

ješa denegri

U sastavu suvremene jugoslavenske grafike formirala se u toku posljednjih nekoliko godina određena preblemska cjelina koja pokazuje znakove jasne homogenosti stilskog i tehničkog karaktera: riječ je o grupi umjetnika srednje i mlađe generacije koji djeluju u Zagrebu, koji se koriste tehnikom serigrafije i čiji se formalni rječnik kreće na širokom jezičkom području optičkog strukturalizma i nove apstrakcije. Te nesumnjive bliskosti u oblikovnim rješenjima i u tehnici rada, primjetni međusobni afiniteti, kao i povremena zajednička izlaganja umjetnika koji se bave tim medijem, a pored toga i činjenica da se u današnjoj jugoslavenskoj grafici izvan toga kruga ne nalaze slični primjeri, daje povoda za prijedlog o obuhvaćanju ovog niza individualnih doprinosa uvjetnim terminom »škole«. Pri tom se time ne misli reći da je ovdje došlo do zasnivanja jedne jedinstvene grupe koja djeluje na platformi neke unaprijed postavljene zajedničke estetike već se, naprotiv, samo želi ukazati na prisutnost pojave čije je konstituiranje rezultat postepenog i samostalnog razvitka njenih vodećih pripadnika.

Historijski korijeni te pojave nalaze se u postojanju sklonosti čestim geometrijskim oblicima koji se u suvremenoj hrvatskoj umjetnosti njeguju još od vremena nastupa grupe EXAT-51 u početku pedesetih godina, a koji su se obnovili i zatim široko razgranali poslije 1960. kao posljedica djelovanja pokreta Novih tendencija čiji je organizacioni inicijator bila zagrebačka Gradska galerija suvremene umjetnosti. Osim toga razvoju tog fenomena pridonijela su i neka aktualna shvaćanja o novom i izmijenjenom karakteru komunikativnosti današnje grafike posredstvom masovnih tiraža i jeftine izrade otisaka, o čemu je ovaj krug umjetnika posjedovao jasnu i pravovremenu svijest. Treba, pri tom, ujedno istaći i ulogu koju je u stimuliranju te pojave odigrao serigrafiski atelje Brane Horvata (u kome su, između ostalog, za talijansku galeriju Del

zagrebačka škola serigrafije

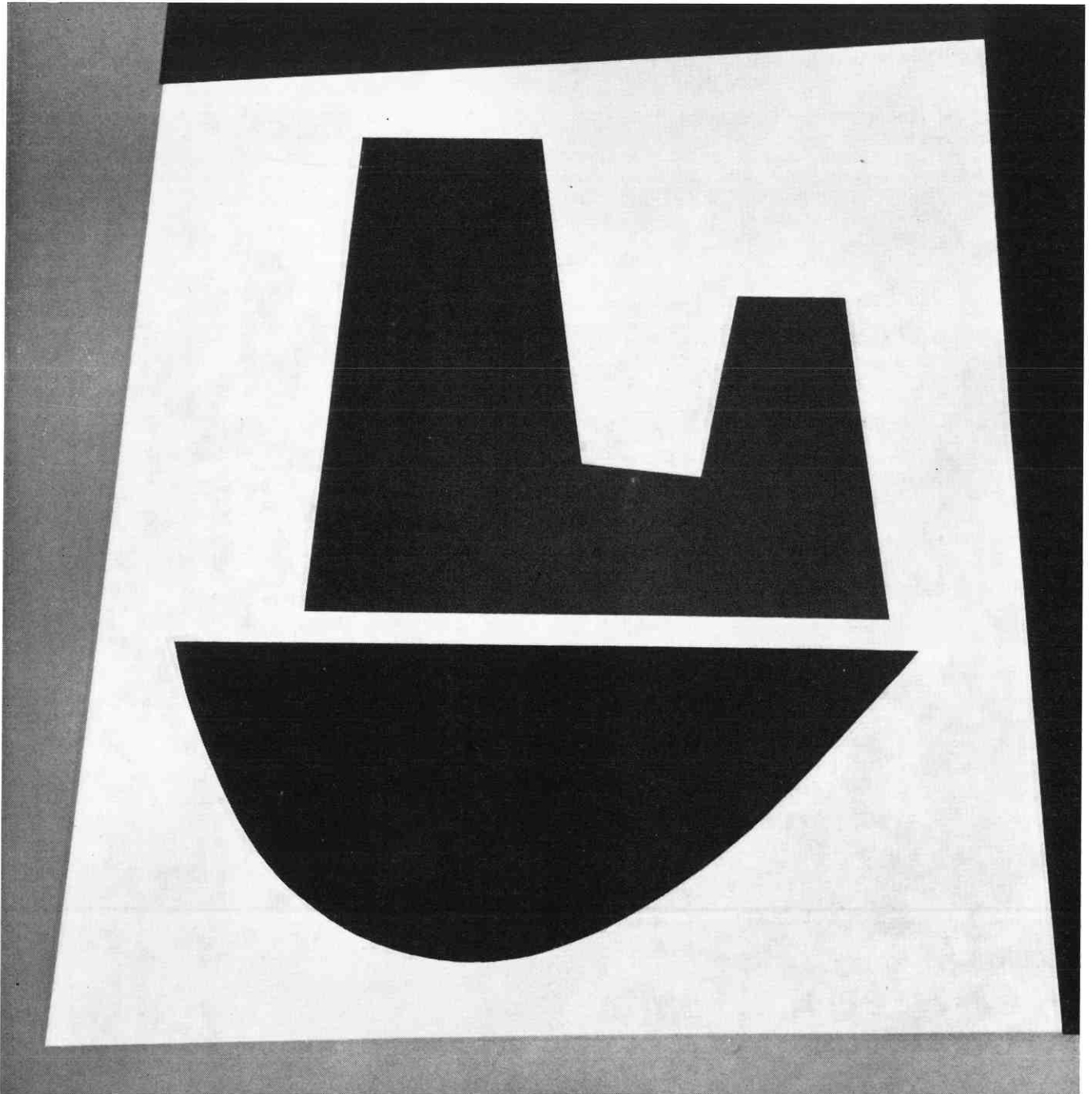
Deposito bili štampani vrlo kvalitetni listovi Fontane, Vasarelyja, Sota, Billa, Lohsea, Gerstnera, Dorazija, Alvianija i drugih), koji je također mnogo pridonio visokom stupnju tehničke realizacije većine grafika zagrebačkih umjetnika.

