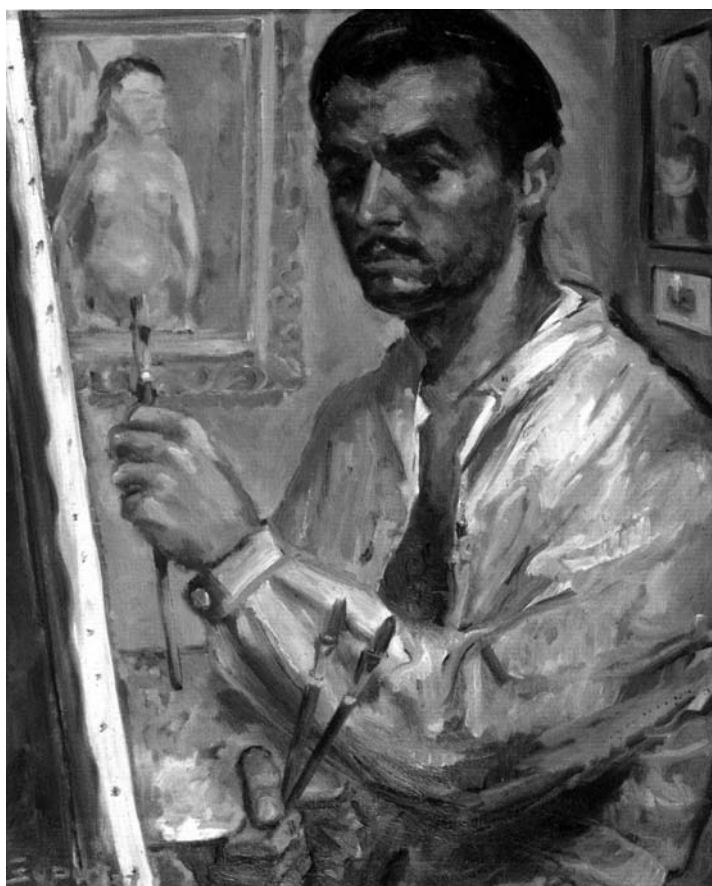
³⁶ *Свети Себастијан*, 1930, уље на платну, 72 x 48 cm, Приватно власништво, Београд.

³⁷ „Beneath an arch beyond which Eden lies, with the figure placed not as it would be in *plein air* painting, relating minuteness with infinity, but as man would be in Eden, sovereign and solid as a tower against the sky.” B. Berenson, *H. d.*, 329.

³⁸ G. Boehm, „Mnemosyne. O kategoriji сећајућеѿ gledanja”, у: G. Boehm, *Izbor tekstova*, priredio i preveo Z. Gavrić, MSU, Beograd 1987, 75—95.

³⁹ Слободни превод гласи: „Ако је уметност изгубљена, онда ју је он пронашао, а ако је вештина нестала, онда ју је он поново успоставио”, натпис испод Перуђиновог аутопортрета; према: G. Vasari, *Lives of the Artists*, vol. II, Penguin Books, London 1987, 96.

⁴⁰ В. Јовановић, *Сликар Богдан Шупуѿ*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад 1984, 43.

Сл. 4. Богдан Шупут, *Аутопортрет I*, 1937.

ћу опет у њега доћи.”⁴¹ У том кратком боравку обилазио је Лувр и друге музеје, купио прегршт разгледница и репродукција, а у одмору од толико утисака, у друштву сапутника, „Заморени од силног гледања отишли би обично на изложбу. Изложба је лепа шарена од многобројних нација.” За југословенски павиљон констатује да је за разлику од осталих једини који има „чисто уметничке слике, без тенденција, што није случај са другим павиљонима.”⁴² Одмах по повратку, баца се на посао и слика како би зарадио довољно новца да се поново врати „у рај”.

Надахнут оним што је видео, мотивисан жељом да настави школовање у Паризу, грозничаво слика, учи француски превodeћи књиге о уметности и тако ствара свој нови, рекли бисмо неухватљиви, сликарски језик. *Аутопортрет I* из 1937. године је, дакле, за разлику од претходна три, настао у једном даху са снажном жељом да одушевљење утисцима које није могао да пренесе речима, покаже сликарском четкицом.

⁴¹ Исто.⁴² Исто.

