

g. 31/75 / IV

МУЗЕЈ САРВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ
БИБЛИОТЕКА
ИНВ. Б.Р. K 17558

**GRUPA OHO
1966 — 1971.**

**Salon muzeja savremene umetnosti
Pariska 14, Beograd
25. januar — 13. februar 1979. godine**

**GRUPA
OHO
1966—1971.**

Uvod u sećanje OHO

Čini nam radost što za tren možemo da odvratimo pažnju od zadataka koji su ovoga časa pred nama i što smo u mogućnosti da se osvrnemo na stvaralačko razdoblje između 1965. i 1971. godine. Nije namjera ove introspekcije da budi uspomene na nekadašnje svetkovine, već da razjasni naše sadašnje stvaranje, promatrajući ga kroz prizmu razvoja koji je proticao kroz rad, model mišljenja i zračenje, što sve, u različitim vezama, nazivamo OHO.

OHO je u stvari naziv knjige koju smo I. G. Plamen i ja izdali 1966. godine. To smo ime kasnije proširili na celokupnu ediciju knjiga koje su izlazile još sledeće dve godine, jer OHO, kao medijalni oblik između OkO i uHO, pokriva audio-vizuelnu prirodu tih knjiga. Odatle proizlazi rad veće grupe stvaralaca u različitim granama umetnosti. Pošto je edicija OHO dala impuls toj živoj kreativnosti, mi smo i taj pokret obično zvali OHO. No, on se pojavljuje i pod drugim imenima, kao što su Pericarežeracirep, Katalog, PU Pradedje, ... Tako raščlanjeni pokret se u godinama 1969—71. iskristalisao u grupu OHO, koju smo formirali Milenko Matanović, David Nez, Andraž Šalamun i ja. Ipak, ovu grupu treba shvatiti samo kao jezgro kristala čiji preseki dodiruju rad većeg broja saradnika i prijatelja, a koji su se u to vreme usaglašavali sa vibracijom strune, kojoj dajemo radni naslov OHO.

Tako smo, donekle, zacrtali prostorno-vremensku građevinu u kojoj se, kao u dvorani uspomena, kreće ovaj spis, pa i cela ova knjiga. Ali mi smo svesni da je ta dvorana istovremeno i riznica iskustava, znanja i zamisli, gde se sada prepliću naši koreni, crpu životne snage za današnji rast. Priliku što možemo zajedno da razmišljamo i da osetimo čin OHO iskoristićemo tako što ćemo pomoći da se razjasne dva aspekta tog čina, aspekt celine i aspekt grupe.

ASPEKT CELINE

Opustimo telo, utišajmo žamor naših misli, budimo kao osetljivo biće, i sada, usredsređeni, tihim pokretom, razgrnimo veo naše vizije, dok pred sobom ne ugledamo sveobuhvatnu celinu života, koja se kao svetla, kružeća nit spušta niz spiralna gibanja naše galaksije, kroz kružno disanje našeg sunčevog sistema, kroz planetarno biće naše voljene zemlje, kroz kreativne energije čovekovog bića, još niže, kroz gipko odvijanje umetnosti šezdesetih godina, i dalje, kroz jednu od njegovih grana, koja predstavlja delo OHO. Iz tog najužeg prostora, preko individualnih ostvarenja svakog saradnika OHO, strelovito se diže kružnica celine i kružno povezuje najsličnije sa najprostranijim, kao što su građa sićušnog atoma i prostornog sunčevog sistema jednake. Kada slušamo muziku te kosmičke celine i potom sledimo određeni ton koji u toj celini zvuči kao OHO, šta otkrivamo?

Priupitajmo najpre intuitivni deo našeg bića, osećaj. Kada prolazimo između stotina i hiljada, često malih, ali i najvećih dela iz radionice OHO, imamo osećaj kao da se krećemo unutar semena.

Intuiciju ne možemo ni negirati ni potvrditi ako se ne obratimo snagama mišljenja, kako bi taj osećaj mogao da postane istinsko otkrovenje.

Ko je seme? U ovo prolećno doba, posebno kod nas u Šempasu, često u rukama držimo seme. Takvo jedno sićušno seme je čudesno biće. Sada, kada cvetaju trešnje, pomišljamo na trešnjinu košticu. Pod svojom ljuskom ona krije zametak budućeg drveta, koje će rasti, cvetati i rađati kroz pedeset godišnjih ciklusa; ali istovremeno ona krije u sebi inteligenciju i moć da iz okoline i iz svemira privuče sile koje su joj potrebne da usidri biće drveta na određenom mestu, da protera klicu koja će zatim samostalno da živi i raste. Ako je, dakle, intuicija o semenu tačna, tada bi se unutar OHO mogao pronaći zametak neke celovite kulture ili, možda, civilizacije. Izaberimo jedno od područja života, recimo ekonomiju.

Tragove ekonomije ćemo u radionici OHO pronaći u načinu kako oblikovanje umetničkog dela sledi zakon kruženja energije. Očigledan primer za to je svesna upotreba odbačene ambalaže u Milenkovoj skupini objekata koja je izrađena od ambalaže za jaja. Ljudi uzimaju hranu, upotrebe sadržinu, a omot odbacuju.

To nije kružnica, već prava, koja označava pravac u kome životne sile otiču u prazno. Ali kada se putem kreativnog čina taj odbačeni omot pretvori u umetničko delo, tada se protok energija zaokružuje.

U galerijskom prostoru, umetničko delo, naime, u posetiočevoj svesti oslobađa energiju misli i osećanja. Ona, sa svoje strane, deluje u čovekovom životu, koji opet, zavisi od hrane. Tako se krug zatvara energija ne otiče u prazno, već se nagomilava.

Na tom stepenu kruženje još nema obeležje ekonomije. Ako, pak, bacimo pogled na savremene ekološke teškoće, možemo već da ga nazremo.

Na tom stepenu ne odbacuje se samo ambalaža za hranu, već i nepregledna količina otrova koju čovečanstvo odbacuje i ostavlja u vodi, vazduhu i na zemlji i koja ugrožava opstanak života na planeti.

Ako smo u krilu OHO otkrili trag ekonomije koja sa energijama ume da rukuje tako da se one ne gube u samoraspadanju, već se umnožavaju u proširenijem životu, onda zaista OHO možemo da pojмимо kao seme. Ali, kako pojmiti pojavu semena u ovo doba?

Recimo ovako: antička kultura je iznedrila seme, iz koga je početkom naše ere iznikla zapadnoevropska umetnost, koja je, zatim cvetala u vreme renesanse, da bi u modernoj umetnosti poslednjih sto godina formirala plod i u njemu seme. Plod je onaj izraz iskustva i zrelosti dvehiljadugodišnjeg rasta,

kome se divimo u delima umetnika od impresionizma nadalje. Plod je onaj deo ispunjenja koji se raspada, kako bi zatvorio krug evolucije. Seme je, međutim, onaj deo ispunjenja koji je namenjen budućem krugu rasta. U OHO smo, dakle, otkrili deo kolektivnog semena koje je, u planetarnim srazmerama, jemstvo daljeg rasta. Tek taj budući rast moći će da potvrdi valjanost takvog shvatanja.

ASPEKT GRUPE

OHO je u celosti zajedničko delo. Stvaralac OHO nije niko drugi do savršeno gipka i stalno promenljiva grupa umetnika, povezana sa svojim porodicama i prijateljima. U različitim vremenima saradivali su čak međusobno različiti poslenici. Kako je, dakle, moguće da OHO osećamo, nazivamo i istražujemo kao jedinstveno delo?