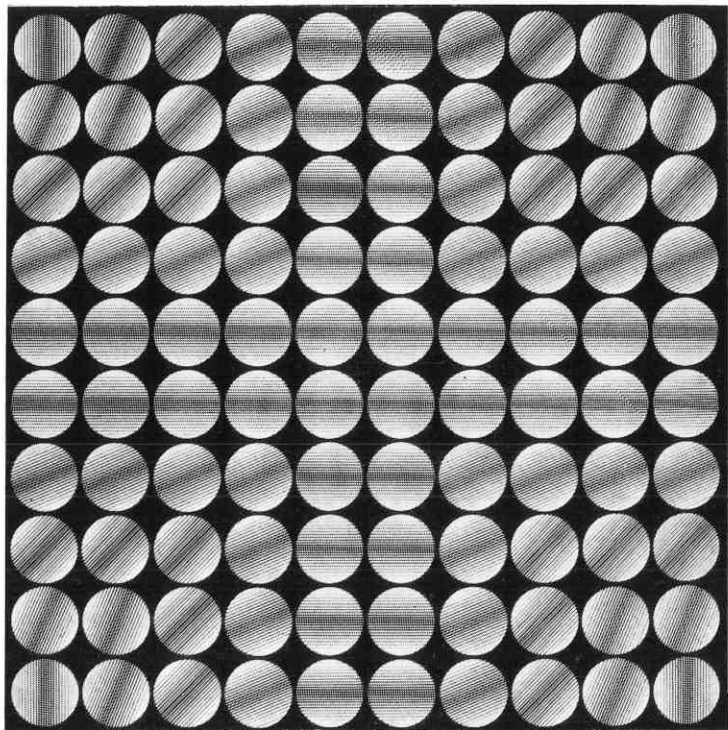
Vremenski najraniji primjer serigrafije u boji unutar ove problemske cjeline jest mapa »8 serigrafija« Ivana Picelja (objavljena u izdanju »Kulture« 1957), čiji su listovi bili oblikovani u duhu autorove karakteristične geometrijske apstrakcije sredine šestog decenija. U razdoblju 1959—1961. Picelj je izveo još niz serigrafija koje su bile nastavak tema pokrenutih u grafikama spomenute mape, a na oblike optičke apstrakcije Picelj je prešao u listovima koje je prvi put izlagao na II zagrebačkoj izložbi jugoslavenske grafike 1964. i koje je zatim 1966. sabrao u izboru od 12 primjeraka u mapu »Oeuvre programmée N° 1«, objavljenju u Parizu u izdanju galerije Denise René s predgovorom Gilla Dorflesa. Godine 1965. započeo je Juraj Dobrović svoju prvu seriju crno-bijelih »Polja«, a istodobno je i Miroslav Šutej prenio u serigrafiju grafike iz ciklusa »Određenih količina«, pošto je svoje prve listove s temom »Bombardiranja očnog živca« iz 1962/63. prethodno radio u tehnici bakropisa i akvatinte. Slijedeći Šuteja prešao je i Ante Kuduz u svojim »Kadrovima« iz 1966. sa akvatinte na tehniku serigrafije u boji. Godina 1967. donosi niz novih momenata: Dobrović je svoju temu »Polja« upotpunio faktorom boje, a jedan izbor od 12 listova sabrao je u mapu koju je u tiražu od 50 primjeraka i s predgovorom Matka Meštrovića izdao u vlastitoj nakladi; Mladen Galić i Eugen Feller rade svoje prve serigrafije u boji i izlažu ih na VII međunarodnoj izložbi grafike u Ljubljani, Aleksandar Srnec radi jedan ciklus od četiri serigrafiska lista, a Picelj započinje novu seriju u kojoj donosi neke nove momente u strukturalnoj i kromatskoj organizaciji otiska. U siječnju 1968. održana je na moju inicijativu u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu prva tematska izložba ovog kompleksa zagrebačke serigrafije

na kojoj su sudjelovali Picelj, Srnec, Dobrović, Šutej, Kuduz, Galić i Feller. U godini 1969. ova problemska cjelina kreće se daljnjem proširenju: na VIII međunarodnoj izložbi grafike u Ljubljani javljaju se tri nova imena među umjetnicima mlađe generacije (Ljerka Šibenik, Marija Branka Košković i Ivan Kuduz), Šutej prvi put izlaže svoje mobilne serigrafije a Picelj pokazuje izbor iz svoga posljednjeg ciklusa serigrafija u boji, za koju dobiva jednu od nagrada međunarodnog žirija. U godini 1970. Šutej priređuje dvije samostalne izložbe mobilnih serigrafija (u Maloj galeriji u Ljubljani i na Tribini mladih u Novom Sadu), Dobrović dovršava svoju drugu mapu s temom »Polja«, Kuduz radi jednu novu seriju »Kadrova«, Marija Branka Košković priređuje prvu samostalnu izložbu kolaža i serigrafija u Galeriji mladih u Dubravi, a Ljerka Šibenik na VI zagrebačkoj izložbi jugoslavenske grafike izlaže svoje prve »grafike-objekte«. U travnju iste godine organizirao sam na Tribini mladih u Novom Sadu drugu tematsku izložbu ovog kompleksa, kojom je prilikom prvi put i bio predložen termin »zagrebačka škola serigrafije«; zatim je u svibnju u galeriji Heide Hildebrand u Klagenfurtu priređena izložba serigrafija Picelja, Srneca, Dobrovića, Šuteja, Kuduza, Galića, Feller i Ljerke Šibenik, da bi, najzad, u vrlo strogoj selekciji suvremene jugoslavenske grafike na IV trijenalu u Beogradu bili iz ovog kruga zastupljeni Picelj, Šutej, Dobrović, Kuduz i Košković. Svim tim podacima, koji su samo registrirali osnovne momente nastanka i daljnjeg kretanja ove pojave kao cjeline, mogle bi se uz to dodati još i one informacije koje govore o brojnim sudjelovanjima nekih od spomenutih umjetnika na različitim skupnim izložbama u zemlji i inozemstvu.

