

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

URŠKA BARUT

Razstavni projekt *Atelje 69*

**Sodelovanje Tomaža Šalamuna s Skupino OHO in Moderno galerijo v
Ljubljani**

Magistrsko delo

Mentorica:izr. prof. dr. Beti Žerovc

Univerzitetni študijski program druge
stopnje: Umetnostna zgodovina - E

Ljubljana, 2019

Izveček

Razstavni projekt *Atelje 69*. Sodelovanje Tomaža Šalamuna s Skupino OHO in Moderno galerijo v Ljubljani

V magistrskem delu obravnavam razstavni projekt *Atelje 69*. Zamislil si ga je znani slovenski pesnik in umetnostni zgodovinar Tomaž Šalamun, izvedel pa ga je med marcem in majem 1969 v ljubljanski Moderni galeriji v sodelovanju s Skupino OHO ter v Kranju, kjer je bila Šalamunova samostojna razstava. Začetki razstavnega projekta *Atelje*, katerega del je tudi *Atelje 69*, segajo v leto 1967, ko je Tomaž Šalamun Zorana Kržišnika prepričal, naj Skupini OHO omogoči uporabo razstavnih prostorov v kleti Moderne galerije. Kržišnik je priložnost izkoristil za uresničitev ideje o razstavljanju mladih, neveljavljenih umetnikov, kar je vodilo v prve razstave *Ateljeja* leta 1968. V magistrskem delu se osredotočam na to, kako je prišlo do razstav *Ateljeja 69* in idejnega načrta zanje, ter kakšno vlogo so pri tem igrali Tomaž Šalamun, Skupina OHO ter Moderna galerija. Skozi raziskavo arhivskega in hemerotečnega gradiva rekonstruiram potek razstav *Ateljeja 68* in *Ateljeja 69* ter odziv nanje. Razstave postavljam v kontekst sočasnega neoavantgardnega dogajanja v svetu. Pri tem se najbolj osredotočam na razstave umetnikov revne umetnosti, saj je Tomaž Šalamun del leta 1968 preživel v Italiji, kjer se je srečal tudi z revno umetnostjo. Omenjam tudi vplive konceptualne umetnosti in neodade ter potegnem paralele s sočasnim razvojem avantgardnega gledališča. Z magistrsko nalogo zapolnjujem vrzel v raziskovanju sodelovanja med Tomažem Šalamunom in Skupino OHO ter vpliv, ki ga je imela revna umetnost na njihovo delo ter na Šalamunov idejni načrt za *Atelje 69*. Nakazujem tudi pozitiven odnos, ki ga je Tomaž Šalamun imel z Zoranom Kržišnikom in Moderno galerijo ter raziskujem večinoma dobre odzive, ki sta ga na umetniško raziskovanje Tomaža Šalamuna in Skupine OHO imeli javnost in stroka.

Ključne besede: OHO, Tomaž Šalamun, Moderna galerija, revna umetnost, neoavantgarde

Abstract

Exhibition project *Atelier 69*. Tomaž Šalamun's cooperation with the OHO Group and the Modern Gallery in Ljubljana

In my master's thesis, I examine the exhibition project *Atelier 69*. Conceptualised by the renowned Slovenian poet and art historian Tomaž Šalamun, it took place between March and

May 1969 at the Modern Gallery in Ljubljana in collaboration with the OHO Group and in Kranj, where Šalamun had his solo exhibition. The beginnings of the *Atelier* exhibition project that *Atelier 69* is a part of date back to 1967 when Tomaž Šalamun convinced Zoran Kržišnik, the director of the Modern Gallery, to allow the OHO Group the use of the exhibition space in the gallery's basement. Kržišnik used the opportunity to realise his idea of exhibiting young, unestablished artists, leading to the first *Atelier* exhibitions in 1968. I focus on how the *Atelier 69* exhibitions and the conceptual plan for them came to be and the role that Tomaž Šalamun, OHO Group and the Modern Gallery played in it. Through the examination of the archival and newspaper records, I show how the exhibitions of the *Atelier 68* and *Atelier 69* developed and how the public reacted to them. I place the exhibitions in the context of the contemporary neo-avant-garde movements. I place the most focus on the exhibitions of Arte Povera artists since Tomaž Šalamun spent a part of the year in 1968 in Italy, where he came into contact with Arte Povera. I also mention the influence of conceptual art and neo-dada and draw parallels with the contemporary development of avant-garde theatre. Master's thesis fills the gap in the exploration of the collaboration between Tomaž Šalamun and the OHO Group and the impact that Arte Povera has had on their work. I also point to the positive relationship Tomaž Šalamun had with Zoran Kržišnik and the Modern Gallery as well as exploring the generally positive response that the public and critics had to Tomaž Šalamun's and OHO Group's work.

