

petar lubarda

galerija sanu
beograd
maj/juli 1969.

ješa denegri

Problem vrednovanja današnjeg stadija slikarstva Petra Lubarde pokazuje koliko kritički pristup određenom djelu ovisi o konkretnom historijsko-umjetničkom kontekstu u kome se to djelo rađa i razvija. Naime, Lubardin nastup u prvim godinama šestog decenija s pravom je bio ocijenjen kao prelomna inicijativa u sredini u kojoj je tada postojeći estetički dogmatizam uvjetovao tešku stagnaciju umjetničkog života, i u tom je smislu značenje njegovog prodora bilo promatrano podjednako sa kulturno-historijskog kao i sa čisto plastičkog stajništa. Doista, Lubardina orijentacija prelazila je granice slobode izražavanja koje su u tom momentu suvremenog jugoslavenskog slikarstva bile dostignute, i njegov bitni doprinos sastojao se upravo u tom pravovremenom zalaganju za otvaranje perspektiva, za traženje individualnog izražajnog jezika i za afirmiranje slobodnog etosa djelovanja usprkos svim zahtjevima i potrebama trenutka. Međutim, u toku

posljednjeg decenija, vanjski uvjeti koji okružuju današnje Lubardino djelo znatno su izmijenjeni: umjetnička klima više ne pozna ranijih nametnutih ograda, postoje žive relacije naše sredine sa stvaralačkom i estetičkom sviješću suvremenosti, kriterij prioriteta u pokretanju pojedinih lokalnih situacija ne može više biti presudni faktor vrijednosti, što kritici nameće potrebu da se što više okrene analizi sâmog djela, da pojave u organizmu suvremene jugoslavenske umjetnosti promatra u punoj rigoroznosti, izvan koordinata uvjetnih mjerila i uz neophodne komparacije s općim idejnim i oblikovnim tokovima suvremene plastičke misli. Ovaj po mom mišljenju jedino funkcionalni kut gledanja mogao bi dati i mnogo vjerojatnije i hladnokrvnije zaključke o značenju i dimenziji pojedinih pojava i ličnosti, pogotovo ako bi se sâm pristup djelu oslobodio već ukorijenjenih predrasuda i kad bi se pri analizi svakog pojediniog slučaja vodilo računa ne toliko o aproksimativnim mogućnostima slike koliko o konkretnom karakteru i stupnju organizacije bitnih plastičkih činjenica koje determiniraju vrijednost određenog djela.

Nekoliko posljednjih Lubardinih samostalnih izložbi izazvalo je i prve manje ili više negativne reakcije na njegovo slikarstvo poslije 1960: od Miće Popovića (u knjizi »U ateljeu pred noć«), Katarine Ambrozić (Književne novine, 8. IX 1961), Zorana Pavlovića (Danas, 5. XII 1962) i Đorđa Kadijevića (NIN, 25. X 1964), primjedbe kritike kretale su se konstataciji popuštanja ranije izvornosti ekspresije, uočavanju neusuglašenosti tehničkih postupaka i značenja slike, kolebanju u konceptualnom određenju iskorištavanog repertoara simbola i sl. Lišen, čini se, unutarnje potrebe za strožim samoispitivanjem, Lubarda je, vođen inače pozitivnim elanom kontinuiranog rada, u obilnoj produkciji nastaloj posljednjih nekoliko godina u novoj oštini očitovao neke od

već uočenih otvorenih problema svoga plastičkog govora. Iz svoga robusnog ekspresionizma, u kome je predmetna forma bila dovedena do dalekog evokativnog stanja i čija je snaga izbijala iz opore fakture i iz disonantne ali i aktivne kolorističke organizacije, Lubarda je prešao na znatno pojednostavnjen postupak u kome je nanos boje ili, još češće, industrijskog laka bio na podlogu prenijet nekom vrstom »drippinga« kojim je predmetna osnova slike bila ipak zadržana i sugerirana u oslobođenom toku amorfnih kolorističkim masha. Kao rezultat takvih zahvata bila je dobivena razrađena slikana površina koja je posjedovala manje ili više zadovoljavajući kvalitet unutar takve tipologije slike, no cjelina Lubardine već izgrađene koncepcije našla se time pred nekim novim otvorenim dilemama: s jedne strane, znatno se ohladila ekspresivna temperatura njemu inače svojstvene plastičke osjetljivosti koja je sada sve više poprimala neke opće i gotovo već standardizirane oznake; s druge strane, i u vezi s tim, prihvaćanjem jednog u biti već poznatog formalnog i tehničkog prosede, uz neznatne osobne modifikacije, Lubarda se s osjetnom vremenskom retardacijom uključio u široki tok akcionog slikarstva, što ga u ovoj fazi njegovog rada kvalificira kao dalekog sljedbenika jedne velike ali danas već historijski zatvorene stilske cjeline. Ako se prije s pravom moglo govoriti o čvrstoj plastičkoj koncepciji forme organizirane na bazi asocijativnog tipa pejzaža ili o građenju određene simboličke veze za evokacije nacionalnih legendi, posljednjih godina kao da je došlo do popuštanja one neophodne brige o homogenosti misaone i slikarske operacije, a posljedice tih procesa osjetile su se na nekim bitnim faktorima strukture plastičkog govora. Tako su npr. principi akcionog slikarstva, koje podrazumijeva automatizam neposrednog postupka na temelju prethodne krajnje napepene psihičke koncentracije, u Lubardinom slučaju bili tretirani samo

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 njene problematike reflektiraju u velikoj mjeri ona shvaćanja koja su se u trenutku svoje pojave mogla sma-