

Sofija Milenković
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

STRANAC U PARIZU: KRITIČKA RECEPCIJA SAVE ŠUMANOVIĆA NA PARISKOJ UMETNIČKOJ SCENI OD 1926. DO 1928. GODINE

Apstrakt:

Šumanovićev drugi boravak u Parizu, između 1925. i 1928. godine, obeležila je njegova namera da se, kao strani umetnik, integriše u parisku umetničku sredinu i postane jedan od njenih aktera. Pojedina dela iz obimne produkcije koja nastaje u ovom periodu izlaže redovno na *Salonu nezavisnih* i *Jesenjem salonu*. Njegove nastupe prati dnevna i specijalizovana periodika, a najveću pažnju likovne kritike dobija u periodu između 1926. i 1928. godine. Imajući u vidu karakteristike Šumanovićeve prakse, intelektualni krug sa kojim se identifikuje i strategije oblikovanja umetničkog identiteta koje usvaja, težište analize biće recepcija njegovih dela u pariskoj likovnoj kritici između 1926. i 1928. godine. Pažnja će, isto tako, biti posvećena ambivalentnoj poziciji stranog umetnika u Parizu dvadesetih godina koja se iščitava iz kritičke recepcije Šumanovićevog dela i njegovog iskustva u okviru pariske umetničke scene u ovom periodu.

Ključne reči:

moderna umetnost, dvadesete godine dvadesetog veka, Pariz, Sava Šumanović, likovna kritika, kritička recepcija, strani umetnici u Francuskoj

U jesen 1925. godine, Šumanović kreće po drugi put u Pariz, sa namerom da se, kao jedan od mnogih stranaca u francuskoj prestonici, trajno integriše u njen umetnički sistem i pronađe način da živi od svoje umetnosti. Njegova nadanja nisu bila bez osnova. Jedan od razloga zbog kojih je pariska umetnička scena privlačila strance je njena dinamična i raširena ekonomska mreža koja počinje da se razvija u šezdesetim godinama devetnaestog veka i u potpunosti se formira do dvadesetih godina dvadesetog veka (Moulin 1989, Gee 1981).

Povod za razvoj novih kanala promocije i diseminacije moderne umetnosti na francuskom umetničkom tržištu bio je rigidan sistem zvanične Akademije, koja je odbijala da prigrli i podrži umetničke pojave koje su izlazile iz okvira stilske dogme koju je branila. Kao državna instanca, Akademija je kontrolisala obrazovanje umetnika, Salon kao glavnu platformu prezentacije, trgovine umetničkim delima i afirmacije umetnika, a uticala je i na zvanične državne porudžbine i otkupe. Umetnik koji je želeo javnu potvrdu nije imao drugog izbora nego da postane deo sistema za koji je Akademija bila nadležna. Međutim, pojava rastućeg broja savremenih slikara, predvođenih impresionistima, čija praksa izlazi iz okvira akademskog koncepta, kao i klijentele zainteresovane za njihova dela, dovela je u pitanje smisao nefleksibilne strukture zvaničnog sistema, koji ne samo što nije priznavao validnost njihovih nastojanja već nije bio u stanju da im obezbedi adekvatan okvir prezentacije i distribucije dela, kao ni egzistencijalna sredstva (Moulin 1989, 24–34).

Ovi razlozi su podstakli razvoj tržišta moderne umetnosti, paralelno sa tržištem tradicionalne umetnosti, u vidu mreže čije glavne aktere predstavljaju novi tip trgovca i kolekcionara, zainteresovani za spekulaciju delima mladih i neafirmisanih umetnika progresivnih gledišta, u kojima vide ulagački potencijal, i likovna kritika kao primarni informacioni kanal. Uspostavljanje nove tržišne mreže prati razvijanje novih vidova prezentacije i promocije umetnika, među kojima najvažnije predstavljaju izložbe u privatnim galerijama, koje do međuratnog perioda preuzimaju ekonomsku i legitimacionu ulogu koju su do tada imali saloni (Gee 1981, 12–22). Pored stabilnosti i kontinuiteta koje je omogućavala razvijena umreženost i jasna hijerarhija i podela uloga, bitan aspekt pariskog tržišta moderne umetnosti predstavljala je i njegova otvorenost prema strancima (Gee 2000, 127). Čak i ako je statistički mali broj umetnika mogao zaista da živi od prodaje svojih dela, karakteristike ovog sistema činile su izvesnom integraciju mladih i neafirmisanih umetnika, bez obzira na njihovo poreklo.

Pa ipak, iskustvo Save Šumanovića potvrđuje da pozicija stranih umetnika u okviru francuske države i društva, uprkos načelnoj toleranciji stranaca, nije jednostavna – Šumanović se suočava sa brojnim administrativnim problemima koji utiču i na njegovu profesionalnu aktivnost.¹ Uprkos ovim teškoćama, o kojima nemamo

1 Osim što nije mogao da dobije odgovarajuću vizu za ulazak u Francusku, prema Šumanovićevim svedočenjima, po odlasku u Pariz nije mogao da dobije regularnu, već samo privremenu dozvolu boravka, dobio je zabranu prodaje slika, u jednom periodu je bio podvrgnut brojnim policijskim ispitivanjima i nije bio siguran da li će moći da ostane u Francuskoj, da bi mu na kraju bila

celovita saznanja, ali čije posledice ne treba potceniti, različiti izvori ukazuju da u ovom periodu Šumanović održava intenzivnu umetničku produkciju i kontinuiranu izlagačku aktivnost, premda sa određenim ograničenjima.