У белој раздрљеној кошуљи, са вертикално уздигнутом четкицом у левој руци, ухватио је сопствени лик у покрету пред платном, чија лева ивица готово излази из слике, у тренутку када се спрема да премеравајући сопствени лик у огледалу пренесе призор на слику. У десној руци држи палету са две додатне кичице тако чврсто, испод рукава, да затвара своју допојасну фигуру у чвор. Ова компактност покрета и одлучна затвореност геста поновљена је и у представи самог лица и израза. Уметникова глава је моделована, како пише Вера Јовановић, „са превише инсистирања“ на тону и „веродостојности изгледа, па је те партије *ошјежао*“.⁴³ Међутим, ова тежина главе пре је представа помало претенциозне уметникове намере да, третирајући остали део сликане површине на сасвим посебан начин, успостави равнотежу између свог напора и чисте *рајске* опијености бојом. Спектар дугиних боја са палете прелива се преко беле кошуље и другог плана слике, углом собе са представом три уметникове *слике у слици*. У левом углу је слика женског полуакта, налик *Полуактју девојчице*⁴⁴ из исте године. Акт је уметнут у композицију тако да врх четкице коју сликар држи у руци покрива пубични део девојчициног наог тела.⁴⁵ Ово, можда несвесно, *йокривање* само још више доприноси необузданој енергији целе представе. Та необузданост, смелост, рекли бисмо чак и раскалашност, пре свега се огледа у радости боја, посебно у наранџастој која се граничи са зеленкастим тоновима кошуље, главе и тела девојчице.

Осим очигледне опијености бројним сликама које је видео у Паризу,⁴⁶ препознајемо и очигледне Шупутове узор, Ван Гога, Сезана и Бонара. Пишући брату Жарку 1939. године поводом изложбе „Од Давида до Сезана“ у Београду он потврђује колики утицај је на њега имало „разгледање галерија и упознавање са француским мајсторима“: „Видети само 4 Ван Гога па ти је пут исплаћен. Ни једна репродукција у боји не може ти дати ни једног Сезана или Ван Гога. Гледај, молим те, на сваки начин да видиш на окупу најбоља дела француског сликарства... Ван Гог специјално, у оригиналу, то је нешто нечувено, тј. невиђено“.⁴⁷ Угледајући се на ове *чисте сликаре без њенденције*, Шупут као да је желео да још више нагласи сопствено чисто сликарско опредељење на којем ће неуморно радити све до своје трагичне смрти 1942. године.

Разматрајући и указујући на одабране аутопортрете српских уметника указали смо, пре свега, на специфичност самог жанра, али и на његову важност за разумевање тема и идеја српског сликарства прве половине XX века. Сваки аутопортрет заузима, међутим, посебно место у опусу одабраних уметника. *Аутопортрет са јайанским лућкама* је тако, у невеликом опусу Моше Пијаде, апсолутно *ремек-дело*. *Аутопортрети* Шумановића, Поморишца и Шупута представљају она дела у којима се најбоље огледају преломни тренуци у њиховом стваралаштву, али и у интимном и личном развоју. Сва четири лика, ухваћена у огледалу, садрже невероватно кондензовану поруку о сасвим посебном сликарском путу у процесу *индивидуације*.

⁴³ Исто, 46.

⁴⁴ *Полуакт девојчице*, 1937, уље на платну, 54 x 40 cm, репродукован у: В. Ристић, *Н. д.*, 229.

⁴⁵ О сличном детаљу на слици Саве Шумановића вид. у: С. Чупић, *Н. д.*, 121–122.

⁴⁶ Шупут ће у Паризу боравити у још два наврата 1938/39. године (од 2. фебруара до почетка јула и од децембра исте године до јуна 1939. године) на сликарском усавршавању.

⁴⁷ В. Јовановић, *Н. д.*, 71.

Сва четири аутопортрета настају, пре свега, као резултати боравка и школовања у иностраним уметничким центрима и студирања кључних развојних, историјских тачака европске уметности. Уметници их стварају по повратку из *свећа*, у тренуцима проналажења новог идентитета, грађеног између великих узора, могућности и спремности средине да њих и њихово дела прихвати.

Анализа порекла утицаја и феномена повратка старој уметности, у одабраним делима, води ка даљем осветљавању узора инкорпорираних у идеологију српске *модерне*.

Аутопортрет са јапанским лушкама Моше Пијаде је поствађење Бодлеровог *dictum*-а да денди треба да тежи непрестаној узвишености, да треба да живи да спава пред огледалом, и сликарске поетике Манеа, *сликара модерног живота*. Шумановићев *Аутопортрет* је церебрална синтеза Лотовог учења и Пусеновог сликарског стоицизма. *Аутопортрет* Васа Поморишца се утврђује у супериорном идеалу ренесансног антропоцентризма и уздицању сликарског умећа. Шупутов *Аутопортрет* представља синтезу каледоскопског виђења европске уметности у интими атељеа, синтезу опијености и посвећености *чисти*м сликарством. Са палетом и кистом, сви они говоре о поново пронађеном идеалу уметника-мајстора, о сликарству као божанском дару и самом уметнику као његовом отелотворењу.

