

Angelina Milosavljević-Ault
Univerzitet Singidunum u Beogradu
angelina.milosavljevic@fmk.edu.rs

Refunkcionalizacija forme. Modernistički obrt u opusu slikara Leonida Šejke

ABSTRACT: Milosavljević-Ault Angelina, *Refunkcionalizacija forme. Modernistički obrt u opusu slikara Leonida Šejke* (A Refunctionalisation of Form. The Modernist Turn in the Opus of Painter Leonid Šejka). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 13. Poznań 2017. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, pp. 249–261. ISSN 2084-3011.

Works by Belgrade artist Leonid Šejka (1932–1970) are usually considered fantastic, an embodiment of aesthetic ideals of Mediala Art Group he was a member of, an opposition to everything that Modernism stood for with its harsh formalism that expelled object. However, the complexity of Šejka's opus as artist and theorist allows a different approach. In this paper, we turn to – so far neglected – Šejka's positive relation to Modernism, which he saw as a foundation for new aesthetic ideals. He understood that Modernism turned paintings into objects of empty forms void of function. Nevertheless, the future of painting, for him, resided in re-introduction of objects into painting in order to re-establish the necessary form-function relation, preserving, at the same time, Modernist traits. Šejka tried to demonstrate this in his mature works. He wrote about it in a series of writings, which contribute to our understanding of his opus.

KEYWORDS: Leonid Šejka; form; function; modernism; objecthood

Umetnost s početka 20. veka, podsetimo, donela je preispitivanje tradicionalnih umetničkih modela, ističući probleme odnosa između forme i funkcije, najpre u arhitekturi, te u skulpturi, slikarstvu, primenjenoj umetnosti, lišavajući ih viška dekoracije, prepoznatljive priče ili njenog nosioca: predmeta¹. Iako se može učiniti da je ovo modernističko svodenje na formu bilo lišeno sadržaja, samom činjenicom da joj je oduzeta narativnost, teorijski osvrti umetnika modernizma upućuju na to da su njihovi opusi prevazilazili okvire čisto likovne prakse (Harrison, Wood, 1992, 123–547). Sa druge strane, pripadnici istorijskih avangardi su predmet koristili da bi negirali formu i funkciju (sadržaj) kao odraz stvarnosti, te su

¹ Rad nastao u okviru projekta Modernizacija zapadnog Balkana, OI 177009, Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

se, umesto da beže od forme, sa njom suočavali rušeći, na sebi svojstvene načine, zakone tradicionalne slike (Harison, 2004, 243–259). Modernizam je, podsetimo, predstavljao otklon od masovne i popularne kulture, te socioekonomskih problema, kao i osećanja anksioznosti i haotičnosti koje je donela kapitalistička privreda, a umetnikov zadatak je bio da, selektivnom sintezom, iz tog haosa stvori nekakvo jedinstvo. Posledica je bilo okretanje samom mediju i insistiranje na autonomiji umetničkog dela u odnosu na stvarnost, zbog čega su modernizam snažno kritikovali oni koji su verovali u moć angažovane umetnosti (Greenberg, 1939, 34–49; Greenberg, 1965, 193–201; Kapoor, 1980, 91–100; Huysen, 1986, 3–44).

