

UDK BROJEVI: 069.9:7(497.11)"1958"
75.071.1 Шејка Л.
7.071.1 Радовановић В.
ID BROJ: 81201161
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2023.19.10

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

NAUČNA POLEMIKA

Nataša Radosavljević Kuzmanović
Muzej u Smederevu

**MEDIALNA ISTRAŽIVANJA:
PROKLAMACIJA EKSPERIMENTALNE
I NOVOMEDIJSKE DRUGOSTI
(VLADAN RADOVANOVIĆ I LEONID ŠEJKA)**

Apstrakt:

Posle uvodnog pregleda o stvaranju širokih hibridno teorijskih diskursa u razmatranju savremene umetnosti, rad se osvrće na preobražaj istorije umetnosti na prvom nivou svoje neminovne transformacije, koji se ogledao, pre svega, u muzejima i velikim, reprezentativnim izložbama. Iz ovoga dalje proizilazi da i sama izložba postaje predmet novih istorijskih istraživanja, te u tom smislu izložbu *Medialna istraživanja* ovde proučavamo kao kulturološki i istorijski fenomen u kontekstu drugih izložbi. U okviru razmatranja navedene postavke izdvojili smo dve istaknute, radikalne pozicije umetnika Leonida Šejke i Vladana Radovanovića. Njih navodimo iz razloga što pokazuju izuzetnu inovativnost, ne samo kroz pomeranje granica u svom jezičkom polju, već i u širem polju (same) umetnosti kroz aproprijaciju, deestetizaciju i participaciju umetničkog objekta. Ovim putem rad dvojice autora će, ne samo u lokalnim već i širim evropskim okvirima, anticipirati preobražaj same prirode umetnosti i umetničkog predmeta, odnosno njegovog pomeranja sa privilegovanog objekta u objekat promenljivog materijalnog određenja.

Cljučne reči:

Medialna istraživanja, Mediala, Leonid Šejka, Vladan Radovanović, izložba, savremena umetnost, neoavangarda

U skladu sa razvojem istorijsko umetničke nauke, kako na akademskom nivou tako i u okviru razvoja same muzeološke prakse, ide potreba za ponovnom obradom pojedinih istorijskih i umetničkih fenomena. To se pokazuje naročito opravdanim danas kada je avangarda „sliku istorije moderne na kraju zastupala tako trijumfalno, da se razvoj savremene umetnosti svuda prenosi kao istorija avangarde, i u muzejima se tako izlaže.” (Belting 2010, 223) Drugim rečima, ako razmatramo stvari iz aspekta današnje pozicije postkulture, kada klasična teorija umetnosti u velikoj meri kopni, a naučno promišljanje umetnosti biva tretirano naddisciplinarnim proizvođenjem značenja, primorani smo da postojeću umetnost dobrim delom podvrgavamo novom talasu tumačenja, revidiranja i teorijskog razmatranja.

Ozbiljnija revizija istorije umetnosti kao nauke i humanističke discipline kontinuirano teče od sredine sedamdesetih do kraja osamdesetih godina dvadesetog veka. U tom periodu su prevashodno filozofi, ali i teoretičari umetnosti govorili o popuštanju granica među tradicionalnim naučnim disciplinama, stvarajući u tom polju interpretacija široke hibridno teorijske diskurse. Dolazi do prelaska sa estetičke teorije na analizu *studija kulture*, odnosno do pomeranja fokusa sa dela „na prakse kojima se kontekst reprezentuje u uspostavljanju *subjekta* kojim će biti zastupan *drugi* za kulturu, odnosno, kojim će kultura biti izvedena kao društveni tekst ili događaj”. (Šuvaković 2009, 31)

Nisu samo studije kulture te koje su u velikoj meri promenile lice teorijskog razmatranja umetnosti i njene prezentacije, već se preobražaj istorije umetnosti na prvom nivou svoje neminovne transformacije ogledao, pre svega, u muzejima i velikim, reprezentativnim izložbama. Osamdesete godine prošlog veka su u velikoj meri bile obeležene postmodernim propitivanjima velikih narativa koji su uključivali „postkolonijalne studije i multikulturalne zahteve za inkluzijom prethodno isključenih, brojnih kritika i akademskih ispitivanja postojećih skupova kanonskih dela i umetnika, te pojmova kvaliteta na kojima se temeljio njihov odabir”. (Altshuler 2010/2011, 6) Na ovom mestu dolazimo do pitanja izložbi kao predmeta istorijskog ispitivanja umetnosti. Kako autorke Ana Bogdanović i Maria C. Bremer navode do ovog zaokreta je došlo sredinom 1990-ih iz potrebe za ponovnim čitanjem narativa istorije umetnosti sada ocenjenog kroz izložbe kao mesta razmene u političkoj ekonomiji umetnosti, koja znatno oblikuju umetničku proizvodnju i njenu distribuciju. (Bremer i Богдановић 2016, 250)

Ovo interesovanje za tumačenje izložbi kao predmeta teorijskog razmatranja, u skladu sa gore navedenim revizijama klasičnih teorijskih disciplina iz ugla postteorijskog narativa, dovodi nas do centralne teme ovog rada. A to je uloga umetničke forme u kontekstu polimedijalne izložbe, proizvodnji i kvalifikovanju određenog društvenog sadržaja kao i nadolazeće vanestetske ideologije.

Izložba *Medialna istraživanja*

Izložba pod nazivom *Medialna istraživanja* predstavlja prvu organizovanu izložbu grupe Mediala koja je, po navodima njenog osnivača i teoretičara Leonida Šejke, nastala još 1953. godine prošlog veka. Organizatori te grupe bili su: Dado Đurić, Miro Glavurčić (koji je dao naziv grupi), Olja Ivanjicki, Vladan Radovanović i Leonid Šejka (M. 1965). U mnogobrojnim pregledima srpske istoriografije, kao datum osnivanja grupe Mediala jednoglasno se navodi „prvi zabeleženi datum 15. 11. 1957” (Denegri 2013, 322). Međutim, ono što je precizno dokumentovano, i u svakom smislu je moguće faktografski obraditi vezano za navedenu grupu, jeste izložba *Medialna istraživanja*. Stoga će ona, kao izložba *tradicionalnih referenci* (Stanković 2015, 77) u našem slučaju predstavljati zaokruženi, sociološki, istorijski i umetnički element, odnosno predmet našeg istorijskog i teorijskog proučavanja.

