

zvonko maković

najmlađa generacija jugoslavenskih plastičara: novi ambijenti, siromašna i konceptualna umjetnost



Danas je već sasvim moguće u suvremenoj jugoslavenskoj umjetnosti razmatrati jednu specifično usmjerenu problematiku najmlađih istraživača novog plastičkog jezika, pa im se unutar novije naše umjetnosti može odrediti i zasebno mjesto. Iako postoji različita orijentacija u krugu tih stvaralaca, a osnovne značajke njihova izraza mogli bismo postaviti na dvije ishodišne točke, ipak je teško razlučiti mišljenja i gledišta jednih od drugih i postaviti jasno zacrtanu granicu koja bi ih razdvajala više nego povezivala. Neosporno je isto tako da bismo — koliko god se na primjer ambijentalna plastika zagrebačke »nove generacije« i čista konceptualna umjetnost ljubljanske grupe OHO razlikuju i u biti nemaju istovjetna teorijska ni tehnička stajališta — ipak, gledano šire, mogli uočiti i neke sličnosti: ne u rezultatima njihova istraživanja, nego u prvobitnoj usmjerenosti, osnovnoj određenosti naspram postojeće klime naše svakidašnjice. Ako je zagrebačke mlađe plastičare moguće uklopiti u sistem koji bi imao temelja u višegodišnjoj tradiciji naše plastičke misli, sve od grupe »EXAT 51«, preko »novih tendencija« pa do onih likovnih stvaralaca koji danas polako ulaze u srednju generaciju (Miroslav Šutej, Ljerka Šibenik, Mladen Galić, Ante Kuduz),¹ za ljubljansku grupu OHO tada treba naglasiti da je nikla iz vlastita središta, da se sama istrgla iz postojeće strukture jugoslavenskih plastičkih umjetnosti i tako na vlastitim temeljima izgradila novo i za današnju situaciju jedno od najzanimljivijih područja umjetničkog iskazivanja. Ali, vratimo li se počecima rada grupe OHO, tada je srodnost sa zagrebačkim najmlađim plastičarima mnogo bliža, možda upravo po uvjetno uzetom primjeru »Hit-parade« kao mogućem polazištu budućeg rada »nove generacije«. Važno je napomenuti da, koliko god ovu značajnu jednogvečernju manifestaciju² u Galeriji Studentskog centra uzimamo kao eventualni početak oslobađanja od klasičnih shema plastičke gramatike, kao odstupanje od pojmova slike-skulpture u

1

Četvoro spomenutih umjetnika otvorilo je jednu novu mogućnost plastičkog govora: oni su prvi ukinuli granicu između predmeta i prostora koji predmet okružuje i stopili ih u cjelinu; možemo uzeti da je začetak ambijenta u jugoslavenskoj umjetnosti »Hit-parade« — manifestacija održana u zagrebačkoj Galeriji Studentskog centra 20. listopada 1967, iz koje se nazire drugačija i za naše pojmove pionirska orijentacija. Želimir Košćević, koji je jedan od inicijatora »Hit-parade«, u pozivnom letku za ovu izložbu kaže: »Mi ove objekte — tačnije, ove ideje (potcrtao Z.M.) — vidimo u realnom urbanom prostoru, u toku realnog života, i u prikladnim dimenzijama«, što predstavlja i polazište »nove generacije« koja će se dvije godine nakon »Hit-parade« umnogome koristiti idejama Šuteja, Ljerke Šibenik, Mladena Galića i Ante Kuduza.

2

»Hit-parada«, iako je zamišljena kao izložba koja je imala trajati dvadeset dana, od 20. listopada do 10. studenog 1967, iste je večeri, na otvorenju, pretvorena u happening i jedna nazadnjačka grupa likovnih stvaralaca potpuno ju je uništila.

tradicionalnom smislu njihova značenja i iskorištavanja cjelokupnog prostora galerije (a isto tako i urbanog prostora) za jednu cjelovitiju, sveobuhvatniju i »totalniju« sliku zbivanja (događanja unutar i oko djela), ipak moramo napomenuti da je, što se tiče razvoja mladih slovenskih umjetnika, već godine 1965/66. postojala drugačija situacija u Sloveniji, da se već tada mogao nazirati i u plastičkim umjetnostima i u književnosti početak reizma, iz čega je dalje i proizišlo prihvaćanje »siromašne« umjetnosti, a s vremenom i potpuno oslobađanje materijala u korist čiste koncepcije, dakle ideje, kao isključivog nosioca umjetničkih poruka.

Prema tome, za čitavo daljnje razmatranje djelatnosti najmlađih jugoslavenskih likovnih stvaralaca moraju se nužno imati na umu dvije pretpostavke:

a

višegodišnja tradicija zagrebačkoga kruga likovnih umjetnika: od »Exata 51«, preko »novih tendencija« do »Hit-parade«

b

nova istraživanja grupe OHO — godine 1965/66. kao osnovna polazišta ovih, danas najmlađih, umjetnika na jugoslavenskom terenu. Ako smo ovdje spomenuli grupu »EXAT 51«, trebalo bi odmah i da pokušamo opravdati ovu diskutabilnu mogućnost začetka jednog dijela današnje avangarde. Kao što je poznato, ova je grupa prva u našoj sredini dokrajčila s politički dirigiranom umjetnošću i uspostavila jedan nov i revolucionarni stav naspram umjetničke i društvene prakse, i kao takva ne samo da je oslobodila našu poslijeratnu umjetnost figurativnog jezika a prihvatila apstraktni, nego je zauzela i drugačiji, u pravom smislu nov, odnos prema društvenoj stvarnosti. Drugim riječima, umjetnici »EXAT-a« shvatili su funkciju umjetnosti ne kao izoliranu akciju povlaštenih pojedinaca, umjetnost ne kao muzejsku i u biti buržoasku (koliko god to zvučalo ironično i apsurdno za ondašnje vrijeme strogih soc-realističkih dogmi), nego smatraju glavnim zadatkom likovnog djelovanja »(...) davanje eksperimentalnog karaktera radu, budući da se bez eksperimenta ne može zamisliti progres kreativnog pristupa na području likovnih umjetnosti.«³ S druge strane, čvršću povezanost između umjetnika-kreatora i pojedinca-konzumenta umjetničkih dobara upravo »EXAT« postavlja u realne, vremenu i prostoru adekvatne, odnose. Možda se takvo povezivanje »EXAT-a« s današnjim najmlađim stvaracima nekome može činiti i neprihvatljivo, ali napominjemo da želimo unutar naše tradicije uspostaviti određeni kontinuitet, i tako gledati rezultate najnovije generacije naših plastičara.