Srpska sredina je prihvatila tekovine visokog modernizma koji je preplavio njenu umetničku scenu 1950-ih (Denegri, 1993, 1–22; Protić, 1980, 9–16; Merenik, 2010, 90–116), na kojoj se, pored generacije izvanrednih slikara apstrakcije (poput Miodraga Bate Protića ili Stojana Čelića) pojavila i jedna izuzetna umetnička ličnost, Leonid Šejka (1932–1970), koji je snažno reagovao na čisti formalizam visokog modernizma uvodeći razmatranje odnosa između forme i funkcije, odnosno sadržine, za koje je verovao da nisu ništa manje odraz vremena koje je rodilo čistu apstrakciju i koje su ušle u dijalog sa slikom koja je i sama postala predmet. U njegovim ostvarenjima se odražava širi umetnički, socijalni i duhovni kontekst i jugoslovenske i beogradske sredine 50-ih i 60-ih godina, ali je njih neophodno sagledati u svetlu Šejkinih ličnih težnji. Sam pomen Šejkinog imena izaziva različite reakcije i deli publiku i poznavaoce na one koji u njegovom delu ističu ideje koje je negovala umetnička grupa Media-la (osnovana 1957), i na one koji nastoje da se udalje od ustaljenog diskursa o Šejki i u njegovom opusu sagledaju odraze nešto širih kulturnih i umetničkih trendova koji su lagano i neumitno osvajali umetnički prostor nekadašnje Jugoslavije (Subotić, 1972, 15–45; Protić, 1981, 56–68; Radojić, 1981, 9–15; Denegri, 1993, 1–7, 9–10, 17–22, 36–38; Marković, 1993, 3–18; Merenik, 2010, 136–146; Milosavljević-Ault, 2014, 2–17). Pritom, već sam pogled na Šejkinu produkciju otkriva njegovu težnju ka realističnoj predstavi predmeta iz njegove okoline, težnju koja je naizgled bila antimodernistička, a svakako odraz unutrašnje logike Šejkinog umetničkog sistema i njegove osnovne ideje: prepoznavanja čovekovog stanja u savremenoj civilizaciji i ukazivanje na mogućnost ostvarenja, putem samog stvaralačkog čina, boljeg čovekovog okruženja i njegove životne

situacije. U osnovi, ova ideja nosi obeležja istorijskih avangardi (Merenik, 2010, 142–144; Milosavljević-Ault, 2014, 74–99), a opozicija Šejkinog umetničkog sistema prema njemu savremenim umetničkim praksama se ispoljavala, pre svega, na planu sadržine i značenja, zapravo forme i njene funkcije kao *sine qua non*, što je Šejka pažljivo obrazlagao u svojim tekstovima koji su neophodni izvor za razumevanje njegovog umetničkog projekta.

U ovom radu želimo da ukažemo na to da Šejkin kritički odnos prema vladajućem modernizmu, ali ne kao njegove negacije (Pavlović, 1969, 301–304; Kukić, 1983, 93–95; 1992, 35–38; Marković, 1993, 7; Đorić, 2007, 10), već kao sagledavanja mogućnosti za prevazilaženje ograničenja modernističke slike koja je u svojoj svedenosti na formu i sama opredmećena, iako je bila proizvod težnje umetnika modernizma da proizvedu nadstvarnost, koja bi prevazišla kaos i nemir aktuelne stvarnosti (Greenberg, 1965, 193–195). I baš u tome, verujemo, i leži modernistički obrt, u ideji da se u savremenu umetnost može vratiti predmet, objekat, a da se tekovine modernizma očuvaju kao istorijska i umetnička datost. Šejka je ovu ideju izlagao u mnogim tekstovima koje je pisao od sredine 1950-ih, a najpotpunije u *Traktatu o slikarstvu* objavljenom 1964. godine (Šejka, 1982b, 9–141).

U svojoj kritici modernizma Šejka posebno reaguje na formalizam slikarske apstrakcije, verujući da odnos između forme i funkcije u umetnosti nije iscrpljen i da se dalje može razvijati u povratku predmeta, u predmetnosti, kako je on naziva (Šejka, 1982b, 98–100). Prisustvo predmeta, podsetimo, ne podrazumeva neophodno i naraciju; predmetnost može biti jednako simbolička i univerzalna baš kao i odsustvo predmeta u nekom bespredmetnom modernističkom ostvarenju – i to je ideja koja prožima Šejkine spise. Dakle, modernistička slika može da se prevaziđe, a da se pritom očuvaju odlike modernizma koje predstavljaju materijal za stvaranje jedne nove umetničke vizije koja miri formu i funkciju. Šejka nam otkriva svoju težnju:

Kako da se potrudim da čin slikanja i slika steknu tu primarnu važnost, neophodnu za život duha, kao jedan razgovor sa Univerzalnim bićem, kao opipljiva inkarnacija jednog drugog života, jednog sveta kome se vidi početak u savršenstvu, a kraj u ništavilu. Da rezultat te radnje bude obrnut: iz ništavila uzvišenje ka savršenstvu (Šejka, 1982a, 96).