Key words: OHO, Tomaž Šalamun, Museum of Modern Art Ljubljana, Arte Povera, neo-avant-gardes

VSEBINA

1 UVOD.....	6
2 ČASOVNICA.....	9
3 ZGODOVINSKI OKVIR.....	13
3.1 Politične in kulturne razmere.....	13
3.1.1 Moderna galerija in Zoran Kržišnik.....	16
3.1.2 Tomaž Šalamun.....	18
3.1.3 Skupina OHO.....	21
4 ZAČETKI PROJEKTA <i>ATELJE</i> IN <i>ATELJE 68</i>	29
4.1 <i>Atelje 68</i>	32
5 <i>ATELJE 69</i> : KONCEPT, ANALIZA IN KRITIKA.....	40
5.1 Prva razstava: Milenko Matanović, David Nez in Andraž Šalamun.....	41
5.1.1 Kritika prve razstave.....	43
5.2 Samostojna razstava Tomaža Šalamuna v Kranju.....	47
5.2.1 Kritika razstave Tomaža Šalamuna.....	49
5.3 Druga razstava: Srečo Dragan in Marko Pogačnik.....	57
5.3.1 Kritika druge razstave.....	58
6 <i>ATELJE 69</i> V KONTEKSTU.....	64
6.1 Italija in svet.....	65
6.1.1 Revna umetnost.....	67
6.1.2 Paralele med idejnim načrtom za <i>Atelje 69</i> in sočasnimi razstavami revne umetnosti.....	69
6.2 Jugoslavija.....	72
7 ZAKLJUČEK.....	75
8 POVZETEK.....	78
9 LITERATURA.....	80
10 VIRI.....	85

10.1 Časopisni viri.....	85
10.2 Arhivski viri.....	88
10.3 Intervjuji in drugi viri.....	89
10.4 Elektronski viri.....	90

1 UVOD

Na *Atelje 69* lahko gledamo kot na serijo treh razstav, ki so se zvrstile med marcem in majem 1969. Sam *Atelje 69* je bil del širšega projekta razstav *Atelje*, ki je v ljubljanski Moderni galeriji predstavljal dela umetnikov mlajše generacije med leti 1968 in 1980. Prvi so v sklopu novoustanovljenega *Ateljeja* leta 1968 razstavljali člani Skupine OHO, ki so svoje razstavljanje v Moderni galeriji ponovili še prihodnje leto, v okviru *Ateljeja 69*. Za prevetritev programa je nastal idejni načrt za *Atelje 69*, ki ga je spisal Tomaž Šalamun. Njegov idejni načrt se sklada le s prvima dvema razstavama v okviru *Ateljeja 69*, razstavama članov Skupine OHO Milenka Matanovića, Davida Neza in Andraža Šalamuna (26. marec–2. april 1969) ter Sreča Dragana in Marka Pogačnika (4. april–13. april 1969), medtem ko je bila tretja razstava z naslovom *Mlajša beneška grafika* (14. maj–24. maj 1969) najverjetneje dodana na željo ravnatelja Moderne galerije Zorana Kržišnika. Sočasno z obema razstavama Skupine OHO naj bi v Prešernovem spominskem muzeju v Kranju potekala tudi samostojna razstava Tomaža Šalamuna (2. april–3. april 1969), ki uradno sicer ni bila del *Ateljeja 69*, je pa vsebina razstave zelo povezana s Šalamunovim idejnim načrtom ter vsebino prvih dveh razstav. Razstava je trajala manj kot en dan, saj jo je muzejski svet Gorenjskega muzeja zaprl že dan po otvoritvi.