Uvek nas je čudila i oduševljavala činjenica da glatko i uspešno saradjujemo, iako su naši lični doprinosi krajnje različiti. Svakim ovlašnim pogledom u radionicu OHO može se uočiti ta različitost. Prodorniji pogled, međutim, otkriće da se ta različita dela međusobno dopunjuju, podržavaju i uravnotežuju. Tako će se pred trećim pogledom pojaviti veća celina, stvorena od ličnih doprinosa dva ili više saradnika, koja je neuporedivo svestranija, neočekivanija i harmoničnija nego što su to pojedinačna dela od kojih je sastavljena. Kao potvrdu toga, pogledajmo neku od knjiga koju smo izdali I. G. Plamen i ja u godinama 1966—68. Takvu knjigu sačinjavaju njeno telo, linije crteža i tekstovi pesama. Ako se telo knjige oslobodi svje uobičajene forme i ako se ono slobodno zaleluje u prostoru, tada postajemo svesni pojavnosti tog predmeta i rukovanja njime kao linijom. Ta je linija jedan pol celine. Ako se pesme oslobode pesničke predstave i počnu da dišu kroz same reči, tada postajemo svesni linije slova koja grade reči. To je suprotni pol celine. Ako se crtež oslobodi zavisnosti od predmeta i slobodno sledi liniju koja stvara, tada linija ne teče samo kroz crtež nego i kroz knjige i slova tekstova. Linija povezuje oba ova pola u neku višu celinu, čija je priroda da je samostalno biće, poput voza koji se kreće u određenom pravcu bez obzira kako se mi u njemu kretali.

Aspekt zajedništva se za sve vreme radionice OHO menjao i razvijao. U dokumentaciji OHO nailazimo na Davidove zapise vibracija na putovanju, Milenkov projekat telepatičke komunikacije, Andraževu skulpturu dveju gvozdrenih kugli u stanju ravnoteže i moj PROJEKAT OHO koji se zasniva na spletu kruga i kvadrata. Ovlašni pogled neće naći nikakvo jedinstvo između tih dela, jer su krajnje različita. Prodorniji pogled će uočiti da se ta raznorodna dela dopunjuju, podržavaju i uravnotežuju. Ravnoteža između dva kruga u PROJEKTU OHO postoji u sferi misli i vizije. U Andraževoj skulpturi ta se ista ravnoteža pojavljuje u sferi čulno-materijalnog, kao stvarna ravnoteža dveju gvozdrenih kugli. Davidovi zapisi vibracija i Milenkov telepatički projekat protiču na razdaljini između Evrope i Amerike; ipak, prvi beleži vibracije na nivou energija i procesa, a drugi na nivou osećaja i intuicije. Ako bismo sada pokušali da spojimo ovdokone ravnosećajne institucije, misli-vizije, energije-procesa, čulnog-materijalnog u jedinstveno delo, tada ćemo ugledati suštinski višu celinu nego što su pojedinačni doprinosi, celinu koja se prostire na četiri strane sveta i na četiri sfere života: osećajnu, misaonu, energijsku i materijalnu, istovremeno.

Aspekt grupe obeležava i zaključni čin OHO, naseljavanje napuštene seoske kuće u Šempasu u Vipavskoj dolini godine 1971. Umetnička grupa se u toj fazi stapa u stvaralačku zajednicu sa mineralnim, biljnim, životinjskim svetom prirode, svetom čoveka i nevidljivim svetom energija. Tako je iz umetničkog dela kao ćelije sveukupnog života nastala životna ćelija, koja će, udružena sa drugim područjima života, na određenom stupnju svog razvoja, ponovo razviti umetničko delo kao deo svoje celine.

Marko Pogačnik, u Šempasu, 15. aprila 1977.

OHO kao umetnička pojava

U ZNAKU REIZMA: 1966—1968.

OHO je medijalni oblik između Oko i uHo. Prevedeno u sferu opažanja, znači moć da se vlada pojavnim oblicima u njihovoj neposrednoj prisutnosti, i to pre nego što opažajna iskustva postanu predmet drugačijeg, značenjski specifično strukturisanog rasporeda. U sferi umetnosti, OHO u početku označava silazak iz značenjski opterećene tradicije, koja nalaže šta sme da bude umetničko delo ili čin, prema samim stvarima: zbog toga je Marko Pogačnik jednostavnim postupkom otiskivao predmete za svakodnevnu upotrebu, da bi im (na primer u serijama Bočica) u galerijskoj postavci iznova pridavao izgled neposrednog prisustva, osećanje, koje smo, naviknuti na neposrednu upotrebljivost predmeta, bili već posve izgubili. Taj status osnovnog i neosporno izvornog iskustva samih stvari, obeležavao je prve

umetničke pokušaje Marka Pogačnika, Milenka Matanovića, Naška Križnara, Andraža Šalamuna. Vodeću ulogu u uobličavanju takvog viđenja stvari imali su, međutim, pesnici Iztok Geister-Plamen, Franci Zagoričnik i nešto kasnije Matjaž Hanžek. Od tih polaznih tačaka započeo je svoj stvaralački put i Srečo Dragan, dok se Tomaž Salamun s vremena na vreme pojavljivao kao katalizator novih odluka i suštinski doprinosio stvaralačkom napredovanju od objekata i njihove percepcije ka drugaćijim konceptima. Na pitanje, kako da se učini prelaz od alijenirane vizije sveta i njegove predmetnosti ka samim predmetima, kako da se iškoluje oko da bi moglo da uoči lepotu neposredno prisutnog, tu-postojećih stvari, kako da uho oslušne nadolazeći zvuk njihovog postojanja, odgovorio je Tomaž Salamun, koji se, na granici između tradicionalnog i ohoovskog viđenja stvari, trudio da opiše njihovo, tada još gotovo zastrašujuće prisustvo:

»Nedokučive su stvari u svojoj lukavosti,
nedostižne besu živih
neranjive u neprekidnom oticanju
nečeš ih dostići
nečeš ih zgrabiti
nepomične u svojoj zagledanosti.«

Jedan od vodećih ideologa ohoovske rane aktivnosti, Iztok Geister, u manifestu koji je napisao zajedno sa Markom Pogačnikom, zakoračio je, međutim, u područje samih stvari: »Stvari su stvarne. Stvarnosti stvari približavamo se tako što je prihvatamo onakvu kakva jeste. Ali, kakva je stvar? Stvar, odmah primjećujemo, čuti. Ipak stvar nešto nudi! Pomoću reči iz stvari izmamljujemo nečujni glas.

Jedino reč čuje taj glas. Reč registruje ili označava taj glas stvari. Govor taj glas, rečju označen, izgovara. Tu se govor sastaje sa muzikom, koja je čujni glas stvari. Samo reč čuje taj glas stvari.« Kako bi sačuvalao protokolarni nivo diskursa o stvarima, i kako ne bi izašao iz bezbednosti reističke tautologije, Marko Pogačnik je morao da pronađe odgovarajuću likovnu tehnologiju, pomoću koje bi i u masovnim opštilima mogao da sačuva viziju neposrednog prisustva stvari, njihovu budnost i totalnost: »Tekstovi su sastavljeni od slova. Slova od linija. Linije služe da, uobličene u slova, na vizuelan način, signališu pojedine zvukove. U tekstovima, linija je skrivena iza zvuka slova. Kako bi, prema tome, linija (kao bitni elemenat stranice, uz štamparsku boju i hartiju) mogla drukčije da se obelodani osim kao crtež ako je crtež na nivou svesti o sebi, linija je samostalna. Crtež sastavljen od linija neophodan je elemenat novina ili časopisa. Vizuelna poezija, nazvana i topografska poezija, otkrće je te diferencirane (audio-vizuelne) uloge linije.« Ta markova izjava, koja ujedno ukazuje na značaj eksperimenata grupe sa vizuelnom poezijom, tačno nam predodčava ohoovsko crtanje: crtež koji obeležava prisutnost svesti o objektu i istovremeno ističe njegova najmužnija mimetička uporišta, ne sme da bude vizuelno prikazivanje umetnikove spretnosti ili znanja ili, pak, vizuelnog bogatstva predmeta koji treba da bude nacrtan. Crtež CHO prikazuje samo osnovnu konturu i prepoznatljivost objekta, opisne elemente, koji nikada ne postaju tumači njegove »suštine«, to jest funkcionalnosti, jer crtež teče samo kao neprekinuti trag po imaginarnoj liniji prisustva objekta — i to je sve. Slova, objekti, raspoloženja, vizije, sve različite ravni tih pojava povezuje i niveliše univerzalna nit ohoovskog crteža.