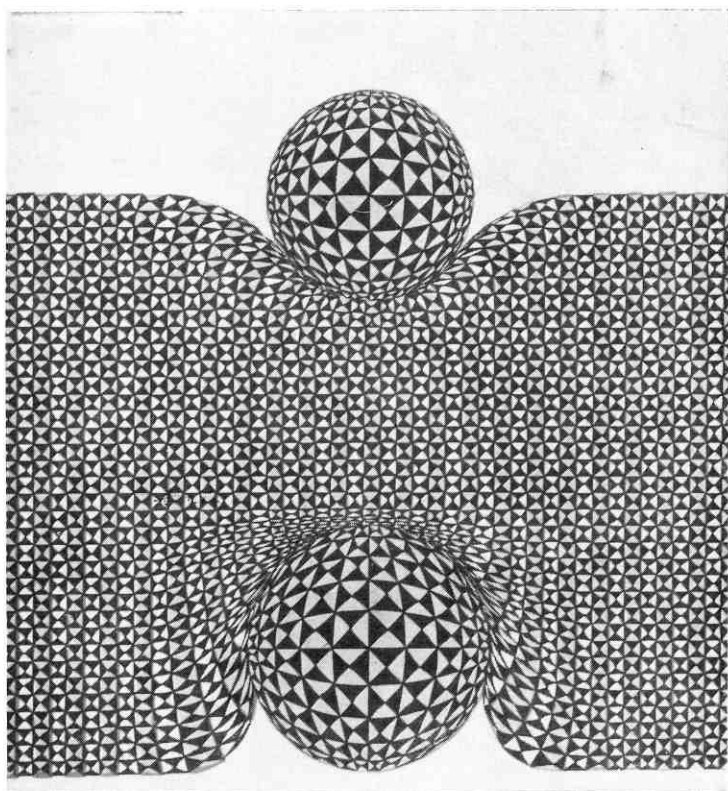
U cjelini Piceljeva djela grafika ima primjetno mjesto: ova disciplina ispunjava ono srednje polje koje postoji u rasponu između njegovih slikarskih odnosno plastičkih preokupacija i njegove prakse grafičkog dizajnera. Od prvog područja svoje aktivnosti Picelj upotrebljava opću formulu terminologiju i sâm način građenja u čistim plastičkim oblicima, od drugog iskustva štampanja, te odnos prema materijalu i tehnologiji grafičkog medija. Prve Piceljeve grafike nastale 1957. u sklopu mape »8 serigrafija« kreću se u granicama njegovih tadašnjih oblikovnih sklonosti na području slikarstva: to su bile kompozicije sastavljene od različitih geometrijskih likova, plošno postavljenih u odmjerenoj tektonici odnosa u kojoj su traženi pregledni prostorni ritmovi, dok je boja dana u tihim suzvučjima, zasnovanim na uravnoteženju tonskih partija smeđeg, sivog i tamnoplavog. U tom sistemu oblika Picelj je radio do 1961. mijenjajući kompozicione za-

misli i usavršavajući tehniku štampe, ali zadržavajući se u osnovnoj koncepciji djela na iskustvima onog tipa geometrijske apstrakcije koju je bio formirao još u svom ranom eksatovskom razdoblju. Prijelaz na suvremeniju problematiku u svom grafičkom djelu Picelj je povezao sa spoznajama koje je otkrio prisustvujući neposredno kao jedan od pionira definiranju oblikovnog svijeta pokreta Novih tendencija. Tako u njegovim listovima iz 1964, koje će kasnije sjediniti u mapu »Oeuvre programmée N° 1«, raniji intuitivni kompozicioni princip zamijenjen je principom strogo programirane strukture: dolazi do gubljenja samostalnih likova, na mjestu kojih je sada cjelina djela građena od fiksnog broja (10×10) jednako vrijednih jedinica pravilnoga kružnoga oblika. Ali cilj ove formativne operacije ne zasniva se na učinku koji se postiže sâmmim zbrajanjem elemenata; naprotiv, zahvaljujući otklonima paralelnih linija na površini ovih kružnih modula dolazi do njihovog individualiziranja, a posredstvom principa Gestalta opažaji pojedinačnih jedinica momentano se u našem oku prenose u opažaj cjeline strukture. Kao rezultat toga procesa dobiva se kompleksna »multiforma« koja nam nudi sugestiju iluzioniranog optičkog kretanja, a kad je jednom definiran osnovni oblikovni princip ovakvog tipa strukture, moguće je daljnjim permutiranjem početnih odnosa dobiti čitav niz sličnih, ali u biti i uvijek novih varijanti polazne plastičke teme. Problematika koju je Picelj razrađivao u ovoj seriji svojih grafika problematika je perceptivne promjenljivosti fiksnih strukturalnih sastava, veoma raširena u tadašnjim istraživanjima pripadnika pokreta Novih tendencija. Ali uspoređujući njegova rješenja s mnogim primjerima tada aktualne geštaltičke apstrakcije moguće je uočiti mjeru Piceljeve posebnosti: sistem vizuelnog indeterminizma koji nastaje povezivanjem jediničnih elemenata u cjelini strukturalnog polja dan je ovdje na način koji nadilazi inače tako česte konstruktivne dijagrame, i mislim da nije pretjerano zaključiti da grafike ove mape ulaze u najuži kvalitetni krug unutar opće problematike optičke umjetnosti. U posljednje vrijeme Picelj je, unoseći znatne promjene u sistemu kompozicije i u kolorističkom određenju lista, pre-rastao poziciju čistog op-arta: on sada napušta strukturalni raspored elemenata, vraća se na odmjeravanje odnosa grupa ili serija kružnih formi a u organizaciju osnovnog fona unosi aktivne bojene vrijednosti čiji registar mjestimično podiže do maksimalne zvučnosti fluorescentnih tonaliteta. Suprotno listovima mape »Oeuvre programmée N° 1«, u kojima je bio primijenjen striktni »istraživački« pristup oblikovnom problemu, u smislu kako ga podrazumijeva terminologija pokreta Novih tendencija, novije Piceljeve grafike zasnivaju se na