Nenad Radić

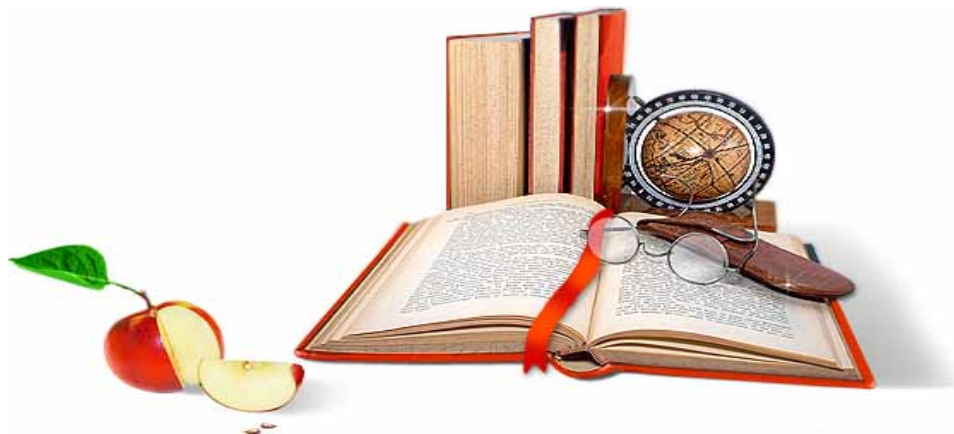
I'VE COME BACK FROM 'HEAVEN' — FOUR SELF-PORTRAITS WITH A PALETTE

Summary

The use of a network of referential symbols, clothes, artifacts or gestures makes a self-portrait a special kind of a first-person novel. Although it is made in a certain historical context, it liberates the artist and gives him a new social status. The search for identity, the need to raise a craftsman's, manual act to the status of art, is a special trait of self-portraits that depict their authors with a palette and a brush in their hand. In the context of Serbian painting of the first half of the 20th century self-portrait as a topic and idea of modern occupies a special place. Four selected self-portraits were created after their authors had spent a significant period abroad: Moše Pijade from 1916, Sava Šumanović from 1925, Vasa Pomorišac from 1932 and Bogdan Šuput from 1937. All four paintings can be observed as paradigmatic examples of this genre in the framework of Serbian art. First of all, the very fact that they were painted after their authors had returned from world capitals, primarily Paris which was and still is an artistic center, testifies of the need of the authors to show their own skills and pass on what they had learned, seen and acquired onto domestic audience. The problem of addressing older masters appears as an essential generator in these paintings. Moša Pijade's self-portrait with Japanese dolls is the realization of Baudelaire's dictum that a dandy should strive for constant elevation, that he should live and sleep before a mirror, and of the painting poetics of Manet, a painter of modern life. Šumanović's Self-portrait is a cerebral synthesis of Lotto's learning and Poussin's painting stoicism. The self-portrait of Vasa Pomorišac is established in the superior ideal of renaissance anthropocentrism and elevation of the painter's skill. Šuput's Self-portrait is a synthesis of a kaleidoscopic vision of European art in the intimacy of a studio, a synthesis of intoxication and dedication to the pure art of painting. With a palette and a brush they all talk of a master artist's ideal rediscovered, of painting as a divine gift and the artist himself as its incarnation.

BESPLATNI GOTOVI SEMINARSKI, DIPLOMSKI I MATURSKI RAD.

**RADOVI IZ SVIH OBLASTI, POWERPOINT PREZENTACIJE I DRUGI EDUKATIVNI
MATERIJALI.**



WWW.SEMINARSKIRAD.ORG

WWW.MATURSKIRADOVI.NET

WWW.MATURSKI.NET

WWW.SEMINARSKIRAD.INFO

WWW.MATURSKI.ORG

WWW.ESSAYSX.COM

WWW.FACEBOOK.COM/DIPLOMSKIRADOVI

NA NAŠIM SAJTOVIMA MOŽETE PRONAĆI SVE, BILO DA JE TO [SEMINARSKI](#), [DIPLOMSKI](#) ILI [MATURSKI](#) RAD, POWERPOINT PREZENTACIJA I DRUGI EDUKATIVNI MATERIJAL. ZA RAZLIKU OD OSTALIH MI VAM PRUŽAMO DA POGLEDATE SVAKI RAD, NJEGOV SADRŽAJ I PRVE TRI STRANE TAKO DA MOŽETE TAČNO DA ODABERETE ONO ŠTO VAM U POTPUNOSTI ODGOVARA. U BAZI SE NALAZE [GOTOVI SEMINARSKI, DIPLOMSKI I MATURSKI RADOVI](#) KOJE MOŽETE SKINUTI I UZ NJIHOVU POMOĆ NAPRAVITI JEDINSTVEN I UNIKATAN RAD. AKO U [BAZI](#) NE NAĐETE RAD KOJI VAM JE POTREBAN, U SVAKOM MOMENTU MOŽETE NARUČITI DA VAM SE IZRADI NOVI, UNIKATAN SEMINARSKI ILI NEKI DRUGI RAD RAD NA LINKU [IZRADA RADOVA](#). PITANJA I ODGOVORE MOŽETE DOBITI NA NAŠEM [FORUMU](#) ILI NA MATURSKIRADOVI.NET@GMAIL.COM