Pri branju Šalamunovega idejnega načrta za *Atelje 69* lahko vidimo močan vpliv sočasnih svetovnih neoavantgardnih gibanj, ki pred tem na umetnost v Sloveniji še niso močnejše vplivala. Pri tem je najbolj očiten pečat pustilo italijansko gibanje revne umetnosti (*arte povere*), s katerim je Šalamun prišel v stik med svojim bivanjem v Rimu. Vpliv revne umetnosti na zgodnja dela Skupine OHO pri nas še ni bil resneje raziskan, tako da bo to delo predstavljalo prvi korak k raziskavi tega fenomena. Prav tako odpira vprašanja, kako so tovrstni vplivi prihajali k nam ter kako sta javnost in stroka nanje reagirali. Zanimivo je tudi videti, kako je izvedba razstav znotraj *Ateljeja 69* odstopala od idej, ki jih je v idejnem načrtu zarisal Šalamun. Odpre se tudi vprašanje, zakaj je pri Skupini OHO prišlo do spremembe v umetniškem izražanju in kako se je to spremenilo od razstave v sklopu *Ateljeja 68*. Prav tako bom v magistrskem delu poskušala razumeti sočasno kulturno in politično dogajanje v Jugoslaviji ter svetu, glavne akterje, zaradi katerih je do razstavnega projekta *Atelje* prišlo ter premike, do katerih je v načinu razstavljanja prišlo tako pri nas kot tudi drugod po svetu.

Razstavni projekti *Atelje*, *Atelje 68* ali *Atelje 69* do sedaj še niso bili deležni lastne obravnave. Prav tako še ni bilo podrobneje obdelano obdobje delovanja Skupine OHO med

leti 1968 in 1969, ko so pobližje sodelovali s Tomažem Šalamunom. Podobno velja tudi za Šalamunovo umetniško udejstvovanje ter za vpliv revne umetnosti na umetnost v Jugoslaviji. Kar nekaj literature in raziskav je bilo posvečenih delovanju Skupine OHO ter njenih posameznih članov. Pri tem so najpomembnejši katalog *OHO. 1966–1971* Tomaža Brejca¹ in katalog retrospektivne razstave Skupine OHO iz leta 1994, ki ga je uredil Igor Zabel, v razširjeni obliki pa je leta 2007 izšel v ponatisu.² Prav tako so šestdeseta leta dobro obdelana z vidika politične zgodovine in svetovnih neoavantgard. O dogajanju na umetniškem področju v šestdesetih letih v Jugoslaviji je že sočasno izhajala pregledna literatura, kot je *Nova umjetniška praksa 1966–1978*,³ modernizem in vplivi konceptualizma v Jugoslaviji pa so bili predmet raziskav več člankov ter znanstvenih monografij, kot sta na primer *Socialism and Modernity. Art, Culture, Politics 1950–1974*, ki ga je uredila Ljiljana Kolečnik⁴ in *Konceptualna umetnost* Miška Šuvakovića.⁵

Pri rekonstruiranju samega projekta *Ateljeja 69* je veliko vlogo igralo arhivsko gradivo. Največji del podatkov je na voljo v dokumentaciji Moderne galerije, kjer so ohranjeni zapisniki sestankov strokovnega kolegija, personalna mapa Tomaža Šalamuna in nekateri odzivi na razstave *Ateljeja 68* in *69*. Za prepoznavanje del, ki so bila na razstavah razstavljena, ter njihovih naslovov so v veliko pomoč fotografije, ki jih hranijo v fotografskem arhivu Moderne galerije. Odzivi javnosti in stroke na razstave so bili zbrani iz sočasnega časopisnega gradiva, ki ga v ožjem obsegu hranijo v hemeroteki Moderne galerije, še več pa ga je na voljo v časopisni čitalnici Slovanske knjižnice. Pomemben vir informacij predstavljajo tudi intervjuji s Tomažem Šalamunom in člani Skupine OHO. Pri tem gre izpostaviti neobjavljen intervju s Tomažem Šalamunom, ki ga je leta 2009 opravila Ksenya Gurshtein, ter intervjuje z Markom Pogačnikom, Davidom Nezom, Milenkoma Matanovićem in Andražem Šalamunom, ki jih je leta 2011 in 2013 opravila Beti Žerovc. Za razjasnitev nekaterih podrobnosti v povezavi z *Ateljejem 69* sem sama opravila intervjuje še s Tomažem Brejcem, Milenkoma Matanovićem, Davidom Nezom in Markom Pogačnikom.