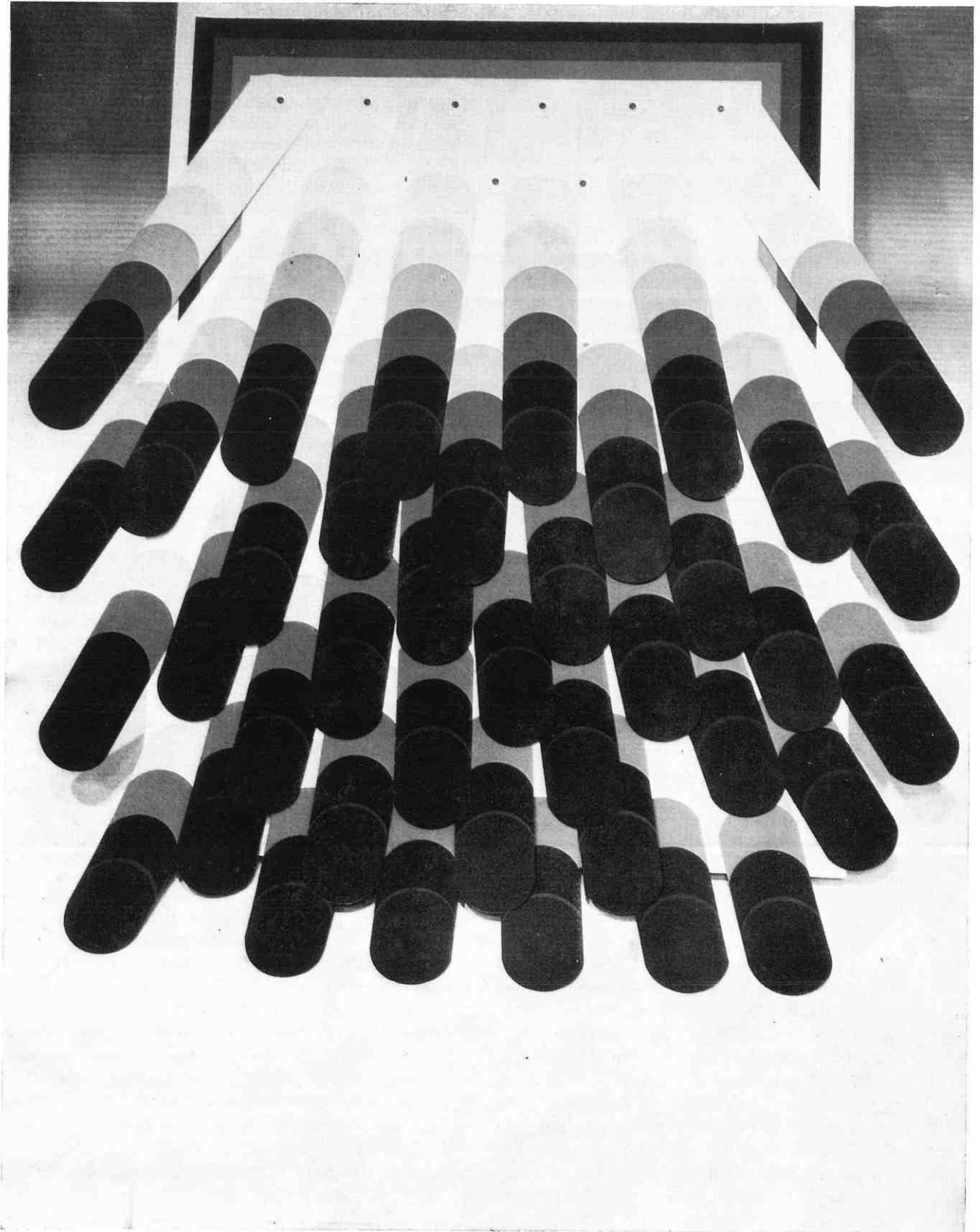




ivan picelj
list iz mape
oeuvre programmeé No 1, 1966



miroslav šutej
ultra abc, 1966

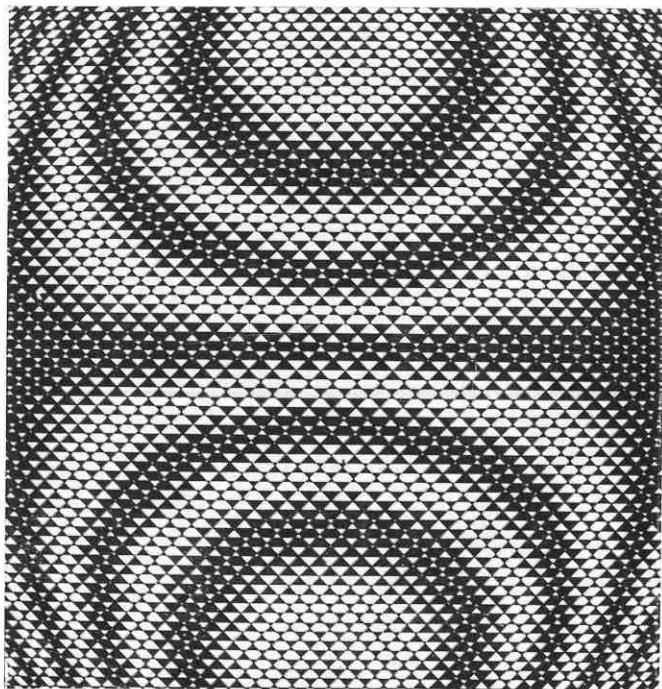
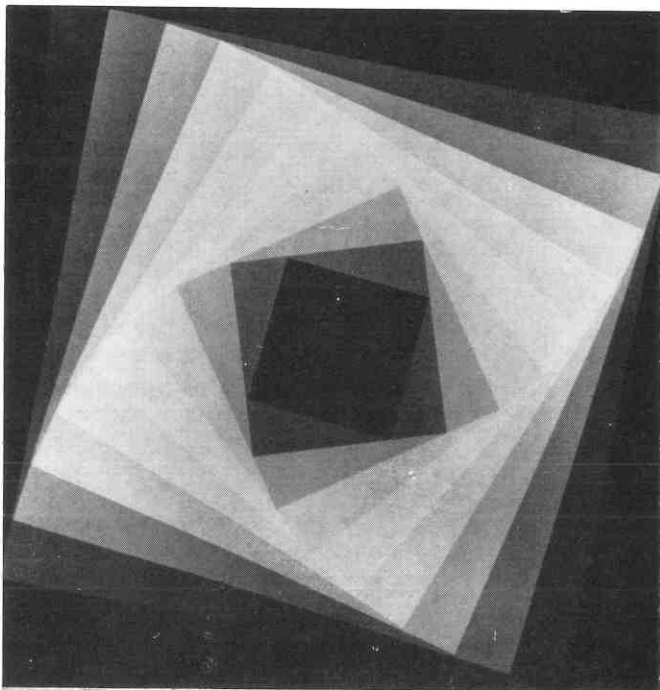


slobodnom »estetskom« kriteriju koji ovaj umjetnik uvijek dostiže sa sigurnošću i posebnim osjećajem mjere.