Godine 1926. nastaje slika *Mrtva priroda sa flašama*. (sl. 1, potpis: Sava Šumanović, *Mrtva priroda sa flašama*, 1926, ulje na platnu, 130 x 99 cm, Zbirka Draginje i Voje Terzić, vlasništvo Grada Banja Luka) Daleko više prema tematskom sadržaju nego prema izvedbi koja predstavlja derivat osnovnih sezanovskih kompozicionih principa, ovo delo se može shvatiti kao izjava naklonosti određenom krugu pariske umetničke scene. U oštrom skraćanju i kombinaciji frontalnog i iskošenog plana, vertikalna kompozicija kreće se od vrha prizora i keramičkim čupom pričvršćene bele draperije, čiji se krajevi šire na stolu i vode pogled posmatrača ka trima bocama i kompotijeri sa voćem, dok se na samom dnu kompozicije nalazi nekoliko časopisa i knjiga, nagomilani jedni preko drugih. Naslovi koji se jasno čitaju potvrđuju da motiv u prvom planu nema isključivo plastičku vrednost – razaznajemo naslovne strane časopisa *L'Art Vivant* i *L'Amour de l'Art*, kao i zbirku pesama *Peindre*, pesnika i likovnog kritičara Andrea Salmona (André Salmon). Iste časopise, zajedno sa časopisom *Cahiers d'Art*, koji potiču iz perioda između 1926. i 1930. godine, odnosno perioda Šumanovićevog drugog i trećeg boravka u Parizu, kada nastaje i slika *Mrtva priroda sa flašama*, pronalazimo u umetnikovoj zaostavštini.

Gravitacioni centar francuske likovne kritike izmešta se, nakon Prvog svetskog rata, na specijalizovanu periodiku u čijem se dinamičnom razvoju ogleda porast interesovanja za modernu umetnost. *L'Art Vivant*, *L'Amour de l'Art* i *Cahiers d'Art*, ubrajaju se u najvažnije časopise međuratnog perioda čije je primarno ili isključivo polje interesovanja predstavljala moderna umetnost. Mada su *L'Amour de l'Art* i *Cahiers d'Art* bili zasnovani na sličnom modelu koji je favorizovao eseje analitičkog karaktera o savremenim umetničkim pojavama, po svojim stavovima



Sl. 1 Sava Šumanović, *Mrtva priroda sa flašama*, 1926, ulje na platnu, 130 x 99 cm, Zbirka Draginje i Voje Terzić, vlasništvo Grada Banja Luka

dodeljena „đačka” dozvola boravka, zbog kojih mu je administrativni status bio ograničen i bio je primoran da se formalno upiše na Akademiju Andrea Lota (Шумановић 1939, 13–14).

zastupali su dva suprotna stanovišta. *L'Amour de l'Art* je obuhvatao relativno širok spektar najsavremenijih tendencija u slikarstvu, ali podvlačeći njihovu vezu sa priznatim umetnicima prethodnih generacija ili sa istorijom umetnosti, uopšte, zbog čega je bio usmeren prevashodno na tip figuralnog slikarstva čiji su predstavnici Matis, Difi, De Segonzak i Andre Favori. Elitistički *Cahiers d'Art* prednost je davao avangardnim idejama i specifičnom doprinosu kubizma u reorijentaciji razvoja slikarstva dvadesetog veka i pažnju je poklanjao manjoj grupi umetnika predvođenih Pikasom, Brakom, Ležeom i Grisom.

L'Art Vivant je, s druge strane, bio manje analitičkog, a više informativnog karaktera i posvećivao je značajniji prostor opštim umetničkim vestima. Podržavajući široki raspon mišljenja objavljivanjem članaka kritičara različitih usmerenja, *L'Art Vivant* se nalazio na srednjem putu između časopisa *L'Amour de l'Art* i *Cahiers d'Art*. Pa ipak, dominantni prostor zauzimale su kritike i stavovi kritičara Žaka Gena (Jacques Guenne), Florana Felsa (Florent Fels) i Žorža Šarensola (George Charensol) koji su bili orijentisani ka umetnicima okupljenim pod pojmom *Pariske škole*, dok su među umetnicima starije generacije primarno mesto davali Vlamenku, kao predstavniku nove vrste instinktivnog slikarstva okrenutog prirodi i zemlji, aktuelnog na pariskoj sceni dvadesetih godina. Iako je sa časopisom *L'Amour de l'Art* delio istu suzdržanost prema avangardnim strujanjima, *L'Art Vivant* je pokazivao manjak poštovanja prema umetnosti prošlosti (Gee 1981, 106–111). Činjenica da u Šumanovićevoj zaostavštini pronalazimo sva tri časopisa ukazuje da se o umetničkim dešavanjima obaveštavao iz tada najaktuelnijih izvora, dok njihove međusobne razlike potvrđuju da njegova interesovanja nisu bila isključiva. Ipak, indikativno je da Šumanović isključuje iz izbora časopisa u *Mrtvoj prirodi sa flašama* avangardno usmereni *Cahiers d'Art*.

