

kao povodi slobodne, često i nebrižljive improvizacije u savladavanju slikane površine, tako da se nameće utisak da Lubarda suštinski ne savladava već samo tehnički iskorišćuje određen plastički instrumentarij. Pri tom ga je i njegova stalna vezanost za tematsku podlogu značenja slike vodila nastojanju da u mrljama razlivene boje nagovijesti neku daleku figuralnost, a to je onda nužno uvjetovalo samo relativnu oslobođenost brzine razmaha geste pod čijim je oklijevajućim ritmom sama piktoralna materija dobivala osobine statičnog i inertnog nosa guste bojene paste. Time se Lubarda našao u stanovitom protivrjeđu između osnovne još uvijek figuralne ili makar tematske koncepcije slike i onog plastičkog aparata kojim je ta koncepcija trebala da bude obrađena: naime, on je i nadalje ostao slikar klasične predmetne imaginacije, na čiju je tematsku i ikonografsku jezgru naknadno bio primijenjen »tašistički« postupak slobodnog operiranja bojom i materijom. I dok se tako konceptualna strana toga slikarstva nije bitnije pomakla izvan onih shvaćanja u kojima se nalazila u svom prvom poslijeratnom periodu, registar piktoralnih zahvata doživio je relativno aktualiziranje koje, međutim, upravo uslijed te primjetne podvojenosti u odnosu na tematsku ideju slike, ostaje izvanjsko i samo formalno. Svjestan, čini se, i sâm da slika ne dopire do punog intenziteta značenja svojom unutarnjom plastičkom organizacijom, Lubarda je u polazištu svojih zamisli posegao za simboličkom »velikih tema«, nastojeći da time sadržaj slike približi dojm elementarnih prirodnih sila, sugestiji kozmičkih prostranstava ili oživljavanju mitova davnih civilizacija. Suvišno je, međutim, naglašavati koliko je sâm medij slikarstva, čak i kad bi bio dan izuzetno nadahnuo, u osnovi nedostatan da čovjeku današnjih spoznaja i današnjih iskustava ove teme približi u punoj uvjerljivosti njihovog značenja, i trebalo bi biti krajnje lakovjeran da

bi se »poetska« interpretacija tih ideja prihvatila u onoj formi u kojoj je nudi semantička podloga današnjeg Lubardinog slikarstva. Ono što se pri tom nameće kao osnovna prepreka ispunjenju tog nastojanja jest slikareva nemogućnost da samu piktoralnu materiju dovede do prelaza u čistu metaforu ideje koja ga zaokuplja, a treba istaći da je tu teškoću Lubardinog novijeg slikarstva uočio još 1962. Zoran Pavlović u svojoj već spomenutoj kritici, u kojoj je iznio ovu dijagnozu: »... vidimo da jedan crveni otisak na sivom ili belom fonu ostaje isključivo ono što on po sebi jeste, bez moći da sugerira išta drugo osim nebrižljivost. Nesposoban da tumači neku ideju, taj otisak se svodi na to da registruje jedno raspoloženje i jedan temperament, ali na najbukvalniji način.« Lubarda, dakle, nastoji da govori golim temperamentalom o sadržajima koji bi zahtijevali razrađenu i misaono zasnovanu simbologiju, i čini se da se upravo u toj neefikasnosti dosega impulsa pred znatno kompleksnijim i ujedno konkretnijim potrebama duhovnog sagledavanja suvremene realnosti nalazi ona granica pred kojom se zaustavilo današnje usmjerenje Lubardinog slikarstva. Riječ je, i pored svega, o osnovnim motivacijama ove umjetnikove orijentacije o jednom na svoj način uzbudljivom naporu da se održe veze s nekim općim idejnim pretpostavkama suvremenosti i, promatrano u tom smislu, kasno djelo ovog slikara otkriva još neugašene tragove njegove duhovne znatiželje. Ono što pri tom ostaje otvoreno jest pitanje dometa i pitanje značenja toga htijenja: čini se da su ti elementi u krajnjoj liniji ipak takvi da u sagledavanju cjeline Lubardinog opusa otkrivaju jedan teški involutivni moment, čiji karakter ne sadrži onu nekadašnju širu historijsko-umjetničku radijaciju već predstavlja samo interni problem unutar koordinata Lubardinog dugogodišnjeg individualnog traženja.