»Nove tendencije« sigurno su mnogo radikalnije i dublje utjecale na jedan dio mladih umjetnika koje ovdje uzimamo u razmatranje, a na značenje »Hit-parade« već smo prije ukazali. Prema tome, mogli bismo reći da postoji određena konstelacija u kojoj je logički moguće uočavati promjene, razrađivanje određenih ideoloških i tehničkih principa, i da na osnovu takva slijeda valja pristupiti djelu danas još uvijek aktivne grupe stvaralaca. Moramo dakle imati na umu poznato gledište Davida Humea, da ne postoji nikakvo načelo uzročnosti i da slijed sam po sebi podrazumijeva i promjenu.

Ako dakle možemo pratiti određeni kontinuitet u jednoj liniji naše poslijeratne umjetnosti, pa ovdje naći mjesto i za neke najmlađe plastičare, ostale treba promatrati s drugog stajališta, odnosno u njihovu djelu uočiti sve one naznake koje su ishodnicama potpuno novog sistema plastičkog govora. Hrvatska suvremena umjetnost umnogome se razlikovala od ostalih nacionalnih umjetnosti na jugoslavenskom planu, a u zagrebačkoj su situaciji već prije stvoreni uvjeti za drugačiju i suvremeniju likovnu problematiku nego u ostalim likovnim središtima, tako da »novu generaciju« kao posljednji izdanak te najizrazitije linije poslijeratne jugoslavenske umjetnosti možemo pratiti u ovakvu slijedu, dok bi na primjer za ljubljansku grupu OHO temelje i suštinske njihove značajke trebalo gledati upravo obratno: u napuštanju domaće tradicije te oblikovanju osobnih i prije njih nepostojećih baza (i u slovenskoj i jugoslavenskoj sredini). U slovenskoj kulturi, u plastičkoj umjetnosti kao i u književnosti, polovicom šezdesetih godina reističke doktrine zauzimaju polako ali sigurno sve značajnije mjesto. Tomaž Brejc stavlja početke djelatnosti grupe OHO u povijesni okvir da bi u postojećoj situaciji unutar slovenske kulture otkrivao uzroke drugačije ideološke usmjerenosti ovih istraživača nove vizuelne i semantičke gramatike. »Neposredne zamisli novog oblikovanja koje je propisivala ova (reistička) doktrina mogu se tražiti i u izmjenjenom položaju u slovenačkoj likovnoj umjetnosti druge polovine šezdesetih godina. Dugogodišnja tradicija »kvaliteta« koju je negovala takozvana »ljubljska škola«, naročito u grafici, sa konzervativnom percepcijom koja se zasniva na kolekcionarskom, privatističkom socijalnom stepenu, zahtevala je dosta intelektualizma koji se obavezno ulivao u tradicionalne hiliijastičke značenjske strukture. (...) Rascep koji je nastao između tradicionalističke, paralizovane pozicije »ljubljske škole« i nastajuće, nove, delatnosti grupe OHO neposredno je naznačio Marko Pogačnik ... (...)«⁴

4

Tomaž Brejc: »Zapis za istorijsku analizu stvaranja grupe OHO«. Članovi grupe OHO; publikacija »Treći program«, Radio-Beograd, zima 1970, Beograd, str. 226.

³ Citirano iz manifesta grupe »EXAT-51« — Experimentalni atelier.

slobodan dimitrijević
suma 680
galerija sc, 1969

57



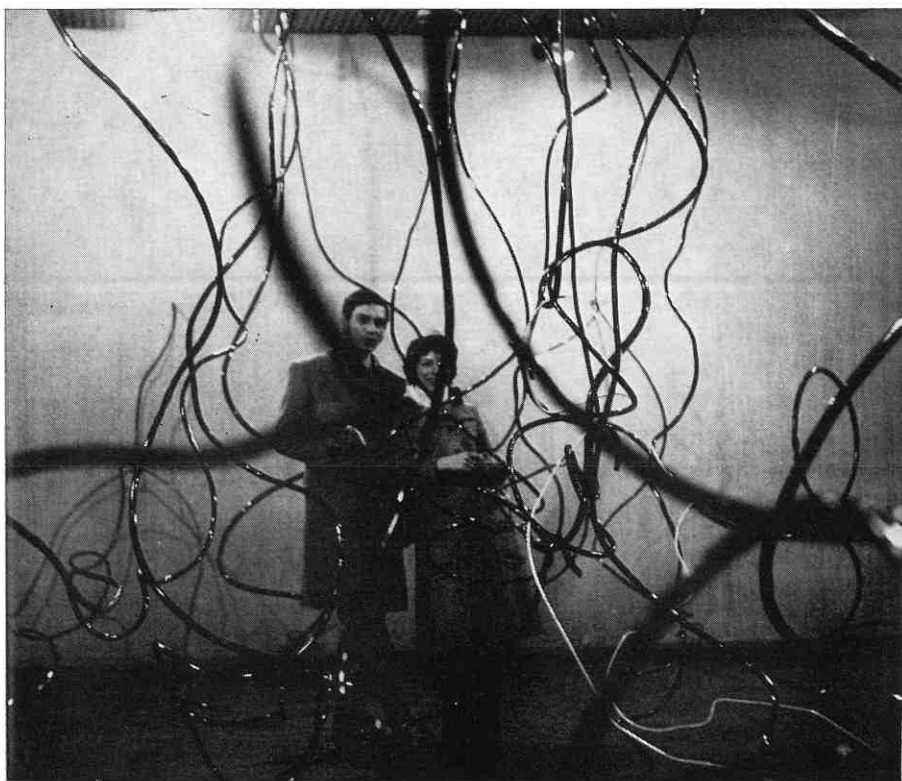
izložba grupe oho
zagreb
galerija sc, 1968