Ali, moramo se upitati, gde se to crtanje događa: na površini hartije, na stranici časopisa ili novina svakako, ali kako je taj prostor određen u odnosu na učinak ohoovskog crteža?

U manifestu OHO piše: »Kada se prostor raspada u slobodan pogled? U trenutku dok ovo pišem, dakle odmah ili istovremeno. Ipak u prikazu postoji prostor koji je prazan, koji je slobodan u tom smislu što u njemu nema ničega). Ako je tako da tamo nema ničega, šta onda jeste. Ne može se, dakle odredivati ili prisvajati prostor zbog prisustva ničega, pretpostaviti da bi tek tamo nešto moglo da bude, ako tamo išta postoji, kada ničega nema... Da li je bilo kakav angažman mogućan u prostoru? Nije, jer sam ja prostor angažovan u svojoj slobodi. I šta čini u svojoj slobodi? Zuri. Zuriti u sebe znači biti slobodan. Zuriti nekuda, dalje od sebe, znači biti u odnosu ili dihotomiji. Apsolutno i relativno nemaju ničeg zajedničkog. Jer jedno drugo isključuje. Slobodan pogled je apsolutni pogled. Prisvajajući prostora su u odnosu sa njima. Tako nisu ni u sebi ni u prisvojenom prostoru.« Ako se sada ne udubimo u filozofsku prirodu ovog teksta, i ne potražimo oslonac u tadašnjim raspravama o Sartru, Huserlu i Hajdegeru, pa čak ni u političkom obeležavanju »prisvajanja« prostora, već se usredsredimo na prostor kao podružje ohoovske misli, vidimo da i on biva označen pomoću reističke tautologije. Pošto su crtež i podloga na kojoj se očuvao, dva međusobno odvojena entiteta, jer su autonomni i nezavisni, njihov je međusobnos kvantitativan, pa se zato u istom polju ne može pojaviti senka objekta: ne zbog toga što ona ne postoji, već naprosto zato što ne postoji relativan, među-odnosni prostor u kojeg bi senka mogla smisaono da se upisuje. Senka kao takva morala bi, naravno, da ima istu apsolutnu pojavnu vrednost i ne bi mogla da ubde redundantna informacija o aktuelnoj postavci predmeta u, recimo, perspektivnom prostoru. Ali pošto objekti postoje kao autonomni podaci i u odnosu na prostor koji ih okružuje, i pošto se i sam prostor prema tako uočenim objektima ponaša kao autonomni podatak, u ohoovskom se crtežu očuvala jedino usredsređenost na sam objekat: njihovo živo prisustvo zrači u prostor i opredmećuje ga. Ta sasvim jednostavna topologija iziskuje samo rigoroznu selektivnost vida i sluha u odnosu prema velikoj množini objekata: ali, dok još sam čin crtanja i osluškivanja traje, javljaju se iskustva koja više nemaju ničeg zajedničkog sa uobičajenim razvrstavanjem objekata prema značenju, funkciji i prostoru. Reistička demokratija predmetnosti iziskuje pomak od interpretacije prema opservaciji. Metod rada, objektivisanje,

opisao je Iztok Geister: »Objektivisanje stoji iznad smisla i besmisla. Objektivisanje je naučno istraživanje, promatranje objekta.« Otuda poistovećivanje različitih kvaliteta i tipova objekata, otuda i nestanak iluzionističkog prostora u koji se predmet upisuje prema svojoj primenljivosti ili ideološkoj vrednosti. Prva likovna realizacija imena OHO bio je Markov crtež u kome je, pomoću iscrtanih kružica, razasutih po površini lista papira, fiksirao bubnjanje, čulnu prisutnost udara i zvuka. Njegva »Knjiga« iz 1966. sa 27 probušenih strana, koja zbog različitih mesta i obima okruglih rupa predstavlja pravi plastični objekat, stoji na početku serije koju je precizno opisao Rastko Močnik. Radilo se o knjižicama, upravo o listićima složenim u kutijice, na kojima su bile otkusnute/utisnute različite stvari (knjiga M. Matanovića), ili slučajno raspoređene kartice koje su mogle uvek nanovo da se raspoređuju prema proizvoljnom ključu (M. Hanžek) jer ih tekst nije ni u čemu određivao. »Zvučna knjiga« I. Geijstera sadržavala je list papira: na prvoj strani je pisalo Tišina a kada ste okrenuli list, koji je pri tome zašuštao, na drugoj strani se pojavila reč Buka. Marko Pogačnik i Iztok Geister su, pored toga, izradili niz ljupkih slikovnica i duhovitih stripova i zajednički pripremili izdanja poezije (npr. Pegam i Lambergar u izdanju OHO, Ikebana u izdanju znamenja — tekst Geisterov, crtež Pogačnika); neki njihovi projekti, kao što je na primer duhovita priča »Boca bi htela da pije«, nisu ni do danas publikovani.

Audio-vizuelna struktura ohoovske knjige pretstavlja »otvoreno delo«. Gledalac sa knjigom može da manipulise po svojoj volji, da je čita od napred ili od pozadi (I. Geister, Dve pesme), da je okreće, sastavlja, rastavlja. Neposrednu, čistu »knjižnost« te edicije, obezbeđuje reistički crtež i, kada je reč o pesmama i njihovom očitavanju, odsustvo bilo kakve zatečene predstave o tome šta je knjiga i šta ona znači za zapadno evropsku tradiciju.

Prva serija knjiga, prvi hepeninzi, songovi koje je sastavljao Naško Križnar, saradnja ohoovaca u publicistici, u časopisima Tribuna i Problemi, sve je to ukazivalo na veliko interesovanje za specifičnu likovnu delatnost. Težište ranog delovanja OHO-a bilo je na promatranju stvari; i javila se potreba da se takva pažnja prema stvarima ostvari i u galerijskim prostorima.

Marko Pogačnik, Milenko Matanović i Andraž Šalamun su februara 1968. u ljubljanskoj Modernoj galeriji izložili svoje »artikle«. Marko je, između ostalog, izložio stotinak bočica odlivenih u gipsu i obojenih pastelnim bojama (modeli su bili uzeti iz industrijske potrošnje), Milenko Matanović je izložio obojenu ambalažu za jaja, Andraž Šalamun — triptih sa figurom na koju je, kasnije, okačio vlastita odela. Popartistička priroda pojedinih artikala, njihova ukotvljenost u predmetnost svakodnevnog potrošnje, bila je, uz neznatne izmene, premeštena u područje ohoovske umetnosti. Ona je prikazivala jednostavne proizvode koji su izgubili svoju upotrebnost i bili predstavljeni sa neobično finim osećanjem za njihovo neposredno, vizuelno prisustvo.

Iste godine, posle OHO-ovog fluksus-nastupa u zagrebačkom Studentskom centru, grupi se priključio i David Nez, koji je u to vreme studirao na tamošnjoj Akademiji. Uskoro su on i Milenko Matanović izlagali obojenu plastiku na zagrebačkoj izložbi »Objekt i boja«, dok su kasnije Nez, Matanović i Andraž Šalamun izlagali objekte u Galeriji Ateljea 212 za vreme BITEF-a. Tom je prilikom grupa organizovala jedan od prvih potpunih hepeninga izvedenih u Jugoslaviji, i to na temu Starog zaveta.