Kako su umetničke izložbe zahvaljujući svojoj vidljivoj istaknutosti strukturno svojstvene i možda psihološki neophodne za svako potpuno razumevanje većine umetnosti (Ferguson 2005, 128) navedenu izložbu razmatraćemo kao kulturološki i istorijski fenomen, u kontekstu drugih izložbi, u jednom zatvorenom, posleratnom, sasvim specifičnom političkom uređenju. S druge strane, istovremeno ćemo se baviti i umetničkim predmetima, ali prvenstveno u okvirima rane hronologije pojedinih umetnika, odnosno njihovim neoavangardnim i za navedenu sredinu izuzetno naprednim stremljenjima.

Izložba *Medialna istraživanja* organizovana je 21. juna 1958. godine, sa početkom u 19 časova, u Omladinskoj galeriji na Obilićevom vencu br. 4, u Beogradu.¹ Kao datum zatvaranja na jednoj pozivnici se navodi 31. jun, iako brojna istoriografija beleži da je to bio 9. jul.² Na dve pronađene pozivnice³ iščitavamo da su umetnici na izložbi pokazali svoja medialna istraživanja: slike, pipazone, tekstove,



Pozivnica za izložbu *Medialna istraživanja*, Arhiv Fonda Olge Olje Ivanjicki, Beograd

- 1 Ovde bi trebalo navesti da se u srpskoj istoriografiji vezano za izložbu *Medialna istraživanja* kao datum njenog otvaranja navodi i 31. jun 1958. (podaci verovatno preuzimani iz istog izvora) ili samo mesec otvaranja (jun). Na osnovu dve pozivnice, novinskih tekstova, ali i sačuvane knjige-objekta *URK* (Ured za registraciju i klasifikaciju. Knjiga Objekat br. 2), u kojoj Šejka ispod datuma 21.VI 1958. beleži *Izložba je otvorena*, nedvosmisleno zaključujemo da se otvaranje dogodilo 21. juna.
- 2 Izložba je bila produžena, to saznajemo na osnovu kratkog obaveštenja u *Večernjim novostima*, od 2. 7. 1958, da se izložba *Medijalna istraživanja* u Domu omladine Beograda produžava za još nedelju dana.
- 3 Dokumentacija Muzeja savremene umetnosti u Beogradu i internet izvor.



Pozivnica za izložbu *Medialna istraživanja*, Dokumentacija Muzeja savremene umetnosti u Beogradu

predmete, muziku i pokrete. Dok je na izložbenom plakatu zabeleženo sledeće: slike, skulpture, crteži, pipazoni, muzika i predmeti. (Милошевић 1958)

Iako su na izložbi *Medialna istraživanja* od strane ostalih učesnika bili prisutni konvencionalni umetnički mediji, poput slike i skulpture, ona će u znatnoj meri biti proširena velikim brojem novih medija za koje znamo da će u bliskoj budućnosti voditi ka napuštanju slike kao objekta, i u okvirima proširenog polja vizuelnih umetnosti najaviti smenu paradigme moderne umetnosti. Odnosno, već na prvim izložbenim predstavljajima Vladan Radovanović i Leonid Šejka pokazuju svoju izuzetnost u inovaciji, ne samo kroz pomeranje granica u svom jezičkom polju već pre svega u širem polju same umetnosti kroz aproprijaciju, deestetizaciju i participaciju umetničkog objekta. Time će njihov rad ne samo u lokalnim već i širim evropskim okvirima anticipirati preobražaj same prirode umetnosti i umetničkog predmeta, odnosno njegovog pomeranja sa privilegovanog, autentičnog i autonomnog objekta u umetnički rad koji u XXI veku čak i svoja materijalna određenja menja u zavisnosti od konteksta u kojem se nalazi.

Dva primera radikalnih iskoraka

Na izložbi *Medialna istraživanja* izlagala su četiri umetnika: Olja Ivanjicki, Miro Glavurtić, Leonid Šejka i Vladan Radovanović. Za Olju Ivanjicki možemo reći da je pratila savremene pojave u umetnosti (Maljevič, Polok, Dibif...) i imala avangardne istupe u okviru akcija koje je izvodila sa Leonidom Šejkom na beogradskom đubrištu „Kotež-Neimar” kao i popartističke istupe tokom šezdesetih godina prošlog veka. Međutim, kada sagledamo njen celokupan autorski opus zaključujemo da je u velikoj meri baziran na tradicionalističkim ideološkim obrascima i ovog puta neće biti predmet našeg današnjeg razmatranja.⁴ Slično

⁴ Po svedočenju umetnika Vladana Radovanovića, Olja Ivanjicki je na izložbi *Medialana istraživanja* izložila sliku *Tauta*, a Miro Glavurtić crteže „sa razlivanjem”. (Intervju sa Vladanom Radovanovićem obavila Nataša Radosavljević Kuzmanović u Beogradu 3. 6. 2021).

možemo zaključiti i za drugog umetnika navedene izložbe Mira Glavurtića⁵, slikara i pisca, saradnika više časopisa (*Vidici, Delo, Savremenik i Književne novine*), koji je bio jedan od glavnih teoretičara grupe Mediala (pored Leonida Šejke i Siniše Vukovića) za koju je navodio da je bila *sintetički oblik teze meda i antiteze ale*.

Na osnovu proučavanja same ideologiju grupe, koja je bila nezaobilazna premisa za sve njene članove tokom njihovih dugogodišnjih istupa, zaključujemo da im je medijum slikarstva ključni izraz u iskazu duhovne perspektive stvari, koju prate hrišćanski misticizam i filozofija. Ovakvo likovno određenje, iako klasifikovano kao neoriginalni koncept umetničkog mišljenja, u tom momentu ipak iskače iz sveprisutnog progresivnog umerenog *socijalističkog modernizma*. Naučno utemeljena kritička elaboracija o značaju i likovnim dometima grupe Mediala bila je tema nekoliko istorijsko umetničkih narativa i ona nije predmet naše trenutne interpretacije, ali jeste u meri u kojoj elaboriramo početne tačke njenih umetničkih istupa. U ovom slučaju to je prva kolektivna izložba navedene grupe, koja u svom većem delu biva po navodima samog Leonida Šejke „eksperimentalna i avangardna, od objekata u stilu neo-dade” (M. 1965). Drugim rečima, upravo je iskazana poetika Mediale u paradoksalnom odnosu sa njihovom prvom kolektivnom izložbom koju je u velikoj meri odlikovao izrazito neoavangardni pristup, u specifičnoj političkoj sredini posleratne Jugoslavije i umetničkoj klimi naglašeno umerenih modernističkih vrednosti, tretirana kao podjednako neprihvatljiva pojava.