## decembarska grupa

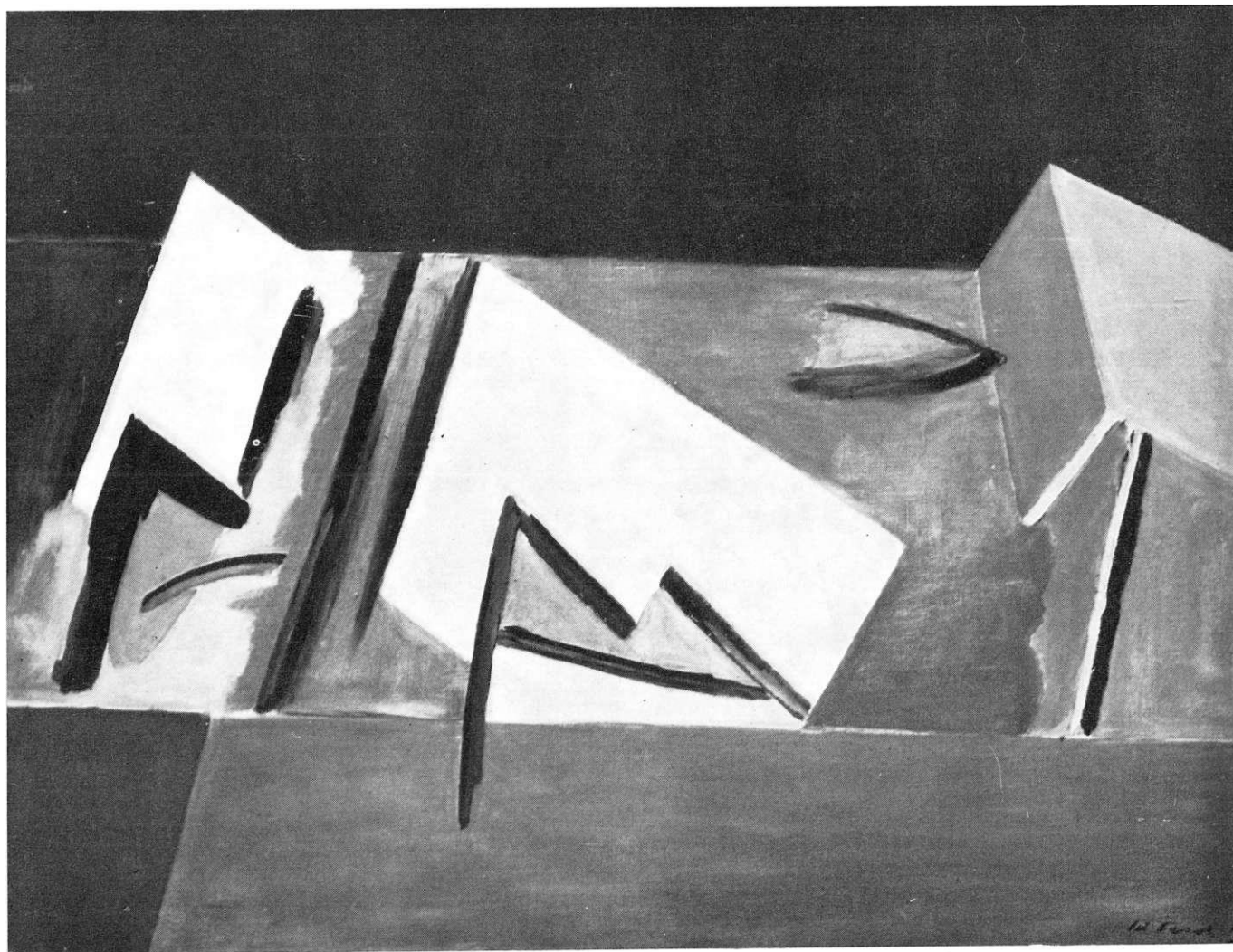
**galerija kulturnog centra beograd**

**ješa denegri**

Opći utisak koji se mogao steći današnjim retrospektivnim pogledom na problematiku Decembarske grupe jest utisak jednog prelaznog momenta u procesu održavanja kontinuiteta određenih estetskih shvaćanja u suvremenom srpskom slikarstvu, shvaćanja čiji je tok bio prekinut neorganskom pojavom tzv. socijalističkog realizma li čiji se produžetak postepeno izgrađivao u toku šestog decenija. Ako je s jedne strane bilo normalno da su se prve reakcije na zatvorenu situaciju ranih poslijeratnih godina javile u krugu umjetnika formiranih još u periodu između dva rata (Lubarda, Konjović, Milosavljević) s obzirom na to da su oni tada posjedovali ne samo određena plastička