U vreme tih izložbi likovnu delatnost OHO-a Braco Rotar je ovako okarakterisao: »U poređenju sa slovenačkom likovnom umetnošću, formulacije ove grupe označavaju pomeranje prema novom senzibilitetu. Najočigledniji je taj pomak bio na planu vizuelnog, gde se »klasične« tehnike slikarstva i vajarstva gotovo ne mogu više uzimati u obzir. Boje su po pravilu čiste, a kompozicije shematski jednostavne. Na planu vrednosti označava ih smisaona igra, što znači da su formulacije lišene simbola i ntransparentne, da su određeni planovi vrednovanja, koji su u tradicionalnoj slovenačkoj umetnosti strogo usmereni i obavezni, ovde bez intencije i neobavezni. Osnovu formulacija i njihovu intenciju čini sama vizuelna efikasnost, formalizacija likovnog jezika, a ne, kao kod ljubljanske škole, ekspresivnost ili impresivnost formulacije... Formulacija ohoovskog tipa je zatvoren sistem znakova bez značenjske intencije, i tako bez vezanosti za ideološku pojmovnu sferu. U kulturnom kontekstu te su formulacije posledica dosledne diferencijacije između likovnog i pojmovnog, odnosno ideološkog nivoa. Pomoću njih, likovno je dato kao jedan od osnovnih načina uočavanja sveta, uočavanja, pomoću čula vida, a ne pomoću raznih spekulacija o istini, biću, ništavilu i o egzistenciji. Likovno znači organizaciju materijalnog sveta prema vizuelnom ključu.«

Na tom se stupnju krajem 1968. zaustavila njihova delatnost. Reistička nivelacija objekata i njihovo likovno beleženje bili su savladani, isprobane su bile tehnike fluksusa i hepeninga, izašle su bile knjige kao »otvorena dela«, a literarna je delatnost sve više ustupala mesto istraživanjima likovnog jezika. No ta su istraživanja bila usmerena prema minimalizaciji tradicionalnih estetskih postavki o umetničkom delu, prema njegovom ukidanju kao premeta među predmetima i, u konačnom smislu, prema potpunoj dematerijalizaciji samog umetničkog predmeta.

ARTE POVERA/LAND-ART PROCESS ART: IZLOŽBE I PROJEKTI U 1969. GODINI

Univerzalnost reističke tehnike počela je da se rastače u trenutku kada su Nez i Matanović krenuli da sklapaju svoje bojene objekte i kada su ohoovci u nizu hepeninga koji kulminiraju u živoj troglavoj skulpturi nazvanoj Triglav, 30. decembra 1968. sa nedvosmislenim ironično političkim primesama (Triglav

kao jedan od simbola Slovenije, a na osnovu reističke lingvistike tri glave — triglav) proširili svoje delovanje u urbani prostor. Dok je reizam još iziskivao meditativnu strogost u promatranju stvari, osnovne pokrete u njihovoj prezentaciji, OHO je, potstaknut Tomažem Šalamunom već usmerio svoju delatnost ka samim stvarima. Tomaž se februara 1969, pridružio Nezu, Matanoviću i Andražu Šalamunu u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti. Izložba se zvala »Pradedovi« i obuhvatala je Tomaževe stogove sena, njegovu gomilu kukuruzne šaše i različito razmeštenu opeku; Matanović je izložio ambijent iz poliuretanske pene pod naslovom Embrion Albin Gessnerovog slona i Sedam rimskih brežuljaka koje je sastavio od kišobrana i pređe; Andraž Šalamun je izložio Šumu, konstrukciju sa meko obloženim zidovima i na otvaranju izveo šou: David Nez je napravio krov od crepova položenih na podu galerije i Džunglu od čelične vune. To je bila prva izložba tipa arte povera u Jugoslaviji, pa je zato, sa retkim izuzecima (Željka Čorak) i doživela lošu kritiku. U suštini, radilo se o izlaganju materijala kao produžetka reističkog iskustva u galerijskom prostoru. Tomažev stog sena ima, naravno, svoju nataloženu ikonografsku tradiciju koja seže unazad od žanr prizora Nikole dell'Abbate preko holandskog 17. veka, Milleta i Moneta sve do slovenačkog impresionizma. Zbog toga Tomaž u svojoj formulaciji nije pratio ironični kontinuitet te tradicije (koju je kao istoričar umetnosti, naravno, dobro poznao); više ga je zanimalo ozbiljno pitanje, kako posredstvom galerijskog prostora izložiti biološku i mineralnu supstancijalnost stvarnosti, što su tipični zahtevi koji su se formirali u krilu arte povera. Prva izložba bila je još pod snažnim dejstvom pesničkog gosta, ti, da se takvi materijali postave u galerijski prostor, da se izazove neobično sučeljavanje, ali u tim su se odlukama ogledali formulacijska doslednost i koherencija. Dok je Matanovićev doprinos bio pod uticajem Pascalijevih plastika, David Nez je razradio i semantički zanimljivo rešenje: prenos krova na pod galerije, taj dupli besmisao kada se misli na konvencionalno značenje, nije, kako je pisao Braco Rotar, delovao kao igra značenja, kao ironična transpozicija poznatog objekta; Nez je za formulacije tipa arte povera tražio drugačiji »crtež«, drugačije materijalno polje, sa koga počinje naše uočavanje njegovog objekta. Dok je Šalamunov stog sena ogoljena i neposredna prezentacija gesta, Nezova je plastika anti-forma, prezentacija besmisla u ekscentričnom okružju u koje se galerija pretvorila. Upravo tražnje specifične morfologije unutar konceptualnih okvira karakteriše Nezov doprinos ovoj izložbi.

Zamah ove izložbe osećao se čitave te godine: najpre kao sloboda nad predmetima, kao nadilaženje registrovanja njihovog prisustva, zakoraćenje u sferu njihove biološke čulnosti i neposrednog postojanja; zatim kao istraživanje specifične morfologije tih materijala, i na kraju, kao razvijanje posebne imaginacije pomoću koje se mogao doseći poseban crtež, pomoću koga su se, opet sređivale sučeljene predmetnosti, koje su omogućile da se galerijski prostor preobrazi u celovit, konceptualno označeni ambijent.

Marta i aprila 1969. OHOovci su ponovo izlagali u ljubljanskoj Moderno galeriji. Životinje, biljke, minerali, biološki i fizički otpaci tehnološke civilizacije, obični materijali, sređeni prema njihovoj internoj predmetnoj logici, juktapozicije materijala, ostvarene pod uticajem autentičnog savravljanja stvarnosti sa samim stvarima, to je bilo konceptualno jezgro te izložbe. Iznova su dve Nezove ideje natkriljavale ohoovsku imaginaciju: prema principu less is more, on je pokušao da potpunim nivelisanjem upotrebljenih materijala (dve daske, čija su dva kraja prislonjena na suprotne zidove galerije, sa druga dva svoja kraja gurnute su u gomilu zemlje) predstavi onaj teško odredljivi »crtež« koji će u tom dvosmislenom objektu (kojem je nedostajala geometrijska organizacija forme, vertikalna organizacija značenja) prikazati drugačiji »sistem« plastične organizacije »forme«. U evropskoj se kulturi sve do arte povera formulacija dostojna umetnosti mogla doseći jedino uz pomoć metafore u koju je bila uključena sublimirana, umetnosti svojstvena etika. Nezov predmet je to postigao samim izlaganjem svoje vlastite materijalnosti, senzibilnošću kojom su stvari bile raspoređene. Antagonizam se sadrži u tome što su sirovi i prosti materijali bili raspoređeni sa veoma velikom osetljivošću kada se radilo o njihovim materijalnim, fizičkim podacima. Zbog toga je neposredno viđenje i uočavanje materijala iziskivalo jasan, pošten i lucidan »crtež«. Namena »crteža« bila je u tome da se pomoću samih materijala opiše njihova vlastitost (ne u ravni pesničkog odnosa dadaističkog gesta, već pomoću formulacijskog napora koji isto kao crtež i slikanje, spada u obavezni repertoar umetničkog dela).

Sledeći Nezov projekat Kosmologija bio je još značajniji za dalji stvaralački razvoj OHOa. David je ležao u krugu sastavljenom od neonskih svetiljki, na gradizima mu se nalazio kamen, nad njim, u sredini kruga, visila je upaljena sijalica. Kosmologija pretstavlja još nedefinisani mentalni sindrom čije komponente: telo/misao/svetlost/sećanje/energija, predstavljaju još i prvi prikaz body-arta u Jugoslaviji. Poruka te Davidove akcije može biti samo mentalne prirode: ranija formalna konceptualizacija stvaranja pomerila se u sferu svesti, mentalnog toka stanja, kojima, praktično, ne možemo da određujemo njihov geštalt. Tu se prvi put pojavila težnja za transcendentnim konceptualizmom, koji će označavati poslednju godinu ohoovskog stvaranja.

