

Милана Квас*

ВРТ СА РАЧВАСТИМ СТАЗАМА

АПСТРАКТ:

На основу постојеће литературе о Леониду Шејки, увида у грађу и ставове самог уметника, као и релевантне литературе о постмодернизму, у раду се даје анализа свих кључних момената његовог зрелог ликовног опуса (1955/56–1970). То је изузетно значајан период у општем развоју уметности, у коме долази до слабљења основних начела модернистичког пројекта и све изражајнијег испољавања постмодернистичког концепта уметности. Такве промене су на микроплану уочљиве у Шејкином делу. Осим дефинисања доприноса које је Шејкино стваралаштво имало у оквиру модернистичких тенденција на београдској уметничкој сцени, посебна пажња посвећена је наговештајима постмодернизма у његовом опусу, као и њиховом утицају на даљи развој постмодернизма у српској уметности, код главних представника београдске нове фигурације.

КЉУЧНЕ РЕЧИ:

Модернизам, Ђубришће, постмодернизам, Замак, цитирање, деконструкција, учено сликарство, феномен репродукције, релативизација, децентрализација.

Пре пола века, 27. новембра 1957. године, Леонид Шејка и Миро Главуршић скицирали су манифест Балтазара, „Медиалној друштва“, из које је настала Медиа. Шејка је тада забележио: „Посао који смо зайочели – остварење интелектуалној сликарства, колико је тежак и замршен да можда превазилази наше снаге. То је друго питање. Пројам МЕДИАЛЕ је далекосежан, остварење тој пројаму мож-

да је ствар будућности, ствар неке будуће генерације“.¹ Постављајући основе концепта Медиа, обузет идејом о интелектуалној слици, Шејка је у српској уметности донео иновације које су најправиле стону између модернизма и постмодернизма.

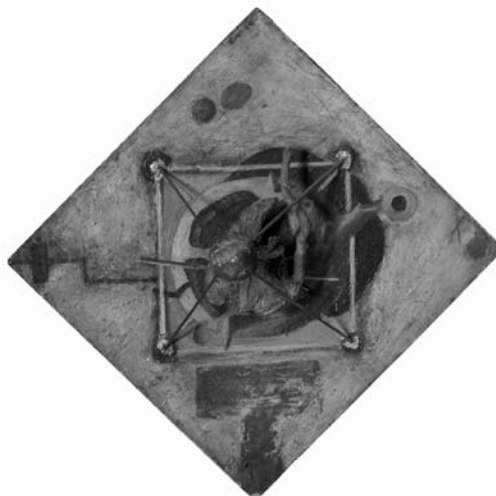
Закупљеност Леонида Шејке проблематиком модерне уметности педесетих и шездесетих година 20. века резултирала је сложеним теоријско-уметничким

* Милана Квас, историчар уметности, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад.

1 Šejka L., O programu Mediale, у: Grad–Đubrište–Zamak 1, priredio Kukuć B., Beograd 1982, 220.

системом, који по своме карактеру заузима истакнуту позицију у српској уметности. Управо се у њему налазе облици уметничког изражавања значајни за овај период модернизма у нестајању. Ако се узму у разматрање његова дела настала од 1955/56. године, када заправо почиње његова зрела фаза, до уметникове смрти 1970. године, може се издвојити неколико изражајних поетика које су изразито модернистичке, док се друге уклапају у корпус предметно-фигуралне наративе и метанаративе као нераздвајни део постмодернизма у настајању на београдској уметничкој сцени.

Интересантно је да иконографија његових дела најчешће показује велике сличности са појединим савременим појавама у уметности, док је њихово значење често потпуно антимодернистичко, у духу идеје центричности и враћања на узор ренесансног сликарства. На пример, његови асамблажи и монтаже, који су директно повезани са темом Ђубришта,² имају додирних тачака са акумулацијама једног Армана. Ђубриште, имагинарно-реални простор у којем је Шејкина „бескорисна активност“ налазила своје оваплоћење, а којем је био посвећен од 1956. године, било је такође израз уметникове жеље да побегне од уметности. Резултат су дела у духу неопада, мада Шејка наглашава да то



Слика 1. Центрична поставка са металном кулом, 1956. (Музеј савремене уметности МСУ, инв. бр. 2147)

Fig. 1 *Centric Arrangement with a Metal Ball*, 1956. (Museum of Contemporary Art, Belgrade, inv. no 2147)

што у њима долази до негације уметности није из афекта (као што је био случај у дадаизму) већ је израз његовог уметничког система.³ У стваралачки богатој 1956. години настају и друга сродна дела. Шејка уклапа шипкасте елементе и друге материјале у слике (*Поучна поставка* и *Центрична поставка*), и тако се приближава идеји идентификације уметничког дела и реалности, познатој у дадаистичком поступку. Својим „антиуметничким“ средствима (корен, шипка), *Центрична поставка са металном кулом* у нашој средини по идеји такође представља антиципацију новог реализма рестанијевског типа. За разли-

2 С обзиром да Ђубриште и Замак означавају конкретне и битне појмове у Шејкином уметничко-теоријском опусу, они се овом приликом наводе у истом облику као што их је Леонид Шејка употребио у својим

текстовима.

3 Subotić I., Leonid Šejka: Podaci o ličnosti i delu, у: *Leonid Šejka, retrospektivna izložba 1952-1970*, Beograd 1972, 32.