¹ Tomaž BREJEC, *OHO. 1966–1971*, Ljubljana 1978.

² *OHO. Retrospektiva* (Moderna galerija, 1. 2.–13. 3. 1994, ed. Igor ZABEL), Ljubljana 1994; *OHO. Retrospektiva*, (Moderna galerija, 1. 2.–13. 3. 1994, ed. Igor ŠPANJOL), druga, dopolnjena izdaja, Ljubljana 2007.

³ *Nova umjetniška praksa 1966–1978* (ed. Marijan Susovski), Zagreb 1978.

⁴ *Socialism and Modernity. Art, Culture, Politics 1950–1974* (ed. Ljiljana KOLEŠNIK), Zagreb 2012.

⁵ Miško ŠUVAKOVIĆ, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad 2007.

Magistrsko delo je razdeljeno na tri glavne sklope. Prvi del, ki vsebuje tudi časovnico za lažji pregled dogajanja, bo namenjen tako pregledu dogajanja na področju politike in umetnosti v Jugoslaviji kot tudi podrobnejši predstavitvi Moderne galerije in njenega ravnatelja Zorana Kržišnika, Tomaža Šalamuna ter Skupine OHO. Drugi del je sestavljen iz dveh poglavij. Prvo je namenjeno predstavitvi dogodkov, ki so pripeljali do formacije *Ateljeja* in podrobnejši predstavitvi razstave Skupine OHO v sklopu *Ateljeja 68*. Drugo je posvečeno obravnavi *Ateljeja 69*. To poglavje vsebuje tako pregled dogodkov, ki so vodili do razstav *Ateljeja 69*, kot tudi razčlenitev idejnega načrta Tomaža Šalamuna ter odzive javnosti in stroke na vsako od razstav. V tretjem delu so v jugoslovanski in mednarodni kontekst postavljeni tako idejni načrt Tomaža Šalamuna kot tudi sama dela, ki so jih člani Skupine OHO pokazali na razstavah. Opisana bodo glavna gibanja, ki so na *Ateljeju 69* pustila svoj pečat, kakor tudi razstave in prostori, iz katerih je Tomaž Šalamun črpal navdih za svoje delo.

2 ČASOVNICA

Namen časovnice je čim bolj strnjeno prikazati glavne dogodke v delovanju Skupine OHO in Tomaža Šalamuna, ki so pomembni za razumevanje njihovega sodelovanja v okviru razstavnega projekta *Atelje 69*. Časovnica je mišljena kot splošen, poenostavljen pregled, zato ne vsebuje citatov. Podatki so podrobneje podani v poglavjih o Skupini OHO in Tomažu Šalamunu.

1963

- Gimnazijci Marko Pogačnik, Marjan Ciglič in Iztok Geister Plamen v Kranju izdajo revijo *Plamenica*.
- Konec leta se zaradi študija preselijo v Ljubljano.

1964

- Revija *Perspektive*, s katero sodelujejo člani Gibanja OHO, je ukinjena, Tomaž Šalamun, ki je tik pred ukinitvijo njen urednik, gre za nekaj dni v zapor, tudi zaradi pesmi *Duma 64*.

1965

- Tomaž Šalamun diplomira, in se vpiše na doktorski študij umetnostne zgodovine, menda na povabilo profesorja Luca Menašerja.