jagoda kaloper
izložba u galeriji sc, 1970

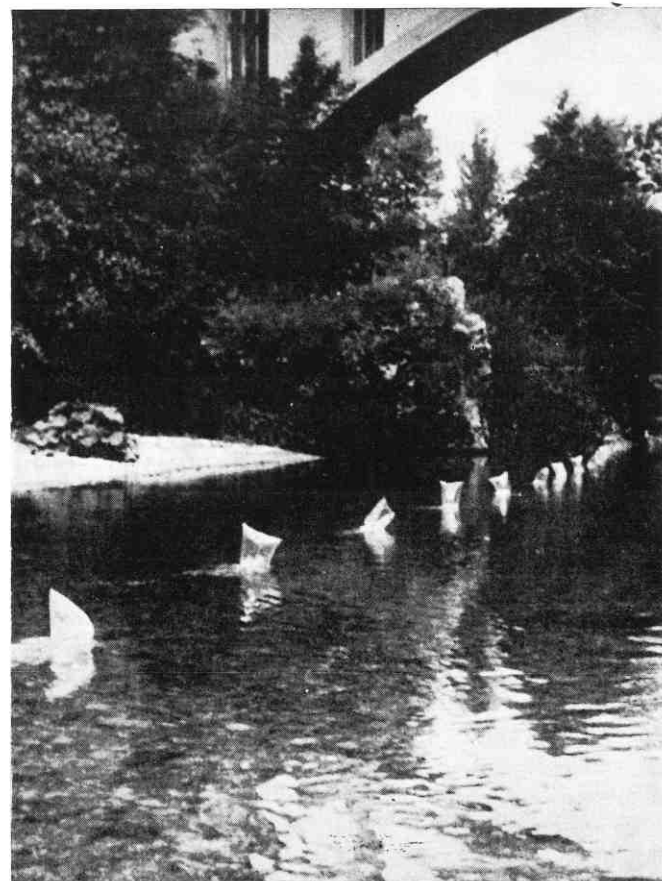
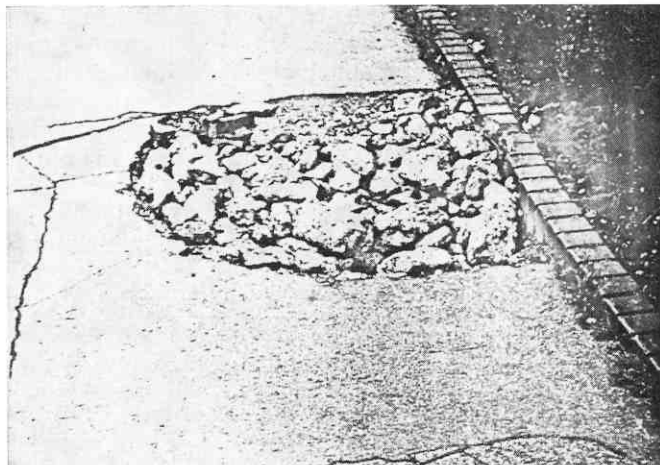




gorki žuvela
niz
galerija sc, 1970



sanja iveković
galerija sc, 1970



marko pogačnik
zajednica zraka, vode i vatre
voda-vatra, statično
1969

Iako je grupa OHO započela svoju aktivnost čak nekoliko godina prije zagrebačke »nove generacije« i grupe »Kôd« iz Novog Sada — dakle onih stvaralaca koje ćemo i razmatrati pod pojmom »najmlađe generacije jugoslavenskih plastičara« — ipak ćemo se prije zadržati na zagrebačkom krugu, i to iz nekoliko razloga. U prvom redu zbog toga što je u djelima tih umjetnika moguće nazreti tragove tradicije, pa ona čine prijelaz od tradicionalnih oblika suvremene plastičke umjetnosti prema jednoj novoj morfologiji koje su začetnici slovenski istraživači; nju će kasnije prihvatiti neki zagrebački plastičari a zatim i pripadnici novosadske grupe »Kôd«. S druge strane, jedan od tek započetih načina plastičkog izražavanja u našoj sredini, izražavanje pomoću ambijenta — koje su inicirali »Hit-paradom« Ljerka Šibenik, Miroslav Šutej, Mladen Galić i Ante Kuduz, a zatim na potpuno nov i također pionirski način u jugoslavenskim relacijama Aleksandar Srnc i Koloman Novak (oni oblikuju prostor pomoću pokrenute svjetlosti, a Ljerka Šibenik i Mladen Galić vizualiziraju prostornu sredinu statičkim svjetlosnim izvorima) — bit će u ambijentalnim rješenjima »nove generacije« usmjereno na nova područja i u morfološkom i u tehničkom pogledu. Oni će, dakle, prostornu realnost prihvativši je, ne kao puku činjenicu u kojoj egzistiraju materijalni oblici, aktivirati i pretvoriti u plastičku realnost, dat će prostoru svojstvo gradivnog materijala, ali ne kao luminoplastičari ili grupa OHO, nego upotrebom prefabriciranih materijala koji će kasnije biti podvrgnuti osobnoj intervenciji kreatora da bi tako stvorili novo okruženje, s novim vizuelnim i semantičkim svojstvima, novom i kompleksnijom slikom prijašnjeg prostora-činjenice.

Za formiranje »nove generacije«, grupe studenata zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti, veoma je zaslužna Galerija Studentskog centra, odnosno upravitelj te galerije Želimir Košćević koji je u ljeto 1969. raspisao natječaj; javilo se sedmero autora⁵ čiji su projekti bili prihvaćeni, a u sezoni 1969/70. izloženi u ovoj galeriji. Ipak je pravi začetnik ove grupe stvaralaca Boris Bućan koji se u proljeće 1969. javlja *Pikturalnom petljom* u zagrebačkoj Galeriji »Centar«. Napuhana plastična cijev koju Bućan uzima kao jedini taktilno-vizuelni materijal i postavlja je u otvoreni prostor (dvorište galerije) svojim istežanjem i pružanjem definirala je novu prostornu cjelinu, samom prostoru odredila drugačije značenje; odnosno — ova duga obojena cijev naznačuje jedan od mogućih oblika izabranog okruženja. Izmjena koja je u toj prostornoj sredini nastala Bućanovom intervencijom dovela je sa-

me dimenzije prostora u drugačiji odnos, i to u prvom redu izmjenom značenja te promjenom tretmana prostora. *Pikturalna petlja*, dakle, naznačuje u stanovitom smislu preokret u našoj likovnoj situaciji; ambijent koji predlaže Boris Bučan nema izravnog oslonca u tehničkom i vizuelnom pogledu na tadašnja ambijentalna rješenja u nas, ali ako razmotrimo njegovo konceptualno ideološko određenje, mogli bismo Bučanov primjer razmatrati u kontinuitetu koji se proteže dublje u prošlo vrijeme suvremene umjetnosti, prvenstveno zagrebačke sredine.