ку од крајње демистификације уметничког стварања код Армана или Сезара, у делу Леонида Шејке ова врста ликовних аранжмана носи елеменат ритуалног и мистичног, што у његовој уметности ствара магијску димензију. Они су такође интимне, интровертне творевине симболичког карактера и не одају одушевљење уметника „вештачком природом“ градског амбијента, као што ће бити случај са америчком неоадамом и париским новим реализмом. Једном дефинисан, појам Ђубришта се у Шејкином имагинарном систему ширио и појављивао у разноврсним уметничким облицима: спектакли, „хепенинзи“, које је изводио са члановима групе Медиаала такође су носили исконски тон мистичних и ритуалних светковина. Блиски Флуксусу по својој тежњи да – слично као у дадаизму – спајањем различитих медија (музика, театар, ликовне уметности) уклоне границе између уметности, овакви догађаји⁴ се према времену настанка на београдској уметничкој сцени уклапају у Шејкину изјаву да је око четири до пет година претходио неким појавама у савременој уметности: „Године 1956. радио сам нешто блиско данашњим неоадади и попарту. Значи, био сам 4-5 година испред Европе. Али сада могу рећи, ако је тако заиста било, онда сам са овим што сада радим, најмање 10 година испред осталих“.⁵ У непосредној вези са Ђубриштем је и

систем квартиуре, чији се зачеци везују за 1955/56. годину, а тај систем углавном је служио за акт „проглашавања“, тј. за чин којим се неки предмет уводи у Ђубриште. Једном својом димензијом, акт „проглашавања“ приближио је Шејку поп-арту: бирајући продукте потрошачког друштва за своје акције, уметник је препознао стварност као естетску чињеницу. С друге стране, како је још 1957. године приметио Миро Главуртић, захваљујући Шејкином „проглашавању“ избрисана је граница између света и дела: поново близак дишановском поступку и дади, акт „проглашавања“ у нашој средини тих година најаутентичнији је допринос Леонида Шејке оном што зовемо ликовно без ликовности. Осим тога, „проглашавање“ најављује истраживања која ће десетак година касније наступити у подручју концептуалне уметности ленд-арта.

Ови примери, дакле, јасно показују како је Шејка антиципирао неке појаве у српској модерној уметности. Паралелно са овим, он је стварао дела савременог модернистичког израза, затим дела која у себи истовремено носе елементе модерног и постмодерног и, на крају, дела која можемо читати уз доминацију постмодернистичких тумачења. Изразито модернистичка је представа Кадиса (Cadis) који, уз појам Замка, као симбол идеје центричности Шејка супротставља метафизичком пореклу Ђубришта, лавиринта

4 На једном окупљању у дому Богдана Богдановића (Леонид Шејка, Оља Ивањицки, Владимир Величковић), Шејка је изрежирао пет тачака: читање текстова, разговор у квартрету, певање на јапански начин,

звучне поставке са гласовима и предметима, и звучну слику на тему револуције. *Ibid.*, 35.

5 *Ibid.*, 44.



Слика 2. Пројашавање, април 1958. (Фото-документација МСУ)
Fig. 2 Proclamation, April 1958, (MCA photo archive)

бројних путева који никуда не воде. Мада се Замак у његовом сликарству никада не појављује већ само наговештава терасама, Кадис се ликовно представља као круг уписан у квадрат или осмоугаоник, са линијама које се зракасто шире од свих темена таквог геометријског облика. Некада је Кадис самостална представа (слика или објекат), а чешће је део композиције на неку од тема Замка (собе, мртве природе). Самосталне представе Кадиса поново носе све одлике савремености по свом геометријском, минималистичком изразу, али се у позадини открива друга идеја. Према тумачењу Леонида Шејке, Кадис означава средиш-

те света, центрично и симетрично, на супрот губитку средишта лавиринтски схваћене, децентриране модерне уметности. Смисао првих центричних поставки из средине педесетих година развијао се и употпуњавао кроз идеју Кадиса, која је око 1966. године добила одређенији назив и теоријско образложење. Тада настају и Шејкине *квазифотографије* у духу хиперреализма,⁶ „стварнијег од стварног“ (*Дојаћај у Лос Анђелесу, Убиство Вербуда, Че је жив*), као још један пример актуелних форми изражавања, док се на изложби *Складистица*, на Коларчевом народном универзитету 1966. године, која је представила Шејкине цртеже на ову тему, настале током једне деценије, поново уочавају савремене преокупације – у то време њима се баве и најистакнутији представници европске нове предметности. Такво одређење у ликовном смислу је оправдано, али се у њиховом садржају уочавају елементи постмодернистичког значења, присутни и на другим примерима из Шејкиног опуса.

Раскошна је величина Шејкиних наклоности и изузетна продукцијска моћ његове личности, која је свим феноменима интересовања приступала студиозно и аналитички, свесна да се налази негде на половини пута између науке и уметности.⁷ Зато и ликовни израз Леонида Шејке неизбежно носи печат ми-

6 „Не признајем сликарство као израз субјективних осећања, оно је за мене техничко средство да се чудесне и значајне појаве у природи означе, нагласе и забележе“. *Ibid.*, 33.

7 Од раног детињства, Шејка је показивао ширину духовних интересовања: волео је књижевност, нарочито дела Жида, Рилкеа, Бодлера, Кафке, Џојса, Бекета, Блејка, Дантеа, Стриндберга, Клодела, Гетеа, Хајнеа, Башелара, Берђајева, Шестова; читао је Библију.

саоног и с њим је нераскидиво повезан. На основу његових размишљања о уметности, која детаљно образлаже у својим есејима и *Трактату о сликарству*,⁸ могу се уочити два кључна става:

1) о постојању средишта у интегралном сликарству ренесансне и барокне уметности, у смислу истине и суштинне, дакле, значења, а за које се залаже и будуће *интегрално* сликарство;⁹

2) о губитку средишта у модерној уметности, проузрокованом одсуством значења које се односи на предмет.