U svom maniru, umetnik je otkrio i način:

U sukcesiji i nizanju oblića predmeta na slici, svaki pojedini predmet (...) može imati naglašeno neko od svojih svojstava – materijalnost, boju, konturu, kinetičko stanje, oznaku, itd. Svaki dalji oblik-predmet ritmički se nadovezuje svojim svojstvom, nastavljajući kontinuitet ili prekidajući ga i kontrastirajući. I svako posebno svojstvo predmetnosti možemo uzeti kao jedan motiv, kao likovnu temu, koje se i dalje integrira u celovitoj likovnoj temi slike. Diskontinuirani i kontinuirani nivoi likovne teme dijalektički se smenjuju i nadovezuju, obrazujući jedan kontinuitet višeg stepena (Šejka, 1982b, 90).

Šejka je na jugoslovensku i srpsku umetničku scenu stupio kao član Mediale koja je odbijala značaj samog čina „lepor slikanja” i apstratno shvaćenog likovnog zanata, kao i zapostavljanja „misaone komponente” u ime estetske forme (Pavlović, 1969, 301). Zapravo, tokom 1950-ih u jugoslovenskom slikarstvu je vladalo raspoloženje da se, posle perioda socijalističkog realizma, načini kontinuitet između predratne i posleratne umetnosti, pre svega kroz sklonost ka estetiziranju, jednom „standardizovanom shvatanju umetničkog senzibiliteta”, „sentimentalnim predstavama o funkciji slike” (Pavlović, 1969, 301–302). Taj senzibilitet, odnos prema modernističkoj slici kao jednom autohtonom sistemu, u jugoslovenskoj sredini je bio strateški (Merenik, 2010, 90), kao put izjednačavanja „društvenog individualnog izraza” i „opšteg društvenog interesa” (Merenik, 2010, 90). Objasnjavajući dalje važne odlike modernističkog modela u srpskom posleratnom slikarstvu, Merenik podseća na specifične kompetencije modernističke slike i njene morfologije, koje odlikuje izrazita dvodimenzionalnost, ali i na Grinbergova i Hofmanova tumačenja modernizma, koja se baziraju na problemu stvaranja („krecije”) i podržavanja prirode („imitacije”). Naime, dok se u modernizmu umetnost koristi da bi privukla pažnju na samu sebe, umetnost evoluirala iz samog svog medija i permanentne samokritike evolucije samog medija – i u tome se nužno sastoji napredak i usavršavanje discipline (Merenik, 2010, 91). Podrazumeva se, pritom, da umetnost, makar ove specifične modernističke provenijencije, ne računa na objekt, na predmetnost, već na suštinske osobine umetničkog delovanja uopšte. Ali, u modernističkoj slici, paradoksalno, ne postoji imperativ neasocijativnog, već je osnovni zadatak slike da izbegne skulptoralnost, prostornost, ali ne i da isključi sve oblike predstavnog i asocijativnog (Greenberg, 1965, 196; Merenik, 2010, 91). Gibanja u prihvatanju ili obnovi modernističke slike u srpskoj sredini bila su snažna i rodila su prakse od enformela, asocijativne

apstrakcije, radikalnog estetizma i socijalističkog estetizma, koje su sazrele u visokom modernizmu Decembarske grupe (Protić, Ćelić, Tomašević, na primer; najnovije tumačenje u odnosu na političku i socijalnu podlogu razvoja umetnosti u Srbiji, v. Merenik, 2010, 95–116). Iz ovih trendova se i pojavila kritika modernizma u delima umetnika Mediale, koji su reagovali na vizuelno-semantičku čistotu dela, tražeći siže, usvajajući formu, uranjajući u suštinu, okrećući se „temporalnoj egzotici” (Pavlović, 1969, 303), pretežno istorijskom renesansnom slikarstvu, „egzotici” koja nije bila odraz nostalgije već odraz prepoznavanja motiva koji opravdavaju iluzionizam i shvatanje da „naše” doba može usloviti i potrebu za jednom kompleksnom (Šejkinom integralnom) slikom koja će objediniti optimalan broj mogućih relacija umetnik – svet. I to u terminima figuracije u kojima je Šejka, kao i članovi Mediale uostalom, video potencijal za prevazilaženje ograničenja opredmećene modernističke slike.