Stoga ćemo se u ovom radu osvrnuti samo na dva autora i njihove primere medijalnih istraživanja, koja se ne odnose na istraživanja „meda i ale”, već naprotiv, istraživanja medija kao proširenog polja vizuelnih umetnosti i eksperimentalnih umetničkih traženja kao pretečama novih oblika autorskog govora. Bavićemo se njima u kontekstu aktuelnih merila valorizacije, kao prethodnicama intermedijalne, interaktivne, dematerijalizovane i nestabilne (same) savremene umetnosti. Reč

Pored slika, Olja Ivanjicki izlaže i dve skulpture. „[...]ustanovićemo, sasvim lako, da je Olja Ivanjicki došla na svojim slikama, do jedne veoma uzbudljive i veoma patetične lične note, koja je, na isti način, na njenim dvema izloženim skulpturama nešto sasvim drugo, puno nekih silovitih, i do belog usijanja, gotovo, dovedenih emocija, i to sve sa malo gipsa, i uz pomoć čudne forme i čudnih oblika nekog slučajno pronađenog korena.” Dok isti autor za izložene radove Mira Glavurtića navodi „Svejedno, njegovi crteži nose na sebi uvek pečat poetske žestine, snage i neke čudne, halucinantne fantastike”. (Миљшевић 1958)

- 5 Leonid Šejka u *URK*-u (Knjiga Objekat br. 2), na datiranoj stranici 26-VI-58, pod sadržajem izložbe *Medialna istraživanja* kod Glavurtića beleži sedam stavki, između ostalih nabraja: mrljice, slike, crteže, list *Mediala* i „Knjigu me... i mrlja, sa pesmama.”

O Glavurtiću, takođe, *URK* (str. 30) piše 7. novembra 1958: „Miro Glavurtić u to vreme veoma aktivan kao slikar. U poslednjim delima uočljiv je veliki uspon, usavršavanje stila, sve veće osvajanje tehničkih sredstava. Sa jedne strane korišćenje principa hemijsko-tehnološkog procesa razlivanja boje koje jeste ipak vođen njegovom rukom i kontrolisano njegovom svešču a kao rezultat daje reljef fantastične razudnosti suptilnih i neočekivanih pregiba, ispupčenja, uvala, tokova, osipanja, dakle sve ono što je već ranije otkrio u velikom ciklusu tzv. 'Mrljica' i 'Karmelićanki' u kojima su ove konfiguracije nastale prirodnim tokom kad u prirodi nekada obrazuju asocijativne figure predmeta i likova a najviše žena sa leđa viđenih kao odlazećih, ali koje ipak ostaju ukopane nepomične u sećanju.” (Субораћ 2000, 19)

je, dakle, o umetnicima Leonidu Šejki i Vladanu Radovanoviću čija dela, u tom momentu, imaju proročki i izrazito neoavangardni prizvuk.

Najpre kod Leonida Šejke konstatujemo da osim uvođenja neumetničkog predmeta (umetnost gubi auru) imamo njegovo destabilizovanje statusa i zamenu predmeta iskustvom (sistem *Kvarture*, *Akcije na đubrištu*), što u sebi inkorporira i dokumentovanje kao deo umetničkih aktivnosti. *Amorfne multiplikacije* i *Objekti kao slike*, osim razaranja estetike, polemišu sa ulaskom masovne proizvodnje i potrošnje u svet umetnosti, čime se dodatno potkopava originalnost umetničkog predmeta. Leonid Šejka je fotografski dokumentovane, ili samo kao deo usmenih svedočenja, svoje akcije izvodio zajedno sa Vladanom Radovanovićem, što možemo tumačiti kao prethodnicu performansa. Jedno od prvih izvođenja takve zajedničke akcije dogodilo se na leto, u predgrađu Beograda, još 1956. godine. Na proleće 1958.



Leonid Šejka, *Knjiga-objekat br. 3* URK, naslovna stranica, dokumentacija Legata Ane Čolak Antić, MSU Beograd

Šejka izvodi *Kvintet* ponovo sa Vladanom Radovanovićem (u njegovom domu) i Oljom Ivanjicki. U aprilu 1958. imamo *Proglašavanje* Leonida Šejke, u predgrađu Beograda, fotografisano od strane Ilije Savića (član Mediale). Navedene akcije deo su njegovog umetničkog rada izvan tradicionalnih umetničkih disciplina, izvedene pre prve kolektivne izložbe *Medialna istraživanja*. Paralelno sa time teče i Šejkino proučavanje integralne apstrakcije ili potpune (medijalne slike), realizovane u klasičnim slikarskim materijalima i postupcima.⁶ Već od 1955. Leonid Šejka u Knjizi Objekat br. 3 (20-7-55) beleži razmišljanja vezano za geometrijsku konstrukciju enterijera, montažu izolovanih sekcija i svetlosne momente, istovremeno (23-7-55) sa navođenjem amorfnih struktura u koje spadaju: „vatra, razlivena tečnost (krv, voda), zgužvana hartija, zgužvana tkanina, uvelo lišće, oblici otpalog maltera na zidovima, oblaci, oblici truljenja”.⁷ Da bi sledeće godine (27-9-

6 „Potpuna (medijalna) slika ne daje samo fragment malo poznate fizičke stvarnosti (struktura zida, zemlje, mrlje, rukopis podsvesti itd.) u geometrijskom ili konvulzivnom automatizmu, niti opet onu poznatu standardnu figurativnost, već znači realizaciju (taktilni momenat) a istovremeno i predstavljanje (iluzionizam) predmeta i struktura u jednom kontinuitetu kao zbir različitosti koje žude za jedinstvom, koje se podređuju jednoj celini, i jednom središtu kroz sukob...Sve ovo i ostalo nepredviđeno, moći će da se nađe organizovano i sjedinjeno na jednoj površini platna, ako se ima jedna jedina misao dovoljno obuhvatna i dovoljno centralna.” (Šejka 1961)

