

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 očitovali 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 stanovite 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 sâmmim 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.

Veličkovićev 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-





likoj mjeri i neobičnim kompozicionim sekcijama iz kojih se figure i predmeti »snimaju« u cjelinu slikanog polja: gledani iz donjeg rakursa, opservirani iz blizine krupnog plana ili postavljeni u perifernim zonama kadra, predmeti kao da su zaustavljeni u momentu fizičkog pada ili u procesu rasapa materijalnog tkiva i time fiksirani u jednoj od situacija svoje prostorne pokretnosti. Osjećanje za specifično barokno stanje forme dominira na posljednjim Veličkovićevim slikama: figure nemaju svoja određena stajališta već su smještene u ogoljeloj praznini prostora koji ne posjeduje stabilne koordinatne tačke i, zahvaljujući širokim neutralnim partijama bjeline, oslobođen je svake određene lokalizacije pa postoji prvenstveno kao aktivni i otvoreni »prostor podsvijesti«. Samo pojedini predmetni indikatori (kao što su na primjer mikrofoni, četvrtaste konstrukcije, stupovi koji podsjećaju na saobraćajne rampe i sl.) pridonose stanovitom konkretiziranju mjesta radnje i u tom pogledu vežu prizor Veličkovićeve slike za pojedine situacije suvremene tehničke realnosti. Međutim, stupanj tog određenja u prostoru i vremenu nikada nije toliko eksplicitan da bi ikonografija Veličkovićevog slikarstva mogla biti

poistovećena ili makar približna faktografskom tipu suvremene »reportažne slike«; naprotiv, količina i intenzitet napetosti u definiciji pojedinih detalja i cjeline scene premašuju naše postojeće i objektivno iskustvo, mada u biti ne ide iznad mogućeg, tako da se može zaključiti da karakter metaforike Veličkovićevog slikarstva u krajnjoj liniji ipak pripada svijetu realnog, shvaćajući naravno ovu kategoriju ne samo u granicama njenih potvrđenih već ujedno i njenih vjerojatnih uslovnosti.

Usporedo s tim izmijenjenim elementima kompozicione i prostorne organizacije slike išla je i promjena Veličkovićevog pikturalnog postupka: slikanje u čistoj materiji ulja umjesto ranijeg podslikavanja slojem tempera uvjetovalo je napuštanje gustih informnih faktura, oslobodilo je potez od direktne opisnosti pojedinih predmetnih podataka i pridalo mu funkciju nosioca ubrzanog ritma forme, dok je unosenje otvorenijih partija plavih, zelenih i posebno svijetlih crvenih tonaliteta donosilo prizoru onu traženu dimenziju gotovo agresivne senzualnosti. Veličkovićevo neprestano zadržavanje na scenama jednog surovog svijeta uništenja i potenciranje momen-

ta raspadanja organske materije u biti je poseban stav prema umjetnosti i prema životu, stav koji on danas dijeli s nizom slikara mlađih generacija u različitim sredinama, i kojim teži da još jednom istakne mogućnost slikarstva kao specifičnog sredstva posrednog idejnog djelovanja. Istaknimo pri tom da smo daleko od pomisli da se pitanja humanističkog angažmana u slikarstvu ispoljavaju i iscrpljuju jedino u tematskoj osnovi slike, i jasno je da istraživanje i ostvarivanje plastičkih vrijednosti, u bilo kojoj od suvremenih morfoloških struktura, stoji iznad svakog izvanjskog deklarativnog izjašnjenja. Svjestan te činjenice, Veličković je težio daljnjoj razradi vlastitih oblikovnih principa, ali je uz to i naglašavao moralni aspekt djela u smislu one konstantne kategorije ekspresionizma shvaćenog, naravno, ne posredstvom elemenata stila već kao simptom određenog stanja duha. Zato poruke Veličkovićevog slikarstva nadilaze motivacije isključivo subjektivne doživljajnosti i postaju svjesni stav umjetnika čija misao aktivno reagira na neke realitete naše suvremenosti, iznoseći o njima možda mučno i deprimirajuće, ali u osnovi ipak otvoreno i uzbudljivo svjedočenje.