Kasnijim djelima, koje je ovaj autor izlagao u Grazu (ljetu 1969), neizvedenim projektima za IV trijenale jugoslavenske umjetnosti u Beogradu (1970) te posljednjom svojom izložbom u Salonu Tribine mladih u Novom Sadu (1971), Bučan ostaje dosljedan svojim principima, ali je isto tako moguće uočiti i stanovitu redukciju nebitnih elemenata što predstavlja samo pročišćenje njegova plastičkog govora.

Godine 1969. i 1970. u Galeriji Studentskog centra započinje realizacija projekata sedmorice mladih umjetnika, i ovdje se oblikuje jedan novi naraštaj nazvan kasnije »nova generacija«. Dejan Jokanović i Janez Segolin zajedničkim djelom *Ambijent* ne unose bitne inovacije u našu sredinu niti se uspijevaju osloboditi obične dekorativnosti. Oni cjelokupan galerijski prostor ispunjavaju napuhanim plastičnim cijevima — što je samo varijanta *Pikturalne petlje* Borisa Bučana.

Niz Gorkog Žuvele u stanovitom će smislu povezivati Bučanovo djelo s ambijentima Slobodana Dimitrijevića *Suma 680* i s ambijentom Sanje Iveković. Žuvela svojim ambijentom pokušava oblikovati prostor statičnim i pokretljivim elementima u kojih kromatika igra bitnu ulogu i upravo ritmom što ga dijelovi ambijenta stvaraju, te mogućnošću neposrednog sudjelovanja promatrača u kreiranju takvog ambijenta (pomicanjem cementnih prstenova), i sam se prostor aktivira podređujući se novoj vizuelnoj stvarnosti. Svakako, ako smo ovdje već spomenuli neke pojmove kao što su ritam (boje kojima su elementi Žuvelina djela obilježeni) i pomicanje samih elemenata ambijenta po prostoru galerije, sama se prisutnost promatrača prema tome podrazumijeva. Promatranje i upoznavanje toga ambijenta moguće je na dva načina: statički i dinamički. Vizuelnom percepcijom djelo promatramo samo kao statičko, a sudjelovanjem motrioca u ponovnom stvaranju, razmještanju bojanih cementnih prstenova, ambijent postaje plastički bogatiji. Aktivnost motrioca sastoji se prema tome u igri, i tek takvom igrom Žuvelin će ambijent biti cjelovit.

Neposredan dijalog između promatrača i djela, percipiranje djela *igrom* karakteristično je i za ostvare-

nja Slobodana Dimitrijevića i Sanje Iveković. Dimitrijevićeva *Suma 680* sastoji se od 680 limenki obojenih crno, crveno, modro i bijelo, koje su slobodno razbacane po podu. Ovo djelo može se promatrati na dva načina, kao i dio Žuvelina *Niza*, ali u Dimitrijevića je ludička komponenta mnogo izraženija. Vizuelni doživljaj koji se stiče uočavanjem elemenata (680 limenki) ima jednu statičku i nepromjenljivu vrijednost, ali potpuno značenje djela dobit će se izmjenom elemenata u prostoru u zaseban red, bolje reći ne-red. *Suma 680* prema tome je otvorena struktura sačinjena od 680 jedinica koje se totalnom, audio-vizuelno-taktilnom, percepcijom ne zatvaraju u jednu stalnu, dovršenu cjelinu, nego uvijek ostaju slobodne intervenciji onoga koji ih percipira i s njima komunicira. Broj je poruka Dimitrijevićeva djela dakle beskonačan, budući da je ono do potpunosti »otvoreno« i da ga nije moguće promatrati unutar stalne strukture. Novijim projektima Slobodana Dimitrijevića — *Suma 2n* (izloženim u novosadskom Salonu Tribine mladih u jesen 1970) moguće je tumačiti nastavak i ekspliciranje one ideje na kojoj se zasniva i *Suma 680*. Ovdje je također utvrđen određeni broj jedinica sume čiji je permutabilitet neograničen, a predstavlja u stanovitom smislu redukciju *Sume 680* do njezina minimuma. Svaki od »dipthia« *Sume 2n* cjelovito je djelo koje ne podliježe jedinstvenu i zatvorenom rasporedu, već im je izmjenljivost (a time i broj vizuelnih poruka) uvjetovana igrom i aktivnošću pojedinca koji se djelom koristi. To znači da će množivost slika jednog »dipthia« biti to veća što je igrač aktivniji. *Suma 2n* izvedena je od dvije zavisne jedinice koje su međusobno u neprekidnoj vezi, dok su im udaljenost i položaj relativni.

Environment Sanje Iveković sastoji se od snopa tankih plastičnih cijevi obojenih modro, crveno i žuto. Te su cijevi i jedina taktilna i vidljiva vrijednost oblika, a obješene o strop i zidove prostorije poput guste mreže tvore prostorni crtež. Definirajući novu prostornu stvarnost, te cijevi daju naslutiti cjelokupnu zapremninu čitavog oblika. Materijalni dijelovi toga ambijenta nisu i njegove međe. Oni tek naglašavaju mogućnost prostora (imaterijalnoga) da postane oblikovnim sredstvom. Prema tome, prostor je ovdje od primarne važnosti. Cijevi svojim međusobnim prepletanjem stvaraju iluzorni unutrašnji volumen koji je s cjelokupnim volumenom galerije povezan do maksimuma, oni su zapravo jedna ista zapremnina. Aktivnošću promatrača, udjelom korisnika toga prostornog crteža, djelo se konstantno mijenja. Cijevi kojima Sanja Iveković vizualizira prostor oblikujući ga u novu optičku i fizičku stvarnost postaju dakle predmet za igru, a bez igre nije moguće ni zamisliti ispravnu percepciju njezina ambijenta.