Šutejev rad na grafici odvijao se usporedo s njegovim traženjima na području crteža, objekata i kolaža: mnoge ideje otkrivene najprije u crtežu ili u grafici nalazile su svoju kasniju razradu na polju objekata, kao što su i iskustva iz te oblasti uvjetovale promjene i u sâmom karakteru Šutejeve grafike. Tako je on već 1965. prenio u tehniku serigrafije neka svoja nešto ranija crtačka rješenja nastala na temeljima jednog individualno zasnovanog koncepta optičke umjetnosti: naime, njegov postupak nije bio vođen preciznim programiranim planom nego je, naprotiv, neprestano zadržavao određeni iluzionistički i »figuralni« efekt koji je ukazivao da su izvori umjetnikove mašte bili potaknuti, kako je to napomenula Vera Horvat-Pintarić, pojedinim podacima iz svijeta mikroprirode ili iz svijeta »naučnih pejzaža« s transponiranom temom elektromagnetskog polja. U ciklusu crno-bijelih serigrafija »Određenih količina« Šutej je taj još uvijek tematski karakter prizora sveo na jedinstvene i kompaktne oblike u kojima je bila posebno naglašena sugestija iluzionirane voluminoznosti mîsa što se iz podloge izvlače i spuštaju u prostor provocirajući time neposredni učinak vizuelnog šoka, po čemu se Šutej upravo i ispoljavao kao umjetnik izrazite imaginativne dispozicije unutar inače strogog formativnog postupka. Tom osobinom, koja bi se mogla definirati kao vrsta »optičke fantastike«, Šutej je uspio da se iz širokih tokova geštaltičke apstrakcije sredine prošlog decenija izdvoji doista posebnim pristupom, zbog čega je u početku bio smatran umjetnikom vezanim za neke recidive tradicionalnog individualizma ali po kome se ujedno, sagledan iz današnje perspektive, jasno ističe doprinosom osobno utemeljene plastičke problematike. Godine 1966. Šutej je u serigrafije ciklusa »Određenih količina« unio i element boje dane u registru aktivnih i kontrastnih tonskih vrijednosti. Ujedno, efekt iluzioniranih volumena u serigrafijama »Određenih količina« naveo je Šuteja na zamisao da u svom daljnjem radu pokuša prevladati uvjetnosti ravne plohe, da oblik konkretizira u realnom mediju prostora, najprije kao dvodimenzionalni reljef a zatim i kao trodimenzionalno plastičko tijelo, napuštajući time strogo odijeljene kategorije slike odnosno skulpture i gradeći posebni rod »objekata«. U daljnjjoj razradi tog problema Šutej je mnogobrojne »krakove« na svojim objektima učinio pokretljivim, čime je oblik izgubio unaprijed dano i fiksno stanje, postajući potencijalno transformabilan i tako prepušten slobodnoj volji gledaoca koji ovakvo djelo može »preoblikovati« vlastitim smislom za specifičnu plastičku igru. Sa

svim tim oblikovnim iskustvima Šutej se u godini 1969. još jednom vratio na teren grafike: kao što su ranije površinski oblici serigrafija »Određenih količina« pokrenuli njegovu imaginaciju na projektiranje objekata, tako su sada objekti povratno djelovali na njegovu oblikovnu misao uvjetujući invenciju »mobilnih serigrafija«. U ovom slučaju riječ je o grafikama koje više ne posjeduju jedinstvenu površinu čiji je otisak riješen fiksnim odnosom formi, nego je, naprotiv, struktura cjeline lista građena od čitavog niza raznobojnih elemenata koji su međusobno povezani metalnim spojnica i tako učinjeni pokretljivim po volji sâmog umjetnika ili pak gledaoca koji komunicira s djelom. Tako je grafički otisak postao neka vrsta objekta, ili točnije neka vrsta multipla, koji je, budući da je ostvaren postupkom serigrfske štampe u određenim tiražama, potpuno sačuvao sva bitna tehnička svojstva grafičkog umnožavanja. Tom pretpostavkom o mogućnosti neprestanog prestrukturiranja sastavnih elemenata cjeline lista Šutej je uspio ostvariti poseban oblik »otvorenog djela«, unoseći time jednu dosad potpuno nepoznatu komponentu u opće problemske tokove suvremenog grafičkog izražavanja.