Principe kroz koje uobličava svoja dela, Šumanović sistematično elaborira u teorijskim tekstovima objavljenim 1921. i 1924. godine (Šumanović 1921, Šumanović 1924a, Šumanović 1924b), ne ostavljajući dileme po pitanju umetničkog i teorijskog modela koji predstavlja osnovu njegove prakse. U njima on analizira pitanje kreacije slike kao nove i autonomne realnosti, osnovne zakone konstituisanja prizora i njihovu matematičku bazu, odnos modernog slikarstva sa pojmom tradicije i klasike, kao i umetničku genealogiju, od starih majstora, preko impresionista i Sezana, do kubista, kroz čija iskustva objašnjava logiku razvoja koji je doveo do modela na kome uspostavlja svoj pristup, dajući mu, istovremeno, istorijsko opravdanje (Дегерри 1993/1994). Elementi koji čine Šumanovićevu teorijsku analizu zapravo predstavljaju sintezu najvažnijih komponenti diskursa koji se formira oko stilistički eklektičkog pravca figuralnog slikarstva u čijem se središtu nalazi konceptualizacija odnosa klasike i moderne i koji se zasniva na ideji modernog umetničkog iskaza koji baštini teme i oblikovne principe iz umetničke tradicije i istorije umetnosti. Šumanovićev prvi pariski boravak, tokom kog usvaja osnovne principe ovog modela, vreme je aktuelnosti *neoklasicizma*, kao jedne od inkarnacija ovog slikarstva, i retorike *povratka redu* koja zagovara vraćanje iskustvima umetničke tradicije, slikarskoj veštini i tradicionalnim žanrovskim formama. Oni se ogledaju

ne samo u produkciji dela koju predvode protagonisti predratne avangarde, kao što su Pikaso, Deren, Severini, Brak i Gri, već i u iskazima i teorijskim tekstovima umetnika i kritičara čiji je fokus klasični antički ideal, koji se u pariskom kontekstu, pod uticajem tradicije pojma klasike u francuskoj umetnosti, proširuje i na umetnost renesanse, Pusena, Davida i Engra (Silver 2010, 20–23).

Podudarnost tema koje Šumanović analizira u svojim tekstovima i principa kroz koje uobličava svoja dela sa temama i principima koje pronalazimo u delima i tekstovima predstavnika *neoklasicizma*, a naročito značaj koji pridaje pojmu klasike i umetnosti Pusena, ukazuju na Šumanovićevu prijemčivost ovom umetničkom modelu i važnost francuske kulture i tradicije za njegov umetnički koncept. Imajući u vidu da prekretnicu u njegovom formiranju predstavlja tromesečni kurs kod Andrea Lota, ličnosti koja je svojim opusom i obimnom teorijskom i kritičkom produkcijom sistematizovala i promovisala ideje *neoklasicizma* i *povratka redu*, postaje jasan i put kojim ih je Šumanović usvojio. Iako njegovo delo tokom dvadesetih i tridesetih godina prolazi kroz različite stilističke faze, principi koje usvaja u Lotovom ateljeu i koje izlaže u svojim teorijskim tekstovima čine skelet njegove ukupne prakse (Мереник 2016). Oko iste istorijske linije, od renesansne do savremene umetnosti, konstituisana je i Salmonova zbirka pesama *Peindre*, objavljena 1921. godine (Salmon 1921). Imajući u vidu da se među savremenim umetnicima koje spominje u svojim pesmama nalaze Pikaso, Deren, Modiljani, Šagal, Difi, Vlamenk, Severini, Matis i Friez, o kojima je Salmon pisao i kao likovni kritičar, odnosno isti krug umetnika koje podržavaju *L'Amour de l'Art* i *L'Art Vivant*, nije neobično što je Šumanović ova dva časopisa i Salmonovu zbirku ujedinio u svojoj slici kao produkte istog intelektualnog konteksta.

* * *

Šumanovićevo prisustvo u francuskoj štampi najintenzivnije je u periodu između 1926. i 1928. godine. Dok njegovo ime srećemo u različitim naslovima umetničke i dnevne periodike i u tekstovima prominentnih francuskih kritičara², najučestalije su njegova dela komentarisana i/ili reprodukovana u kritikama objavljenim u časopisima *L'Art Vivant*, *Le Crapouillot* i *L'Amour de l'Art* posvećenim *Salonu nezavisnih* (Salon des Indépendants) i *Jesenjem salonu* (Salon d'Automne), za koje je Šumanovićeva izlagačka aktivnost u Parizu prevashodno vezana. Tako je, na primer, povodom Salona nezavisnih 1926. godine, u časopisu *L'Art Vivant*, sa komentarom u kritičkom odeljku, reprodukovano delo *Mrtva priroda sa flašama*

2 U tom periodu, on privlači pažnju prominentnih kritičara tog vremena, među kojima Florana Felsa, Žaka Gena, Luja Vosela (Louis Vauxcelles), Pola Fierensa (Paul Fierens), Rene-Žana (René-Jean), Luja Leona-Martana (Louis Leon-Martin), Lika Benoa (Luc Benoist) i Frica Vanderpila (Fritz Vanderpyl).

(Fels 1926), a iste godine, uz kritiku posvećenu *Jesenjem salonu*, reprodukovana je i komentarisana slika *Toaleta*³ (Guenne 1926). Časopisi *L'Amour de l'Art* i *Le Crapouillot* takođe uključuju reprodukciju *Toalete* u članke posvećene *Jesenjem salonu* 1926. godine, prvi bez komentara u tekstu (George 1926), a drugi sa kratkim komentarom (Benoist 1926). Isti časopisi sledeće godine reprodukuju *Dva akta*⁴ povodom *Salona nezavisnih* 1927. godine, ali bez komentara u kritičkom odeljku (Fosca 1927, Vaudoyer 1927), dok u kritici objavljenoj u časopisu *L'Art Vivant*, Žak Gen posvećuje ovom delu jedan pasus (Guenne 1927a).