Odnos između promatrača i djela u navedenim primjerima bio je vrlo neposredan: promatrač je djelo mogao sam pomicati, stvarati sasvim nove prostorne cjeline promjenom položaja materijalnih dijelova ambijenta. U projektu Dalibora Martinisa *Modul N & Z* uloga promatrača svodi se isključivo na vizuelnu percepciju, a učesnik u optičkim izmjenama ovog djela postaje isključivo *gledalac*. Martinisov je ambijent pokušaj da se prostor odredi uz pomoć vizuelnih modulvektora pokreta, a moguće ga je postaviti u dva sasvim različita oblika: kao tunel u obliku dvije heksagonalne prizme — unutar galerijskog prostora, i kao neprekinuti niz postavljen negdje u slobodnome prostoru. Martinis je izložio *Modul* u obliku dva tunela, unutrašnjih prostora heksagonalnih prizmi. Oni su međusobno spojeni prostorom u srednjem dijelu, pa se time još više pojačava napetost unutrašnjeg prostora. Naime, ritmika bojenih elemenata jednog tunela različita je od drugoga, a takvim »zasjekom« dolazi do međusobnog povezivanja dviju cjelina, istovjetnih po obliku ali po ritmu različitih. Prostor unutar tunela strogo je određen: longitudinalan je, i svako pomicanje od određenog pravca gotovo je i nemoguće.

Modul N & Z postavljen u otvoreni prostor, na primjer u urbani pejzaž ili negdje u prirodu, zamišljen je kao neprekinuti niz u kojega kretanje nije strogo fiksirano. Taj niz može se promatrati s bilo koje točke. Svakako, boja i ritmovi koje bojeni elementi stvaraju u takvoj općeprostornoj cjelini imaju svoju funkciju: izazivajući oko, oni i promatrača sebi prizivaju, te tako aktiviraju samo mjesto na kojemu se niz nalazi.

Djelovanje grupe OHO počelo je već godine 1965. i to u Kranju, a začetnici te nove ideologije bili su Marko Pogačnik i Iztok Geister-Plamen. Oni nastoje postaviti nove odnose unutar dotrajale strukture muzejske umjetnosti, a umjetnički čin trebalo bi da izgubi onu posvećenost na kojoj se temeljila tradicionalna umjetnička aktivnost, da bi se sveo na jednostavnu proizvodnju predmeta koji gube sva metafizička, mitska i »izuzetna« svojstva klasičnih umjetničkih djela; umjetnički proizvodi samo su modeli artikala potrošačke kulture, svedeni na čistu predodžbu ranijih predmeta iz kojih tek oblikom deriviraju, ali nakon stvaralačkog procesa dobivaju i novu semantičku vrijednost i funkciju umjetničkog djela: lišeni su kolekcionarske i tradicionalne muzejske predodžbe, postaju dakle obične stvari koje nije više moguće percipirati klasičnim načinom vizuelne komunikacije, nego je potrebno uspostaviti i nov odnos naspram njih, ako ih prihvaćamo kao umjetnička ostvarenja. U tom razdoblju »ohoovskih« početaka najznačajniju je ulogu odigrao Marko Pogačnik koji se 1968. predstavlja najprije u ljubljanskoj

Modernoj galeriji, a zatim u zagrebačkoj Galeriji Studentskog centra ovakvim artiklima, gipsanim modelima boca različitih oblika.

Uza nj i ostali članovi grupe, David Nez, Milenko Matanović i Andraž Šalamun naglo i radikalno presijecaju klasične sheme umjetničke proizvodnje i oslanjaju se na nov oblik komunikacije: vizuelna percepcija nije više dovoljna da bi se isključivo njome percipiralo i u tradicionalnom smislu otkrivalo značenje umjetničkih poruka. Potrebno je prema tome uspostaviti nove komunikacione modele: poruku djela primati ne posredstvom medija nego u njemu samom prihvatiti poznatu i često citiranu McLuhanovu jednadžbu kojom se medij izjednačuje s porukom: »The Medium is the Message«.