Ако посматрамо ликовни опус Леонида Шејке полазећи од оваквих ставова, можемо уочити да је за њихову реализацију употребио неке од основних постмодернистичких поступака (*цитирање, деконструкција*) и помоћу њих наговестио елементе постмодернистичког *ученог сликарства (la pictura colta)* и феномена *рејродукције*.

Као део ширег феномена интертекстуалности, поступак цитирања представља

Сам је забележио ауторе из историје уметности који су на њега највише утицали: Леонардо, Дирер, Гриневалд, Рембрант, Холбајн, Караваџо, Вермер ван Делфт, Терборх, Ел Греко, Веласкез, Шарден, Гоја, Беклин, Ван Гог, Руо, Шагал, Пикасо, Ернст, Дали, Де Кирико, Олбрајт, Пикабија, Бош. Уочивши сродност између себе и Леонарда, Шејка се често позивао на овог ренесансног уметника, нарочито по афинитету који су обојица имали према науци. „Леонардо је сликарство прогласио за науку“, каже Шејка, а на другом месту бележи: „Није достојан хвале онај сликар који није универзалан – ако се сликар сматра добрим, он мора добро да зна, парафразирам Леонарда – биљке, цвеће, дрвеће, изворе, градове, оружје, одела, украсе...“. Тако је и Шејка изучавао природне науке: биологију, геологију, астрономију, кибернетику, математику. Ишао је дотле да је направио допуну Вегенерове теорије о померању континената 1957/58. године,



Слика 3. *Че је жив*, 1968. (МСУ, инв. бр. 818)
Fig. 3 *Che is Alive*, 1968, (MCA, inv. no 818)

и саставни део феномена *деконструкције*, постструктуралистичког метода који је крајем шездесетих година развио француски филозоф Жак Дерида. Крајем седамдесетих и у осамдесетим годинама деконструкција постаје једна од теорија плуралистичке културе постмодернизма и примењује се на дискурсе, реторику и теорију књижевности, архитектуре, сли-

дубоко верујући у свој допринос науци. Читао је дела Лајбница, Ајнштајна, Руђера Бошковића, Милутина Миланковића. Попут Леонарда, за Леонида Шејку путеви науке, филозофије и уметности су различити, али потичу из истог стабла. *Ibid.*, 43–44.

- 8 Шејкин *Трактат о сликарству* до сада је три пута објављен: први пут 1964. године, у издању Нолита, други пут 1982. године, у оквиру двотомне књиге *Град-Ћубриште-Замак*, у којој је Бранко Кукић приредио и публикувао све доступне текстове Леонида Шејке (издавачка кућа Рад), и 1995, у издању Златне гране из Сомбора.
- 9 „Сва нова феноменологија слике мора да служи једном циљу који је изван те феноменологије, мора да служи томе да слика оптички добије привид истине у коју се може веровати“. Šejka L., *Traktat o slikarstvu*, у: *Grad–Dubrište–Zamak 2*, priredio Kukić B., Beograd 1982, 141.



Слика 4. Леонид Шејка: Вермеров крчај (Фото-документација МСУ)

Fig. 4 Leonid Šejka: Vermeer's Jug, (MCA photo archive)

карства, позоришта, филма и популарне културе. Примењена на сваку од ових дисциплина, деконструкција као темељно обележје носи претпоставку о дискурсу заснованом на процесу саморазумевања и саморепродукције сопствене природе помоћу језика. Када је реч о сликарству, користе се технике цитата, колажа и монтажа, помоћу којих се ликовна структура слике одређене епохе употребљава као текст прожет одређеним стереотипима. Такви стереотипи потом се претварају у нов савремени језик, кадар да деконструише старију ликовну структуру кроз елементе саме те

структуре. Цитирање тих елемената може бити дословно преузимање из жељеног контекста, а може представљати тзв. *йонављање с разликама* или *йоновљено исйисивање*. Оно подразумева коришћење историје уметности као текста који треба поново написати, што претходно захтева критичко ишчитавање тог истог текста. Рад уметника тиме је заснован на менталној операцији, на деловању читањем претходног уметничког корпуса; али он „истодобно чита повијест само онолико колико се она може поново насликати“,¹⁰ што значи да је историјски податак подвргнут индивидуалним истинама и мерилима уметника. Он подлеже језичкој трансформацији, након чега ништа више неће бити на истим вредносним, синтактичким и смисленим позицијама.

Добар пример овог цитатног поступка даје постмодернистичко *учено сликарство* (*la pittura colta*). Како наводи Итало Муса, „*pittura colta* предлаже један нови класицизам отворен чак и за продоре представа метафизичког сликарства“.¹¹ Уметници ученог сликарства осврћу се на велику музејску уметност прошлости и њеном деконструкцијом на различите начине желе да изразе оно што је вечно и непроменљиво. За постмодернистичке сликаре о којима је реч,¹² доминира концепт апсолутног времена: историјско време као да је стално, свакидашњица је само далеки одјек, они су подједнако заинтересова-

10 Carboni M., Umjetnost/ povijest umjetnosti, navodi i ponovna ispisivanja, *Život umjetnosti* 1, Zagreb 1982, 94.

11 Musa I., *La pittura colta*, *Polja* 289, Novi Sad 1983, 122.

12 Оријентисан на италијанску уметничку сцену, Итало Муса наводи примере следећих сликара: Карло Марија Маријани, Алберто Абате, Карло Бертођо, Убалдо Бартолини, Лоренцо Бонекио. *Ibid.*, 122.