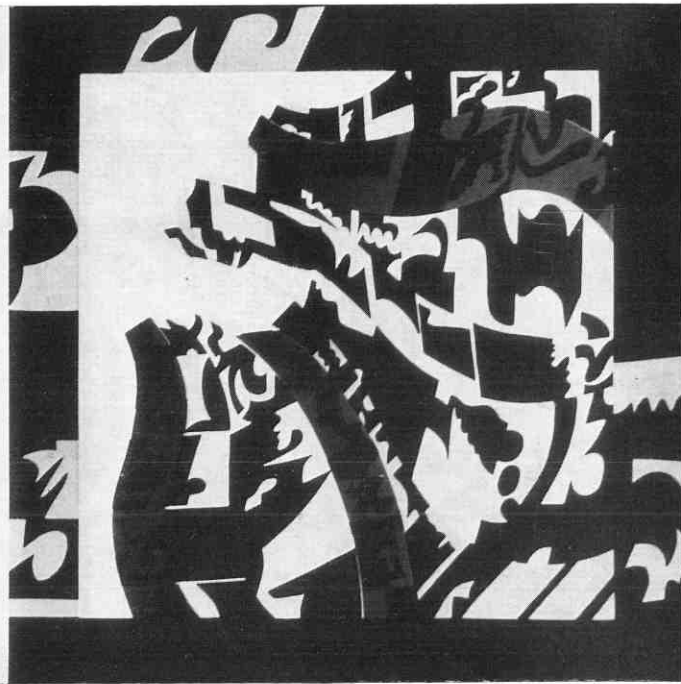
Poslije Piceljeve mape »Oeuvre programmée N° 1«, mapa »Polja« Jurja Dobrovića još je jedan primjer optičkog strukturalizma unutar toga kompleksa zagrebačke škole serigrafije. Poput Picelja, ali i s još strožim pristupom zadatku egzaktnog oblikovanja, Dobrović prihvaća principe građenja strukture na temelju broičano determiniranog programa, svjesno razvijajući svoju plastičku misao po unaprijed zacrtanom projektantskom sistemu. Po tim osobinama svoje metode Dobrović dijeli neke opće principe onog tipa umjetnosti koja se najčešće naziva »programiranom« i koja se u sâmom svom polazištu bez rezerve opredjeljuje za krajnju egzaktnost izvođenja djela u granicama objektivne zakonomjernosti prostornih mjerila i formalnih odnosa. Ali ako u metodi ide linijom koja nije i ne želi biti isključivo subjektivna, u sâmoj plastičkoj problematici grafika iz mape »Polja« Dobrović se približava rezultatima u kojima se njegova problemska tema jasno individualizira. Dobrović, naime, želi doći do aktivnog vizuelnog djelovanja svojih djela razradom površine u složene dinamične konfiguracije geometrijske mreže; u tom cilju on odbacuje svojstvo samostalnih formi i koristi se modelom strukturalne građe u kojoj čvrsta međusobna koordinacija elemenata upravo dovodi do učinka apsolutne homogenosti cjeline. Pri tom, ni jedan od tih pojedinačnih faktora gradnje nema svoju autonomnu artikulaciju: oni opravdavaju svoju prisutnost tek kao sastavni dijelovi kompleksnijeg plastičkog organizma. Razvijajući dalje istu



temu u drukčijim formalnim odnosima Dobrović je u godini 1969. prišao realizaciji svoje druge mape »Polja«: u tim novim grafikama on je raniju optičku »mrežu« sada zamijenio nizom oblika kvadrata koji se u proporcionalno umanjenim dimenzijama upisuju jedan u drugi pod određenim programiranim otklonom, tako da se, zahvaljujući tim pomacima, dobiva motiv iluzioniranog cirkularnog kretanja. Tim je efektom u osnovi albersovska tema (iz serije *Homage to the Square*), po svom porijeklu i karakteru posve konstruktivistička, bila preformirana i prilagođena onom načinu gledanja koji računa na iskustvo dinamičnih perceptivnih modela optičke umjetnosti. Dobrovićev način mišljenja utemeljen je, dakle, na jasnom i krajnje preciznom plastičkom postupku: u njegovu primjeru sâma metoda postaje mjera kreativnog zahvata, s tim što se u završnom učinku djela ova čista racionalnost oblikovnog pristupa povlači pred veoma osjetljivim i delikatnim vrijednostima u prostornim mjerilima, kao i u kromatskoj organizaciji površine grafičkog lista.

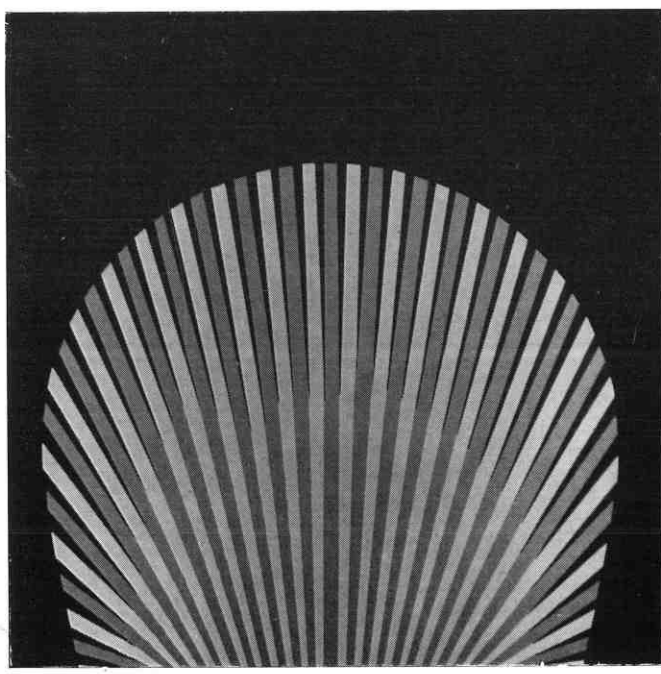
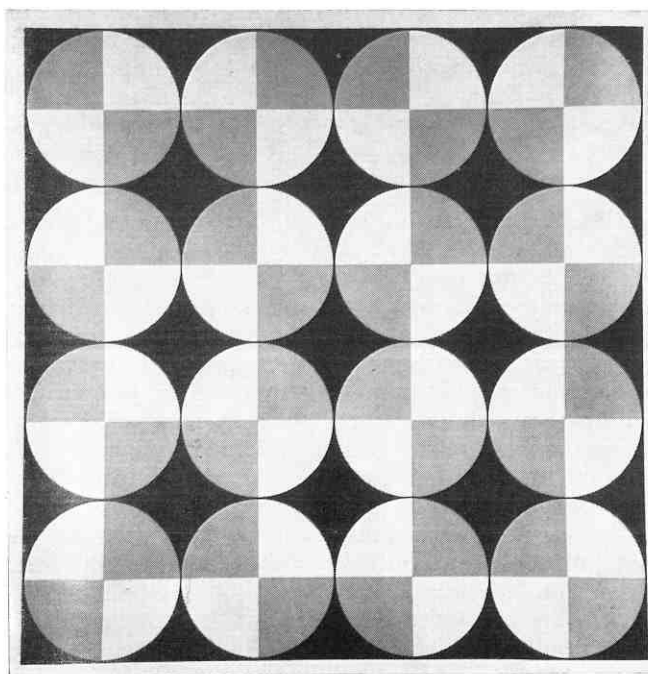
Serija od četiri serigrafije Aleksandra Srneca pripada tipu programiranih geometrijskih struktura u kojima, po primjeru Vasarelyjeve metode permutacije elemenata, najprije dolazi do fragmentiranja osnovnih likova kvadrata ili kruga, da bi zatim, zahvaljujući diferenciranju bojenih dionica, došlo do njihova naknadnog optičkog integriranja. Tim efektom nestalnosti unutar inače čvrstog kompozicionog poretka napušta se fiksna struktura cjeline u korist fenomena »organizirajuće forme« koja nastaje posredstvom vizuelne selekcije odnosa među osnovnim geometrijskim elementima.