Posebnu pažnju umetničke i dnevne periodike privlače Šumanovićeva monumentalna dela *Doručak na travi*⁵, koje izlaže 1927. godine na *Jesenjem salonu*, i *Pijani brod*⁶, koje predstavlja 1928. godine na *Salonu nezavisnih*. Prvo delo reprodukovano je i praćeno komentarom u časopisu *Le Crapouillot* (Benoist 1927). Reprodukuj ga na naslovnoj strani i nedeljni list posvećen kulturi *Comœdia*, sa natpisom: „Jedna od najzapaženijih slika na Jesenjem salonu”⁷, dok Žak Gen, kao kritičar *L'Art Vivant*-a, izjavljuje da je *Doručak na travi* delo od „onih koja najavljuju jednog slikara” (Guenne 1927b). Još više komentara dobila je slika *Pijani brod*, reprodukovana na naslovnoj strani specijalnog broja časopisa *Le Crapouillot*, posvećenog *Salonu nezavisnih* i u okviru kritike ovog salona u časopisu *L'Art Vivant* (Guenne 1928).⁸ Dok kritičar dnevnih novina *Le Rappel* primećuje da je delo *Pijani brod* podstaklo dosta diskusija različitih ishodišta (F. J. 1928), Pol Fijerens zaključuje da „ova slika svedoči o izuzetnoj evoluciji [...] umetnosti slikara koji je kapriciozan, ali koga treba pratiti” (Fierens 1928).

Činjenica da dnevna i specijalizovana periodika, među kojima su *L'Art Vivant*, *L'Amour de l'Art* i njima srodan *Le Crapouillot*, redovno komentarišu Šumanovićeve nastupe i objavljuju njegove reprodukcije, svedoči o važnom reciprocitetu – časopisi koji su za Šumanovića predstavljali važnu referentnu tačku pratili su i podržavali njegovu umetničku aktivnost. U tekstu objavljenom 1927. godine, u kome je kritikovana praksa umetničkih časopisa različitih orijentacija da prostor poklanjaju uvek istom krugu umetnika, razmatrajući primer časopisa *L'Art Vivant*, autor konstatuje: „U ovom trenutku u Parizu ima najmanje deset mladih, *siromašnih* slikara, koji vrede koliko i Terešković, Šumanović i Per Krog. Poklonite malo pažnje i njima, molim vas”⁹ (De Tahours 1927), sugerišući time da je Šumanović u tom trenutku bio prepoznatljivo ime u konstelaciji umetnika koju je ovaj časopis podržavao. Iste godine objavljena je knjiga *Montparnasse, hier et aujourd'hui: ses artistes et*

3 Vlasništvo Muzeja savremene umetnosti, Beograd.

4 Vlasništvo Galerije Matice srpske, Novi Sad.

5 Vlasništvo Spomen-zbirke Pavla Beljanskog, Novi Sad.

6 Vlasništvo Muzeja savremene umetnosti, Beograd.

7 *Comœdia*, 5. 12. 1927.

8 *Le Crapouillot*, februar 1928.

9 „Il y a actuellement à Paris au moins dix jeunes peintres *pauvres* qui valent Téréchkovitch, Choumanovitch et Per [K]rohg, un peu de cimaise pour eux, s. v. p.”

écrivains étrangers et français les plus célèbres (Monparnas, juče i danas: njegovi najslavniji strani i francuski umetnici i pisci), čiji autor, hroničar pariskog umetničkog života, Žan Emil-Bajar (Jean Émile-Bayard) uključuje Šumanovića u poglavlje o koloniji stranih umetnika u četvrti Monparnas tog vremena, potvrđujući time Šumanovića kao jednog od njegovih aktera u tom periodu (Émile-Bayard 1927, 391).

Međutim, Fijerensov komentar simptomatični je pokazatelj dobronamernog, ali suštinski uzdržanog, odnosa koji francuska likovna kritika uspostavlja prema Šumanoviću između 1926. i 1928. godine. Iako se na osnovu analize učestalosti komentara o njegovim delima i reprodukcija koje pronalazimo uz njih može zaključiti da je Šumanović postao uobičajeno ime kritika posvećenih Salonu nezavisnih i Jesenjem salonu, njegova prisutnost u štampi i podrška kritike imale su ograničenja. Mada je redovno verbalno i vizuelno istican među učesnicima salona i preporučivan kao umetnik čiji je razvoj vredan pažnje, prostor koji mu je likovna kritika poklanjala nikada nije prevazišao formu relativno kratkih komentara u okviru pregleda salona. U istom smislu, dok Šumanovićeva kontinuirana izlaganja na salonima ukazuju na njegova nastojanja da, kroz dostupne mogućnosti, plasira svoje delo na parisko umetničko tržište, postavlja se pitanje zbog čega njegovo delo nikada nije privuklo interesovanje privatnih galerija kao jezgra umetničke ekonomije, prezentacije i afirmacije nakon Prvog svetskog rata.¹⁰

Indikativne su dve anegdote koje pronalazimo u Šumanovićevom autobiografskom tekstu. Prisećajući se različitih epizoda koje svedoče o njegovim teškoćama da se asimiluje u francusko društvo, Šumanović posebno ističe probleme koje je imao sa svojim prezimenom: „Sećam se još i danas kada sam iz Zagreba došao u Pariz, pa sam se obratio Floranu Felzu, mome znancu iz 1921. g., a on mi je rekao, promenite ime, sa slavenskim imenom zarade u Parizu nećete naći, dostaje nam Terešković da pamtimo njegovo ime, pa nemojte od nas, taj drugi napor tražiti” (Шумановић 1939, 14–15). Šumanović takođe govori o epizodi kada mu je Per Krog (Per Krohg), kao član žirija Jesenjeg salona 1926. godine, rekao da su dela svih umetnika Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca inicijalno bila odbijena te godine zato što poreklo ovih umetnika žiriju nije delovalo dovoljno interesantno (Шумановић 1939, 6–7). Sve što je moguće potvrditi jeste da je Per Krog bio član žirija Jesenjeg salona 1926. godine, kao i da je Felsov savet Šumanoviću sasvim izvestan, budući da u monografiji posvećenoj Tereškoviću (Kostia Terechkovitch) Fels konstatuje da je potrebna određena odvažnost da bi se uspelo sa takvim prezimenom (Fels 1928, 9). Iako nije moguće utvrditi verodostojnost ovih anegdota, simptomatično je da one uvode pojam koji je ključan za pitanje recepcije stranih umetnika u pariskom miljeu – pojam stranog porekla.