iskustva već i izvjestan autoritet koji je mogao garantirati opravdanost takvih inicijativa, posebni zadaci u toj novoj orijentaciji očekivali su mlade koji su upravo u tim krajnje nepovoljnim prilikama morali stjecati svoje prve umjetničke spoznaje. Osnovana 1955. godine, Decembarska grupa okupila je, s izuzetkom nekolicine pojedinaca, jezgru tadašnje mlade generacije (Miloš Bajić, Dragutin Cigarčić, Stojan Čelić, Aleksandar Luković, Zoran Petrović, Miodrag B. Protić, Mladen Srbinović, Aleksandar Tomašević, Lazar Vožarević i Lazar Vujaklija), pa se stoga može pretpostaviti da se unutar nje problematike reflektiraju u velikoj mjeri ona shvaćanja koja su se u trenutku svoje pojave mogla sma-

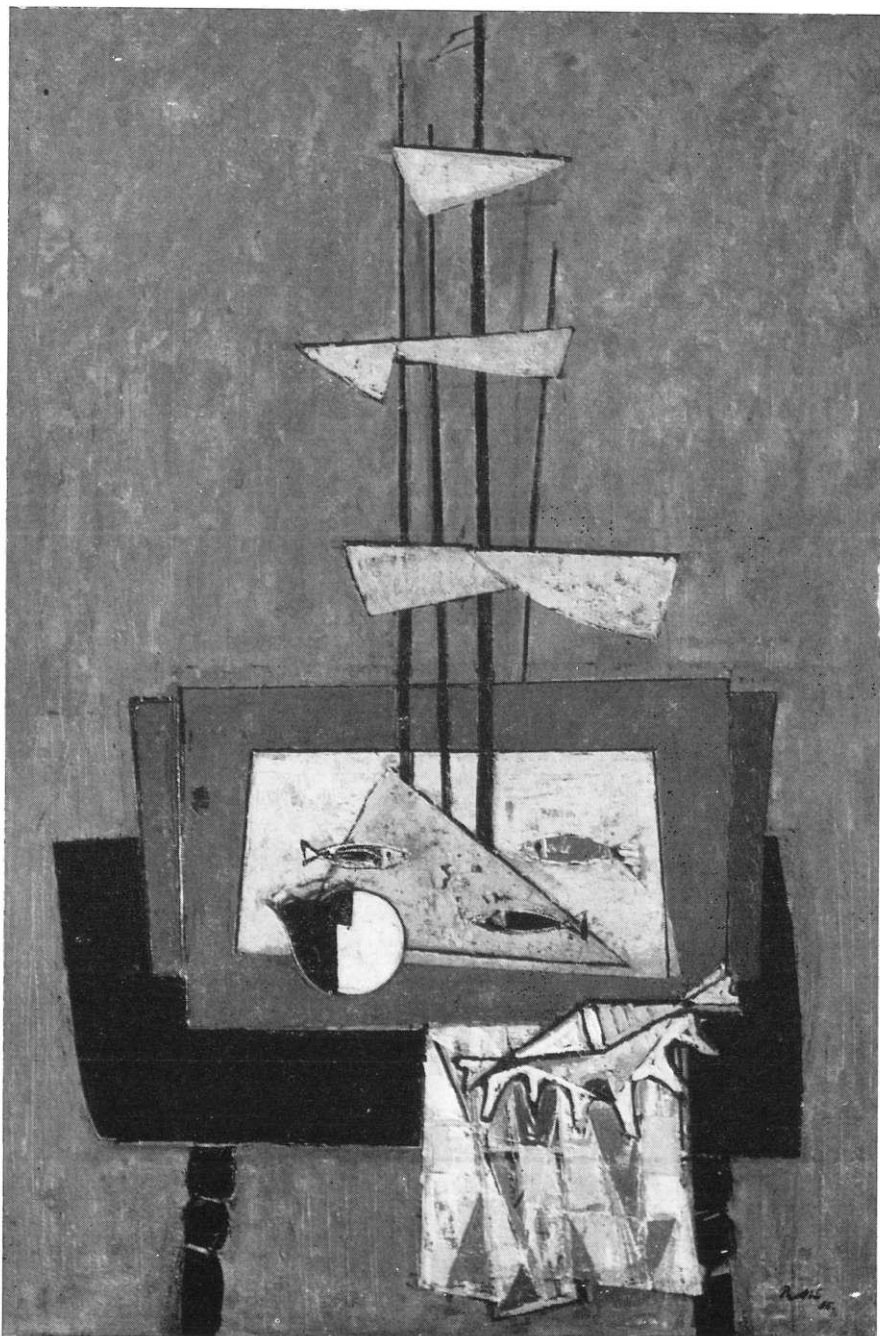
stojan čelić  
predeo sa suvim travama, 1958.