Andraž Šalamun i Milenko Matanović su tada nastupili u trenutku blage krize, koja se ogledala u manirizmu (Matanovićeva Avionska guma i Flannaganova užad, i Šalamunovi Zečevi i kolica), ali treba istaći Matanovićevu kompoziciju Mesec koja nastavlja iskustva protezanja slike koja idu od Ellswortha Kellyja do Luisa Cana. Aprila se, zajedno sa Srećom Draganom, radu OHOa ponovo pridružio Marko Pogačnik. 156 visećih »mobila«, visećih četvrtastih predmeta, sastavljenih od iscrtanih kartica rasporedio je u prostoru galerije prema tačno zamišljenom numeričkom ključu. Program rasporeda, sa upisanim numeričkim kadicama, ispisao je na impregniranom platnu, koje je položio na pod galerije. Precizno određena serijalnost koja obrazuje linearni rast broja i odgovarajući ohoovski strip-crtež na svakoj kartici pojedinog

mobila, označava produžetak i sređivanje reističkog iskustva. Jasno određen operativni program rasporeda mobila u prostoru kreće se, doduše, unutar reističke logike, ali je efekat rasporeda ostavljao utisak dinamične, duhovite igre, koja je skoro već nadvladala linearizam reističke imaginacije, a nadasve je bila uočljiva Markova težnja da vlastite formulacije pomeri sa mrtve tačke reističke univerzalnosti. Poslednji danak strukturalnoj prirodi reizma jeste publikacija PU, koju su, kao poseban broj časopisa Problemi, uredili I. Geister, R. Močnik, i M. Pogačnik. Njen program označava strogo raspoređivanje različitih tekstova, porukâ, fotografija na četvorostruko podeljenoj stranici časopisa. Program tog rasporeda opet je mehanički, a sređuje ga prosta linearna logika brojčanog rasta, pri čemu je polazne tačke odredilo odmeravanje svakog pojedinačnog priloga.

U vreme dok je u Ljubljani još trajala izložba OHOa, Tomaž Šalamun je u Prešernovoj galeriji u Kranju otvorio svoju izložbu. Osim varijanti eksponatâ sa zagrebačke izložbe, (gomila uglja, gvozdene opiljci i slično), on je središnji prostor galerije, do visine oko 50 cm, prekrrio snopovima dasaka i otpadnog drveta, povezanih žicom i tako nam približio još jedan oblik konceptualističkih dosetki. Pored projekta More koji je formirala grupa od pet ležećih mladića, obučenih u uniforme i preko kojih je testom ispisao reč More, izložio je još foto-projekte, pomoću kojih je dokumentovao vlastitu konceptualističku delatnost u zimu 1968/69. Pored zanimljivosti prizora (Skulptura 117 C^o), tada je upotrebljena fotografska kamera kao »mašina za kopiranje« koja je zamenila tradicionalne umetničke postupke.

Rad u galerijskim prostorima bio je u proleće 1969. savladan, tehnika i imaginacija tipa arte povera bile su proverene i provedene do radikalnih, još razumnih konsekvenci, a put koji se otvarao, vodio je u prirodu, prema intervencijama u prirodnoj okolini, prema istraživanjima četiri elementa i njihovog kruženja u prirodnim procesima, prema neposrednom promatranju bioloških i mineralnih osobina upotrebljenih materija. Konfrontacija čovekovih mentalnih stanja sa prirodnim okruženjem, postala je u leto 1969. glavna tema njihovog rada.

U slobodi, neposrednosti njihovog života u prirodi, u šumama pored Save i Kokrice nad Kranjem, u šumi Bratranca kod Radovljice, na ostrvcu Srakani kod Lošinja i u Kopru, odvijala se ohoovska aktivnost u leto 1969. Mogli bismo da je raščlanimo u tri kategorije: formiranje likovnog jezika u interakciji sa prirodnim okolinom bilo je područje Davida Neza i Milenka Matanovića. Andraž Šalamun je svoja čulna iskustva proširivao u različitim oblicima body-arta, dok je Marko Pogačnik, vraćajući se svojim nekadašnjim iskustvima, na sopstveni način definisao život četiri elementa u prirodi i tako zasnovao strukturalni podtekst vizijama koje će ostvarivati tek posle 1971, kada sa porodicom bude živeo u Sempasu.

Milenko Matanović je juna 1969, donekle pod uticajem engleske plastike (»New Generation«) priredio izložbu pored rimskih zidina na južnom rubu Ljubljane. Motke, dužine četiri metra sastavljao je i povezivao kanapom. Postepeno je od jednostavnih trougloanih kompozicija, nisko prislonjenih na zidine, napredovao ka sve razuđenijem prostornom crtežu u kome je forma zatečena kao beskonačni nosilac vazduha i svetlosti; trebalo je samo zategnuti užu i jedna kompozicija bi se preobražavala u drugu.

Te situacijske skulpture sa istaknutim estetskim obeležjem i harmoničnim efektima, ipak su nastajale u proto-izložbenom okruženju, jer rimske su zidine prezentovane kao zaštićeni arheološki relikv, pa taj prostor još uvek ima obeležje nekakve proširene galerijske okoline. Kada je, međutim u reku Ljubljanicu pustio nekoliko desetina metara dugačku »zmiju« od tih kanapom međusobno povezanih motki, tada ga je ta intervencija u urbanom prostoru uputila ka razumnoj odluci: otišao je u šumu (blizu Kranja) i rasporedio dugačke štapove i trake između grana i stabala, a zatim ih je simetrički, ritmički i dinamički međusobno usklađivao. Izgledalo je kao da to estetsko opredeljenje sadrži još poslednji trag galerijskog iskustva, jer zategnuti lukovi štapova ili štapovi simetrično prislonjeni na grane i vrhove drveća bili su uključeni u šuštanje šume, u razlivenu svetlost i među rastinje, što je sve tada činilo »materijalni« svet Milenkovog projekta, dakle autentičnost događaja u koji se uključivala njegova likovna intervencija. Matanović je otkrio »situacijsku estetiku«, shvatanje prirode i likovne intervencije kao semantički teško odredljivo polje u kome telo i njegova značenjski neiskaziva nastojanost prema okolini određuju način manipulisanja estetskim podacima i način kako da se oni srede u transparentan, otvoren i nepostojan vajarSKI predmet ili mizanscen. Tako se konceptualna ideja pojavila kao složeni vodič umetnikovih čulnih saznanja: jer tek kada estetski sredenoj slici štapova, raspoređenih među drvećem i zvučnoj kulisi šume, toplotnom zračenju zemlje, telesnom uočavanju predmeta koji nas okružuju, dodamo prostornu intuiciju oslonjenu samo na čisto, neposredno saznanje dodira, na bliskost drveta, grma, vode, tek tada shvatamo smisao i celovitost tadašnjih eksperimenata. Nije se tada radilo o ekstenziji estetske prakse u prirodu; u slučaju Matanovićevo Užeta koje poleže pšenično klasje, ne radi se o usamljenom događaju ili o beleženju originalne dosetke: ruka koja drži užu, nagib pšeničnog klasja sa čitavom letnjom jarom iznad njive i aluzijama koje sežu od hleba i preobražaja u životu, sve to zajedno izrasta u celovitu mentalnu »sliku«; sećanje i stvarno izvođenje, istorija značenjâ i neposredan akt uočavanja, tu se kreću u domenu neomeđene, horizontalno označujuće logike, koja neprekidno osujećuje čvrstu, semantički jednostranu poruku tog projekta. Tako OHOovski konceptualizam dobija najviše i najadekvatnije formulacije. On se usmerava prema doživljajima i iskustvima izuzetno složene mentalne prirode i ne oslanja se samo na vizuelno-racionalnu logiku slike (ovde, naravno, kao fotografije mizanscena u kome se projekat izvršio). Dok su Matanović, a naročito Pogačnik u svojim projektima življenja u jedinstvu sa zemljom, poslušali glas ekološke svesti u radanju i usklađivali ga sa tradicionalnom, pa zato iznenađujuće slovenačkom svešču o doživljavanju sopstvenog pejzaža, dotle je David Nez, u tom smislu stranac, više pratio prevashodno

likovna rešenja dematerijalizovane, u prirodu postavljene plastike. Jula meseca sačinio je projekat-srodan Matanovićevoj plivajućoj zmiji u Ljubljanci — nevidljive skulpture: oko ljubljanskog zamka obavio je 400 metara nevidljivog, providnog najlon konca, a poruku o tome, zajedno sa prilepljenim komadićem najlon konca i nacrtanom niti na razglednici, poslao na nekoliko poznatih adresa u zemlji i inostranstvu.