10 Jedini trag koji svedoči o Šumanovićevim vezama sa pariskim galerijama predstavlja beleška o aktuelnim izložbama u Parizu, objavljena u časopisu *L'Art Vivant* u brojevima od 1. i 15. februara 1929. u kojima stoji da se Šumanovićeva dela mogu videti u Galeriji Dim (Galerie Dim) u Ulici Kolize, broj 40 (40, rue de Colisée), zajedno sa delima Raula Difijsa, Kislinga, Vlamenka, Tereškovića i drugih.

Iako je prisustvo stranaca u francuskom prostoru bilo pozdravljano kao dokaz francuskog internacionalizma, kosmopolitizma, slobode i otvorenosti (Fabre 2000, 30), analiza kritičke recepcije pojedinih primera ukazuje da se integracija stranih umetnika odvijala pod određenim uslovima, kao i da je recepcija ovih umetnika zavisila od aspekata koji nadilaze neposredni domen svojstava njihove prakse – naličje tolerancije i otvorenosti pariskog miljea za strane umetnike predstavljalo je interesovanje za egzotičnost njihovog porekla (Silver 2000, Bertrand Dorléac 1995, 252). Premda su pojedini umetnici, kao Fužita i Šagal, sami učestvovali u konstruisanju sopstvene egzotične persone kroz fizički izgled ili mitologizaciju biografije, iskoristivši interesovanje za ove aspekte kao taktiku profilisanja u okviru pariske scene, jednako interesovanje za elemente porekla, biografije i fizičke pojave poklanja se i umetnicima kod kojih nacionalna, etnička, religijska ili kulturna različitost nije predstavljala profesionalnu strategiju (Silver 2000).

Ilustrativan primer je recepcija Sutinovog (Chaïm Soutine) dela, za čije je razumevanje likovna kritika ključ videla u njegovom jevrejskom poreklu i teškim životnim uslovima pre dolaska u Francusku, uprkos činjenici da se u njegovim slikama ne pronalazi nijedna referenca na autorovo etničko poreklo i religijsku pripadnost. Osim piktoralnih karakteristika njegovih dela, mitologizovana verzija Sutinovog odrastanja izgrađena oko različitih stereotipa o primitivnom životu u selima Istočne Evrope i/ili njihovim jevrejskim zajednicama, pa čak i Sutinov fizički izgled, služili su kao argument konstrukciji njegove umetnosti kao instinktivne, urođene, autentične, ekspresivne, primitivne, nezavisne, duhovne i naivne i kao produkta njegovog jevrejskog iskustva, patnje i dara. Ovi elementi su na različite načine instrumentalizovani u plasmanu Sutinovog dela u okviru pariske umetničke scene i tržišta, pri čemu je ciljano u drugi plan stavljano njegovo klasično akademsko obrazovanje i važnost koju je za njegovu praksu imala refleksija o delima starih majstora (Silver 1998). Jednako insistiranje na biografskim elementima koji svedoče o komplikovanom, višegodišnjem itinereru do Pariza i teškim uslovima života po dolasku u Pariz, pronalazimo u tri različita teksta o Tereškoviću čiji su autori Fels, Gen i Šarensol. U njima oni dobijaju značenje potvrde neminovnosti ispoljavanja prirodnog talenta i originalnosti, uprkos uslovima razvoja. Sva trojica potcrtavaju, takođe, Tereškovićevu privrženost francuskim umetnicima, prevashodno Pissarou, kao i tematski korpus u čijem su središtu francuski predeli. Međutim, istovremeno naglašavaju da su oni predstavljeni kroz „agresivnu”, „vatrenu”, „neprijatnu” i „haotičnu” stilistiku koja odstupa od klasičnog koncepta francuskog pejzaža i nudi sliku koja u francuskom kontekstu ne evocira ništa što je poznato, ali istovremeno ne poriče vrednost francuskih majstora (Charensol 1927, Fels 1928, Guenne 1928).

Upravo pitajući se koji su aspekti bili presudni za Sutinovu afirmaciju u okviru pariskog miljea dvadesetih godina, autor analize kritičke recepcije ovog umetnika Kenet Silver (Kenneth E. Silver), pored uočavanja pojedinih specifičnosti scene i tržišnog sistema koji su ovom umetniku išli u prilog, zaključuje da on nije mogao biti integrisan i priznat u francuskom kontekstu sve dok nisu istaknuti oni

elementi koji ga u tom kontekstu čine *drugim*, prepoznati u stilističkim i tematskim karakteristikama njegovog dela: „Sada postaje jasno da je diskurzivni 'ugovor' putem kog je Sutinova umetnost bila integrisana u 'francusku tradiciju' zahtevala da slikar bude percipiran kao 'drugi' koji nam liči na nas, kao neko iz spoljašnjosti koji je sposoban da trasira put ka nama. Sredstva kojima mu je bilo dozvoljeno da obnovi francusku umetnost [...] bila su ista ona koja po pravilu ne bi dopustila asimilaciju umetnosti stranca u francusku umetnost: njegove 'deformacije' tradicije” (Silver 1998, 31).¹¹