ни и за садашњост и за прошлост, са многим путевима за једну могућу будућност. Учено сликарство тежи ванвременском и трајном, превазилазећи праг онога што је присутно „овде и сада“.

Леониду Шејки, који нам се својим укупним делом представио као модерни *homo universalis*, сликарство старих мајстора пружило је моделе за изражавање властитих естетских размишљања о идеји центричности. Детаљно разрађена у његовој концепцији интегралне слике, она откривају заокупљеност алегоричним сећањима на велику музејску уметност прошлости, тежњу за изражавањем вечног и непроменљивог, схватање уметничког дела не као фрагментарног већ јединственог, тражење путева за обнављање уметности сликања у једном будућем сликарству – све те компоненте показују велику сродност са идејним основама ученог сликарства. Њихово ликовно уобличавање Шејка је остварио циклусом слика којим доминира симболика Замка. Тематски, то су слике тераса са пејзажом, соба испуњених сакралним предметима, мртве природе, радионице алхемичара, на којима се налазе препознатљиви мотиви из историје уметности, првенствено из ренесансе и барока.¹³ Шејка је, у ствари, применио поступак понављања с разликама, тако што је ликовну структуру слике из одређене епохе (најчешће ренесансе и холандског сликарства 17. века) користио као текст



Слика 5. Соба са мапом вулканске зоне, 1960.
(МСУ, инв. бр. 307)

Fig. 5 *The Room with a Volcanic Zone Map*, 1960,
(MCA, inv. no 307)

прожет одређеним стереотипима (перспектива, симетрија, ренесансни пејзаж, мртва природа, портрети музичара и научника са њиховим атрибутима, под са мотивом шаховског поља, готичка ниша са или без скулптуре итд.), ишчитавајући га у мери потребној за реализацију својих теоријских замисли. Најважније је, заправо, понављање ренесансног концепта слике, са илузијом простора као доминантом, у који Шејка смешта поменуте мотиве. У серији соба, већина слика насликана је

13 „Потпуна интегрална слика створена духом и руком великих мајстора ренесансе и барока, мајстора какви су били Франческа, Учело, Месина, Мантења, Ван Ајк,

Ван дер Вејден, Леонардо, Дирер, Холбајн, Веласкез, Вермер и Рембрант, таква слика, дакле, поседује све елементе сликарства“. Šejka L., *op. cit.*, 27.



Слика 6. Соба надохваћи вулкана, 1962.
(МСУ, инв. бр. 308)

Fig. 6 *The Room within Reach of a Volcano*, 1962,
(MCA, inv. no 308)

искључиво према овом концепту (*Соба особа изложених вечности*, 1959; *Соба са мајом вулканске зоне*, 1960; *Соба надохваћи вулкана*, 1962), али су за нашу анализу далеко интересантније слике на тему тераса.

Семантичка структура ових слика садржи елементе који припадају иконографији Ђубришта (Зид и апстрактне геометријске форме које симболично представљају предмете Ђубришта) и иконографији Замка (тераса са погледом на ренесансни пејзаж).¹⁴ Веран својим теоријским ставовима у којима

Ђубриште симболично означава модерну уметност, а Замак „интегрално сликарство“, Леонид Шејка за ликовно уобличавање поменутих елемената на једном истом платну користи два супротстављена концепта: слике као равне површине (Зид као део Ђубришта) и слике као призора и прозора (тераса са ренесансним пејзажом). У првом случају, он поштује модернистичку особину дводимензионалности подлоге, на коју затим пројектује тродимензионалне елементе, те целина слике ипак остаје доследна илузионистичком принципу компоновања.¹⁵ Супротстављањем два поменута концепта, Леонид Шејка је показао да поседује двојну свест о могућим принципима грађења слике, приближивши се том особином врсти метајезика који је својствен управо постмодернизму. Тим метајезиком наговестио је и друге битне особине постмодернизма: напуштање праволинијског и усвајање цикличног схватања времена, цитирање модела из историје уметности и деконструкцију формалних решења класичне и модерне уметности.

Децентрализацију Шејка везује за модерно сликарство, као одсуство значења предмета. То је његов теоријски

14 Шејка у свом есеју *Списак тема* пише да „се као објект Ђубришта појављује ЗИД“, и да је можда на врху „једног од ових високих Зидова (што се не може утврдити) ТЕРАСА Замка, са погледом на предео благости“. Šejka L., *Spisak tema*, у: *Grad–Đubrište–Zamak 1*, priredio Kukić B., Beograd 1982, 104.

15 За Шејку је „оптика дводимензионалне слике, ма колико јој се теоретски, насилно приписивала имажинарна просторност, значила више упрошћење и

осиромашење старе ренесансне оптике него неку нову оптику, аналогну новим научним представама о простору“. Он такође сматра да интегрална слика чије постојање замишља у будућности „више не може бити искључиво дводимензионална, већ у осцилацији између стварне површине и просторне илузије, мора да садржи високу фреквенцију просторности“. Šejka L., *Traktat o slikarstvu*, у: *Grad–Đubrište–Zamak 2*, priredio Kukić B., Beograd 1982, 136, 140.

став. Међутим, он је сликама и цртежима који припадају теми Складишта нехотично наговестио један од темељних феномена постмодерне уметности – *феномен репродукције*.