U leto 1969. Matanović i Nez su se usredsredili na land-art i u tome sigurno pratili američke autore Waltera de Mariu, Dennisa Oppenheima, Roberta Smithsona, engleza Richarda Longa i druge.

Rezultat tih studija bile su Nezove plastike sa ogledalima isečenim poput dužih traka ili svetlih stubića, koji su bili suočeni sa još različitim drugim intervencijama u prirodi. Na kompoziciji sa gipsanom podlogom u koju su, na različitim visinama ili dubinama, uglavljena pravougaona ogledala, stvaraju se optički efekti koje uočavamo kao reflekske i — pošto oni predstavljaju »materijal« optičke iluzije — predmet postaje u stvari posve dematerijalizovan. U rasporedu pravougaonih, uskih i visokih ogledala, Nez je, uspostavljujući njihovu simetriju, postigao kontrast između čvrstog, optičkog crteža, oštrole slike koju ogledala odražavaju i čulno toplije, mekše zemlje: kontrast između glatkog i hladnog stakla i grudvaste površine njive. Dodatnu dematerijalizaciju objekta još uvećava trompe l'oeil odražene slike zemlje u ogledalu i simetrija drugih odraženih slika, koje se, združene na snimku, pod određenim uglom, pretvaraju u irealan prostor, oslobođen materije. Nezovi objekti sa ogledalima razotkrivaju lepotu land-arta, njegovu estetiku, bez obzira što su izvedeni u veoma malim dimenzijama. Godine 1969. ovi objekti su se bili nekako izgubili, ali se danas njihov značaj utoliko jače ispoljava u razumevanju procesa dematerijalizacije umetničkog objekta. Svojom postojanom optičkom lepotom i mogućnostima koje takvi zahvati obezbeđuju, ti su Nezovi objekti zasigurno bili najbolja likovna dela u leto 1969.

Poslednji danak ljubavi za redom ogleda se u Pogačnikovoj numeričkoj distribuciji sjajnih aluminijumskih traka u šumi sa 365 stabala; no, odmah posle toga, Marko se poduhvatio da temeljito istraži »porodicu elemenata«, spoj različitih prirodnih materijala koje ne sređuje više vajareva estetska volja (kao kod Matanovića ili Neza), već dosledna konceptualna strategija: četiri elementa u svom kruženju u prirodi, čoveku, svemiru, postaju vodiči, pored kojih estetsko sređivanje procesa njihovog kruženja gubi svaki smisao. Postupak je ponovo u tome da se prvo traži njihov identitet: plastične vrećice, raspoređene na dugačkom koncu, delimično su napunjene vodom; donjim svojim delom one su u vodi, a vazduh u gornjem delu ih diže. Svako svome: identitet je ovde prost, ali neophodan kako bismo ga bili sasvim svesni.

Kasnije je Marko Pogačnik pravio prokte/procese/sa vodom, vazduhom i vatrom. Njegov rad se kretao od prizora identiteta, preko akcije do svesti. Od proste percepcije elemenata do ekološkog osećanja odgovornosti i kosmičke spoznaje o interakciji elemenata i energija koje ih usmeravaju, rasla je u Marku Pogačniku svest o neophodnosti da spozna unutrašnje zakonitosti tih procesa. Put ga, međutim, nije vodio preko tehnologije nauka, već prema ezoteričnom školovanju, prema saznanjima koja su tako dugo bila prekrivena pozitivizmom i dijagramskim pomagalicama, da se neposredan duhovni pristup činio smešnim i nemogućim u vremenu u kome živimo. Njegovu kasnije delovanje u Šempasu potvrdilo je vrednost i neophodnost tih jednostavnih, prividno nepotrebnih studija o tome kako da se izloži identitet elemenata i kako prirodnim načinom mišljenja pronađe put ka skrivenim energijama u prirodi i u čoveku.

U subotu, 1. novembra 1969. Tomaž i Andraž Šalamun, David Nez, Milenko Matanović i Marko Pogačnik došli su u Novi Sad da realizuju svoju prvu galerijsku postavku posle letnjih projekata. Mogućnost da ponovo izlažu u galeriji, usmerila je njihova formativna iskustva iz letnjih projekata prema prezentaciji jednostavnih materijala i njihovom sučeljavanju; ne, naravno, sa tačke gledišta estetskog ključa ili strikto konceptualnog oblikovanja materijala: otuda odjednom naglasak na težini i specifičnoj težini pojedinih materijala, na »porodici pozicije (tj. visine), težine i mere«, koju je na toj izložbi realizovao Marko Pogačnik, na procesualnom registrovanju tih pojava (David Nez u projektu posredovanja toplotne energije) te na potpunoj minimalizaciji estetskog efekta plastike (Andraž Šalamun). Formativni vrhunac tih iskustava dosegnut je na »festivalu« OHOa između 20. novembra i 12. decembra iste godine u Galeriji Doma omladine u Beogradu. Svaki član grupe imao je približno nedelju dana na raspolaganju. Tomaž Šalamun je flomasterom vukao linije po podu galerije i time, u zatvorenom prostoru, produžio uzbudljivo iskustvo iz Novog Sada, gde je liniju vukao od Petrovaradinske tvrđave do galerije. Milenko Matanović je izlagao totalni ambijent Dim. Aktivirao je dim na bombu u galerijskom prostoru i potpuno ga ispunio dimom.

Izlagao je i minimalističke objekte, sastavljene od vete i stakla, uzice i metalnih cevi.

Andraž Šalamun je izložio objekte od gipsa, stakla i metalnih cevi u kombinacijama koje su ubrajaju među najbolje plastične realizacije ohoovskog stvaranja uopšte. U pravougaoni kubus žitnog gipsa on je zabio šipku koju je na drugom kraju učvrstio uzicom koja je visila sa tavanice; u drugi kubus je zario komad stakla, tako da se po staklu raspršilo nekoliko kapljica gipsane mase: efekat je krajnje materijalan, čulan i neposredan. Na dva užeta je obesio dva gipsana veljka različite visine i međusobno ih uravnotežio tako da je veći skoro doticao tlo, a manji se nagibao prema njemu i visio u vazduhu. Te plastične realizacije sučeljavanja gipsa, stakla i metala, uočavanja nagnutosti i napetosti elemenata, težine i graviteta, ističu se kao elementi procesa, izvedenog ovde još pomoću plastičnih, materijalnih komponenti.

I upravo u osećanju graviteta koji je u ovim skulpturama ostvaren kao prevashodno čulno iskustvo — a da pritom te aluzije likovnim sredstvima nisu formalno naglašene, jer ove plastike osim što su krajnje jednostavne izvedene, lišene su i estetskih spekulacija o tome kako da se pomoću formalnih trikova gledalac navede na takve pomisli — leži vrednost Andraževog doprinosa zajedničkoj ohoovskoj ikonografiji.

Osim Nezovih ogledala, Andražev ambijent je pouzdano bio ono oblikovno iskustvo, koje je već po sebi moglo da bude izvor inspiracije za generacije tadašnjih vajara, za dugotrajna, kompetentna i čisto vajarska istraživanja o materijalima i njihovom međusobnomdejtvoivanju, a da takva istraživanja ne zađu u začarani krug mimetičkih efekata i aluzija. Andraževe plastike bile su prikaz procesualnih stanja koja nisu bitno vezana za čulo vida ili dodira, bar ne sa tačke gledišta vajarskog geštalta, jer one su sačinjavale mentalne propozicije o osnovnom iskustvu graviteta fizičkih udaraca; njihov mentalni potencijal je u ovom slučaju manje značajan ili je uopšte zanemarljiv.