Sutinova „deformacija” tradicije i Tereškovićeve „agresivna” i „haotična” interpretacija francuskog pejzaža iščitavaju se kao intervencija drugosti u prepoznatljivim okvirima francuske kulture i umetnosti, odnosno kao odstupanje od lokalne referentne tačke, ali ne i njena negacija. Razlika, kao oznaka posebnosti i originalnosti koja se ispoljava u francuskom kontekstu i kao lični doprinos stranog umetnika sredini koja ga prihvata, uslov je njegove asimilacije u parisku umetničku scenu iz kog proističe i zvanično terminološko i institucionalno razdvajanje na „Francusku” (École française) i „Parisku školu” (École de Paris), odnosno na francuske i strane umetnike (Golan 1985, Bertrand Dorléac 2000, 251). Iz iste ideje proističe sugestija da Fužita (Tsuguharu Foujita) francuskoj publici omogućava da vidi elemente sopstvene kulture na nov način, putem interpretacije motiva tipičnih za francuski kontekst kroz neobično stilsko rešenje koje proističe iz njegove kulturne razlike i kolebanja između japanskog i zapadnoevropskog umetničkog modela (Silver 2000, 41–46). Ili zaključak da taloženje orijentalnih elemenata u delu Hane Orlof (Chana Orloff), koje kritika argumentuje pretpostavkom da umetnici poreklom iz Istočne Evrope azijska kultura mora biti bliža nego evropska, u francuskom kontekstu njenom delu daje karakter iznenađujuće novine (Des Courières 1927, 3. Citirano prema: Silver 2000, 47).

Iste elemente recepcije uočavamo u dve kritike Florana Felsa i Žaka Gena koje predstavljaju jedini pokušaj definisanja Šumanovićevog umetničkog profila u okviru pariske scene. Obojica Šumanovića predstavljaju kao mladog, stranog umetnika, koji ulazi na parisku umetničku scenu i podvlače da je nekada bio učenik Andrea Lota, od čijeg uticaja, kako Fels kaže, teži da se oslobodi. Fels takođe sugerise da bi Šumanović „mogao da nam pruži neočekivane prizore zemlje koja još uvek nema svog slikara” (Fels 1926). Takođe ističući njegovo obrazovanje kod Lota, Gen kaže da je „[Šumanović] zadržao [Lotov] kompozicioni duh, ali da se malo po malo odvaja od svakog uticaja, da bi postao svoj”. Pored primedbe o Lotu, Gen potcrtava i Šumanovićovo „seosko poreklo”, a Šumanovića karakteriše kao „snažnog i vatrenog čoveka sa sela”. Analizirajući *Doručak na travi*, temu i dimenzije

11 „It now becomes clear that the discursive 'contract' by which Soutine's art was integrated into 'la tradition française' required that the painter be viewed as an 'other' who bears a resemblance to oneself, as an 'outsider' who could make his way to the inside. The very means by which he was allowed to revivify French art [...] were the same ones that would normally exclude a foreigner's art from French assimilation: his 'deformations' of the tradition.”

ove slike dovodi u vezu sa delom Andrea Favorija (André Favory), ističući da je taj „lep, veseo, osunčani prizor, nastao bez očiglednog napora” (Guenne 1927b).

Rekavši da bi Šumanović mogao da pruži „neočekivane prizore zemlje koja još uvek nema svog slikara”, Fels sugerše u kojem neiskorišćenom domenu aktuelnog slikarstva pariske scene leži potencijal Šumanovićeve posebnosti, koji proizilazi iz njegovog stranog porekla i koju čini izvesnom i njegovo udaljenje od Lotovih principa, pa samim tim i od umetničkog modela koji je on promovisao. Odredivši prizore kao „neočekivane”, Fels je ukazao na mogućnost iznenađenja, kao poželjne karakteristike, koje Šumanovićeva dela mogu da proizvedu u francuskom kontekstu zahvaljujući nedovoljnoj obaveštenosti francuske publike o zemlji Šumanovićevog porekla. S druge strane, Genovo poređenje njegovog dela sa delom Andrea Favorija i komentar koji sugerše lakoću nastanka i emocionalnu neopterećenost i pristupačnost dela u skladu su sa afinitetima časopisa *L'Art Vivant* prema tipu figuralnog, instinktivnog i senzualnog slikarstva, orijentisanog ka slici prirode, čiji je Favori bio jedan od mlađih francuskih predstavnika. Sa ovim kontekstom Gen nastoji da poveže Šumanovićevo slikarstvo i na taj način ga pozicionira u okviru pariske umetničke scene, argumentujući svoje nastojanje Šumanovićevom vezom sa seoskim kontekstom i njegovom naklonjenošću prema prirodi, iako Šumanovićeva biografija potvrđuje neadekvatnost ovakve karakterizacije.¹² Indikativno je da oba kritičara u drugi plan stavljaju važnost koju su francuska umetnička tradicija, Lotovi klasični oblikovni principi i Pikasov i Derenov *neoklasicizam* imali za Šumanovićev pristup. Premda se zna da *L'Art Vivant* ovim umetnicima, pravcima i principima u načelu nije bio privržen (Gee 1981, 109), postavlja se pitanje zbog čega Fels i Gen vide veći interes u sugerisanju pravca u kome bi Šumanovićeva umetnost mogla da se razvije i u biografskoj i identitetskoj fabrikaciji kao argumentu povezivanja sa umetničkim pravcem sa kojim suštinski nije imao veze, umesto u sagledavanju elemenata na kojima se uistinu zasniva njegova praksa, u trenutku dostizanja svoje zrelosti.