193

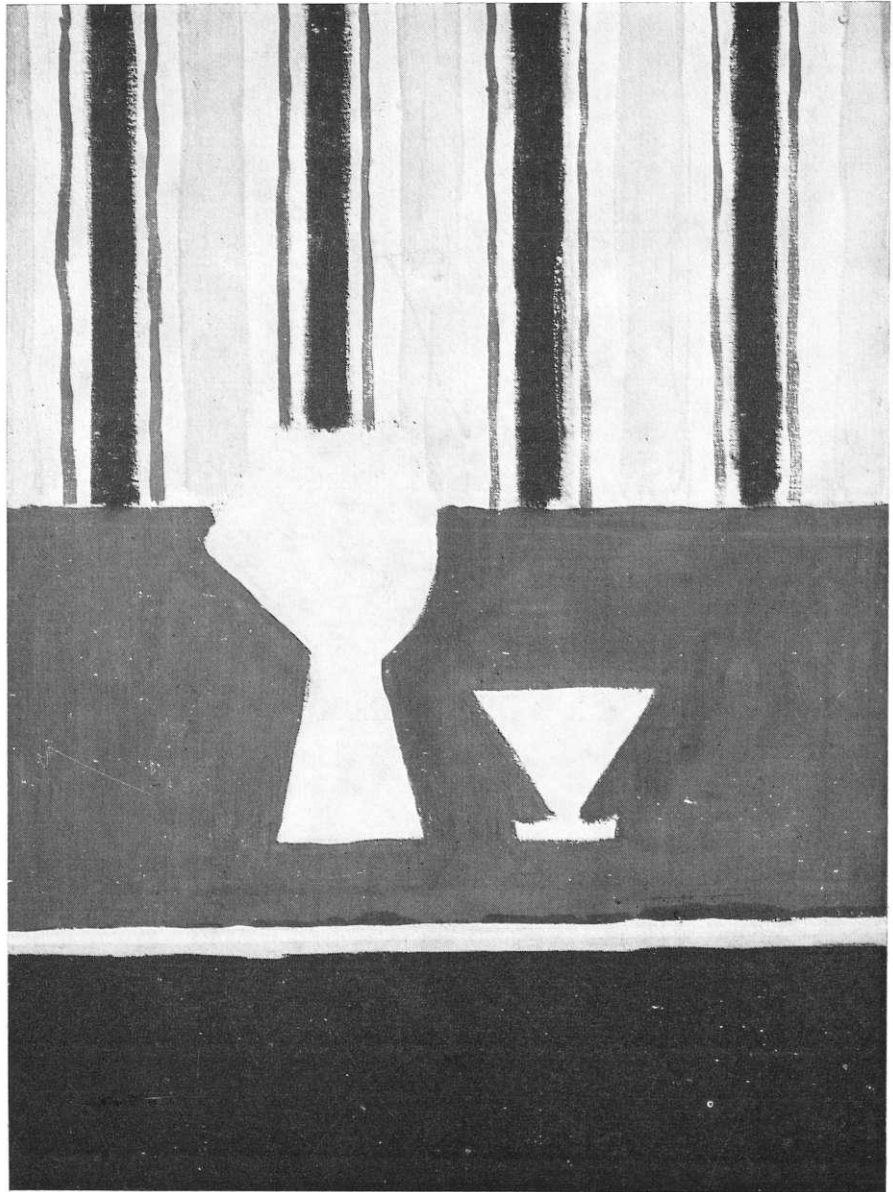


trati za nova usmjerenja u organizmu suvremenog srpskog slikarstva. Kao što je već u više navrata istaknuto, Decembarska grupa nije imala čvrstu programsku platformu niti je podrazumijevala jedan jedinstveni likovni rječnik, obuhvaćala je, što više, umjetnike različitih profila i mogućnosti, mada se danas ipak mogu uz neophodne uvjetne ograde zacrtati neke koordinate unutar kojih su se tada kretali afiniteti i traženja većine njenih pripadnika. Dominantna oznaka oblikovnih težnji grupe sastojala se u savladavanju jedne u osnovi postkubističke morfologije u kojoj je figuralna i predmetna forma bila dana u više ili manje strogoj geometrijskoj stilizaciji, gdje su prostorni planovi bili tretirani plošno, uz postupno mada ne i definitivno dokidanje sugestije trodimenzionalnosti i u kojoj je karakter nanaosa boje išao k ujednačenom islikavanju površina oslobođenih dinamičnog rukopisa i gustih faktura. Odbačena je bila ujedno i svaka opisna namjera u definiranju predmetnosti motiva, u toku slikarskog procesa težilo se rješavanju određenih plastičkih zahtjeva kao što su uravnoteženost kompozicionih planova i harmonizacija tonskih odnosa, dok je gradnja cjeline slike bila vođena stanovitim racionalnim korektivima u kojima je bio potisnut trenutačni optički impuls, a tretmanu predmetnog sadržaja nastojao se pridati objektivniji simbolički podtekst. Problem određenijeg vrednovanja dometa takve plastičke sintakse, kao uostalom i svake druge pojave koju promatramo u dimenzijama historije umjetnosti, javlja se u trenutku kada se ona postavi u komparativne relacije s ostalim oblikovnim idejama, i to ne samo unutar postojećih lokalnih prilika već, prije svega, u općim mjerilima umjetničke i estetičke svijesti konkretnog historijskog perioda. Mora se otvoreno reći da momenat ovog šireg situiranja ambicija i ostvarenja Decembarske grupe ne ide u prilog pozitivnom vrednovanju njenih dome-

miodrag b. protić  
kompozicija sa akvarijumom i jarbolima,  
1955.