Nasuprot primjerima Picelja, Dobrovića i Srneca, kod kojih se oblikovni proces zasniva na postavkama egzaktnog programiranja i čije se djelo stoga može priključiti području optičkog strukturalizma, grafike Mladena Galića i Eugena Fellerera pripada ju po svom tipološkom određenju oblasti »minimalne« apstrakcije. U oba ova slučaja riječ je o sukcesivnom nizanju odabrane početne forme po određenom sistemu: kod Galića dolazi do progresivnog uveličavanja proporcija sastava istovjetnih crvenih, bijelih i plavih ovalnih formi u seriji od tri odvojena lista, dok Feller razrađuje motiv repetitive povijene horizontalne trake dane u različitim bojenim sekvencama. Pri tom, u duhu estetike »tvrdih rubova« (*Hard Edge*), prijelazi iz jednog polja u drugo odijeljeni su oštrim konturama, a zvučnost boje u svakoj zoni dovedena je do stupnja identičnog intenziteta, tako da je postignuta potpuna ujednačenost plošnih planova u kojima se svaka od ovih trâka može istodobno percipirati i kao forma i kao osnova. Unutar ove konstelacije kreću se i grafike Ljerke Šibenik, koja je počela od iskustava »mini-



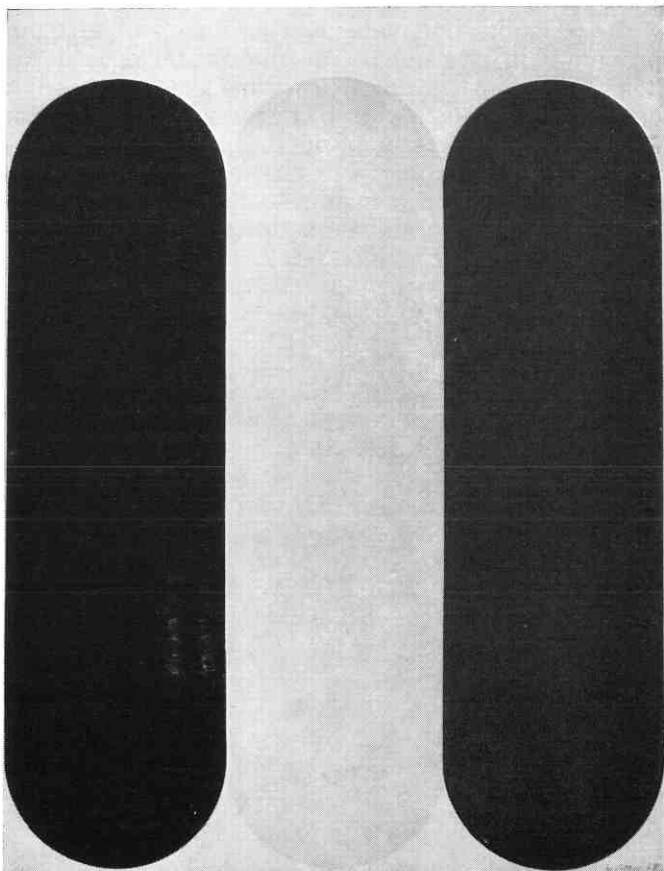
aleksandar srnec, 271167, 1967

marija branka košković
serigrafija 3, 1969

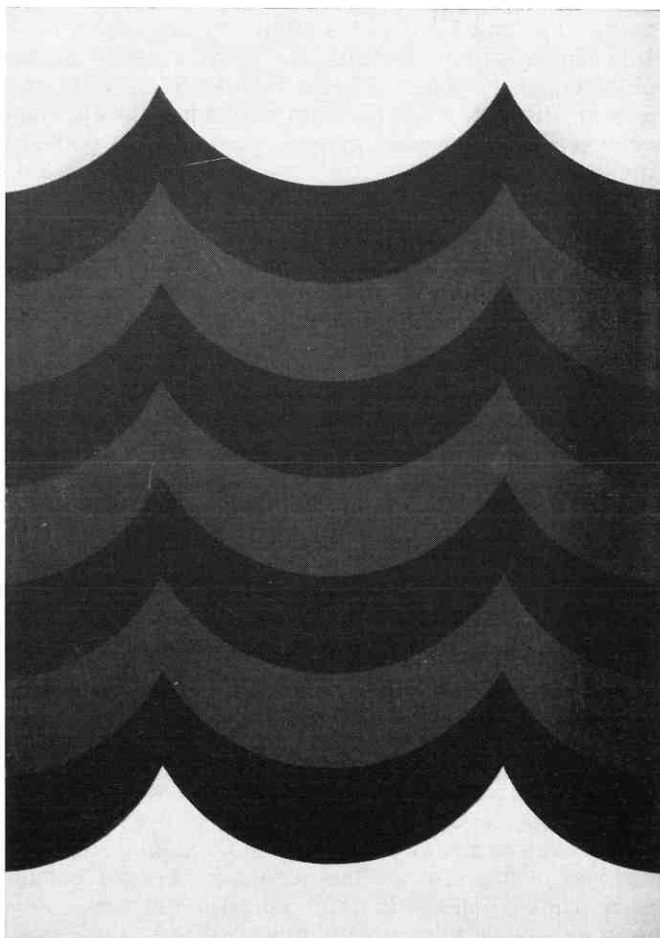


mladen galić
8, 1968

11



eugen feller
kompozicija 5, 1967



malne« apstrakcije da bi u svojim posljednjim otiscima došla, slično Šuteju, do neke vrste grafike-objekta, kao i počeci Marije Branke Košković, kod koje se Šutejevi utjecaji primjećuju u traženju umjerenog iluzionističkog efekta postignutog pomoću linearne »lepeze« koja uvjetuje potencijalnu voluminoznost forme.

Grafike Ante Kuduza sadrže neke elemente optičkog tipa forme, mada se u cjelini ne mogu poistovjetiti s postavkama ovog jezičkog sistema: zapravo, Kuduz se nastavlja na onaj princip ne-reda koji je prvi nagovijestio Šutej, nastojeći da u geometrizirajućoj strukturi cjeline otkrije mjestimične iregularnosti i odstupanja od svakog unaprijed zadanog projektantskog cilja. U tom smislu, Kuduzovi su »Kadrovi« zbroj različitih iako i sličnih elemenata čija je organizacija motivirana proizvodnim prostornim i ritmičkim rasporedom.