1966

- Izide *Poker*, prva pesniška zbirka Tomaža Šalamuna.
- Marko Pogačnik objavi načrte za *Sintgalerijo*.
- Izide generacijski zbornik avantgardne umetnosti *EVA*, za katerega je dal pobudo Tomaž Šalamun, uredila sta ga Iztok Geister in Marko Pogačnik, sodelovali pa so tudi Braco Rotar, Franci Zagoričnik in kasneje še Aleš Kermauner.
- Iztok Geister in Marko Pogačnik v *Tribuni* objavita *OHO Manifest*, izide tudi knjiga *OHO*.

1967

- Tomaž Šalamun študira v Parizu, kjer se navduši nad tem, da bi bil umetnik.
- Konec leta se Šalamun s Kržišnikom dogovarja za razstavljanje del Gibanja OHO v Moderni galeriji.

1968

- Februarja se odpre prva razstava Marka Pogačnika, Milenka Matanovića in Andraža Šalamuna v Moderni galeriji v Ljubljani. Kasneje razstava potuje v Maribor.
- Spomladi Tomaž Šalamun tri mesece študira v Rimu, kjer spozna Palmo Buccarelli in umetnike gibanja revne umetnosti. V samozaložbi izide njegova druga zbirka *Namen pelerine*.
- Skupina razstavlja v Galeriji Studentskog centra v Zagrebu.
- Skupini se pridruži David Nez.
- Matanović in Nez razstavljata na razstavi *Objekt i boja* v Galeriji Centar v Zagrebu ter na festivalu konkretne poezije v Fiumbalu.
- Delovati prične gibanje OHO-Katalog. Člani: Tomaž Brejc, Nadežda Čaćinović, Iztok Geister, Lado Kralj, Milenko Matanović, Rastko in Zoja Močnik, David Nez, Marko Pogačnik, Jani Razpotnik, Braco Rotar, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun, Rudi Šeligo, Marko Švabić in Slavoj Žižek. Poskušajo ustanoviti revijo *Katalog*, ki bi predstavljala nove težnje v umetnosti in teoriji, saj jim delovanje v okviru kroga *Perspektiv* nazorsko in generacijsko ne ustreza. Prva številka izide kot posebna številka revije *Problemi*. Skupini OHO in OHO-Katalog pogosto delujeta povezano, vendar Skupina OHO ohranja lastni pristop.
- Poleti Matanović, Dragan in Križnar izvajajo happeninge v parku Zvezda.
- Jeseni skupina OHO-Katalog sodeluje na BITEF-u v Beogradu, kjer spoznajo umetnostna zgodovinarja in kustosa Ješo Denegrija in Biljano Tomić.
- Decembra Matanović z Dellabernardino in Nezom izvede *Triglav*.

1969

- Februarja je v Zagrebu razstava *Pradedje*.
- Tomaž Šalamun postane honorarni delavec v Moderni galeriji, zadolžen za razstave *Ateljeja 69*.
- Marca je prva razstava Skupine OHO v *Ateljeju 69* (Nez, Matanović in Šalamun). Aprila ji sledita razstava Tomaža Šalamuna v Kranju in druga razstava Skupine OHO v *Ateljeju 69* (Dragan, Pogačnik). Maja poteka tretja razstava *Ateljeja 69, Mlajša beneška grafika*, s katero se Šalamun ne strinja.
- Avgusta Tomaž Šalamun zapusti Moderno galerijo.
- Spomladi se s služenja vojaškega roka vrne Marko Pogačnik. Fokus skupine se poleti začne premikati proti naravi, njihova dela kažejo vplive land arta, konceptualne umetnosti in ezoterike.
- Ustali se predvsem štiričlanska Skupina OHO, ki pa še vedno pogosto sodeluje z drugimi sodelavci.
- Jeseni pride do razstave *Prapradedje* v Novem Sadu, sledi ji razstava v Domu omladine v Beogradu.
- Izide *Katalog 2*.