7 L. Šejka, *Knjiga Objekat br. 3*, Dokumentacija Muzeja savremene umetnosti u Beogradu.

56) materijale za objekte – kutije dopunio sada isključivo organskim elementima: „Ljuštore puževa, školjke, šišarke, biljke sušene, preparirani insekti...”⁸ Čime autor nedvosmisleno otvara mogućnost upotrebe neograničenih vrsta materijala, ne samo u smislu proširenog korišćenja slikarskih materijala i tehnika (nagoveštaj enformela) već otvara mogućnosti iskakanja i po pitanju formiranja gotovog umetničkog predmeta. Ovo potvrđuje Šejkino široko, avangardno problematizovanje umetnosti koje u sebi inkorporira nove kategorije njenog promišljanja, od sasvim radikalne estetizacije do potpune negacije. Naznačeni proces razmatranja dopuniće činovima destrukcije, samog umetničkog ili defunkcionalizovanog pronađenog predmeta, čime će anticipirati estetiku nestalnosti koja preispituje odluku savremene umetnosti da preuzima oblike prolaznih materijala, svodeći sebe na *event*. (Belting 2010, 289) Akt destrukcije dešava se paralelno sa činovima proglašavanja čime Šejka *uvodi neki predmet u Đubrište* putem kojeg postaje performativni deo igre kojima dolazi do Skladišta (*Multiplex*).⁹ Đubrišta i Skladišta postaju parabole XX veka kojima se zastupa stav o *ultrapredmetnosti sveta* i potrošačkom društvu, što je Šejkino rano mapiranje problema izvedeno na novim umetničkim osnovama.

Svesno korišćenje avangardnih postupaka, u okviru područja Đubrišta, neumetničkih materijala, montaža i akcija, osim ukazivanja na Šejkin izuzetan senzibilitet osetljiv na savremene umetničke tokove, navodi i na njegovo rano korišćenje savremenih umetničkih strategija a to je kritika, ne samo umetnička već i vanumetnička (edukativna, politička, angažovana, socijalna), koja je zamenila ono što je tradicionalnoj i modernoj umetnosti bila estetika. (Stanković 2015, 276–277) Da se radi o dobro promišljenoj, mentalnoj umetnosti svedoči sam Šejka u svojim tekstovima analize Đubrišta „Tako bi se došlo do negacije umetnosti ne u afektu (dadaizam) već pomoću sistema... Pošto je težište prebačeno na čin, slikarstvo se javlja samo kao jedna od mnogih radnji na Đubrištu. Slika ovde nije izraz doživljaja koji je izazvao predmet, već je samo registar tog predmeta.” (Šejka, Vidici 1958)

Što se tiče ove linije teorijskog razmatranja, ono što pouzdano znamo vezano za Šejkino materijalno učešće na izložbi *Medialna istraživanja* jeste njegovo predstavljanje predmeta odbačenih i pronađenih, defunkcionalizovanih, a opet u službi umetnosti. Jedan od takvih objekata bio je objekat *Ljuska kaput* izrađen na Šejkinu omiljenu temu, koja datira još od 1956. godine kada je izvodio *akciju za propagandu ljuske kaputa*. (Subotić 1972) Izložio je, takođe, *Asamblaž sa flašom* (1955), *Multiplikaciju* i nekoliko slika. Svedok izložbe, pomenuti autor, izveštac *Večernjih novosti*, navodi da *nekoliko njegovih slika, sličica gotovo*, obiluju nekom tihom i dubokom slikarskom osećajnošću. (Милошевић 1958) Svojim objektima/asamblažima umetnik je, osim razaranja estetike, počeo da polemise sa ulaskom masovne proizvodnje i potrošnje u svet umetnosti, čime je dodatno potkopavao originalnost umetničkog predmeta i isticao negaciju njegove sopstvene ekskluzivnosti. Šejka

8 Isto

9 „Multiplex-svakoga dana se proizvede prosečno 100 novih predmeta za koje je teško dosetiti se čemu služe. Broj isluženih stvari raste preogresivno. Nedostatak značenja predmeta i slika dovodi do prekomernog gomilanja predmeta i slika”. L. Šejka, URK. Knjiga Objekat br. 3.

je osim uvođenja neumetničkog predmeta najavio njegovo destabilizovanje statusa i zamenu predmeta iskustvom (navedena *Proglašavanja/Akcije na đubrištu*), čime u njegovom radu jasno uočavamo anticipaciju dekonstrukcije i razgradnje modernističkog obrasca mišljenja u smislu nestanka obavezujućeg pojma umetnosti.

Objektima i eksperimentalnim akcijama Šejka je proširivao ideju o celovitom umetničkom delu, ne akcentujući primarno razliku između umetničkog i neumetničkog predmeta, dovodeći ga vrednosno na nivo višemedijskog.

Višemedijsko je tema umetničkog razmatranja i autora Vladana Radovanovića, još jednog učesnika izložbe *Medialna istraživanja*.¹⁰ Njegova istraživanja bazirala su se na daljoj destabilizaciji tradicionalnog shvatanja umetnosti, filozofiji stvaranja povezanoj sa inovatorstvom, eksperimentom i nekonformizmom. Nije ga interesovala obnova celovitog medijuma slike, odnosno „utopijsko i vizionarsko”. Zapravo, slikarstvo ga uopšte nije interesovalo, osim na nivou iscertavanja u *Heksaedru*¹¹, *Apstraktnom strukturizmu* (1958) ili grafičkom segmentu *Ideograma*.¹² Na izložbi je bio predstavljen raščetvoreni *Heksaedar*, koji predstavlja jedan od prvih trodimenzionalnih vokovizuelnih objekata,¹³ gde slikana površina, odnosno reči sada izlaze slobodno u prostor. Slova u ovom objektu imaju likovne odlike, ali zadržavaju svoj autentičan grafizam i fonizam. Postavljeni su takođe i *Ideogrami*, nastali 1957. i kreirani kao jedna celina, ali predstavljeni kao pojedinačni radovi. *Ideogrami* su segment vokovizuelnih istraživanja¹⁴, koji čine njegovu specijalnu poetiku počevši od 1954. i predstavljaju neku vrstu vizuelnih neologizama. To su grafizmi definisani rečima koji, *hitrim bleskom smislova*, tek u posmatračevoj svesti dobijaju pravi smisao.