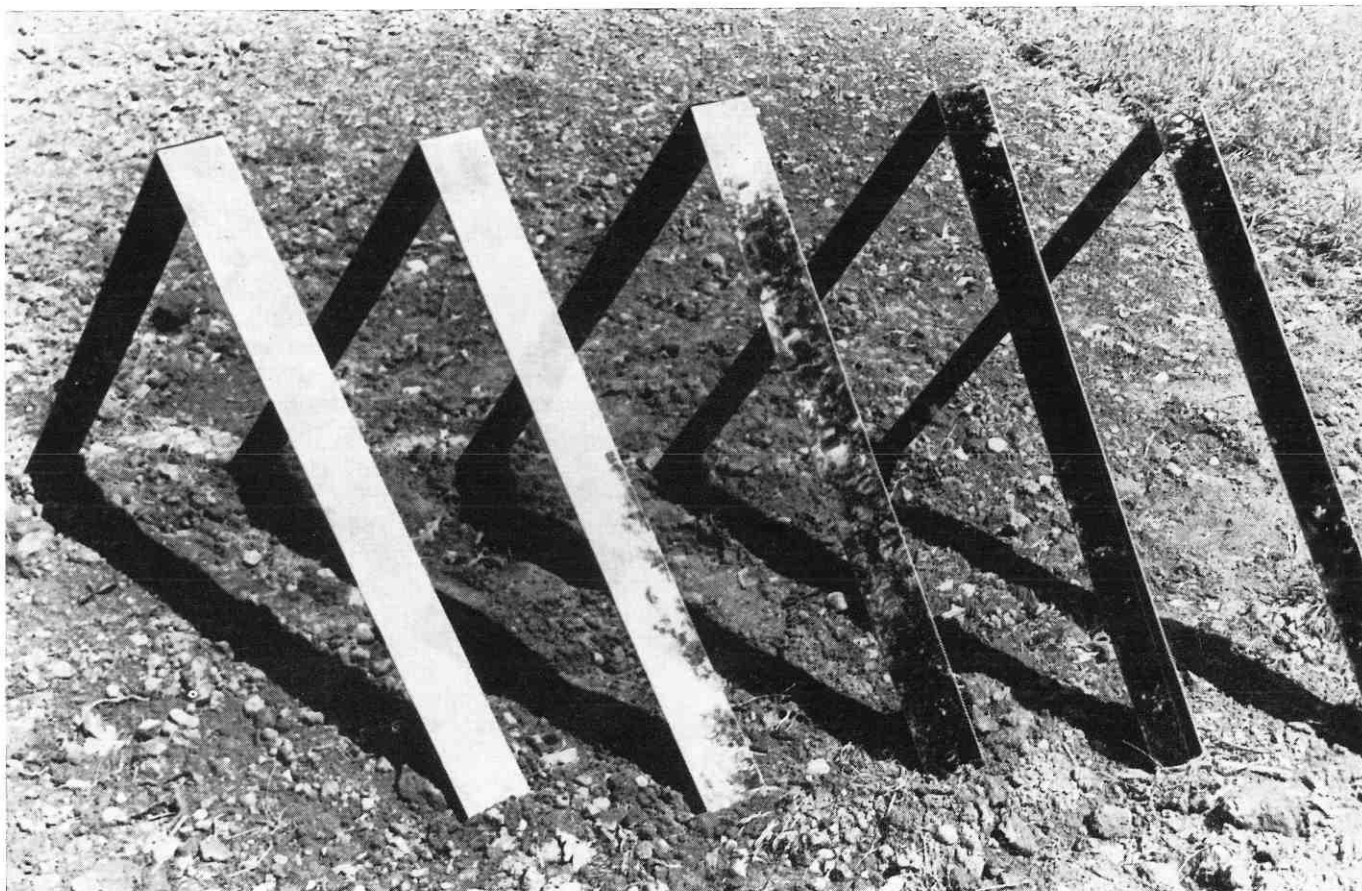
Počeci grupe OHO, mada su značili revolucionaran i za naše prilike potpuno nov oblik umjetničke djelatnosti, s gledišta njihova današnjeg rada bili su u pravom smislu eksperimentalni što se tiče traženja novih medija. Tek izložbom u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti u veljači godine 1969. oni otkrivaju čistiji i kompaktniji odnos naspram novog plastičkog jezika kojim se služe. Ovdje već sasvim jasno vidimo dovršen i potpuno izgrađen, teoretski i praktički, pristup »siromašnoj« umjetnosti, internacionalnom pokretu koji se temelji na novoj predodžbi o samoj umjetnosti (njezinoj funkciji u suvremenom društvu) i novoj ulozi umjetnika u takvom određenju. Materijali koje umjetnik upotrebljava »siromašni« su, elementarni, uzeti iz prirode, ili su to prefabricirani materijali koje će umjetnik podrediti novoj funkciji tek minimalnim zahvatima. Našavši te elementarne supstance, od kojih je napokon izgrađen i čitav svijet, umjetnik nalazi zapravo sama sebe. Takvim zahvatom, bolje reći uspostavljanjem kauzalnih odnosa između onoga-koji-kreira i djela-koje-se-kreira, umjetnik će spoznati svoju vitalnost, svoju tu-prisutnost unutar svijeta i vremena; odnosno: »*Među živim bićima on (umjetnik) također otkriva i samoga sebe, svoje tijelo, pamćenje, pokrete — sve ono što neposredno živi i tako ponovo počinje upoznavati osjećaj života i prirode . . .*»⁶ Umjetničko djelo kao takvo podlijevat će i osnovnim svojstvima materijala: ono je trošno i nepostojano, prema tome i nemerkantilno, netradicionalno, ono je apovijesno, svedeno na голу činjenicu: oslobođeno uobičajene simboličke i semantičke dimenzije. To je umjetnost čije » . . . obilježje je potpuna identifikacija; to je otkriće estetičke tautologije: more je voda, soba je volumen zraka, pamuk je pamuk, kut je stjecište dviju koordinata, pod je dio složen od pločica — život je, dakle, kontinuitet akcija«.⁷

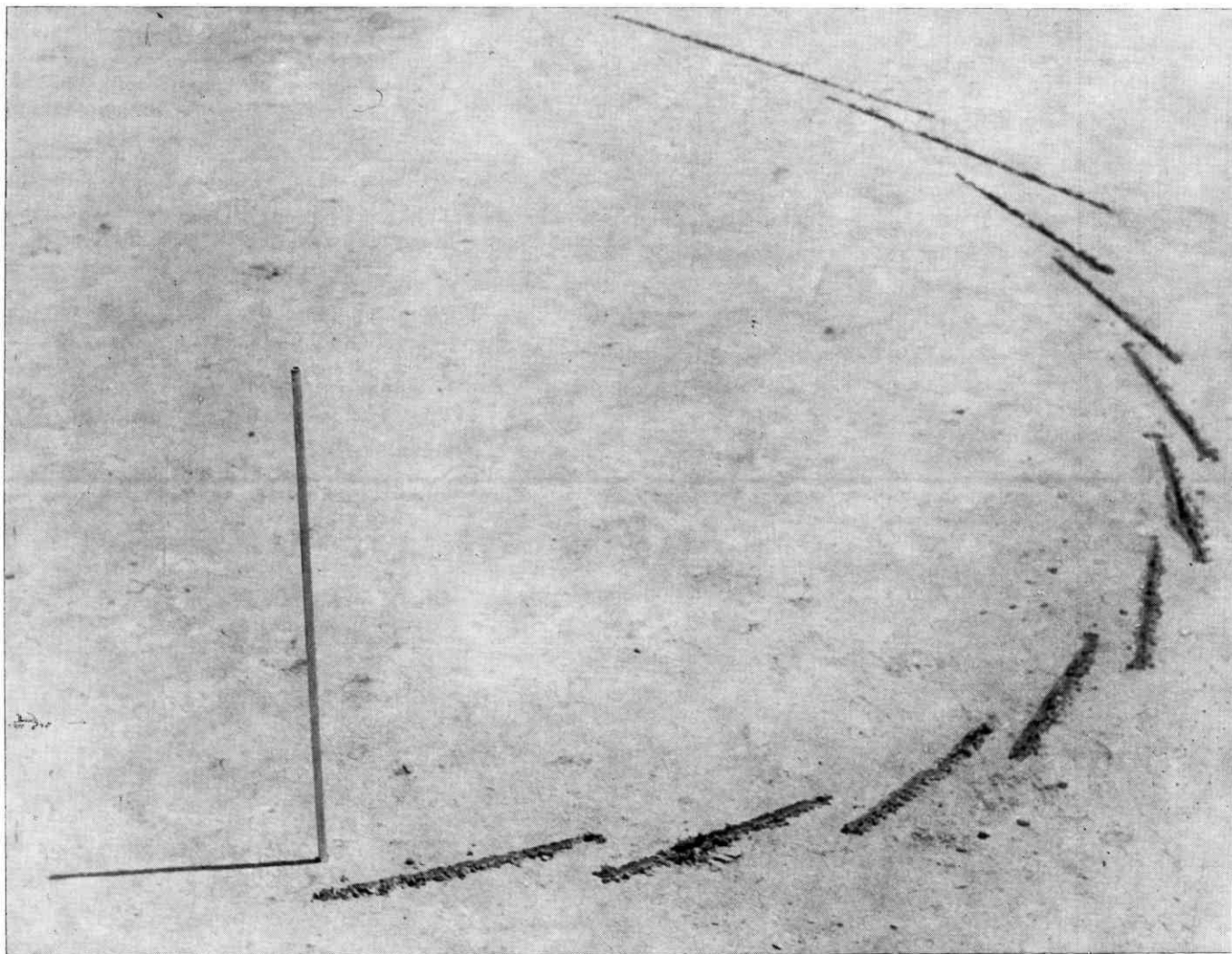
⁶ Germano Celant, »Arte povera«, ed. Gabriele Mazzotta, Milano 1969.