Felsovi i Genovi iskazi mogu se shvatiti kao dva različita pokušaja Šumanovićevog pozicioniranja u francuskom okruženju, koji se zasnivaju na njegovom stranom poreklu i biografskim elementima. Međutim, za razliku od Sutina, Tereškovića, Fužite ili Hane Orlof, Šumanovićevo strano poreklo, biografija i delo ne nude dovoljno specifične komponente na osnovu kojih su kritičari mogli da izgrade ubedljivi umetnički identitet – Šumanovićevo poreklo nije ni egzotično ni neobično, baš kao ni njegova biografija, niti u kulturnom ili religijskom pogledu postoje značajnije razlike između sredine iz koje dolazi i francuskog okruženja. Njegov dolazak u Pariz nije posledica političkih, verskih ili etničkih progona, niti je primoran da živi na društvenoj margini. Njegov izgled ne privlači pažnju u francuskom okruženju, niti se kao stranac izdvaja nedovoljnim poznavanjem

12 Šumanović je poticao iz porodice imućnih zemljoposjednika i vinogradara. Veći deo njegovog odrastanja odvijao se u građanskom okruženju Zemuna i Zagreba, u kojima je stekao obrazovanje i započeo svoju profesionalnu karijeru, pre odlaska u Pariz.

francuskog jezika ili običaja. Naposljetku, stil i tematika njegovog dela ne pokazuju osobine koje bi se mogle okarakterisati kao iznenađujuće i strane u francuskom kontekstu, niti kao remećenje važećih umetničkih vrednosti.

Upravo suprotno, Šumanović ulaže veliki napor da se asimiluje u francusku sredinu, čime je suštinski želeo da postane umetnik jednak Francuzima u društvu koje je, mada je prihvatalo strance i omogućavalo im integraciju pod određenim uslovima, istovremeno ulagalo znatnu energiju u razdvajanje francuskih od stranih umetnika na ideološkom nivou (Kangaslahti 2009). Već prilikom prvog dolaska u Pariz, Šumanović usvaja francusku transkripciju prezimena – *Choumanovitch* – kojom se sve do kraja dvadesetih godina potpisuje na svim slikama, bez obzira na mesto nastanka. Imajući u vidu njegove aspiracije, ona se ne shvata isključivo kao čin prilagođavanja novom okruženju, već i kao prvi korak ka transformaciji identiteta. Iz Šumanovićevog autobiografskog teksta jasno je da je iskazivao nadanje da će ne samo kao strani umetnik postati deo pariske umetničke scene već i da će postati francuski državljani. Sebe je video kao frankofila i zastupnika francuskih vrednosti, kulture i umetnosti, svoj umetnički pristup zasnivao je na iskustvima francuske umetničke tradicije u čijem se genealoškom nizu posredno pozicionirao kao jedan od njenih idejnih nastavljača, a svoja dela je smatrao vernim umetničkom modelu koji je karakterisao kao francuski i koji je postavio kao ideal (Шумановић 1939). Drugim rečima, Šumanović ni u jednom aspektu nije potencirao svoju različitost u francuskom okruženju, već je težio u svakom pogledu da je poništi. U stvarnosti, međutim, usvojio je strategiju identitetske konstrukcije, suprotnu onoj koja je očekivana od stranog umetnika u pariskom kontekstu dvadesetih godina. Premda nije dovoljno pripisati razloge Šumanovićevog ograničenog uspeha u pariskoj sredini isključivo disparitetu između strategije koju je primenjivao i one koju je francuska sredina očekivala od stranih umetnika, primer Šumanovićeve kritičke recepcije i njegovog iskustva tokom perioda kada je nastojao da se integriše u francusko okruženje doprinosi razumevanju aspekata pozicije stranca u okviru pariske umetničke scene dvadesetih godina iz kojih proizilazi zaključak o njenoj ambivalentnosti.

LITERATURA

- Benoist, Luc. „Le Salon d’automne.” *Le Crapeauillot*, novembre 1926.
 Benoist, Luc. „Salon d’automne.” *Le Crapeauillot*, novembre 1927.
 Bertrand Dorléac, Laurence. „L’École de Paris: un problème de définition”, *Revista de Historia da Arte e Arqueologia*, n. 2 (1995–1996): 249–270.
 Bertrand Dorléac, Laurence. „École de Paris, suites.” u: *L’école de Paris, 1904–1929: la part de l’autre*, ur. Suzanne Pagé, 148–157. Paris: Paris-Musées, 2000.
 Charensol, Georges. „Les expositions. Terechkovitch.” *L’Art Vivant*, 1. 5. 1927.