1970

- Kynaston McShine povabi Skupino OHO na razstavo *Informacije (Information show)* v New York.
- Člani Skupine OHO razstavljajo v galeriji Technè v Firencah in v galeriji Đuro Đaković v Sarajevu, Tomaž Šalamun ta čas študira v Pisi.
- Nez, Matanović, A. Šalamun in Pogačnik od marca do maja izvajajo projekte v Zarici pri Kranju.
- Julija se Skupina OHO skupaj s Tomažem Šalamunom udeleži otvoritve razstave *Informacije* v New Yorku.
- Po vrnitvi se udeležijo 4. beograjskega trienala sodobne umetnosti v Muzeju savremene umetnosti, kjer se predstavijo tudi v okviru vizualne poezije.

- Poleti imajo Nez, Matanović, A. Šalamun in Pogačnik v Zarici, na Sorškem polju in v Čezsoči skupinsko »šolanje«, kjer iščejo harmonijo skupnosti, usklajenost s pokrajino, zgodovino in naravo. Avgusta se jim pridruži Walter de Maria in z njimi sodeluje pri enem od projektov.
- Tomaž Šalamun ta čas preživlja v New Yorku, kjer se dogovarja za prevajanje svojih pesmi v angleščino.
- Jeseni člani Skupine OHO nastopijo v *Aktionsraum 1* v Münchnu, nato pa še na razstavi v Mestni galeriji v Ljubljani. Po tej razstavi se odločijo zapustiti umetniški svet.

1971

- Skupina OHO se aprila skupaj s svojimi družinami naseli na opuščeni kmetiji v Šempasu. Nastane Družina v Šempasu.
- Tomaž Šalamun se zaposli na Akademiji za likovno umetnost kot asistent na katedri za umetnostno zgodovino, a konec leta odide na univerzo v Iowo. Leta 1972 ga na mestu asistenta na Akademiji za likovno umetnost nadomesti Tomaž Brejc.
- V mesecih po selitvi v Šempas komuno zapustijo David Nez, Milenko Matanović in Andraž Šalamun in začnejo z lastno umetniško potjo. Nez po razstavi svojega diplomskega dela na Tribuni mladih v Novem Sadu leta 1972 odpotuje v Indijo, nato pa leto kasneje v komuno Findhorn na Škotskem, kjer ostane dve leti. Od tam gre v Boston, kjer dela kot oblikovalec. Matanović se jeseni leta 1971 za nekaj let pridruži komuni Findhorn, nato pa se leta 1973 preseli v Kalifornijo. Andraž Šalamun v Sloveniji nadaljuje svojo slikarsko kariero. Marko Pogačnik z ženo Mariko in mladimi, ki se kasneje pridružijo komuni, vodi Družino v Šempasu še do leta 1979.

3 ZGODOVINSKI OKVIR

Za boljše razumevanje okoliščin, ki so pripeljale do formacije *Ateljeja* in do sodelovanja med ravnateljem Moderne galerije, Zoranom Kržišnikom, Tomažem Šalamunom in Skupino OHO, ter do same oblike razstav in izbora razstavljenih del, je treba najprej orisati politično in kulturno dogajanje v Jugoslaviji. V sledečih podpoglavjih bom na kratko predstavila še Moderno galerijo in Zorana Kržišnika, Tomaža Šalamuna ter Skupino OHO, ki je nastopila na vseh razstavah *Ateljeja*, obravnavanih v tej nalogi.

3.1 Politične in kulturne razmere

Druga Jugoslovanska država se je oblikovala po koncu druge svetovne vojne. Vodila jo je komunistična partija z Josipom Brozom Titom na čelu. Kratkemu obdobju, v katerem se je Jugoslavija bolj povezovala s Sovjetsko zvezo, je sledila prekinitev odnosov z njimi in odločitev, da se pričnejo politično bolj odpirati proti Zahodu. Jugoslavija se je začela uveljavljati kot »most« med Zahodom in Vzhodom in gojiti nekatere zahodne vrednote. To se je poznalo tudi na umetniškem področju.⁶ Gostila je umetnost tako umetnikov z Vzhoda kot Zahoda, mladi Jugoslovani pa so imeli tudi dobre možnosti za študij in potovanja v tujino.