⁷ *ibid.*

david nez
zrcala-pejzaž
ljetni projekti, 1969, kranj

62



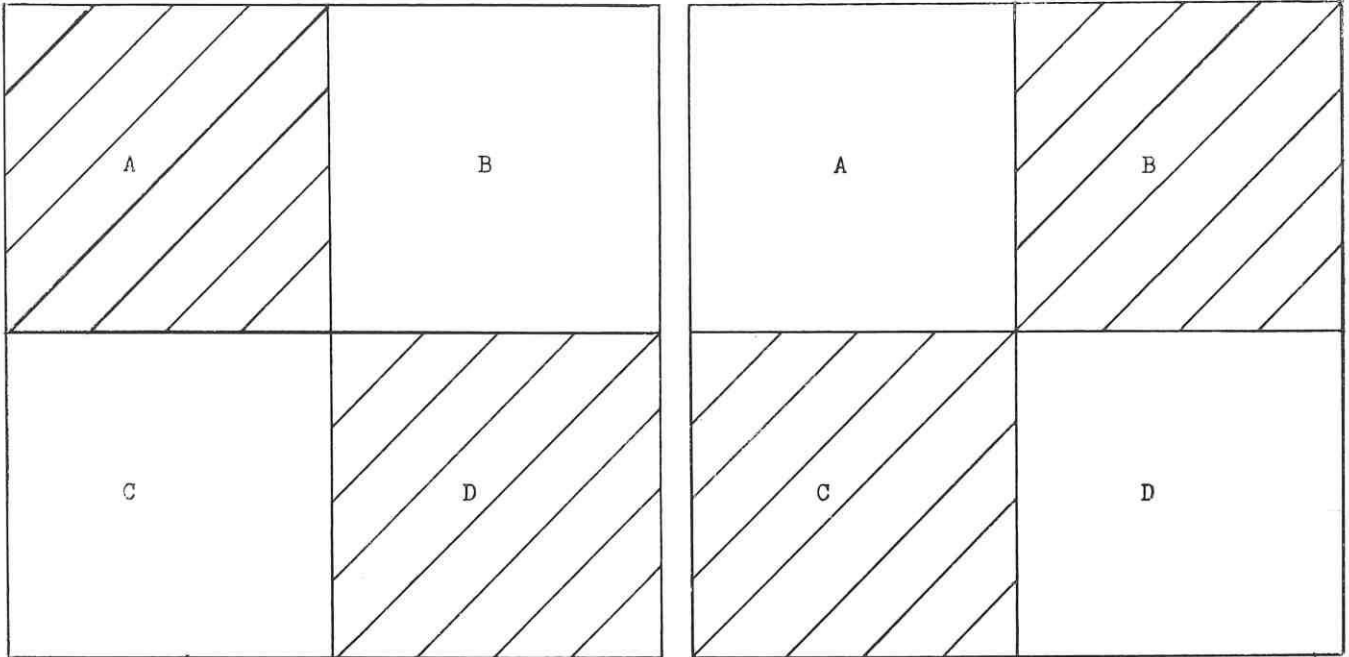


location Firenze
lokacija Firenze

1

location Ljubljana
lokacija Ljubljana

2



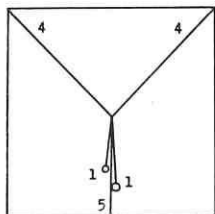
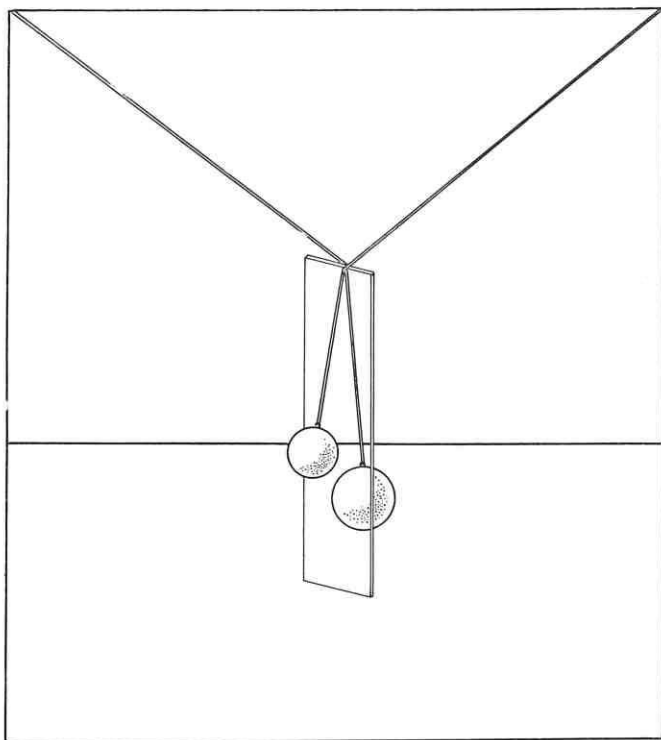
8 identical pieces of paper, format 70 x 70 cm / 8 identičnih kosov papirja
2 participants, each with 4 pieces paper / 2 udeleženca, vsak s 4 kosi papirja