- De Tahours, L. „Histoires sans dessin.” *Le Rappel*, 14. 6. 1927.
- Денегри, Јеша. „Текстови Саве Шумановића ‘Сликара о сликарству’ и ‘Зашто волим Пусеново сликарство’”, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 29/30 (1993/1994): 145–157.
- Des Courières, Édouard. *Chana Orloff*. Paris: Gallimard, 1927.
- Émile-Bayard, Jean. *Montparnasse, hier et aujourd’hui: ses artistes et écrivains étrangers et français les plus célèbres*. Paris: Jouve et Cie, 1927.
- F. J. „Le Salon des Indépendants.” *La Lanterne*, 27. 1. 1928.
- Fabre, Gladys. „Qu’est-ce que l’École de Paris.” u: *L’école de Paris, 1904–1929: la part de l’autre*, ur. Suzanne Pagé, 25–40. Paris: Paris-Musées, 2000.
- Fels, Florent. „Le dernier Salon des Indépendants.” *L’Art Vivant*, 1. 3. 1926.
- Fels, Florent. *Terechkovitch*. Paris: Éditions „Le Triangle”, 1928.
- Fierens, Paul. „Le Salon des Indépendants.” *Journal des débats politiques et littéraires*, 20. 1. 1928.
- Fosca, François. „Le Salon des Indépendants.” *L’Amour de l’Art*, février 1927.
- Gee, Malcolm. *Dealers, critics, and collectors of modern painting: aspects of the Parisian art market between 1910 and 1930*. New York: Garland Pub., 1981.
- Gee, Malcolm. „Le réseau économique.” u: *L’école de Paris, 1904–1929: la part de l’autre*, ur. Suzanne Pagé, 127–137. Paris: Paris-Musées, 2000.
- George, Waldemar. „Le Salon d’automne.” *L’Amour de l’Art*, novembre 1926.
- Golan, Romy. “The Ecole Française versus the Ecole de Paris: The Debate over the Status of Jewish Artists in Paris Between the Wars.” u: Kenneth E. Silver and Romy Golan, *The Circle of Montparnasse: Jewish artists in Paris, 1905–1945*, 81–87. New York: Universe Books, 1985.
- Guenne, Jacques. „Le Salon d’Automne de 1926.” *L’Art Vivant*, 5. 11. 1926.
- Guenne, Jacques. „Le Salon des Indépendants.” *L’Art Vivant*, 1. 2. 1927a.
- Guenne, Jacques. „Le XXe Salon d’Automne.” *L’Art Vivant*, 5. 11. 1927b.
- Guenne, Jacques. „Le 39e Salon des Indépendants.” *L’Art Vivant*, 1. 2. 1928a.
- Guenne, Jacques. „Portraits d’artistes. Le rayonnement de la peinture française. Un peintre de l’école de Paris: Kostia Terechkovitch.” *L’Art Vivant*, 1. 6. 1928b.
- Kangaslahti, Kate. “The École de Paris: Critical and Institutional Ambivalence between the Wars.” u: *Academics, pompiers, official artists and the arrière-garde: defining modern and traditional in France, 1900–1960*, ur. Natalie Adamson, 165–191. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2009.
- Мереник, Лидија. *Сава Шумановић: Шидијанке, велика синтеза и откривење нове стварности*. Шид: Галерија слика „Сава Шумановић”, 2016.
- Moulin, Raymonde. *Le Marché de la peinture en France*. Paris: Ed. de Minuit, 1989.
- Salmon, André. *Peindre*. Paris: La sirène, 1921.
- Silver, Kenneth E. “Where Soutine Belongs: His Art and Critical Reception in Paris Between the Wars.” u: *An expressionist in Paris: the paintings of Chaim Soutine*, ur. Norman L. Kleeblatt and Kenneth E. Silver, 19–40. Munich; New York: Prestel, 1998.

- Silver, Kenneth E. "Made in Paris." u: *L'école de Paris, 1904–1929: la part de l'autre*, ur. Suzanne Pagé, 41–57. Paris: Paris-Musées, 2000.
- Silver, Kenneth E. "A more durable self." u: *Chaos and classicism: art in France, Italy and Germany, 1918–1936*, ur. Kenneth E. Silver, 15–51. New York: Guggenheim Museum, 2010.
- [Šumanović, Sava.] *Izložba Sava Šumanovića*, Zagreb: Umjetnički paviljon, novembar 1921.
- Šumanović, Sava. „Slikar o slikarstvu.” *Književnik*, 1, maj 1924a.
- Šumanović, Sava. „Zašto volim Pusenovo slikarstvo.” *Književnik*, 2, jun 1924b.
- Шумановић, Сава. „Место предговора.” у: *Каталог изложбе Саве Шумановића на новом универзитету, септембра 1939*, 3–21. Београд, 1939.
- Vaudoyer, Jean-Louis. „Le Salon des Indépendants.” *Le Crapeauillot*, 1. 2. 1927.

Sofija Milenković
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

**A FOREIGNER IN PARIS: CRITICAL RECEPTION
OF SAVA ŠUMANOVIĆ
ON THE PARIS ART SCENE FROM 1926 TO 1928**

Summary:

Šumanović's second stay in Paris between 1925 and 1928 was marked by his intention to integrate, as a foreign artist, into the Parisian artistic environment and to become one of its participants. He regularly exhibited his paintings at the *Salon des Indépendants* and *Salon d'Automne* from the large body of his work produced during this time. These exhibitions were followed by daily and specialized periodicals, and they received the greatest attention by the art critics between 1926 and 1928. Bearing in mind the characteristics of Šumanović's practice, the intellectual circle with which he identified himself, and the strategies of forming an artistic identity that he adopted, the focus of the present analysis is on the reception of his works in the Paris art critique between 1926 and 1928. Furthermore, this analysis also examines the ambivalent position of a foreign artist in the French capital during the 1920s that is recognizable in the critical reception of Šumanović's work and his experience in the Paris art scene during this period.

Keywords:

modern art, 1920s, Paris, Sava Šumanović, art criticism, critical reception, foreign artists in France

PRIMLJENO / RECEIVED: 1. 9. 2019.
PRIHVACENO / ACCEPTED: 20. 9. 2019.