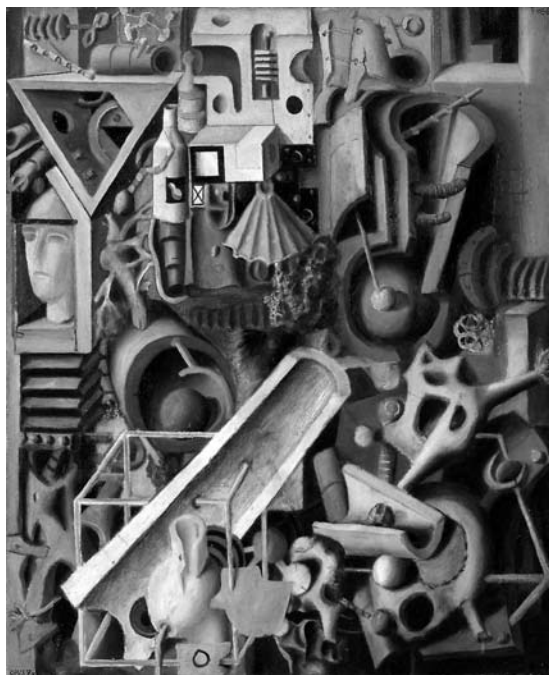
Репродуковање, као поновљено приказивање, могло би се у најширем контексту односити и на Шејкине „интегралне слике“ јер се поново приказује ренесансна структура представе. У постмодернизму значај репродукције ипак се више односи на превласт вештачког, посредованог, над природним и аутентичним, превласт која је потврђена најпре филмом и фотографијом, затим ТВ сликом, поп-артом и његовим језичким рецидивима. Или, како сажето објашњава Даглас Кримп: „Постмодернистичка се умјетност путем репродуктивне технологије ослобађа ауре. Машта стваралачког субјекта отворила је пут отвореном пљачкању, цитирању, ексцерптирању, гомилању и понављању већ постојећих слика. Потцјењене су идеје оригиналности, аутентичности и присутности, битне за уређену расправу о музеју“.¹⁶ При таквом „гомилању“, слика губи уобичајену узрочно-последичну везу са реалношћу, природом или објектом, која је постојала у традиционалној, премодерној уметности. Последица је замењивање примарног објекта (истине) секундарним објектом, тј. секундарном истином, које ће означити постмодерну уметност као уметност симулакрума.

16 Crimp D., Na ruševinama muzeja, *QUORUM* 5, Zagreb 1987, 169.



Слика 7. *Готска тераса II*, 1968. (МСУ, инв. бр. 2117)
Fig. 7 *Gothic Terrace II*, 1968, (MCA, inv. no 2117)

Одсуство значења предметних појава у савременој култури Шејка је ликовно представио сликама и цртежима који илуструју идеју складишта као „зоне пре-



Слика 8. Мултипликација, 1956.
(МСУ, инв. бр. 2129)

Fig. 8 Multiplication, 1956, (MCA, inv. no 2129)

комерног гомилања и множења предмета (мултипликација) [...]“.¹⁷ Прецизније, „одсуство значења предмета изазива множење предмета – мултипликацију“.¹⁸ У обимној цртачкој и сликарској продукцији од средине педесетих до 1970. године, Шејка региструје такве предмете.¹⁹ На пример, *Мултипликација* из 1956. године показује нагомилавање ствари најразличитијег порекла и изгле-

да, претежно делова механизма расходуваног машина, флаша, као и апстрактних форми које подсећају на биоморфне представе. Закупљеност приказивањем предмета постојаће и у две последње године уметничког живота (1968–1970), када настају циклус *Складишћа* и циклус *Ћубришћа*, углавном беле, понекад сиве основе. Занимљиво је, међутим, да Леонид Шејка размишља не само о мултипликацији предмета већ и стилова и слика.²⁰ Идеју гомилања „ствари без значења“,²¹ које можда „више и нису ствари већ само љуштуре“,²² он преноси на сâм језик уметности: 1956. године настаје *Музејска њосџавка*, 1958. *Набрајање слика*, а 1969. цртеж *Складишће ликовне уметности*. У сва три дела уметник је користио цитате слика различитих аутора. У *Музејској њосџавци* цитира ремекдела старих мајстора (*Портрети мушкарца* Антонела да Месине и Леонардов портрет Изабеле д’Есте) и слике двојице модерних уметника – Мондријана и Тангија. На слици из 1958. године, испод умаласане мрежасте структуре препознајемо портрет једног од двојице амбасадора са Холбајнове слике *Амбасадори*, док на квадратићима „мреже“

17 Šejka L., *op. cit.*, 103-104.

18 Šejka L., *Skladište*, у: *Grad–Dubrište–Zamak 1*, priredio Kukić B., Beograd 1982, 89.

19 Потребно је имати у виду и Шејкине акције проглашавања предмета са отпадних складишта, које су заједно са поменути цртежима и сликама биле део његовог уметничког система Ћубришта. Он сам бележи: „[...] сликарство се јавља само као једна од многих радњи на Ћубришту. Слика овде није израз доживљаја који је изазвао предмет, већ је само регистар тог предмета“. Цитирано према: Subotić I., *op.cit.*, 32.

20 „Мултипликација: предметâ, структурâ, методâ, стилова, информација, слика“. Šejka L., *op. cit.*, 89.

21 *Ibid.*, 90.

22 Из предговора Леонида Шејке у каталогу изложбе *Складишћа* (Галерија Коларчевог народног универзитета у Београду, 15. април – 1. мај 1966). Цитирано према: Денегри Ј., *Цртежи и последње беле слике Леонида Шејке, у: Шезгесеџе: џеме српске уметности*, Нови Сад 1995, 137.