Od petdesetih let dalje je bila na kulturnem področju dovoljena tudi večja svoboda, a je kljub temu občasno prišlo do težav med politiki in kulturniki. Tako je na primer prišlo do političnih ukinitvev revij, kot so bile *Besede*, *Revija 57*, *Bori*, *Plamenica* in *Perspektive*. S težavami so se soočali tudi gledališki krogi, likovna umetnost pa je kljub kritiki, ki so je bile nove umetniške struje pogosto deležne v medijih in politiki, lahko dokaj nemoteno nadaljevala z razvojem in razstavljanjem. V Sloveniji je bil zato najverjetneje zaslužen tudi politično in socialno spreten ravnatelj Moderne galerije Zoran Kržišnik.⁷

Podobno kot v Evropi in Ameriki so se tudi v Jugoslaviji kot prevladujoča umetniška struja uveljavljala različna modernistična odstopanja od realističnega jezika, tudi zmerne abstrakcija. Razlog za to je bila najverjetneje tudi želja, da bi se Jugoslavija uveljavila kot država odprta proti Zahodu. Modernizem pri nas se je pri tem lahko naslonil na predvojno domačo tradicijo; razvijali so ga umetniki, ki so med obema vojnoma študirali v Zagrebu.

⁶ Jože PIRJEVEC, *Jugoslavija 1918–1992. Nastanek, razvoj ter razpad Karadžordevičeve in Titove Jugoslavije*, Koper 1995, pp. 225–236.

⁷ Aleš GABRIČ, *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*, Ljubljana 1995, pp. 15, 17; PIRJEVEC 1995, cit. n. 6, p. 239.

Sočasni vplivi so prihajali tudi neposredno z Zahoda, zlasti iz Francije.⁸ Eden od razlogov za to je najverjetneje tudi to, da so imeli konec štiridesetih in v petdesetih letih slovenski umetniki in umetnostni zgodovinarji stik predvsem s Francijo in Italijo, kamor so odhajali tudi na študijska potovanja.⁹ Vpliv ameriške umetnosti se je resneje pokazal šele z vstopom poparta, čeprav so se Jugoslovani imeli priložnost spoznati z ameriško umetnostjo že leta 1956, ko se je v Beogradu odprla razstava izbranih del iz zbirke Muzeja moderne umetnosti v New Yorku. Razstava je vključevala med drugim dela uveljavljenih abstraktnih ekspresionistov, kot so de Kooning, Pollock, Gorky, Rothko, Motherwell idr. Zdi se, da so ZDA v Jugoslavijo hitreje in uspešneje izvozile popularno kulturo, film in glasbo, med drugim so t. i. kavbojke tudi med mladimi Jugoslovani postale statusni simbol.¹⁰

Od petdesetih let dalje so se v Moderni galeriji začele odvijati mednarodne razstave, ki so umetnikom omogočale boljši stik z umetnostjo na Zahodu.¹¹ Pomembno kulturno-umetniško vlogo je imel pri tem tudi Mednarodni grafični bienale, ki je od svojega nastanka leta 1955 kot most med vzhodno in zahodno umetnostjo predstavljal neprekinjen tok informacij za slovenske umetnike.¹²

⁸ Po vojni se bili zelo aktivni umetniki iz Kluba neodvisnih likovnih umetnikov – oziroma Neodvisni – ki je na umetniško področje vstopil v tridesetih letih 20. stoletja. V klubu je bilo štirinajst slikarjev in kiparjev, med bolj znanimi so bili France Mihelič, Zoran Mušič, Nikolaj Pirnat, Maksim Sedej, Boris Kalin, Zdenko Kalin in Stane Kregar. Več v: Jure MIKUŽ, *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost. Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*, Ljubljana 1995, pp. 202–243 in v Asta VREČKO, Pomnoženo zrcalo družbe: slovenska umetnost tridesetih let, *Na robu. Vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji 1929–1941* (Moderna galerija Ljubljana, 25. 4.–15. 9. 2019, ed. Marko Jenko, Beti Žerovc), Ljubljana 2019, pp. 154–157.