Međutim, ono što je Radovanović predstavio na izložbi *Medialna istraživanja*, a čime je u značajnoj meri pomerio granice, ne samo medija već i funkcije umetnosti, u smislu otvorenog uvođenja neumetničkog u srpsku posleratnu umetnost, bili su taktizoni.¹⁵ Svoje prve taktilne objekte autor počinje da radi 1956, ovde nije više bilo u

10 Leonid Šejka u *URK*-u (Knjiga Objekat br. 2) pod sadržajem izložbe *Medialna istraživanja* kod Vladana Radovanovića beleži sledeće stavke: muzika, pipazoni, tekstovi (o pipazonima, o muzici, o čežnji za lebdjenjem, o provlačenju kroz pipazon), sveska i crteži pipazona (kanal kojim se naporom tela izlučuje tema fuge) i fotografije.

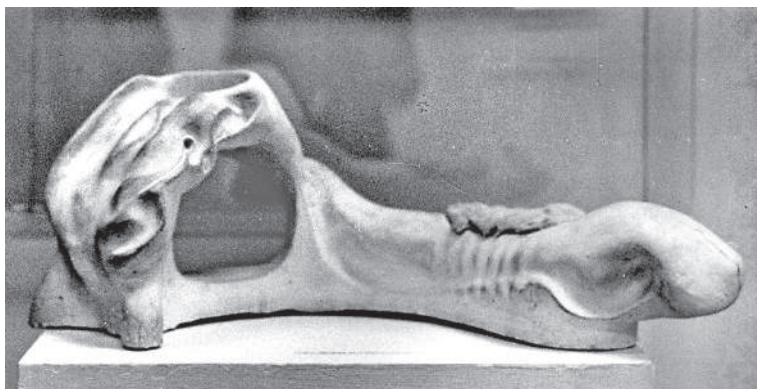
11 Izlagan na izložbi *Medialna istraživanja* (1958).

12 Izlagan na izložbi *Medialna istraživanja* (1958).

13 Osnovni izvori jednog vokovizuelnog rada čine poezija, zvuk i plastičke vrednosti, ali se on pre može definisati kao sinteza medija nego kao sinteza umetnosti. Svi mediji zadržavaju svoje semantičke osobenosti, ali njihovo krajnje značenje proističe iz njihovog uzajamnog delovanja. Za vokovizuel možemo reći da je poetskog porekla, odnosno da se postepeno razvio iz tipografije i poezije, a njegovu istoriju kao stapanje vizuelnog oblikovanja i semantizovanih znakova možemo pratiti od piktografije kao najranijeg vida izražavanja pomoću slika. (Радосављевић Кузмановић 2012, 4–5)

14 Svoj prvi kaligram *Portret-pejzaž* Vladan Radovanović radi 1954. godine, zatim 1957. pravi svoje *verbo-ikoničke grafike*, *Ideogram*e, verbo-gestualni *Fijotambl* i *Šake*, dok naredne godine radi *Heksaedar sa tekstom*, a knjigu *kosmološku poemu Pustolinu*, 1958–1962, čiji krilni delovi takođe pripadaju vokovizuelu (Isto, 4).

15 Po rečima Koste Vasiljkovića koji je kako sam navodi bio svedok izložbe *Medialna istraživanja*, a povodom Radovanovićeve samostalne izložbe u Salonu muzeja savremene umetnosti u Beogradu



Vladan Radovanović, *Taktizon br. 10*, 1957, gips i krzno, 58 x 27 x 25 cm

pitanju samo uvođenje neumetničkih materijala (gips, krzno, najlon...) već i uvođenje neumetničkog telesno-taktilnog iskustva (recipijenta), odnosno anuliranje njegovog primarnog, tradicionalnog estetskog doživljaja umetničkog predmeta (skulpture). (Stanković 2015, 74) Na navedenoj izložbi Radovanović se predstavio *Taktizonom br. 10* koji je izdvojen kao samostalan objekat, ali i projektom pod nazivom *Taktizon-pokret-zvuk*. To je prvi projekat u vidu makete onoga što je umetnik, pedesetih godina prošlog veka, zvao polimedij, a kasnije razvio u sintezijsku umetnost. Po rečima samog autora, to je bio jedan od najranijih izraza koji u svojoj složenici upotrebljavaju sam termin medij. Projekat *Taktizon-pokret-zvuk* je posle izložbe uništen, od celog rada ostao je samo crtež na osnovu koga je bio izveden. Uz taktizon je išla *Petoglasna fuga*¹⁶ i literarizovan opis (na suprotnom zidu) u čemu bi se sastojalo to kretanje kroz objekat *Taktizon-pokret-zvuk*¹⁷ kojim se proizvodio sam zvuk.

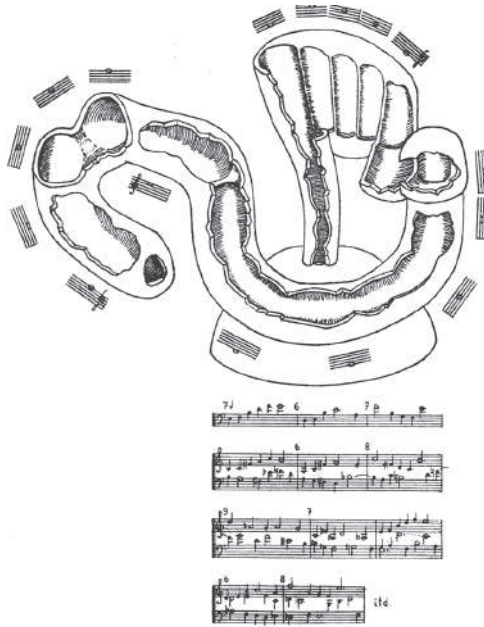
Dakle, osim razaranja estetskog kontemplativnog objekta umetnosti, u radu Vladana Radovanovića imamo, hronološki veoma rano, disperzivno medijsko interaktivno iskustvo. Ono se ne sastoji samo od uvođenja telesno-taktilnog iskustva recipijenta već se ogleda i u njegovom direktnom učestvovanju u proizvođenju same umetnosti. Sve ovo u značajnoj meri prethodi (neo)avangardnom otvaranju dela i učestvovanju učesnika u njegovom realizacionom kompletiranju.¹⁸

1977. godine, ostaje zabeleženo da su „najveće interesovanje pobuđivali čudni umetnički predmeti Vladana Radovanovića koje je tada nazivao *pipazoni* (a danas *taktizoni* – jer je reč o taktilnom mediju). (Васильковић 1977)

16 Petoglasna fuga je bila emitovana na magnetofonu, pevala je pevačica Dragica Nikolić, Vladan Radovanović je svirao klavir.