Шејка репродукује низ дела из историје уметности, заједно са својим и радовима чланова групе Медиала.²³ Сличан поступак применио је и на *Складиштићу ликовне уметности*, где је учртао дела многих савремених уметника и исписао њихова имена.²⁴

Својом ликовном структуром, ова дела су наговестила кључне особине постмодернистичког сликарства. Шејка је у својим интегралним сликама заступао идеју о универзалној хармонији, о јединству и континуитету, док је сматрао да је модерна уметност такво јединство разбила на фрагменте. Тако је ставом према модернизму заправо открио неке елементе постмодернизма. Управо се постмодерна уметност игра са таквим фрагментима, без жеље да реконституише ново. На Шејкиним „ликовним складиштима“, уместо јединственог центра, аутентичног извора, постоји пастиш, прерасподела и мешавина култура. Цитирана дела као „љуштуре без значења“ постају само представе, она само *репродукују* оригиналне историјске садржаје. Све заузима своје место у садашњости, све се може наћи поред свачега. Таква ситуација биће уобичајена за постмодерног уметника, слободног према културном наслеђу, одакле црпи елементе потребне за своје дело. После-



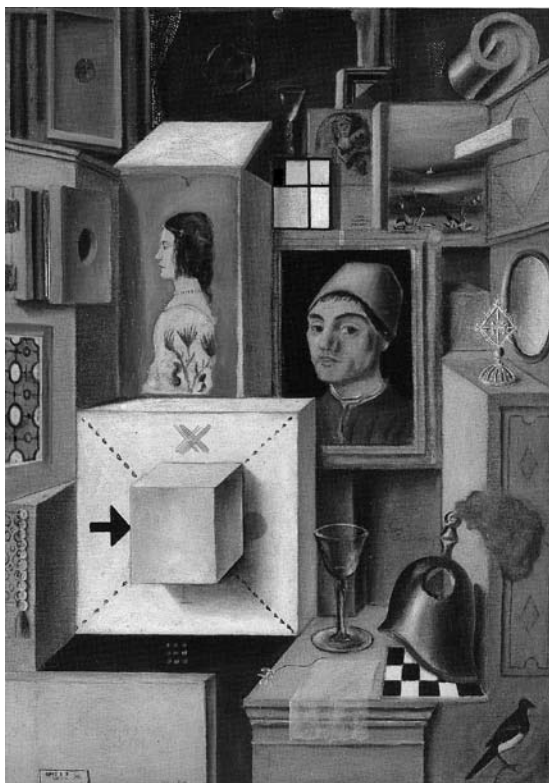
Слика 9. *Складиштићу*, 1970. (МСУ, инв. бр. 1752)
Fig. 9 *Warehouse*, 1970, (MCA, inv. no 1752)

дица је негирање појма историчности, аутентичности и аутономности, што је био основни предмет старе историје уметности.

Сазревање Шејкиног концепта уметности, као један од основних резултата донело је критику послератне уметности високог модернизма. Са њом је Шејка врло детаљно и озбиљно довео у питање неке од основних принципа високомодернистичке естетике (унидирекциона идеја прогреса, организовање уметничког дела као независног система стварности, димензионалност слике, универзализовање

23 Шејка је на једном квадратићу слике записао: „Набрајам: Арнолфини, Дали, Леонардо, Танги, Мондријан, Маљевић, Шејка, Главуртић, Ивањицки, Контић, Дада, Ернст, Миро, Пикасо, (нечитко), Франћеска, Вермер, Тинторето“. На следећем пољу текст се наставља: „Кирико, (нечитко), Веласкес, Корбизје, Полок, (нечитко), Шагал (нечитко), Матје, (у наставку нечитко)“.

24 Помињу се Тингели, Смит, Стела, Луис, Џонс, Ворхол, Опенхајм, Пикабија, Фонтана, Кристо, Титус Кармел, Невелсон, Дибифе, Тапиес, Сен Фал, Дишан, Бури, Олденбург [...]. Цитирано према: Subotić I., *op.cit.*, 40.



Слика 10. *Музејска њосџавка*, 1956.

(МСУ, инв. бр. 2127)

Fig. 10 *Museum Show*, 1956, (MCA, inv. no 2127)

уметничких језика у интернационалним стилевима). У његовом опусу појављују се, међутим, изразито савремене преокупације обједињене тематиком Ђубришта, које укључују позицију кретања ка фетишизираној стварности и представљају супротност интегралним сликама, сатканим од фикције, наративе, симболике, метафоре и алегорије. Већ средином педесетих година дошла је до изражаја потпуна амбивалентност Шејкиног уметничког става, која

нам непосредно разоткрива суптилну изнијансираност разлика између модернизма и постмодернизма: прожимање уметности која инспирацију тражи у себи самој и уметности која понавља већ приказано. Истовремено када је асамблажима, објектима и акцијама „проглашавања“ вршио упадљиве искорак у односу на савремену ситуацију београдске ликовне сцене, Шејка се посветио сликарству по узору на старе мајсторе, у складу са теоријском претпоставком о „интегралној слици“.²⁵ Такво паралелно деловање развијао је у складу са концептом о јединству супротности, једном од основних идеја Медиале, неформалне групе уметника у чијем раду је Шејкино схватање уметности, а нарочито појам „интегралне слике“, имало великог утицаја.