Potrebno je ipak naglasiti da se i unutar ohoovskog konceptualizma javlja izvesna alternativna estetika (u smislu specifičnog ukusa njenih stvaralaca) koju je najviše podržavao Matanović, a primećivala se kod Andraža Šalamuna i Neza. To je redukcioniistička estetika, koja se zasniva na optičkom minimalizmu i dematerijalizaciji umetničkih medija, i karakteristična je za čitav američki i evropski konceptualizam. Ali ono što odlikuje OHO, što je specifično i jedinstveno, to je usmerenost prema složenim mentalnim konceptima; ne, dakle, prema analitičkoj praksi grupa oko Siegelauha ili Kosutha ili Bochnera itd., već prema prezentaciji osnovnih kosmoloških stanja i procesa sredstvima arte povera i drugih, više dematerijalizovanih formi delovanja OHOa u 1970. i 1971. godini. Krajem 1969. ta je situacija bila naročito uočljiva u beogradskom nastupu Neza i Pogačnika, koji su se bili usredsredili na procesualna registrovanja skupina ili »porodica« dematerijalizovanih efekata sile teže i pritiska, promene pozicija, položaja i mere i na interakcije između četiri elementa.

Pogačnik je koristio efekte sile teže i različitih položaja: na tanke kanape je pričvrstio sitne tegove od 5 do 110 grama; kanape je zatim sproveo preko oštrica žileta, koji su se postepeno ugibali pod različitim opterećenjima; jedan kraj kanapa, dužine 50 metara, pričvrstio je za tavanicu, na drugi kraj vezao je teg od 2 kg, koji, međutim, nije obesio, nego ga je, onako vezanog, samo položio na pod galerije; za tavanicu je pričvrstio lastiš i zategao ga tegom od 5 kg, taman toliko da ne dotakne tlo (pritom mu je bilo, pre svega, značajno vibriranje i zatezanje gume). Strategija položaja u odnosu na težinu onaj je konceptualni vodeći princip koji je osmišljavao Markov rad: ne vizuelna, već mentalna složenost uočavanja bio je, u stvari, cilj kome je Marko težio.

David Nez učinio je nešto slično kao Andraž: između dve staklene ploče postavio je ciglu ili, je pak, između dva stakla razasuo metalne kuglice koje su između njih rotirale. Osim čulnih efekata koje smo analizirali kod Andraža, za Nezov tadašnji rad bitno je značajan prikaz procesa koji proističe iz tih neposrednih susreta materijala. Zbog toga je za tavaricu obesio epruvetu i opremio je gumenom napravom koja je omogućavala da svakih pet minuta iz nje sklizne po jedna kapljica iste veličine i padne na aluminijumsku ploču, zagrevanu strujom i da trenutno ispari.

Od objekata i njihovih pozicija ka procesu: to je bio moto beogradske izložbe i njene posledice su se pokazale čim su ohoovci uvideli da su im sve manje potrebna konkretna predmetna pomagala da efekte registruju. Nije se dematerijalizacija efekta vršila stoga što je proces bio zabeležen na filmskoj traci; suština dematerijalizacije u ohoovskom stvaranju bila je u tome što ih je interesovao sam materijalno neodredljiv proces, energije koje ga oslobađaju i vode, i koje su im se razotkrivale kao neosporna mentalna dejstva. I pošto se u njihovom radu ogleda sve veća usredsređenost na osnovne kosmološke pojave, grupa se rešavala da istražuje i prezentuje takve osnovne procese, koji sa vizuelnim beleženjima nemaju nikakve veze. Stoga njihova fotografska i crtačka dokumentacija nema racionalni status formalno-pravnog dokaza, već je samo elemenat mentalnog usaglašavanja gledalaca sa njihovim metafizičkim, spiritualnim iskustvima.

TRANSCENDENTALNI KONCEPTUALIZAM, 1970—1971.

Kritičaru i istoričaru je razdoblje koje imamo nameru da sada opišemo, i pored obilja saopštenja i dokumenata (na raspolaganju nam stoji obimna Dokumentacija OHO 1970), najmanje pristupačno: ni objektivna deskripcija, ni intuitivna interpretacija, ne mogu da budu posve ispravne. Ono izmiče kritičkoj terminologiji i klasifikaciji, jer opis tadašnjeg stvaranja ne može da se zasniva na racionalnoj formalnoj logici, ali ni na stilističkim ili ikonografskim polazištima. Radi se, naime, o preokretu u ohoovskom radu, u tom smislu što su se ranija razmišljanja, uprkos radikalnim činovima ipak odvijala u krilu onoga, što uslovno nazivamo evropskim konceptualizmom, dakle unutar umetnosti, dok sada napuštaju teren umetnosti, ostajući uz nju još samo delimično vezani. Novo je intimno i kolektivno usmerenje prema mistici i transcendentalnoj meditaciji, koja kao svojim funkcionalnim informacijskim sredstvom raspolaze samo telepatijom, nadčulnom percepcijom i energijom. Taj preokret, naravno, ne bi trebalo shvatiti kao odstupanje od ohoovskih ishodišta ili kao uvođenje nekakve privatne mitologije. OHO još uvek dalnje zbijeno i skladno, samo što njihov lični razvoj, uočavanje vremena i prostora, istorije i duha, postaju, u međusobnim odnosima, pravi, istinski izvor i materija njihovog konceptualizma. Sklonost prema spiritualnom, čiji je preduslov krajnje udubljanje u stvarni materijalni svet, postala je njihovo radno ishodište. Niko nije postao religiozan, pažnja im se usmerila na sve pojave u sferi duhovne produkcije i njene istorije, a Marko Pogačnik, koji je tražio oslonac u intelektualnoj tradiciji Evrope, našao ga je kod Empedokla, kod Kelta i u izučavanju etičke tradicije evropske umetničke prošlosti; tim idejama su Matanović i Nez pridodali još vlastito izučavanje indijske filozofije, Taroka i savremene eksperimentalne muzike.

I u načinu života taj period označava vraćanje sebi: kao grupa postali su mirni, staloženi, tihi. Njihovo postojanje, njihov zajednički život, razmišljanje i meditacija rasli su i pretvarali se u čvrstu vezu, u pravi duhovni rad koji je izrastao iz prijateljstva i razvio se u emocionalnu, misaonu i iskustvenu celinu: čovek OHO, kako ga je sintetički prikazao Marko Pogačnik, nije bio imaginaran; na izložbama, u razgovorima i u posmatranjima moguće ga je bilo uočiti i prepoznati.

Sve je počelo februara 1970, kada su Matanović i Nez krenuli u Njujork da pripreme teren za Information Show, veliku izložbu konceptualne umetnosti. Kynaston Mc Shine ih je, posredovanjem Tajve Vidmar pozvao na tu izložbu koja je bila predviđena za jul, i tako je čitav rad u zimu i u proleće bio usmeren prema tom cilju. Dok su bili odvojeni, sva četvorica su, svako na svoj način, registrovali međusobne veze, u vremenu prostorne i vremenske odvojenosti. David Nez i Milenko Matanović u Njujorku, Andraž Šalamun i Marko Pogačnik u Ljubljani su simultano, dakle istovremeno, između 4. i 28. februara 1970. izabrali jednu od kombinacija linija u kvadratu, koje je prethodno pripremio Marko Pogačnik. Prema dosetki Milenka Matanovića, sva su četvorica u tačno određeno vreme bacili pogled prema suncu i sa visine od 10 cm isпустиli šibicu na komad papira i označili njen položaj. Te jednostavne vežbe su ih međusobno učvrstile, donele im saznanje o detaljnim pokretanjima jednoga ka drugome i mogućnost da postepeno razvijaju veliku sposobnost koncentracije i intuicije u međusobnim odnosima, što će im kasnije omogućiti da se sporazumevaju, bez obzira na udaljenost i vreme. To utemeljavanje zajedništva koje se, naravno, zasnivalo na ranijoj rasprostranjenosti individualnih akcija, zadali su sebi kao osnovni zadatak.