David Nez - Firenze

Milenko Matanović - Ljubljana

paper in 2 possible states : x - incinerated / papir v 2 možnih stanjih:
o - non incinerated / o - nezažgan
x - zažgan

Date: April 25, 1970/	time	location	position	state
	10 ⁰⁰	1	A	x
		2	A	o
	11 ⁰⁰	1	B	o
		2	B	x
	12 ⁰⁰	1	C	o
		2	C	x
	13 ⁰⁰	1	D	x
		2	D	o
	čas	lokacija	pozicija	stanje



andraž šalamun

1
željezne kugle, 4 kg i 6 kg

4
pocinčana žica

5
staklo

Stajalište grupe OHO potpuno ulazi u tokove »siromašne« i konceptualne umjetnosti. Razrađujući svaki posebno ovaj internacionalni jezik današnje avangarde, oni dolaze i do različitih zaključaka. Tako su se upravo na zagrebačkoj izložbi mogla jasno razlučiti osobna gledišta ovih umjetnika: David Nez svojim *Krovom na tlu*, iako upotrebljava običan građevinski materijal, posve je izmijenio prirodnu funkciju krova; unošenjem ovog dijela zgrade u unutrašnji prostor i horizontalno ga postavljajući na pod galerije on je izmijenio ne samo funkciju izabranog objekta nego je razgraničio i njegovu semantičku vezu s pravim krovom. Milenko Matanović i Andraž Šalamun ironično i aluzivno grade nove strukture od industrijskih materijala koje imaju duboku vezu s organskim svijetom, ali ga isto tako i usklađuju s novim namjenama. Tomaž Šalamun priključuje se ovom izložbom grupi OHO i izlaže sijeno, cigle i kukuruzovinu, romantične materijale koji u novonastaloj situaciji ne gube svoje prvotne semantičke i supstancijalne veze s materijalima u samoj prirodi. On ostaje dosljedan svojoj ranijoj praksi: pjesničkoj, a ovim se materijalima služi kao opredmećenim riječima, oni su gola činjeničnost: ono što je riječima uskraćeno, po Šalamunovoj poetici, otkrivanje čistih elemenata (predmeta) realnog svijeta u njihovoj potpunoj egzistenciji, to je moguće postići prirodnim materijalima.

Izložbom u Galeriji Doma omladine u Beogradu u zimi godine 1969. grupa OHO postupno se oslobađa materijala kao medija i nosioca umjetničkih poruka da bi se upustila u novu avanturu: još radikalniju i komunikativno još čistiju. Oni polaze od čistog koncepta kao isključivog komunikacionog posrednika između umjetnika i publike, pa je prema tome moguće postaviti ovu jednadžbu: ideja = djelo = komunikacija, što će bitno izmijeniti i sam status umjetnika, publike i kritičara kao posrednika između umjetnika i publike; jednostavnije rečeno: umjetnik = kritičar = publika.

Grupu OHO odsada više ne interesiraju audio-vizuelno-taktilne osobine djela nego ga promatraju kao živo tkivo koje se može uočavati svim senzornim čovjekovim organima. To opet podrazumijeva i proširenje komunikacionih veza, pa će jedan od bitnih interesa grupe biti i otkrivanje novih načina komuniciranja. Sama ideja je također dovoljna da se komunicira s drugom osobom, smatra David Nez. Takav stav čiste konceptualnosti najbolje se vidio na posljednjoj izložbi grupe u ljubljanskoj Mestnoj galeriji (studeni 1970). Umjetnost je svedena na komunikaciju, a koncepcija je primarno i jedino sredstvo komuniciranja. Tako se proširuje samo područje istraživanja: Zemlja, kao jedinica našeg planetarnog sistema, samo je dio općeg polja, čitave

konstelacije. Istraživanja i mjerenja mijena koje nastaju u cjelokupnu Sunčevom sustavu sve su očita u radu grupe (Matanović, Andraž Šalamun), dok Marko Pogačnik i David Nez postavljaju težište interesa na traženje novih komunikacionih modela.

Rezultati rada, istraživanja nove komunikacione estetike ljubljanske grupe OHO, neosporno su jedan od najzanimljivijih oblika naše plastičke umjetnosti. Misao koju je unijela ova grupa proširuje se i u druge sredine — izvan Ljubljane i Kranja — pa tako danas i među zagrebačkim mladim stvaracima nalazimo pristalice »siromašne« i konceptualne umjetnosti. Tako Jagoda Kaloper u proljeće godine 1970. izlaže u Galeriji Studentskog centra ambijent koji se sastoji od jednostavnog popločenja galerijskog prostora cementnim pločama, kakve se inače upotrebljavaju za staze u urbanom i prirodnom krajoliku. U sredini galerije ostavljen je nepopločan prostor izlijepljen staniolom i okružen neonskim cjevastim osvjetljenjem, što asocira na bazen. Slobodan Dimitrijević i Goran Trbuljak također rade s prirodnim materijalom (vodom, na primjer) unutar zatvorenog prostora, na ulicama i trgovima, na plaži (u Dubrovniku ljeta 1970) ili u potpuno pust brdoviti pejzaž donose vodu uspostavljajući time imaginarnu vezu s morem kojega je voda nekada bila dio.

U Novom Sadu u proljeće godine 1970. počinje djelovati grupa »Kôd« koju sačinjavaju Slobodan Tišma, Mirko Radojičić, Janez Kocijančić, Slavko Bogdanović i Miroslav Mandić. Prvom manifestacijom, podizanjem metalnog modela kocke na visinu od 9 metara u prostoru Katoličke porte u Novom Sadu (10. travnja 1970), počinje njihova intervencija u urbanu cjelinu, koja će se kasnije očitovati u različitim oblicima: bojenjem trave, kopanjem jama po travnatim površinama, imenovanjem dijelova krajolika (bacanjem u Dunav slova od stiropora koja obrazuju riječi: »To je Dunav«) itd. Za grupu »Kôd« bitna je karakteristika romantični stav prema predmetima svakidašnjeg svijeta, oni ih otkrivaju i upozoravaju na njih, traže elemente koji su neprestanom upotrebom izgubili svoje pravo značenje, a intervencijom ovih umjetnika oni dobivaju nove i simboličke i semantičke vrijednosti.