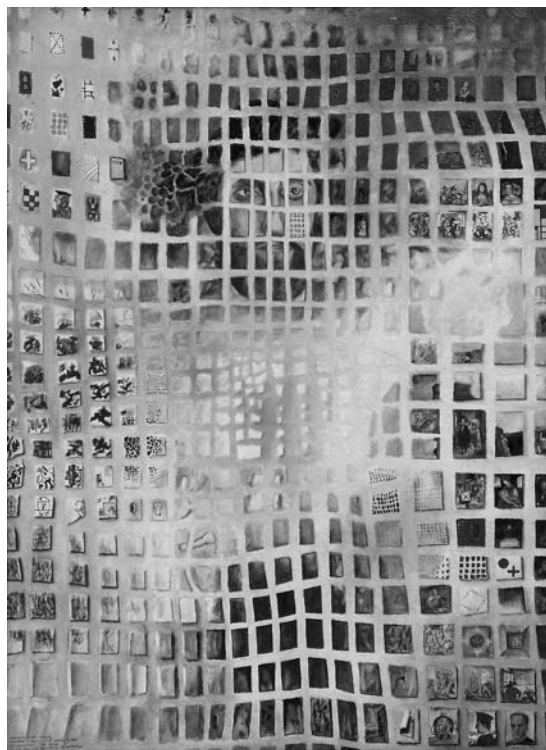
Харизма и оригиналност личности Леонида Шејке дали су главна обележја раду групе Медиала, а Шејкино стваралаштво у знатној мери је утицало на неке далекосежне појаве у српској уметности. Тако је београдска нова фигурација, која се током прве половине шездесетих година развијала под утицајем британског и америчког поп-арта, имала једним делом корене у Шејкином делу и његовом појму „нове предметности“.²⁶ Видели смо такође да Шејкина складишта, како ликовне уметности (*Музејска њосџавка*, *Набрајање слика*, *Складишти ликовне уметности*) тако и она која се односе на

25 Појам „интегралне слике“ од чланова Медиале највише су развили Леонид Шејка, Оља Ивањицки, Сениша Вуковић и Милић Станковић. Мереник Л., *Идеолошки*

модели: српско сликарство 1945-1968, Београд 2001, 115.

26 *Ibid.*, 118.

представе Ђубришта, немају јединствен центар. Лишена своје праве функције, она су изгубила и своје значење, уводећи на тај начин у постмодернизму веома битан појам релативности. Релативизација, а не изражавање фигуром или предметом, показала се касније као најзначајнији допринос нове фигурације.²⁷ Отворени антиратни ангажман Радомира Рељића у време рата у Вијетнаму или иронична политичка интонација у делу Душана Оташевића представљали су врхунске примере „релативизације постојећег“ и били су највећа сметња оновременим идеолошко-политичким критичарима. Шејкини утицаји очигледни су и код Драгоша Калајића, трећег протагонисте нове фигурације. Његове слике-екрани, преко збира малих екрана са представама из историје уметности и, посебно, са сликама из репертоара савременог доба, воде порекло из Шејкиног концепта, најбоље израженог делом *Набрајање слика*.²⁸ Калајићевим „екранима“ поново је истакнута релативност става, одсуство „јединства стила“, што је најближе Шејкиној „схеми спиралног хода“,²⁹ напуштању једносмерног, праволинијског схватања историје, увођењу принципа



Слика 11. *Набрајање слика*, 1958.
(МСУ, инв. бр. 1143)

Fig. 11 *Enumerating the Paintings*, 1958,
(MCA, inv. no 1143)

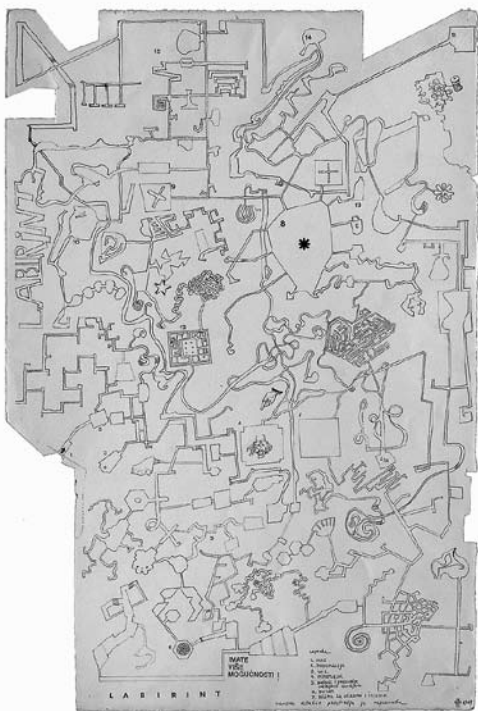
синхроније заснованог на идеји о вечном враћању истог. Такође, користећи симболику лавиринта, „врта са рачвастим стазама“,³⁰ коју примењује у својим теоријским образлагањима Ђубришта, Шејка обједињује принципе релативног и синхроног, истовремено уводећи и проблематику децентрализације, фе-

27 *Ibid.*, 119.

28 Значајно је истаћи да је Драгош Калајић, врло рано за овдашње прилике, назначио полемику око идеолошких становишта позног модернизма и постмодерне. У својој историзацији из 1984. године, истиче нову фигурацију (уз Горгону и Медиалу), као јединог аутентичног и аутохтоног носиоца уметничких тежњи у послератној југословенској уметности. *Ibid.*, 18.

29 Šejka L., *Jedan oblik dekadencije umetnosti*, у: *Grad-Dubrište-Zamak 1*, priredio Kukić B., Beograd 1982, 163.