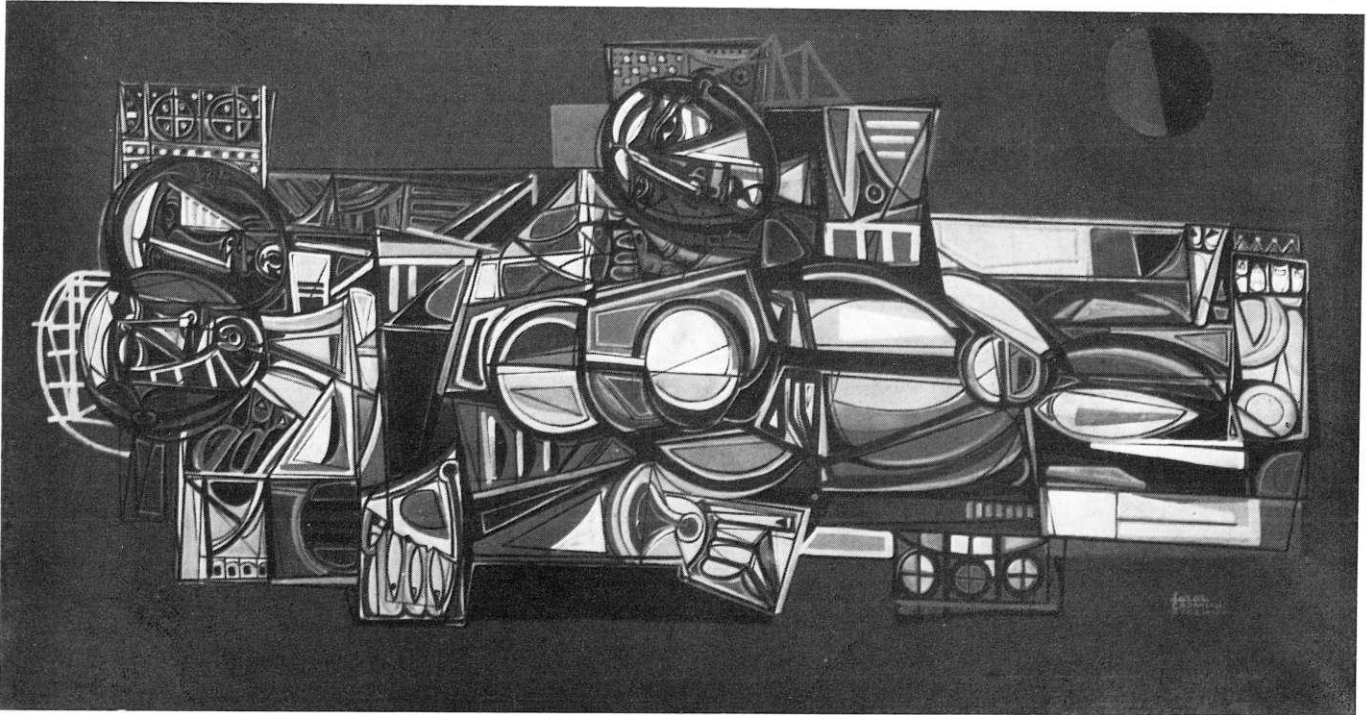


ta; štaviše, ni po orijentaciji ni po kvalitetu ona ne dopire do dominantnih plastičkih kretanja u umjetničkoj klimi vlastitog vremena, stoji podjednako daleko od niza velikih pokreta poslijeratne svjetske i evropske umjetnosti čije uzbudljive avanture nisu na njoj ostavile nikakvog dubljeg traga, tako da se u krajnjoj liniji ona ocrta kao isključivo lokalna struja vrlo ograničenog opsega djelovanja. Više nego novi i izvorni pogled na problematiku suvremene slike, shvaćanja pokrenuta i afirmirana unutar Decembarske grupe predstavljaju po mom mišljenju samo produžetak nekih osnovnih postavki formiranih u jednom krilu srpskog slikarstva još u periodu između dva rata. Istina, moglo bi se napomenuti da u ovoj relaciji nije došlo do neposrednog formalnog kontinuiteta u tretmanu pikturnalne materije i u načinu organizacije slikane površine (s izuzetkom primjera Milunovića čija se klasična djela nastala oko 1930. otkrivaju kao jedna od mogućih transmisijskih utjecaja), ali je zato opći mentalitet slike ostao u osnovi nepromijenjen i odgovarao je estetiци nešto šire shvaćenog intimizma. U tematskom smislu, unutar produkcije Decembarske grupe prevladavaju motivi mrtve prirode, figuralne kompozicije i slobodnije interpretiranog pejzaža, što su upravo i bili tipični žanrovi našeg međuratnog slikarstva, a u smislu šire idejne i društvene namijene slika je i nadalje ostala komorni estetički objekt, realiziran iz pobuda tihe unutarnje temperature subjektivno disponiranog duha kome su bili daleki svi veliki nemiri i sve velike nade s kakvima se ona uistinu vitalna jezgra poslijeratne umjetnosti odnosila, prema vlastitom duhovnom i socijalnom kontekstu. Tako promatrano, slikarstvo Decembarske grupe ostalo je u biti slikarstvo skromnih umjetničkih pretenzija koje nisu zanimale šire dileme i otvoreni putovi suvre-