I pored toga što među umjetnicima koji se mogu uključiti u ovaj problemski krug postoje znatne razlike u generacijskoj pripadnosti, kao i u uvjetima formiranja njihovih izražajnih stajališta, nesumnjivo je da među njima postoje i mnoga dodirna mjesta, na čemu se upravo i zasnivaju razlozi toga njihovog sjedinjavanja u zajedničku cjelinu. Prije svega, oblikovni jezici tih umjetnika pripadaju različitim modalitetima nove postinformelne apstrakcije čija je morfologija obilježena širokim repertoarom oblika strogog ili slobodnog geometrijskog karaktera. Rezimirajući ukratko posebnosti njihovih pojedinačnih pozicija možemo unutar toga općeg toka uočiti ova usmjerenja: Picelj, Srnec i Dobrović kreću se u djelokrugu one planske metodologije koja se zasniva na elementima numeričkog programiranja i čiji postupak rezultira oblicima krajnje preciznih plastičkih struktura; raniji Šutej i Kuduz pripadali bi po odsutnosti svakog projektantskog sistema nekoj vrsti »optičke fantastike«; Galić, Feller i Košković uključivali bi se u krug pretpostavki »minimalne« umjetnosti; posljednje realizacije Šuteja i Ljerke Šibenik već nadilaze plošni tretman otiska i idu objektualizaciji grafičkog lista. U svim tim djelima komunikacija s gledaocem temelji se, ne više na predodžbi ili na simbolu predmetnih motiva, nego na čistoj oblikovnoj strukturi u čijoj je osnovnoj zamisli ugrađena jasna i određena plastička ideja. Ta ideja predstavlja, zavisno od svakog pojedinačnog slučaja, subjektivno zasnovanu ali i objektivno elaboriranu cjelinu forme: naime, kvaliteta gradivnih elemenata uvjetovana je individualnim izborom plastičke teme, dok su realizacija i konačni učinak grafičkog lista podvrgnuti impersonalnom mehaničkom postupku serijskog otiskivanja. Taj je faktor u tijesnoj vezi sa sâmmim karakterom njihove grafičke tehnike: jer, serigrafija u boji kojom se ti umjetnici isključivo

služe potpuno odgovara zahtjevima za jeftinom produkcijom, masovnom reproduktibilnošću i lakom difuzijom grafičkih primjeraka, čime se u principu udovoljava potrebi za jednostavnim, brzim i pristupačnim širenjem novih plastičkih iskustava u postojeći socijalni i kulturni kontekst. Upravo po tim dvjema činjenicama — po oblikovnom repertoaru koji se zasniva na univerzalnoj terminologiji plastičkih znakova izraslih na vitalnom osjećanju suvremenosti, i po sâmom tehničkom mediju koji više od tradicionalnih grafičkih postupaka odgovara duhu naše epohe — kompleks zagrebačke škole serigrafije čini danas aktivnu i perspektivnu pojavu unutar aktualnih umjetničkih kretanja na jugoslavenskom terenu.

aleksander
bassin

sadašnji
trenutak

Literarno-vremensko definiranje ovog pojma u današnjoj situaciji razvitka suvremenog likovnog izraza gotovo nije ni moguće. Trenutak, o kojem će biti riječi, može naime obuhvatiti razdoblje različite dužine, godinu dana ili nešto više, ili čak cijelo desetljeće, a može biti složen i od spleta događaja koji su uvjetovali njegovu konačnu kao i izražajnu fazu, bez obzira na inače tako reći moderni *conditio sine qua non* — tempo neprestanog pretapanja, izmjenjivanja, nadilaženja. Možemo li, prema tome, već na samom početku ustanoviti kako trenutak s istinskim meteoritskim učinkom, što bismo, razumije se, u istom smislu prenijeli na pojave konačnih rezultata nekih, prvenstveno mlađih, autora, u suvremenoj slovenskoj likovnoj umjetnosti ne poznajemo? Jest, vrednovanju ovako ili drukčije oblikovanih pojava pristupamo sa stanovitom racionalnom skepsom, točnije, uviđavnošću, uzimajući u obzir njihovu osnovu, povezanost s bliskom prošlošću ili čak s poviješću, istodobnost s pojavama izvan etničkih granica, mada smo ujedno svjesni značenja trenutnog afirmativnog prihvaćanja, odnosa prema novim podsticajima, pojavama u likovnom izraju.

Ipak — kako bismo usprkos svemu mogli definirati ovaj trenutak? Uzmimo tri godine koje obilježavaju ovi događaji: 1966/67. izložba slikara Slavka Tiheca u Maloj galeriji kao prvi tehničko-konstruktivni pristup plastici i pojava prvih nacrti i maketa njegovih mobilâ; 1968. predstavljanje mladih slovenskih slikara u Beogradu na izložbi pod nazivom Ekspresivna figuracija mladog ljubljanskog kruga; u istu godinu pada i nastup skupine OHO: prvi pokušaji tipografske poezije, konceptualne umjetnosti, a u ostalom prelaženje na pozicije neodadaizma, što sve u načelu znači prekid s tradicionalnom slovenskom strukturom, mada je opravdana definicija Briana O'Dohertija: »To je retrogradna akcija avangarde, protiv kulture mase, one kulture koja je pojedinca potisnula ispod linije najnižeg zajedničkog nazivnika. Uistinu je možemo označiti kao izrazito umjetni pokušaj obogaćivanja duhovna siromaštva.«

Posve sigurno to su početni međaši toga trenutka sadašnjosti: opća linija, koja se, prema tome, oblikuje tek potkraj druge polovine sedamdesetih godina, proizlazi, znači, već iz više nego sazrele situacije. Iz situacije koja je rezultat rasta, veličine pojedinih ličnosti, kakve su Marij Pregelj, Gabrijel Stupica, nemirni Stane Kregar, pa međunarodne afirmacije Janeza Bernika, slovenske suvremene grafike sa Debenjakom na čelu. Istodobno sa željom za oslobođanjem, za revalvacijom danih, postojećih kvaliteta, osjeća se generacijski problem: