

# nova umetnička praksa 1966-1978

balint sombati

## OPŠTI PREGLED UMETNIČKIH ZBIVANJA NA PRELAZU IZ ŠEZDESETIH U SEDAMDESETE

Sredinu šezdesetih u jugoslovenskoj modernoj umetnosti karakteriše oslanjanje na tekovine istorijske avangarde. Iz nadrealizma iznikla beogradska *Mediala*, zatim na konstruktivističke osnovne utemeljene zagrebačke *Nove tendencije*, te iz ekspresionizma preobražena ljubljanska *lirska apstrakcija* podjednako životare na dostignućima istorijske predvodnice. Iako su ove tendencije u odnosu na opšte stanje jugoslovenske umetnosti iliti na odgovarajuće pojave i analogna strujanja ostalih socijalističkih zemalja značile određeno napredovanje, u suštini su predstavljale jedan građanski model umetnosti što bi značilo da se nisu stvorile u znaku raskida sa starijim, prevaziđenim vrednostima, nego usavršavanjem, doterivanjem već ranije oformljenih ideala i ideja.

Ova, iz tradicije iznikla avangarda problema vezane za unutrašnje neprilike umetničkog sistema te pitanja u vezi društvenog vrednovanja umetnosti nije smatrala vlastitom. Unutrašnje kontradiktornosti i nezgode nasleđene od građanske umetnosti su tek čekali trenutak osveščivanja od strane umetničkih faktora, to jest stvaralaca, kritičara i publike.

S druge strane, akademski je duh i na nešto progresivnije pokušaje odstupanja od ukorenjenih shvatanja stavljao svoje sprečavajuće balaste što se negativno odrazilo na izlagačku politiku i vrednovanje, te klasifikaciju umetničkih dela. Taj isti faktor je uporno odgađao raščišćavanje situacije i uloge umetnika u savremenom društvu dovodeći umetnost u degradirajući položaj, pokazujući se privrženim nekim štetnim dogmama i zabludama od kojih se naše društvo u nekim drugim sferama ljudskog delovanja već davno oslobodilo.

U toj učaljoj i ustaljenoj atmosferi status quo-a sredinom šezdesetih se već tu i tamo javljaju neki pojedinačni pokušaji drugačijeg shvatanja umetnosti kao jezičke konstitucije i društvene aktivnosti. Ti pojedinačni naponi se ubrzo pretvaraju u jedan širi front uglavnom mladih stvaralaca koji ruše postojeće duhovne barijere i pridonose potpuno novom shvatanju pojma umetnosti i umetnika kao subjekta. Ovaj se preobražaj odvija pod uticajem međunarodnih socio-političkih i umetničkih zbivanja od kojih valja napomenuti one najznačajnije.

Društveno-politička gibanja druge polovine šezdesetih, naročito u Evropi i Severnoj Americi, kulminiraju šezdesetosme. One donose radikalne promene ne toliko činjeničnih stanja u društvenim strukturama određenih zemalja, nego više kao generatori novih ideja i ubeđenja o mogućnosti alternative kao 'realnosti u najrazličitijim vidovima ljudskog ponašanja i delovanja počev od pop kulture, rock muzike, mode i umetnosti do političkih aktivnosti raznih opredeljenja. Mlada generacija u svom procesu sazrevanja stiče samosvest na dotad neviđenoj razini proklamovajući ideju uzajamne upućenosti i internacionalizma, ujedno ukazujući na potrebu uzajamnog povezivanja progresivnih snaga čitavog sveta tvoreći dojam da McLuhanova zamisao zemaljske kugle kao »globalnog sela« i nije tako nedostižna. Više kao da nema izolovanih događaja, regionalnih problema, sva su važna zbivanja nekako povezana, a istovremeno i dostupna svima zahvaljujući brzom razvoju nauke i telekomunikacije. Običnom čoveku svakidašnjice odjednom se čini da je i on uključen u tokove najvažnijih svetskih društveno-političkih dešavanja.

Ubrzani tokovi razvoja ujedno dovode i do raznih sukoba pojedinih interesnih grupa, a i čitavih generacija: deca se bune protiv (lažnog) sveta svojih roditelja rušeći stare, već onemogućene ideale i norme jednog nestajećeg shvatanja života, ljudskog bitisanja, kao i mitove o nepotrebnosti sveobuhvatnih izmena. Dijalektičke promene su uočljive na svim područjima ljudske kreativnosti, a naročito u domenu svetskog umetničkog sistema. »Nije nimalo slučajno što se ciklus pojava novih umetničkih shvaćanja gotovo potpuno podudara s ciklusom onih širih društvenih i duhovnih zbivanja u vrijeme i neposredno poslije poznatih događaja iz 1968. godine, pa tako, štoviše, (Renato) Barilli smatra da je na osnovi mnogih karakterističnih činjenica danas već opravdano u historiografiji poslijeratne umjetnosti govoriti o periodu »prije« i periodu »poslije 1968«, piše Ješa Denegri.<sup>1</sup>

Prve karakteristične crte novog umetničkog senzibiliteta u svetu javljaju se nešto izrazitije 1966. godine na izložbama *Arte abitabile* u galeriji Sperone u Torinu i *Eccentric Abstraction* u organizaciji Lucy R. Lipparda u galeriji Fischbach u New Yorku. Predstavljena se dela na dotičnim manifestacijama naime orijentišu suprotno od načela metafizičke-mimetičke doktrine prethodnih jezičkih formulacija, na primer minimalizma i geometrizma, uvodeći nove materijale u umetnički kontekst, a istovremeno sužavajući materijski repertoar klasične forme. Redukcija tradicionalnih materijala i uvođenje sastava privremenog karaktera, odnosno ograničene trajnosti i prelaznih oblika, ubrzo ozbiljno uzdrnava status većitosti kao jedne od glavnih osobina svagdašnje umetnosti. Paralelno sa novom praksom javljaju se i novi termini i nove

definicije za opis istih: *arte povera* (siromašna umetnost), dematerijalizovana umetnost, antifforma i postobjektna umetnost. Arte povera, kao granično i blisko područje minimalne i konceptualne umetnosti, *upotrebljava predmetni, trivijalan i uglavnom neupadljiv materijal neke zatečene situacije, da bi na ovoj nezapaženoj ali prisutnoj realnosti naznačila promenu u izgledu do koje dolazi kada kreativan plan izmeni ulove jedne situacije i odredi ih na nov način*<sup>2</sup>.

Definicija siromašne umetnosti u glavnim crtama važi i za ostala slična nastojanja umetnika mlade generacije. Ona naime, kako naglašava Pierre Restany, nije stvorena potrebama siromašnog sveta, nego je to »umjetnost gerile protiv bogatog svijeta.« Uvođenjem novih, efemernih materijala u umetnički kontekst ne gubi se samo funkcija trajne vrednosti, nego se istovremeno podvlači i nekomercijalni status dela, status koji je bio toliko evidentan u nastojanjima Marcela Duchampa početkom našeg stoleća. Kao nekadašnji njegovi ready-made objekti, tako su se i dela siromašne umetnosti suprotstavljali komercijalnom mehanizmu umetničkog sistema zapadnog sveta. Njihova destruktivna uloga je dolazila do punog izražaja sve do onog trenutka dok tržište nije počelo da absorbuje i dela nematerijalizovanog karaktera, čiji su tvorci bili uglavnom predstavnici doktrinarog konceptualizma, to jest zagovornici orijentacije *umetnost kao jezik — jezik kao umetnost*.

U ovakvim i sličnim kreativnim nastojanjima do pune mere dolazi do izražaja individualni svet, odnosno lično držanje i etički stav umetnika. Pomoću novih medija — dijapozitiva, filma, fotografije, heroa, polaroida, videa itd. — umetnik je »govorom u prvom licu« ukazivao na bitne komponente svog intimnog sveta, otkrivajući najvažnije osobine sopstvene individualne mitologije. Protagonisti novog senzibiliteta ruše neke ukorenjene tabue i sasvim slobodno govore o odnosu njihovog ega sa spoljnim svetom ne skrivajući često nezadovoljstvo sa opštom situacijom jedinke u sukobima depersonalizovanih svakodnevnica. S tim uporedo umetnost gubi svoj specijalistički karakter i pomoću ekspanzije novih medija postaje privlačna i dostupna širem krugu intelektualaca. Umetnost gubi svoju zanatsku — celovsku crtu, »a sve to uvjetuje da se sam sadržaj umetničkih poruka toliko personalizira da to u mnogim slučajevima dovodi do onoga često naglašavanog momenta prožimanja, čak i identificiranja, sfere života i sfere umjetnosti.«<sup>3</sup> Uporedo sa estetizacijom svakodnevnice u većini dela pobećava se uloga etičke podloge poruke što je sasvim razumljivo obzirom na politizirajuću atmosferu kraja šeste decenije. Neki teoretičari čak tvrde da dobar deo tadašnje novoumetničke produkcije nije drugo nego politikanstvo obučeno u ruho umetnosti. Bilo kako bilo činjenica je da je »veliko otvaranje« i demistifikacija »velike umetnosti« plod jedne životvorne tendencije demokratizacije u sferama stvaralaštva, a i šire.

Stvaralačka praksa ljubljanske grupe OHO je već 1966. sinhrono sa svetskim zbivanjima, nagovestila bitne promene i prodor novog shvatanja umetnosti na jugoslovenskom tlu. Već je tada bilo evidentno da ona svoje korene ne vuče iz tradicije nego se definiše baš u suprotstavljaju s njim. U ovom se slučaju nije moglo govoriti o unutrašnjoj krizi globalnih i organskih umetničkih tokova, nego o frontalnom sudaru dva potpuno drugačija shvatanja: starog i novog. Profeti nove umetnosti su u potpunosti odbacili blagodatosti tradicionalne umetnosti, počev od korišćenih materijala, klasičnih izložbenih prostora i umetničkog statusa do verifikacije njihovog rada kao umetničkog dela. Tema i subjekat kreiranja je postala umetnost sama; njena priroda, fenomenologija i definicija. Stvaralaštvo je uopšte uzev poprimio karakter samorefleksivnosti, istražujući i proširivajući sopstvene mogućnosti i sopstvene granice. Umetnik je sebi često postavljao pitanje »šta je umetnost?«, pokušavajući formulisati svoju individualnu definiciju, a kroz tu odrednicu i samog sebe.

U vremenu od jedne decenije, tačnije od 1968. do 1978. u Jugoslaviji možemo zapaziti neviđenu ekspanziju novoumetničkih strujanja koja je rezultirala s ne jednim ostvarenjem sveopšteg značaja. Prva žarišta novih inicijativa, s izuzetkom slovenačke situacije, nisu bili sa odgovarajućim institucijama, na primer, akademijama i bogatim kulturno-umetničkim tradicijama raspolagajući vodeći centri, nego manji i skromniji gradovi pomalo na periferiji kulturnog života, Subotice i Novog Sada. Iako nisu prevelike, vremenske razlike između osnivanja raznih domaćih umetničkih grupa ukazuju na neke odlučujuće specifičnosti datih duhovnih sredina u odnosu na one koje objektivno u sebi nose bitno veći potencijal.

Slično kao i u svetu, jedan deo pristalica novih umetničkih ideja ne dolazi iz likovno-umetničkih struktura, nego iz književnih krugova (naročito u Vojvodini). To su mladi intelektualci koje privlači *eksperimentalna poezija — verbo-voko-vizuelno — lingvistika, teorija informacije, strukturalizam, semiotika* kao i neki drugi vidovi metaumetnosti koji tako postaju osnova za otvaranje literarno-umetničkih problematika ka likovno-umetničkim fenomenima. Njihova dela često rezultiraju u vidu graničnih umetničkih pojava, u nekoj vrsti sinteze, gde vizuelno-ikoničke komponente imaju podjednaku ulogu sa verbalno-tekstualnim. To je prvi slučaj u našoj umetnosti da tekst kao izražajno sredstvo u umetnosti plastične orijentacije stiče autonomni status u jezičkom kontekstu dela. Tekstovi su najčešće kontemplativno-tautološkog i informativnog karaktera. Interesantan je momenat da autori kroz svoje tekstualne refleksije sami pružaju ključ primaocu ka mentalnom približavanju i razumevanju svojih radova, ne prepuštajući ulogu teoretskog tumača kritičaru koji u većinu slučajeva nije ni spreman da prihvati predloge novih duhovnih napora. U nastojanju da se redefiniše pojam umetnosti i da se verno opiše njena priroda, misaoni procesi dobivaju u težini potiskujući intuitivne elemente klasične umetničke grade.

## STVARALAŠTVO GRUPE OHO

Uvertiru za jugoslovensku novu umetničku praksu predstavlja rana aktivnost grupe OHO koja je osnovana 1966. godine a Kranju. OHO je naslov knjige koju su izdali Marko Pogačnik i Iztok Geister Pla-

men, a kasnije i naziv jedne cele edicije, jer »kao medijalni oblik između OkO i uHo, pokriva audiovizuelnu prirodu tih knjiga.«<sup>1</sup> Ovaj momenat ujedno ukazuje i na polivalentnu svestranu jezičku orijentaciju članova i saradnika grupe. OHO naime nije čista likovno-vizuelna pojava nego se nalazi u složenijim sferama voko-vizuelne umetnosti, tojest na graničnom pojasu likovne umetnosti i literature u unakrsnoj vatri raznih jezičkih modelacija. S ovakvim multimedijskim programom ona se već po samoj prirodi sukobljava sa tradicionalnom orijentacijom slovenačke, pa i jugoslovenske umetnosti datog trenutka.

1966. ne obeležava istovremeno i početak rada nekih članova. Marčo Pogačnik već 1962. godine radi na otvorenom prostoru u koritu reke Save, a 1965. na svojoj izložbi u Kranju izlaže takozvane »pop-artikle«, u gipsanu ploču otisnute razne svakodnevnne predmete. Definicija »pop-artikla« je na prvi pogled zavaravajuća pošto aludira na poreklo iz pop arta, iako s njim nema mnogo bitnih dodirnih tačaka. Nagoveštavajući buduću umetničko-filozofsku orijentaciju grupe, karakterističnu za period između 1966. i 1967., Pogačnikova intencija bi se mogla svesti na doktrinu takozvanog *reizma*, jednog specifičnog i u našoj umetnosti dotad ne postojećeg načina videnja i shvatanja upotrebnih predmeta i svakodnevnih stvari u kontekstu umetnosti.

Delatnost mladih slovenačkih likovnjaka i pisaca-pesnika okupljenih oko grupe OHO u povećanoj meri potvrđuje zakonitost da kvalitetne nove ideje i shvatanja prvo moraju da se probiju i afirmišu u neposrednoj, vlastitoj sredini, u sukobu sa zaostalim i prevaziđenim idealima datog kulturno-umetničkog lokaliteta. Tako reizam OHO-a, demonstrirana već rane 1966. godine posredstvom Pogačnikovih »pop-artikala«, pokazuje jedno potpuno neobično i drugačije poimanje stvari i predmeta — pa i umetnosti — od akademskog shvatanja slovenačke kvaziavangardne književnosti. »U sferi umetnosti OHO u početku označava silazak iz značajnski opterećene tradicije, koja nalaze šta sme da bude umetničko delo ili čin...«, naglašava Brejc u svom već citiranom tekstu. Ovome bi mogli dodati i primedbu Brace Rotara koji tvrdi da »grupa OHO ima izuzetan položaj u slovenskoj likovnoj kulturi, jer je njena produkcija, jedina slovenska produkcija koja nije zasnovana na semantičkoj (iluzionističkoj, odnosno mistifikatorskoj) nego na eksplisitno semiotičkoj transparentnosti.«<sup>2</sup>

I. G. Plamen, jedan od glavnih zagovornika reističke doktrine naglašava da predmete treba prihvatiti i posmatrati u prastanju, bez uzgrednih elemenata, bez sadržaja koji su im prikačeni na veštački način. Suština reizma je u tome da odstrani štetne i suvišne taloge sa stvari i predmete, da se odstruži kora koja se stvorila usred refleksije spoljnog sveta, otuđenih i izveštačenih ljudskih odnosa. Za članove OHO-a nema mesta ekspresivnim i metafizičkim projekcijama raznih artikala; primarne osobine se ne smeju sputavati i mistifikovati. Stvari nisu ogledalo sveta, oni predstavljaju jedino samog sebe. Zbog toga Matanović, Pogačnik i A. Šalamun svojim »artiklima« crtaju samo konture, najkarakterističnije crte, bez dodatnih elemenata, čak i bez senki. Predmeti na njihovim crtežima su na ivici prepoznavanja; više kao ideje nego odraz materijalne stvarnosti.

U svojim naporima da pronade odgovarajuće jezičko rešenje, tojest likovnu tehnologiju, pomoću koje bi u sredstvima mass-medija mogao da sačuva viziju neposrednog prisustva stvari, Pogačnik je došao na ideju diferencirane, audio-vizuelne uloge linije, ne samo u likovnom prikazivanju, nego i u vizuelnoj poeziji. Ona je u ohoovskoj praksi poznata kao *topološka poezija* pošto zadržava samo najpotrebnije linijske sastojke napisanih slova.

Ohoovski crtež »obeležava prisutnost svesti o objektu, i, istovremeno, ističući njegovu najnužniju mimetička uporišta, ne sme da bude vizuelno prikazivanje umetnikove sposobnosti ili znanja ili, pak, vizuelnog bogatstva predmeta koji treba da bude nacrtan.«<sup>3</sup> Njihov crtež nikada ne tumači poruke o nečemu ili »priča« o sebi, jer »crtež teče samo kao neprekidni trag po imaginarnoj liniji prisustva objekta (...). Slova, objekti, raspoloženja, vizije, sve različite ravni tih pojava povezuje i nivelise univerzalna nit ohoovskog crteža.«<sup>4</sup> Predmeti se krajnje objektivizuju, a iluzionistički prostor jednostavno nestaje. Ta vrsta minimalizacije nije karakteristična samo u slučaju plošnog prikazivanja, na crtežima, nego i kod dimenzionalnih projekcija. Tako 1968. u ljubljanskoj Modernoj galeriji Pogačnik izlaže stotinak bočica odlivenih u gipsu i obojenih pastelnim bojama, Matanović obojenu ambalažu jaja, a A. Šalamun triptih sa figurom na koju kači svoje odelo. Izložba »je prikazivala jednostavne proizvode koji su izgubili svoju upotrebnost i bili predstavljeni sa neobično finim osećanjem za njihovo neposredno, vizuelno prisustvo«, napominje Brejc.

Dok je period između 1966. i 1967. uglavnom tekao u znaku literarnog reizma, 1968. godine su se pojavili prvi primerci produžetka reističkog iskustva u smislu izlaganja raznih predmeta u galerijskom prostoru. S ovom se operacijom karakter rada grupe znatno promenio, približivši se jezičkim formulacijama *siromašne umetnosti land arta* (umetnost pejzaža) i *procesualne umetnosti*. 1969. godine u Galeriji savremene umjetnosti u Zagrebu Tomaž Šalamun je, između ostalog, izložio stogove, sena, kukuruzne šaše i opeke, a David Nez je napravio krov od crepova na podu galerije. Ovu izložbu beležimo kao prvu jugoslovensku izložbu siromašne umetnosti.

Prilazak samim stvarima, umesto meditiranja o njima, što je bilo karakteristično u periodu prve etape literarnog reizma, prouzrokovalo je znatno širenje materijalnog arsenala grupe. Reistički pogledi su postali sve univerzalniji: dok je jedno krilo grupe ispitivao odnos organskih materija i veštačke okoline; dotle se drugo okrenulo ka relaciji veštačkih materijala i veštačkih prostora. Na ljubljanskoj izložbi marta i aprila 1969. ohoovci su upotrebili materijale kao što su životinje, biljke, minerali, biološki i fizički otpaci tehnološke civilizacije i obični upotrebnici materijali da bi pomoću njih predočili biološku i mineralnu supstancijalnost stvarnosti u veštačkom, zatvorenom prostoru. Ali prirodan tok događaja i unutrašnjeg razvoja postepeno ih je vodio u prirodnu okolinu, prema intervencijama u slobodnom prostoru, ka tematizaciji kon-

frontacije čovekovih mentalnih stanja sa živom prirodom. Uskoro je stvorena serija *land art*-radova pored reke Save, u okolini Kranja, u šumskim i brdskim predelima Slovenije.

Ove bi akcije uglavnom mogli podeliti u tri karakteristične grupe: 1. formiranje likovnog jezika u interakciji sa prirodom u umetnosti Neza i Matanovića; 2. odnos ljudskog tela i prirode u *body art*-radovima A. Šalamuna, te 3. definicija četiri životna elementa u prirodnim tokovima u Pogačnikovim meditacijama tipa procesualne umetnosti. Činjenica da radovi ove vrste ne razbijaju primarnu strukturu kraljolika u fizičkom smislu nego se zalažu za određene semiološke rezultate u datim okolnostima, ukazuje na visok nivo ekološke svesti članova OHO-a. Nez je, na primer, postavio u prirodu niz plastika u obliku isečenih ogledala, tvoreći razne optičke efekte i prestrukturirajući date elemente pejzaža. Jednom drugom prilikom, leta 1969. on je opkolio ljubljansku tvrđavu sa providnim sintetičkim vlaknom dužine 400 metara, dograđujući na ideju vodilju konceptualne prirode, mimo vajarskih postupaka, postupke karakteristične za radove Matanovića i Pogačnika; tražeći ka eliminisanju predmeta i stvari sa realnim, fizičkim atributima.

U duhu Matanovićeve napore da se oslobodi od materijalnosti stvari okrenuvši se ka njihovoj idejnoj i elementarnoj suštini, postupili su i ostali članovi grupe, svodeći fizičke-optičke datosti svojih objekata na minimalističke dimenzije. Krajem 1969. godine u Novom Sadu A. Šalamun je flomasterom povukao liniju između Petrovaradinske tvrđave i galerije u Katoličkoj porti, a potom je Matanović u Beogradu izveo svoj »totalni ambijent« aktivirajući dimnu bombu u galerijskom prostoru. Ova je izložba bila i neka vrsta prekretnice jer je nagovestila bitne promene u programu »od predmeta ka procesima«, svodeći ikonografski jezik na meditacije tekstualne i misaone prirode. Iz fizičkog sveta objekata ohoovci su stigli do problematike njihovih raznih — težišnih, energetskih i drugih mernih — položaja, do eksperimenata mentalne prirode. Uvideli su da se sve manje moraju oslanjati na konkretne fizičke osobine predmeta da bi registrovali njihove najvažnije elementarne efekte. »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 su im se razotkrivale kao neosporna mentalna dejstva«, primećuje Brejc. U istraživanjima čisto mentalnog karaktera vizuelna prezentacija određenih procesa bila je izgubila klasičan status formalno-pravnog dokumenta svodeći svoj delokrug na funkciju parcijalnog značaja u okviru »mentalnog naglašavanja gledalaca sa njihovim metafizičkim, spiritualnim iskustvima«. Redukcionistička estetika OHO-a zasnovana je na *optičkom minimalizmu i dematerijalizaciji umetničkih medija* u odnosu na evropski i američki konceptualizam analitičke prirode odudara sa svojom naglašenom koncentracijom na složene mentalne koncepte i prezentacijom osnovnih kosmoloških stanja.

Poslednja radna godina je protekla u znaku transcendentnog konceptualizma svodeći jezik dematerijalizovane umetnosti na razne mentalno-kontemplativne tokove u znaku udaljavanja od običnih umetničkih prostora. Ohoovci su se sve izrazitije usmerili ka kolektivnom misticizmu i transcendentnoj meditaciji izgubivši već i preostale spone sa onim što bi nazvali međunarodnim konceptualizmom. Njihova tadašnja razmišljanja više ne podležu analizama baziranih na racionalnoj formalnoj logici ili, pak, na stilističkim ili ikonografskim standardima. Zajednički svet im se postepeno intimizuje i spiritualizuje pretapajući se u ekstremne pojave duhovne prirode. No, ni fizički vežbe ne isključuju u potpunosti. Tokom 1970. izveli su simulatnu akciju kojom prilikom su Nez i Matanović u New York-u, a A. Šalamun i Pogačnik u Ljubljani u određeno vreme bacili pogled prema suncu i sa visine od 10 cm ispustili šibicu na komad papira obeleživši 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«, čak i do granica telepatske komunikacije. Te se duhovne komunikacije ne uspostavljaju isključivo među članovima grupe nego i između područja istorije, svemir, prirode (neba i zemlje), vremena itd.

Ovaj je period ujedno doneo i značajne izlagačko-afirmativne uspehe. Izlagali su u Muzeju moderne umetnosti u New York-u, u *Aktionsraum*-u u Münchenu, u Firenci i na beogradskom trijenalu. Ali su ih zajedničke meditacije odveli do sasvim drugačijih odluka od onih koji bi omogućili još intenzivnije učešće na međunarodnoj umetničkoj sceni: u proleće 1971. na jednom šempaskom imanju osnovali su komuntu gde je trajnije ostala jedino Pogačnikova porodica; ostali su se razišli u raznim pravcima životnih strujanja. Pokušavajući da se odgonetne odluka ohoovaca da odustanu od međunarodne afirmacije, Brejc zaključuje da su prestali sa radom »jednostavno zato što su bili pošteni 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« koji 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.«

Članovi OHO grupe su svoje radove i dokumente poklonili muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Grupa je imala snažan uticaj na tadašnje umetničke događaje u nas i direktno ili indirektno imala značajnu ulogu u formiranju umetničkih grupa sličnog afiniteta.

1. Ješa Denegri: *Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija*. In: *Nova umjetnička praksa 1966–1978*. Galerija savremene umjetnosti, Zagreb 1978.
2. Karin Tomas: *Mali leksikon umetnosti 20. veka*. Jugoslavija, Beograd 1979.
3. Ješa Denegri: cit. delo.
4. Tomaž Brejc: *Uvod u sećanje OHO*. Katalog. Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1979.
5. *Članovi grupe OHO*. Treći program Radio Beograda. Beograd, zima, 1970.
6. Tomaž Brejc: cit. delo.
7. Tomaž Brejc: cit. delo.