lazar vozarević  
smrt velikog kockara, 1958.

196



mene civilizacije, a to sve neposredno potvrđuje i činjenica da se upravo u njenom krugu javila jedna izrazito retrogradna i nostalgična »neozografovsko« orijentacija oslon na uzore srednjovjekovne umjetnosti (Vozarević, Vujaklija, a nešto manje i Tomašević, Srbinić i Cigarčić), a da s druge strane ni u jednom primjeru nije bio ni dotaknut problem plastičke ekspresije unutar protivrječnih ali doista odlučujućih i za sve nas zajedničkih životnih sadržaja urbaniziranog i tehničkog svijeta. Umjesto osjećanja za te bitne poglede na mogućnost i funkciju suvremenih plastičkih jezika, neki konkretniji doprinosi Decembarske grupe očitivali su se na znatno užem terenu, u nastojanju da se problem slike sagleda u granicama razrade onih nužnih formalnih i pikturalnih zahtjeva koje nameće potreba stannovite discipline radnog postupka, pa su u tom smislu neka tada stečena iskustva poslužila pojedincima kao temelj sa kojega se tek moglo pristupiti izgrađivanju stabilnijeg plastičkog gledišta. To je i uvjetovalo da je za pojedine pripadnike grupe taj period zajedničkog djelovanja bio zapravo tek početni stadij u razvijanju vlastitih traženja, a određeniji plastički rezultati, neovisno o značenju njihovog predmetnog sadržaja, bili su ostvareni tek u periodu poslije razlaza grupe 1960. godine. Ostaje, dakle, u zaključku da se vratimo prvoj uvodnoj konstataciji — vrijeme djelovanja Decembarske grupe nosi u sebi dvostruke oznake prelaznog momenta: u užem smislu, to je bila samo etapa u individualnim evolucijama pojedinih njenih članova; u širem smislu, u razvojnoj liniji suvremenog srpskog slikarstva, to je bila spona između međuratnog plastičkog senzibiliteta i novih idejnih i oblikovnih usmjerenja koja će doći do potpunijeg izražaja u složenim gibanjima u toku sedmog decenija.