17 Kretanjem kroz ogroman taktizon posetilac svojom telesnošću prekida foto-ćelije i proizvodi zvuk. Kada se posetilac provuče kroz krivudavi tunel, propada u polusferičnu odaju sa plavom svetlošću i tu odsluša fugu na temu koju je sopstvenim kretanjem „iskomponovao” (Intervju sa Vladanom Radovanovićem...).

18 U ovom najranijem periodu, od 1955. do 1958. godine, počinje Radovanovićevo interesovanje za mentalistički pristup umetnosti, čime nedvosmisleno prethodi kasnijoj dematerijalizaciji umetnosti kao i otvaranju do tada nepoznatih mogućnosti u proizvođenju samog umetničkog dela. Oblasti



- Taktizon-pokret-zvuk (Polim 1), 1957, hemijska olovka, verbalni i notni tekst, 29,7 x 21, 2 lista; projekat za realizovanje
- Tactison-Movement-Sound, (Polym 1), 1957, ballpoint-pen, verbal text and score, 29.7 x 21, 2 sheets: project for realization

Vladan Radovanović, *Taktizon – pokret – zvuk (Polim 1)*, 1957, hemijska olovka, verbalni i notni tekst, 29,7 x 21 cm, 2 lista, projekat za realizovanje

Navedeni primeri dvojice umetnika koji su pokazali svoje radove na izložbi *Medialna istraživanja* upućuju na zaključak da je sama izložba po svom sadržaju, funkciji i značenju u posleratnom Beogradu, bila neka vrsta radikalnog, avangardnog iskoraka u odnosu na umerenu, građansku modernističku umetnost tog vremena, da bi taj iskorak išao do mere nerazumevanja. Ovakvo jasno iščitavanje značaja izložbe može se precizno interpretirati i reakcijama šire javnosti. Zabeleženo je da se o toj izložbi više pričalo nego pisalo. (Anonim. 1958) Izveštač *Vječernih novosti* navodi da osobenost ove izložbe čine radovi druge dvojice umetnika (Radovanovića i Šejke), te da je osnovna tema Leonida Šejke đubrište i sakupljanje otpadaka sa đubrišta, dok se istovremeno podvlači problematična utemeljenost ovakvih stavova u samoj umetnosti. Autor na kraju označava da je ipak najveća ekstravagantnost izložbe umetnost Vladana Radovanovića koji nam nudi *plastično (u gipsu) oblikovanje muzičkih kvaliteta – simbiozu dodira, pokreta i zvuka*. Da bi u zaključku ostao u neodoumici da li je ono što je doživeo začetak nečeg novog ili poslednji umetnički apsurd mentalno prezasićenog ljudskog duha. (Кнежевић 1958) U okviru bavljenja ovom temom ostaje zabeleženo i kako je „svaka njena izložba bila u neku ruku skandal”. (Борић 2007) Dok Savo Popović navodi: „Mediala je počela slavno, velikim nastupom –

kojima se u tom pravcu bavi jesu teme Prevođenja, Pričinjavanja, Predloga za činjenje, Rada sa telom kao predmetom, Slobodijanja ili Improvizacija i Razvojnihi likova. (Denegri 1979)

izložbom u Domu omladine. Imala je veliki odjek u javnosti.” (Popović 2012) Međutim, po svome umetničkom uticaju znamo da je istovremeno bila i daleko od centra, van glavnih strujanja, na rubnim krajevima dešavanja u posleratnoj modernističkoj obnovi jugoslovenskog kulturnog prostora.

Ono što se u tom momentu dešavalo na beogradskoj i jugoslovenskoj likovnoj sceni, kao rezultat zvaničnog raskida države sa estetikom socijalističkog realizma na Trećem plenumu CK KPJ decembra 1949, jeste serija međunarodnih izložbi. Do otvaranja zemlje je došlo i u drugim sferama kulturnog života – od filma, preko muzike do pozorišta. „Kada su se na sceni BDP-a, sredinom pedesetih, pojavile i drame Artura Milera, to je, po Jovanu Ćirilovu bio još jedan znak otvaranja prema *zabranjenim prostorima zapadne zamamne slobode*”. (Vučetić 2019, 262) Na polju kinematografije 1950. nije uvezen nijedan sovjetski film, američka kinematografija preuzima primat, a dolazi i do institucionalnog etabliranja džez muzike i rokenrola. Ono što se pedesetih godina prošlog veka od međunarodnih izložbi moglo videti u Beogradu, to su: *Izložba francuskih slikara (1950)*, *Savremena francuska umetnost (1952)*, *Le Corbusier i Izbor dela holandskog slikarstva (1953)*, *Izložba Henrija Mura (1955)*, *Savremena umetnost SAD (1956)*, *Savremena američka fotografija (1956)*, *Savremena italijanska umetnost (1957)*, *Kultura i umetnost Rubensovog vremena – izložba flamanske umetnosti (1957)*, *Savremene francusko slikarstvo (1958)*. (Isto, 240–241)

Poruke svetske umetničke scene bile su lako prihvatane u domaćoj široj javnosti. To se pre svega odnosilo na humanističko-modernističku tradiciju čistoće likovnog jezika i estetske zaokruženosti umetničkog dela. U celini, ono što je odlikovalo epohu šeste decenije jeste model umerenog modernizma, odnosno socijalističkog estetizma, koji će na kraju implicirati rađanje enformel umetnosti kao reakcija na navedenu pojavu. Detaljna istraživanja na ovu temu, u kojima su saopštena važna ideološka, kulturološka i umetnička saznanja koja su markirala navedeni period dali su: Miodrag B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, Predrag J. Marković, *Beograd između Istoka i Zapada, 1948–1965*, Lidija Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Lidija Merenik, *Umetnost i vlast – srpsko slikarstvo 1945–1968*, Ješa Denegri, *Srpska umetnost 1950–2000*, *Pedesete*, Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, ali i drugi autori čija je separatna istoriografska obrada fenomena i umetničkih pojava navedene epohe znatno doprinela njenom razumevanju i značaju.