30 Писац Хорхе Луис Борхес је у великој мери утицао на Шејкин теоријско-ликовни опус. У својој приповеци *Врт са рачвастим стазама*, Борхес говори о лавиринту симбола, тј. о невидљивом временском лавиринту: „Врт са рачвастим стазама је недовршена, али не и лажна слика универзума каквим га је поимао Циу Пен. За разлику од Њутна и Шопенхауера, ваш предак није веровао у једнообразно, апсолутно време. Веровао је у бескрајне низове временâ, у разгранату, вртоглаву мрежу разилазећих, сустичућих и упоредних временâ. Та потка временâ која се приближавају,



Слика 12. Лабиринт, 1969. (МСУ, инв. бр. 761)
Fig. 12 Labyrinth, 1969, (MCA, inv. no 761)

номена карактеристичног за прелазну фазу модерна–постмодерна. Релативно и у постмодернистичком сликарству постаје константа јер долази до разградње најшире схваћене структуре модел –

рачвају, пресецају или вековима не знају једна за друга, обухвата све могућности". Борхес Х. Л., Врт са рачвастим стазама, *Изабрана дела*, Београд 1995, 36. С друге стране, Шејка у својој недовршеној књизи *Град* пише о конфузним ситуацијама несналажења у лавиринтским просторима који су очигледно „борхесовски": „И тако, десило се, на пример, уместо да пођем најкраћим путем, пођох заобилазним или, чак, дуго покушавах да прођем са оне стране где пролаза уопште није било". Šejka L., *Grad*, у: *Grad–Đubrište–Zamak 1*, priredio Kukić B., Београд 1982, 10; или, „Налазим се у једној сали која би била сасвим обична када бих знао пут којим сам овамо доспео". *ibid.*, 14. А М. Главуртић пише: „Борхес је превасходно медиалистички писац, [...] Само тиме се може објаснити да је он до те мјере фасцинирао

слика: она није више трагање за онтолошком изворношћу дела, дело је сада схваћено као копија без модела. Настаје слом означавајућег ланца: слике ствари, а не истине о стварима о чијој смрти је реч, постају материјал безграничне комбинаторике уметника. Нова дела настају на „рушевинама музеја",³¹ уметност схваћена као говор губи значење аутентичног, а дела која су њен саставни део – временску одређеност.

На тај начин Леонид Шејка се постхумно нашао у сфери многих, за теорију постмодерне уметности актуелних тумачења. Применивши цитате на својим делима, он је реактуелизовао историјско наслеђе и тиме негирао линеарни ток који је стара историја уметности следила у развоју и сукцесији појединих стилова. Шејка је наговестио за постмодернизам карактеристичан систем вредности, с оне стране историјског времена, у којем важи одређена генерализована равна где истовремено егзистирају различите естетске и културне норме.

медиалисте, али и неке београдске књижевнике блиске Медиали"; Главуртић М., Прилог за повијест Медиале, *Градац* 17–18, Чачак јул–октобар 1977, 44. Шејкина слика *Хронометрија Тлона (Испраживање планете Тлон)* из 1964. године такође је инспирисана Борхесом; његова приповетка *Tlon uqbar orbis tertius* појавила се 1963, у издању Нолитових *Машинурија*. Сликајући Борхесов Тлон, Шејка бележи: „Слика се може правити као енциклопедија једног Тлона, zamiшљене планете, тако да остаје све дотле фикција, док свет не почне да се претвара у Тлон". Цитирано према: Subotić I., *op.cit.*, 37. Сачувана су и три Шејкина цртежа лавиринта: *Лабиринт* (1960), *Лабиринт и амбус* (1967) и *Лабиринт* (1969). Види: Kukić B., *Put u Zamak: eseji o Leonidu Šejki*, Beograd 1993, 37.

31 Цитат преузима наслов текста: Crimp D., *op.cit.*

Milana Kvas*

THE GARDEN WITH FORKING PATHS

Summary

Considerations of the complex art theory and practice of Leonid Šejka, one of the founders of the Belgrade art group Mediala, reveal the most vanguard features of the Serbian art of the 1950s and 1960s. On the one hand, Šejka's assemblages, objects and "proclamation" actions are in the main related to the concepts emerging in Europe at the same or even later time: above all, to the French New Realism and to a global art phenomenon embodied in the Fluxus movement. On the other hand, Šejka's commitment to the concept of the "integral painting" resulted in the use of some basic postmodern practices (quotation, deconstruction), anticipating elements of the *Pittura Colta*, the phenomenon of reproduction and a concept central to postmodernism, relativity. Elements of postmodernist thinking observable in his paintings and drawings seriously and comprehensively challenged some tenets of high modernist aesthetics (unilinear progress, artwork structured as an independent reality system, two-dimensionality of the painting, universalization of artistic languages in international styles). His work significantly influenced some far-reaching developments in Serbian art, as best evidenced by Belgrade's New Figuration. Šejka's New Objectness, especially the concept of relativity which opens up a new dimension in interpreting his Rubbish Dump symbol, were a prelude to the supreme examples of the "relativization of the existing" in the work of the protagonists of the New Figuration: Radovan Reljić, Dušan Otašević and Dragoš Kalajić.

In that way, Leonid Šejka has posthumously become amenable to being interpreted in many respects relevant to the theory of postmodern art. Using quotations, he re-actualized the historical heritage, thereby negating linearity in the development and succession of styles traditionally followed by art history. Šejka heralded the beyond-historical-time value system characteristic of postmodernism granting validity to a specific generalized level with different aesthetics and cultural norms coexisting simultaneously.

* Art historian, documentation curator, Pavle Beljanski Memorial Collection, Novi Sad