Tražeći sopstvene definicije pojedinih likovnih problema, Šejka je već 1956. godine u *Intimnom rečniku* postavio temelje svog odnosa prema formi i funkciji. Forma je, po njemu: „objekat kao fizička datost”, „organizovan skup ograničen prostorom” (Šejka, 1982b, 169, 173). Funkciju on pak definiše posredno, preko pojma defunkcionalizacije: „unutrašnje duhovno oslobađanje spoljnog objekta od svrsishodnosti” i „saznavanje njegove suštine” (Šejka, 1982b, 165). Ukoliko smemo da učitamo značenje funkcije koje, po našem uverenju, proizilazi iz ove definicije, onda bi funkcija predstavljala neku vrstu kontekstualizacije, upotrebe predmeta (prepoznatljivog, spoljnog objekta) u specifične svrhe onda kada se suština predmetnog, objektnog, spozna u potpunosti. A svrha je ponovno uobličjenje sveta putem umetnosti kojoj Šejka pridaje svojstvo projekcije u budućnost. Poznato je da Šejka nalazi podudarnost pod uticajem eshatološkog filozofskog sistema ruskog filozofa Nikolaja Berdajeva (Milosavljević-Ault, 2014, 40–68) između obnove slikarstva u renesansi i one obnove koja će se dogoditi posle prepoznavanja i prevazilaženja opredmećenog stanja sveta.

Jedno slikarstvo koje bi uistinu integrisalo sve tekovine modernog doba, koje bi pružilo refleks nove vizije sveta, imalo bi, možda paradoksalno, neke koinkidencije, po svom obeležju celovitosti, sa celovitošću renesansne slike. U početku, takav zahvat izgledao bi prividno kao povratak. Na spiralnoj putanji evolucije retrogradna kretanja su prividna (...) obnova starog postoji, ali to nije više ono isto staro, to staro je dopunjeno i onim što je prethodilo ovom vraćanju (Šejka, 1982a, 163).

Slikarstvo koje bi zaista integrisalo sve tekovine modernog doba, istovremeno otvarajući mogućnosti za sažimanje celokupnog istorijskog umetničkog iskustva metaforično se sadrži u belim slikama, Šejkinim najzrelijim ostvarenjima. No, primetimo da ideju o „beloj slici” nalazimo već u umetnikovim beleškama iz 1957. godine: „Jedna bela slika upućena budućnosti, budućem oku ili budućem odsustvu oka, jedno belo platno, platno koje nosi u sebi tajno utisnute oblike, jednim duhom ili jednom mišlju, mišlju o nadvladavanju ovog besmisla” (Šejka, 1982b, 152). Nastanak bele slike kao znaka oslobađanja od primarne praktične svrhe umetnosti, predstavljao je možda najdramatičniji trenutak u istoriji umetnosti, ali je u suprematizmu njenog tvorca, Kazimira Maljeviča, bela slika predstavljala mnogo više od pukog proizvoda čisto slikarske operacije. Ne možemo u potpunosti tvrditi da je Šejka ovde referirao na Maljevičev suprematizam, ali želimo da sugerišemo tu vezu (koja zahteva detaljnija istraživanja, koja daleko prevazilaze obim ovog rada). Naime, Maljevičeve bele slike su bile njegov put dostizanja jednog višeg stepena jedinstva pomoću „hromatskih i formalnih oduzimanja” (Mijušković, 1998, 3–5), i njegov cilj nije bio da apsolutno poništi formu, koja i na belom platnu mora ostati čitljiva (makar u dinamici fakture). Evo kako to Maljevič objašnjava:

Područje boje mora nestati (...) mora se pretvoriti u belo. Ali bela boja ostaje bela, i da bi se u njoj pokazale forme treba je učiniti takvom da forma može biti čitljiva (...) ispoljavanje belog nije ograničeno na bojenu osnovu (...) već je izraz nečeg dubljeg, ono je pokazatelj mog preobražaja u vremenu (prema: Mijušković, 1998, 4).

Nestajanje boje u belim slikama kao znak koncentracije bojene energije predstavljalo je izraz saznanja, osećanja života u izmenjenom dinamičkom okruženju savremenosti (Mijušković, 1980, 3–8; 1998, 5), kakvo je iskušavao i Šejka u svom vremenu. Razmatrajući baš ovaj problem, Šejka je primetio da se iščezavanje predmeta na slici podudara s „tačkom definitivnog opredmećenja predmeta stvarnosti”, da različiti oblici i načini ovog procesa otkrivaju promene u samoj suštini predmeta, te da je njegovo, svakako postepeno iščezavanje sa slike značilo objavu „definitivne propasti poslednjeg patrljka ljuštire simboličnog predmeta” i nastupanje dominacije predmetnog predmeta (Šejka, 1982a, 206). Ono što se pokazalo kao fizičko nestajanje predmetnog sveta bilo je „samo refleks iz unutarnjeg prostora sveta, gde se zbivalo upravo uspostavljanje predmet-

nog sveta kao predmetnog, koji je već kao takav potirao sva stara spiritualna značenja predmeta i nametao jednu голу fizičku prisutnost” (Šejka, 1982a, 204).