Vizuelni formalizam definisan u Evropi još početkom XX veka u srpskoj umetnosti tokom pedesetih godina postaje dominantna estetička strategija, koja je trebala da istakne formalne kvalitete dela u sklopu njegove plastičke organizacije. Reč je, naime, o formalizmu koji gradi autonomni svet slike, a gubi svoju dosadašnju mimetičku funkciju. Što će ideološki svakako odgovarati hladnoratovskim političkim određenjima epohe kojom se bavimo. U tom smislu će pitanje odnosa prema predmetu i njegova transformacije biti od krucijalne važnosti za razumevanje strategije građenja poželjne „neutralne forme”. Dakle, u okviru srpske umetnosti šeste decenije predmet, bilo da se gradi, onirički promišlja, ekspresivno deformiše, samo nagoveštava (apstraktni predeo) ili služi kao podloga za „semantički uput” (Decembarska grupa), on i dalje nastavlja da se istražuje u okviru ispitivanja same

prirode slike. Te u tom smislu i enformel slikarstvo (krajem decenije) pripada korpusu umerenog posleratnog *socijalističkog modernizma*. Stoga zaključujemo da je na srpskoj umetničkoj sceni tih godina i dalje na snazi mejnstrim bez radikalnih pomaka, koji funkcioniše u okviru matrice humanističkog modela napredovanja umetnosti. U tom smislu radovi Vladana Radovanovića i Leonida Šejke prikazuju jedan oblik iskakanja iz navedenog modela i najavljuju drugu vrstu razmatranja umetnosti. Odnosno, pojedinim svojim radovima oni najavljuju novu formu postobjektne umetnosti i, u širem smislu, kraj sistema „moderne linearne umetnosti.”

Što se tiče ideologija izložbe *Medialna istraživanja* i njene konkretne društvene funkcije, ako je razmatramo u okviru konteksta, značenja i hronologije navedenih izložbi i umetničkih dešavanja, navodi nas na zaključak da iako proklamuje iskakanja iz okvira dominantne umetničke formacije, zbog naizgled pravog buntovničkog akta njenih učesnika, ona ipak ostavlja utisak politički sofisticirane a ne direktno rušilačke kritike aktuelnog socijalističkog sistema.

O takvoj sofisticiranosti govore nam radovi dvojice pominjanih autora, tačnije njihova inovativnost, medijalno umrežavanje i eksperiment na nivou kontemplativnog a ne subverzivnog. Političku pozadinu Šejkine ličnosti saznajemo na osnovu pisanja Alekse Đilasa koji ga je lično poznao:¹⁹ „Uvereni demokrata. Bio je kritičan ne samo prema Titovom jednopartijskom režimu već i prema marksizmu uopšte *novoj levići* tada modernoj u svetu i kod nas. Liberalno, sekularno jugoslovenstvo mu je najbliže.” (Ђилас 2012) Ako je Hopening u zapadnom potrošačkom društvu bio izraz otpora prema tim vrednostima, u jednom socijalističkom društvu on je bio „politička provokacija i udar na birokratski i partijski projektovanu društvenu *normalnost*”. (Šuvaković 2012, 716) Šejka je, međutim, u svojim radovima objedinio oba ova gledišta. Svojim akcijama proglašavanja predmeta u formi neodade uvodio ih je u novu oblast dubrišta, a multiplikacijama iz 1956. predmete je defunkcionizovao i markirao kao simbole hiperprodukcije savremenog potrošačkog sveta.

Kada je reč o drugom autoru, Vladanu Radovanoviću, čijim se umetničkim doprinosom u navedenom kontekstu bavimo, možemo se složiti da je svojim intermedijalnim i eksperimentalnim umetničkim radovima, podržanim sopstvenom ozbiljnom teorijskom eksplikacijom, učestvovao u *promišljanju inovativne drugosti* u odnosu na atmosferu umerenomodernističke provinijencije pedesetih u jugoslovenskom kulturnom delokrugu. (Šuvaković 2012, 88)

Zaključak

Nov odnos prema predmetu, eksperiment i širenje pojma vizuelne umetnosti jesu okviri u kojima čitamo radove Vladana Radovanovića i Leonida Šejke na izložbi *Medialna istraživanja* 1958. godine. U tom momentu, ovo su takođe bili parametri koji su u velikoj meri određivali umetnost njujorške i pariske umetničke scene.

19 Po njegovom svedočenju Leonid Šejka je bio čest gost u kući porodice Đilas.

Kritičar Pjer Restani i galeristkinja Iris Kler u Parizu iste godine (28. 4) postavljaju izložbu Iva Klajna, pod nazivom *Prazno*, na kojoj je umetnik izložio sasvim praznu galeriju. Dakle, osim novog koncepta rađanja nematerijalne umetnosti, odnosno koncepta *Galerije kao umetničkog dela* po kome sama galerija kao institucija i fizički prostor ravnopravno učestvuju u proizvodnji umetnosti, dovodeći pri tome u pitanje i sam vrednosni kontekst izložbe, oni su istovremeno navedenom izložbom jasno demonstrirali sintagmu Novih realista o „zagušenosti sveta stvarima”. Iste godine u drugom umetničkom centru, na njujorškoj sceni, neodadaizam zauzima veoma važnu poziciju. U galeriji Lea Kastelija samostalno izlažu Robert Raušenberg (polaznik Blek mauntin koledža) i Džasper Džons, koji najavljuju novu upotrebu predmeta (pop-art), ali i novu eru umetnosti.