## vladimir veličković

salon  
muzeja savremene umetnosti  
beograd  
maj/juni 1969.

ješa denegri

Pitanje koje se nameće pri pokušaju tumačenja slikarstva Vladimira Veličkovića sastoji se u izboru one mogućnosti pristupa što će ostati po strani od svake subjektivne literarne projekcije a ipak će se kretati unutar intencija koje umjetnik postavlja samim karakterom prizora svojih slika. Naime, nema sumnje da ikonografija brutalnih scena, na kojoj se Veličković zadržava još od samog početka svog djelovanja, postaje neka vrsta umjetnikove osobne opsesije i vjerovatno je da u njemu postoje dovoljno uvjerljivi razlozi da upravo takav repertoar metafora i simbola odabire za isključivi medij svoje umjetničke i ljudske komunikacije. Taj moment, međutim, sam po sebi ne bi se mogao promatrati ni kao razlog isključivog prihvaćanja ni kao razlog nepovjerenja prema djelu o kome je riječ; jer, kad bi tako bilo, nalazili bismo se u granicama estetičke normativnosti koja je u osnovi suprotna svakoj težnji objektivnom kritičkom sudu. Pokušajmo, dakle, razmatranje problema toga slikarstva voditi mimo onih koordinata koje nameće isključivo tematska strana slike, a kao predmete analize i povode vrednovanja upotrijebimo mjerila organizacije plastičke misli, kao one konstante bez koje nijedna mogućnost vizuelne komunikacije ne može biti dovoljno efikasna.

Veličkovićevo slikarstvo temelji se na naglašenoj intenciji dramatičnom naponu prizora u kojima prevladavaju motivi brutalnih, upravo infernalnih martirija deindividualiziranih ljudskih bića. Takva tipologija prizora, koji računa na usuglašavanje pojedinih elemenata nadrealističke iracionalnosti uz prisutnost jednog u osnovi ekspresionističkog osjećanja u atmosferi slike, javila se u poslijeratnoj evropskoj umjetnosti najprije u djelu Francisa Bacona, a posljednjih godina bila je u mnogim individualnim tumačenjima raširena u jednom krilu mladog pariskog slikarstva, u rasponu od Dada do Segua i od Cremoninija do Aillauda, i upravo to je, čini se, onaj idejni i jezički krug unutar kojega treba promatrati i današnje Veličkovićevo djelo. Nije ovdje, naravno, riječ o jedinstvenoj stilskoj terminologiji već o nizu stanovišta koja su se samostalno razvila u različitim uvjetima i u različitim sredinama, a koja ipak povezuje određena sklonost naglašavanju sadržajne i tematske strane slike, isticanju psihološke aktivnosti prizora danih u formulaciji dubinskog iluzionističkog prostora i kod kojih u osnovnom podtekstu djela postoji otvoreni ispovjedni odnos umjetnika prema nekim egzistencijalnim pitanjima obilježenim osjećanjem neizvjesnosti postojanja i spoznajom o opasnosti od mogućeg uništenja.

Veličkovićevo stav unutar takve koncepcije slike izdvaja se traženjem onog vremenskog napona u kome je sabran potencirani dinamizam prizora: scena nije dana kao evokacija određenog stanja već postoji kao konkretizacija trenutnog događaja. Suprotno usporenom i produženom toku vremena karakterističnom za slikare oniričke vizionarnosti, Veličković naglo sažima vrijeme radnje, naglašava momentanost situacije i time uvodi gledaoca u svijet svojih metafora bez pripreme i odgađanja inzistirajući upravo na činjenici frenetične eksplozije dramskog sadržaja. Taj faktor jezgovitosti vremena prizora uvjetovan je u ve-