Predmetnost predmeta predstavlja „otuđenu upotrebljivost”, kako kaže Šejka, koja predmet pretvara u sredstvo „iskorišćavanja” koje, opet, neograničeno raste, iznuđujući nove i nove predmete, čija je korisnost uvek nedovoljna, što otkriva nepostojanost obliča predmeta – a što se oličava u umetnosti od impresionizma nadalje. Predmet koji je stvoren za iskorišćavanje je predmet-mašina, stvoren za samo jednu namenu; to je tehnički predmet koji pripada fabričkom magacinu, iz kog dospeva u oblast trošenja: odlazi na đubrište kao predmet-otpadak, gde se otkriva prava priroda opredmećenog predmeta, jer on tu, oslobođen funkcije, otkriva svoju bezličnu ljušturu. Tako se istovremeno događa i množenje predmeta tehničke proizvodnje, odnosno, mašina, i umnožavanje otpadaka (Šejka, 1982a, 207–208), a savremena umetnost u kojoj se forma oslobodila funkcije, nije u stanju da prikaže pravu suštinu predmetnog sveta. I baš u toj činjenici Šejka je video prostor svog delovanja, prostor da svet „ponovo slikarski otkrije u svoj [njegovoj – A.M.-A.] ukupnosti kao ljudsko sudbinsko područje”. Otkrivanje čovekovog sudbinskog novog sveta predmeta počeo je otkrivanjem slikarskog prostora, „prostora skladišta”, čije se koordinate daju putem slikarskog opisivanja predmeta i njihovih najmanjih pora i delova, koji postaju predmeti-simboli, „isijavaju svetlost svog unutrašnjeg jezgra”; „Skladište se pruža duhu kao područje, prostor stvarnih modela” (Šejka, 1982a, 209). Tu se, u skladištu, (možemo zapravo reći, u slikarstvu) otkriva suštinski položaj opredmećenog predmeta, on biva ogoljen, skida se njegova mehanička ljuštura – predmet prevazilazi svoje otuđeno stanje i ponovo dobija smisao.

Proces otuđenja predmeta u stvarnosti pratila je, po Šejki, i umetnost – kao odraz stvarnosti. Taj proces Šejka naziva „razlaganje celovitosti”. On kaže da je buržoaska civilizacija dovršila dugi proces odvajanja praktične i duhovne aktivnosti tako što je težište palo na mašinu, na sredstvo života, odnosno na praktično. Tada se i umetnost „odvojila od središta”, razdrobila se na delove – prestala je da bude imanentna životu i postala (vremenom sve fragmentarniji) odraz života. Principi klasičnog slikarstva, onda kada su nastajali, bili su posledica celovitosti renesansnog duha, kaže Šejka, ali su nastale promene jer se čovekov odnos prema sebi, društvu i svetu

promenio – nastao je svet objekata, koji postaje sve više tuđi, a subjekt je počeo da se bori za svoj autonomni prostor.

I ukoliko se više razdvajaju dve stvarnosti, stvarnost subjekta i stvarnost objekta, ukoliko se više gubi prvobitna celovitost, utoliko je čitava aparaturna renesansnog postupka slikanja, koja se veštački održava, praznija, besmislenija. Slikanje postaje manir (...) Iluzija prostora postaje iluzija jednog mehaničkog oka, iluzionističko slikarstvo postaje imitativno (...) Iluzija prostora i stvari u prostoru ne projektuje se na površini u strukturalnom bogatstvu oblika – iluzija je sama sebi cilj. Principi klasičnog slikarstva odumiru pretvarajući se u praznu ljusku, u ljusku koja umesto sadržaja poseduje samo simptom zablude, nesporazuma i mrtvila (Šejka, 1982b, 28–29).