Uranjanje u duhovnu sferu međusobnih odnosa, traženje tačaka oslonaca tog saznanja u svakome ponaosob, iznenada se našlo u širem duhovnom prostoru, što beleže projekti u dolini Zarice kod Save u blizini Kranja. Ta dolina skriva u sebi neobično bogatu i kompaktnu duhovnu tradiciju. Zasnivaju je neolitske naseobine, produžuju keltski i slovenski grobovi, srednjovekovna gotska crkva i, kao poslednji sloj uspcemena, utisnut u taj skoro sveti prostor prirode, javljaju se ohoovski projekti.

U njima koriste sunce i svetlost, noć i vatra, ritualne pokrete, kamenje i vodu, sve u tesnoj vezi sa objedinjujućom duhovnom energijom. Njihova tema je duhovna komunikacija sa prošošću, sa svemirom, sa treptajima prirode, otkucajem vlastitih srca i misli. Tada su nastali noćni projekti, povezivanja između neba i zemlje, koji su im, ma koliko jednostavno registrovani, kao uostalom i u publikovanim Matanovićevim projektima, ipak otvarali put prema transcendentnoj ravni njihove egzistencije. Da li je uopšte moguće unutar toga odrediti kriterije i vrednovanja? Ohoovci to nisu mogli a ni mi to ne nameravamo da učinimo. Sa tim u vezi pojavila su se istraživanja medijalnih oblika, oblika koji poseduju drugačije vizije duhovne prošlosti i aktuelnih iskustava. pa se nešto od tih saznanja sačuvalo i u crtežima.

Radikalna odstupanja od euklidovskih projekcija i pozitivističke logike ostvario je Marko Pogačnik u briljantnim crtežima Medijalnih sistema koje je publikovala i Lucy Lippard. Nezova mehanika izmene prostorno-vremenskih struktura kulminira u nacrtima za film, koji je takođe ovde objavljen. Centralne probleme uočavanja i posredovanja unutar zajedničkog duhovnog prostora grupe, koje su razvijali na izložbama i akcijama u Aktionsraumu u Minhenu i na poslednjoj izložbi u ljubljanskoj Mestnoj galeriji između septembra i novembra 1970, rešavali su pomoću telepatije i intuitivne medijalnosti, koje na metafizičkom planu integrišu i sintetišu pojedinačne podatke u zajedničku celinu prema u njima ugrađenim načelima. Kako su tada bili već daleko od predmetno selektivne tehnike arte povera — ipak, Ohoovci su sačuvali njenu bit i spoznaju o mogućnosti duhovne projekcije njenih bioloških i mineralnih procesa. Takođe nema više puno tragova o intervencijama u prirodi kao i u proširenom galerijskom okružju: kad reče u prirodi, oni se sada već kreću u ravni one konceptualističke aktivnosti, kakva je bila na primer Smithsonova, gde se lokacijom projekta već određuju i duhovni parametri kasnije neposredne intervencije u prirodi. Slojevi uspomena, nataloženi u Zarici, postali su aktivna materija ohoovskog rada. Pogačnikova Vremenska posuda ih dokumentuje i stvaralački povezuje sa neposrednom ohoovskom delatnošću.

u minihenskom Aktionsraumu se njihov život poistovetilo sa njihovim stvaralaštvom. Pomoću meditacije i vežbi disanja, javilo se iskustvo metafizičkog postojanja grupe, njenog prisustva u spiritualnoj sferi. Čitamo u minihenskom katalogu: »Vežbe disanja-nadzamajsko pojavljivanje grupe. Pošto je dan ispunjen radom, noć može da bude posvećena odmoru i praznovanju. Bilo je ispražnjeno, kako bi se ponovo napunilo. Noć usamljuje svakog u njegovim snovima, kako bi ga dan ponovo udružilo u jučerašnjoj zajednici.«

Codina 1970. donela im je uspeh na Information Show-u u Njujorku; redale su se izložbe u inostranstvu i u zemlji gde su, između ostalog, izlagali i na četvrtom beogradskom Trifenalu. Kada ih je tog leta, na kratko, posetio Walter de Maria, oni su sa njim sačinili zajednički projekat; ali najviše su vremena provodili u zajedničkim meditacijama (u selu Cezsoča u Trenti), zajedničkom životu i, konačno, odmeravanju odluke koja će se na kraju pokazati kao jedino ispravna: njihove duhovne spoznaje su ih naprosto dovele do tačke od koje su počeli da se interesuju za drugačiji oblik stvaranja; nije ih od umetničkog života odvela nemogućnost realizacije njihovih sve intimnijih i metafizičkih konceptata i saopštenja, već potreba za svakodnevnom realizacijom tih iskustava što su mogli da izvedu samo u prirodi, u tesnom dodiru sa njom, radom i razmišljanjem. U proleće 1971. u Vipavskoj dolini, u Sempasu, pronašli su zapušteno seosko imanje i naselili se u njemu. Zatim su ih putevi odveli na sve strane sveta; na zemlji u Šempasu ostala je samo još Markova porodica, ali se misaona i osećajna zajednica OHO nikada nije raspala i rastočila. Zašto su, dakle, Ohoovci godine 1970, kada su bili na putu da se stvarno afirmišu u inostranstvu, kada su im se prvi put otvarala vrata prema evropskoj konceptualističkoj družini, i kada su, možda,

bili na pragu svojih najvećih uspeha, prestali da izlažu? Jednostavno zato što su bili poštteni ljudi, jer je njihovo stvaranje bilo uvek povezano sa njihovim životom, jer je identitet konceptualizma (u umetnosti) i njihovih najintimnijih odluka uvek bio dosledan i potpun, jer nikada nisu pripadali umetničkom »sistemu« kojeg je stvaralo umetničko tržište i izlagačka politika sa kraja šezdesetih godina. Kada su u svom životu osetili potrebu da se posvete drugom poslu, oni su to odlučno i bez kolebanja prihvatili.

Ohoovski konceptualizam nikada se nije zasnivao na »semiotički umetnosti«; samo u ranom razdoblju, na prelazu između reizma i arte povera javljala se ona pragmatična tautologija koja je omogućavala da se njihova umetnost tumači kao »jezik«. I posle 1970, kada su u evropskom konceptualizmu preovladali analitički pravci, njihov rad možemo lakše da opišemo pomoću prve rečenice Le Wittovih izjava o konceptualnoj umetnosti: »Konceptualni umetnici su pre mističari nego racionalisti. Oni dolaze do zaključaka koje logika ne može da dosegne«, nego li pomoću komplikovanih kritičarskih tumačenja koja pozajmljuju terminologiju iz lingvistike, semiotike i teorije informacija. Ohoovci su ipak izveli, u izvesnom smislu, neuporedivo najradikalniju dematerijalizaciju umetničkih medija i to na način koji ih bitno deli od zapadnoevropskog konceptualizma. U trenutku, naime, kada se analiza naša u ravni umetnosti kao ideje ta ideja na intuitivan način povezivala sa vizijama nečujnih ali dejstvujućih energija pozitivne, »dobre« svesti; sa etičkim vrednovanjem umetničke produkcije i, na kraju, sa spiritualnim interpretacijama kosmičkog sećanja. U tom istraživanju, koje je svakodnevna materija i predmet primenjenih spekulacija u periodu postkonceptualizma, oni su na izvestan način, bili pioniri koji, međutim svoja iskustva nisu mogli ni hteti da kapitališu. Smatrali su da nema mnogo smisla da sredstvima tadašnje umetnosti opisuju i prenose duhovna iskustva čiji su svedoci bili i da ih na novom području, koje je tiho i postepeno izraslo iz njihovog umetničkog konceptualizma, očekuje još dugotrajan posao, koji se može samo postepeno savladivati; smatrali su, takođe, da njihov dosadašnji rad na društvenom i duhovnom području nije ni manje umetnički ni manje stvaralački nego što je bio onaj u razdoblju između 1966. i 1971.

Tomaž Brejc

Izdanje Muzeja savremene umetnosti, Beograd
Redakcija kataloga: Ljiljana Simić, Jadranka Vinterhalter
Grafička oprema kataloga: Novica Kocić
Prevod: Bojan Bem
Stampa: Srboštampa, Beograd
Tiraž: 400