Hronologija navedenih izložbi upućuje nas na zaključak da su, vrednosno, radovi Vladana Radovanovića i Leonida Šejke istaknuti primeri lokalne umetničke prakse, koji su prepoznati po mnogim svojim parametrima i u odgovarajućem međunarodnom kontekstu. Istovremeno, izložba *Medialna istraživanja*, kao referentan okvir prezentacije umetničkog rada ova dva autora, danas jeste veoma aktuelna tema kritičkog promišljanja umetnosti, najpre onih koja nose ambiciju njene aktivne istorizacije a, u okviru toga, svakako i vidljive akademske valorizacije.

LITERATURA

- Altshuler, Bruce. “Canon of Exhibitions.” *Manifesta Journal* 11 (2010/2011).
- Аноним. „Један тренутак са четворицом (можда?) будућних”, *НИИ*, 28. 9. 1958.
- Belting, Hans. *Kraj povijesti umetnosti?*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2010.
- Bremer, Maria C. и Ана Богдановић. „Expanding the field of art history: entanglements with exhibition history.” *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 44 (2016): 249–259.
- Denegri, Ješa. *Vladan Radovanović*. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1979.
- Denegri, Ješa. *Srpska umetnost 1950–2000. Pedesete*. Beograd: Svetovi, 2013.
- Ђилас, Алекса. „Желео је модерно сликарство.” *Политика*, 29. 3. 2012.
- Ђорић, Дејан. „Пророк неформалне катедре.” *Вечерње новости*, 17. 10. 2007.
- Ferguson, Bruce W. “Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense.” in *Thinking about Exhibitions*, eds. Reesa Greenberg, Bruce W.Ferguson and Sandy Nairne, 126–137. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Кнежевић, Д., „Пипазони” – нова уметност?, *Вечерње новости*, 27. 6. 1958.
- Марковић Ј, Предраг. *Београд између истока и запада 1948–1965*. Београд: Службени лист, 1996.
- Merenik, Lidija. *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Beopolis/Remont, 2001.
- Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Fond Vujičić kolekcija, 2010.

- Милошевић, М., „Неочекивани доживљај једне изложбе”, *Борба*, 4. 7. 1958.
- O’Doherty, Brian. „The Gallery as a Gesture.” in *Thinking about Exhibitions*, eds. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne, 227–241. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Продужена изложба „Медијална истраживања”, *Вечерње новости*, 2. 7. 1958.
- Поповић, Саво. „Визионар који је сликао ђубришта.” *Вечерње новости*, 11. 3. 2012.
- Protić, Miodrag B. *Srpsko slikarstvo XX veka*, knj. 2. Beograd: Nolit, 1970.
- Радовановић, Владан. *Воковизуел*. Београд: Нолит, 1987.
- Радосављевић Кузмановић, Наташа. *Владана Радовановић. Воковизуел*. Смедерево: Музеј у Смедереву, 2012.
- Stanković, Maja. *Fluidni kontekst. Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*. Beograd: FMK, 2015.
- Subotić, Irina. „Leonid Šejka: Podaci o ličnosti i delu”, katalog retrospektivne izložbe, 15–45. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.
- Subotić, Irina. „Nepoznati Šejka.” *Telegram*, 3. 11. 1972.
- Суботић, Ирина. *Од Авангарде до Аркадије*. Београд: Клио, 2000.
- Šejka, Leonid. „Leonid Šejka”, *Vidici*, 5. 3. 1958.
- Šejka, Leonid. „Neke postavke o potpunom slikarstvu”, *Vidici* 10 (1961).
- Šejka, Leonid. „Pad ili obnova slikarstva.” *Danas*, 25. 10. 1961.
- Шуица, Никола. „Воковизуел и специјална поезика воковизуела.” у *Владан Радовановић. Синтезијска уметност*. Крагујевац: Народни музеј, 2005.
- Šuvaković, Miško. „Paradoks, mit i kritika: Leonid Šejka.” *Nezavisni*, 20. 3. 1998.
- Šuvaković, Miško. „Estetika, filozofija i teorija umetnosti tokom dugog dvadesetog veka.” u: *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, ur. Miško Šuvaković i Aleš Erjavec, 21–37. Beograd: Atoča, 2009.
- Šuvaković, Miško. *Konceptualna umetnost*. Beograd: Orionart, 2012.
- Šuvaković, Miško, ur. *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, II tom*. Beograd: Orionart, 2012.
- Васиљковић, Коста. „Пракса чула и духа.” *Књижевне новине*, 16. 1. 1977.
- V.M. „Beogradska Mediala.” *Narodni list, Zadar*, 11. 9. 1965.
- Vučetić, Radina. *Koka-kola socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2019.

Arhivski izvori:

- Leonid Šejka, URK. Knjiga Objekat broj 2, Privatna kolekcija naslednika Siniše Vukovića (preuzeto sa: https://www.grafickikolektiv.org/html/krozdurbing_k_mediala.php)
- Leonid Šejka, URK. Knjiga Objekat broj 3, Dokumentacija MSU u Beogradu

Internet izvor:

<https://hi-in.facebook.com/mediala/posts/1489155507928081> (21. 9. 2021)

Nataša Radosavljević Kuzmanović
Museum of Smederevo

**MEDIALNA ISTRAŽIVANJA:
PROCLAMATION OF EXPERIMENTAL AND
NEW MEDIA OTHERNESS
(VLADAN RADOVANOVIĆ AND LEONID ŠEJKA)**

Summary:

Following an introductory overview about the formation of broad hybrid theoretical discourses in consideration of contemporary art, the paper looks back at the transformation of art history at the first level of its inevitable transformation, which was reflected, above all, in museums and large, representative exhibitions. The exhibition itself becomes the subject of new art historical research, and in this sense, the “Medialna istraživanja” exhibition is analyzed here as a cultural and historical phenomenon in the context of other exhibitions. As part of the consideration of the above-mentioned exhibition, we singled out two prominent, radical positions of the artists Leonid Šejka and Vladan Radovanović. They are mentioned because they show exceptional innovation, not only in terms of broadening the boundaries in their linguistic field, but also in the wider field of art through appropriation, de-aestheticization and participation of the art object. In this way, the work of the two artists will anticipate the transformation of the very nature of art and art object not only in the local but also in the wider European framework, that is, its shift from a privileged object to an object of variable material determination.

Key words:

Medialna istraživanja, Mediala, Leonid Šejka, Vladan Radovanović, exhibition, contemporary art, neo-avantgarde