U ovom procesu slika je prestala da predstavlja objekat, već je i sama to postala, i poistovetila se sa objektom stvarnosti. Zbog toga ona mora da bude defunkcionalizovana, pri čemu defunkcionalizacija predstavlja proces saznanja stvarnosti („objekti viđeni sami po sebi izvan funkcionalnih odnosa” [Šejka, 1982b, 149]). „Dosadašnje” slikarstvo (slikarstvo modernizma) je, po njemu, izdelilo sve celine do fragmenata, i fragmente uveličalo, ali nije pokazalo proces deljivosti. Međutim, on smatra, novi duh i novo slikarstvo će morati da „proživi” taj proces, koji će se prevazići već kada na slici bude vidljiv tok rastapanja predmeta u čestice i stapanje čestica u predmet (Šejka, 1982b, 47). Taj proces treba prikazati putem realizma u likovnom postupku, koji „niti imitira prirodu, niti ne imitira; sastavljati i prenositi poznate delove sveta, sve dok se ne dobije celina, ceo univerzum, apstraktan i nepoznat” (Šejka, 1982a, 181). Ovaj proces rastapanja predmeta i njegovog obnavljanja (reverzibilnosti, ako ga tako možemo nazvati) Šejka je sjajno, po našem mišljenju, likovno uobličio u svom crtežu *Tabakovićev krug*.

Slika, smatra Šejka, može da uspostavi prisniji kontakt sa posmatračem uvlačeći ga u svoj imaginarni prostor, dajući realnost svoje površine njegovom „taktilnom osvedočenju” i proširujući svoj imaginarni prostor i njegov realni prostor. „Integracija iluzije i površine jeste realni put ka integraciji svih oblasti plastičnog (...) sada sa jednom višom duhovnom funkcijom. Integracija je, tako, istovremeno, obnova celovitog plastičnog organizma i obnova čoveka sa ponovo otkrivenom verom u smisao postojanja” (Šejka, 1982a, 186).

Tragajući za sopstvenim izrazom („Maštao sam o tome da nađem nove pokrete koji bi odgovarali novim predmetima” – Šejka, 1982b, 153), Šejka



Leonid Šejka, *Tabakovićev krug*, ilustracija *Traktata o slikarstvu* (Šejka, 1982b, 108).

se okrenuo predmetima iz svog okruženja, sa deponija i đubrišta, predstavljajući ih na svojim platnima, ali i praveći kolaže i asamblaže (Merenik, 2010, 136 ovu Šejkinu strategiju akumuliranja zgodno naziva apropiacijom), nastojeći da ustanovi neki poredak stvari u svom okruženju, u skladu sa svojim stavom da je potrebno pronaći nekakav zakon po kome funkcioniše svet (Šejka, 1982a, 11, 65–7, 93–96) – ali ne odričući se forme radi predstave nekakve nadstvarnosti, kao što je slučaj u modernizmu, podsetimo, već u formi prepoznajući njenu reprezentativnu funkciju aktuelnog čovekovog okruženja. Proces prepoznavanja hiperpredmetnog, besmislenog stanja u svetu, po Šejki, predstavlja mogućnost njegovog prevazilaženja, i on odabrane predmete, a to su predmeti koji se najčešće nalaze na đubrištu (mehaničke civilizacije): flaše, burad, čekrci, krpe, konci i konopci, šljunak i slični. Šejka je već 1957. godine zabeležio svoju nameru: „Prvi uslov da se stvaranje spase od besmislenosti jeste da se ona uoči (...) Namerno tražena besmislenost je put očišćenja” (Šejka, 1982b, 152).

Možemo se upitati zbog čega je u opusu ovog umetnika prisutan gotovo isti repertoar motiva, predmeta, a odgovor je ponovo dao on sam u iskazu da je interesovanje za sveukupni univerzum, koji se oseća „na isti način i u istoj punoći u sebi i oko sebe”, dovelo do sposobnosti da se pri „slikarsko-naučnom ispitivanju svakog predmeta u prirodi, svakog bića, svakog oblika, svake pojedinačne pojave”, ne samo ispituje nego i oseća, saznaje mnogostruki splet odnosa među pojavama, da se spoznaje osnovna zakonitost u svim stvarima.

Nije potrebno kvantitativno obuhvatanje pojava, ne treba, a ni ne može se, u jednom dahu analitički pretresti sva množina stvari i pojava podvrgnuta istim zakonima (...). Dovoljno je da se to oseti, i tada se može fiksirati, izdvojiti jedan odlomak života, može se izdvojiti jedna određena, ograničena količina predmeta, organskih bića i prirodnih pojava, i da bi se na njima sagledao, u sažetom vidu, ponovljen ceo svemir. Ako je slikarev duh, gonjen silnom istraživačkom radoznalošću, spreman da uhvati pulsiranje čitave prirode, onda za njega svaki predmet i svaki vid prirode postaje znamenje čitave prirode (Šejka, 1982b, 12).

Zbog toga je potrebno, prema ovom umetniku, naći nekakav novi izraz koji će odgovarati novoj, aktuelnoj stvarnosti kao njen odraz koji će biti drugačiji od vladajućeg umetničkog jezika, ali neće stajati u oštroj opoziciji prema njemu, već prihvatiti postojeće prakse; ne radi se o „citatuu”, ili o pukom preuzimanju – radi se o „demonstraciji jednog sveta kojeg,

iako ga nisam ja stvorio, ipak osećam i uzimam da pripada meni” (Šejka, 1982a, 31). To novo slikarstvo, po Šejki, ne može da se postavi kao reakcija na bilo koji način slikanja, već na važenje tog nekog načina slikanja, otuda se reakcija mora upraviti pre svega prema postavljanju uloge i svrhe slikarstva, prema samom procesu istraživanja u slikarstvu, prema procesu nastajanja novog (Milosavljević-Ault, 2014, 68–70):

Novo ne može nastajati odlučnom likvidacijom starog, ili prethodnog, i po spoljnim formalnim oznakama ili atributima, ne mora izgledati novo. Jer se upravo hipertrofija ovih formalnih atributa, nametnutih kao novo, sada pokazuje zastarela. Otkriće novih područja realnosti, novih metoda slikanja, ako je praćeno likvidacijom stare realnosti i starih metoda slikanja, ne proširuje realnost, nego je sužava, ne obogaćuje slikarstvo, nego ga onemogućava (Šejka, 1982a, 193).

Nova slika je bila Šejkina čuvena integralna slika u kojoj se vratio formalnim elementima – ne samo renesansne, već akademske – slike (podsetili bismo na gorepomenuto Šejkino snažno oslanjanje na filozofski sistem Nikolaja Berđajeva). Negovanje akademskih, formalnih, karakteristika slike – perspektiva, skraćanja, realizam, naturalizam, amblemi, simboli, povratak značenja, funkcije forme, čak i sugerisana narativnost – u integralnoj slici jeste, naizgled, predstavljalo vraćanje renesansnim principima, ali ne u doslovnom smislu, kao slepo kopiranje uzora, već sa svesnom zadržkom, koju nam umetnik otkriva. Integralna slika je bila slika jedne „panrealnosti” koja

obuhvata sve različite potencije prostornosti, sva stanja materije, sve gustine i značenja predmeta (...). Ali sva eksplikacija nove fizičke stvarnosti, koja bi se pojavila u novom integralnom slikarstvu, ne bi ništa značila, ukoliko (...) ne bi dobila jedno humanističko obeležje. Sva nova fenomenologija slike mora da služi jednom cilju koji je izvan te fenomenologije (...) da slika optički dobije privid istine u koju se može verovati. Fizikalnost, optika slike ima svrhu da magnetizira pogled posmatrača, ne otkrivajući i ne postavljajući sebe u centar, da uputi posmatrača prema onoj vrsti događaja u slici, koji je uvek predstavljao pravu vrednost slike (...) dušu slike. Potrebno je da svet slike dobije jedno dublje značenje, da svaki elemenat tog sveta, makar bio sličan nečem svakodnevnom i običnom, postane znak i simbol univerzuma, čovekovog univerzuma. Svet slike tada više nije nadstvarnost nego panstvarnost, total stvarnosti realnije od realnosti. Svet takve slike otkriva totalitet ljudskog lika... (Šejka, 1982a, 140–141).

Verujemo da su vrhunac Šejkinog umetničkog izraza, odnosno prevazilaženja puke modernističke apstrakcije, kao i nedostatnosti avangardnih

i neoavangardnih praksi, bile njegove bele slike kao odraz gore sugerisane reverzibilnosti procesa razlaganja celovitosti. I to baš na temelju, moguće, grinbergovske ideje da modernistička slika ne mora po svaku cenu da isključi predstavu i asocijativno ili na temelju filozofije bele slike Kazimira Maljeviča, iako, istina, u Šejkinim spisima ne možemo naći potvrdu ove sugestije. Ako bela boja Maljevičevog suprematizma podrazumeva, i pored svoje krajnje svedenosti na medij, čitljivost forme – onda bi Šejkina bela slika, prosejana kroz sito istorijskog iskustva, kao odraz njegove težnje da joj poveri tajno utisnute oblike predmeta kojima je vraćena sugestivnost, predstavljala refunkcionalizaciju forme koja je u modernizmu mogla biti samo sugerisana, ali u novoj, integralnoj Šejkinoj slici, istaknuta svojom modernistički pročišćenom renesansnom scenografijom.

Literatura

- Denegri, J. (1967). *Elementi za određenje pojave nove predmetnosti u mladom beogradskom slikarstvu*. „Umetnost”, br. 9, str. 47–60.
- Denegri, J. (1993). *Pedesete: teme srpske umetnosti*. Novi Sad: Svetovi.
- Denegri, J. (1995). *Šezdesete: teme srpske umetnosti*. Novi Sad: Svetovi.
- Đorić, D. (2007). *Leonid Šejka [1932–1970] apokaliptičar i integrator*. Beograd: Službeni glasnik.
- Greenberg, C. (1939). *Avant-Garde and Kitsch*. „Partisan Review”, br. 6, str. 34–49.
- Greenberg, C. (1965). *Modernist Painting*. „Art & Literature”, br. 4, str. 193–201.
- Harison, Č. (2004). *Modernizam. U: Kritički termini istorije umetnosti*. Ur. R.S. Nelson, R. Šif. Novi Sad: Svetovi, str. 243–259.
- Harrison, C., Wood, P. (ur.) (1992). *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Huysen, A. (1986). *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Kapoor, G.A. (1980). *Realism and Modernism: A Polemic for Present-Day Art*. „Social Scientist”, br. 5/6, str. 91–100.
- Kukić, B. (1983). *Mistična deoba*. „Gradac”, br. 51–52, str. 93–95.
- Kukić, B. (1992). *Haoskologija Leonida Šejke*. „Istočnik”, br. 2, str. 34–44.
- Marković, S. (1993). *Leonid Šejka i Mediala*. Niš: Prosveta.
- Merenik, L. (2010). *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Vujičić kolekcija.
- Mijušković, S. (ur.) (1980). *Kazimir Malevič: suprematizam, bespredmetnost. Tekstovi, dokumenti, tumačenja*. Beograd: Studentski izdavački centar UK SSO Beograda.
- Mijušković, S. (1998). *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*. Beograd: Geopoetika.

- Milosavljević-Ault, A. (2014). *Skladište. Smisao i funkcija skladišta u umetničkom sistemu Leonida Šejke*. Beograd: PUNKT.
- Pavlović, Z. (1969). *Mediala ili sudbina jednog mita*. „Književnost”, br. 3, str. 301–304.
- Protić, M. (1972). *Leonid Šejka: Parabola o integralnom. Katalog Retrospektivne izložbe 1932–1970*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, str. 3–14.
- Protić, M. (1980). *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije – nove pojave. Katalog izložbe Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, str. 9–16.
- Protić, M. (1981). *Ideje srpske umetničke kritike i teorije: 1900–1950*, vol. 3. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Radojčić, M. (1981). *Teorija Mediale u kontekstu odnosa savremene umetnosti prema tradiciji*. U: *Mediala, katalog izložbe. Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić*. Ur. M. Radojčić, D. Kalajić, M. Glavurčić, S. Bošnjak. Beograd.
- Subotić, I. (1972). *Leonid Šejka: Podaci o ličnosti i delu. Katalog Retrospektivne izložbe 1932–1970*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, str. 15–45.
- Šejka, L. (1982a). *Grad-Đubrište-Zamak 1*. Ur. B. Kukić. Beograd: Književne novine.
- Šejka, L. (1982b). *Grad-Đubrište-Zamak 2*. Ur. B. Kukić. Beograd: Književne novine.