⁹ V Franciji sta živela Venio Pilon in Zoran Mušič, na študijskih potovanjih pa so bili tam Gabrijel Stupica, France Mihelič, Miha Maleš, Izidor Cankar, Luc Menaše, Špelca Čopič idr. Povezava z Italijo se je v veliki meri ohranjala prek tržaških Slovencev. Povezava s Francijo je močna še iz časov po prvi svetovni vojni in razpadu Avstro-Ogrske, ko so Karađorđevići prevzeli oblast in se je vedno bolj uveljavljala povezava Srbija-Francija oziroma Jugoslavija-Francija, posledica katere so bili tudi učenje francoščine v šolah ter pogostejša potovanja in bivanja v Franciji. Več o povezavah s Francijo v medvojnem obdobju v: Božo REPE, Med odprtostjo v Evropo, nacionalno ogroženostjo in ideološkimi boji, *Na robu. Vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji 1929–1941* (Moderna galerija Ljubljana, 25. 4.–15. 9. 2019, ed. Marko Jenko, Beti Žerovc), Ljubljana 2019, pp. 380–390 in Alenka Puhar, Domotožje po domačiji in tujini, *Listi z roba* (ed. Nela Malečkar), Ljubljana 2015, pp. 119–222; Igor ZABEL, *Eseji o moderni in svetovni umetnosti I*, Ljubljana 2006, p. 15; Petja GRAFENAUER, Moderna galerija (1957–1986). Obdobje Zorana Kržišnika, *Maska*, XXIV/123/124, 2009, p. 164; Beti ŽEROVC, *Kurator in sodobna umetnost. Pogovori*, Ljubljana 2008, p. 39; MIKUŽ 1995, cit. n. 7, pp. 202–243.

¹⁰ Branislav DIMITRIJEVIĆ, “Iron Curtain Raiser” – An Exhibition of American Modern Art in Belgrade and its relation to “Socialist Modernism” and “Socialist Consumerism” in SFR Yugoslavia in the 1950s, *Different Modernisms, Different Avant-Gardes: Problems in Central and Eastern European Art after WW2*, Talin 2009, b.p.; REPE 2019, cit. n. 9, pp. 380–390.

¹¹ ŽEROVC 2008, cit. n. 9, p. 45; Breda ŠKERJANEC, *Zgodovina ljubljanskih grafičnih bienalov*, Ljubljana 1993, p. 17; Seznam mednarodnih razstav na voljo na: *Podatkovna in slikovna baza Moderne galerije v Ljubljani o razstavah in umetnikih 20. in 21. stoletja na Slovenskem* (RazUme), <http://razume.mg-lj.si/razstave.php> (4. 7. 2018).

¹² ZABEL 2006, cit. n. 9, pp. 22–23; Špelca ČOPIČ, Uslovi i mogućnosti slovenačkog slikarstva između 1953–1963. *Jugoslovenska umetnost XX veka. Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* (Beograd, Muzej sodobne umetnosti, julij–september 1980), Beograd 1980, p. 103. Več o razvoju Mednarodnega grafičnega bienala in

Nova kriza v gospodarstvu z začetka šestdesetih let je vodila do vedno glasnejših nasprotij med političnimi strujami, republikami, nacijami in generacijami znotraj Jugoslavije.¹³ Še posebno med mladimi študenti je prihajalo do vedno glasnejših kritik, ki so dosegle vrhunec leta 1968.¹⁴ Leto 1968 je prineslo nemire med mladimi tako v svetu kot tudi v Jugoslaviji. Študentski protesti so postali globalni fenomen svojega časa. Nastali so iz različnih ideoloških razlogov, ena od skupnih točk pa je bilo nezadovoljstvo študentov s standardom svojega življenja. Eden od katalizatorjev za množične proteste je bila tudi vietnamska vojna, protestnikom v Evropi, ki vanjo niso bili neposredno vpleteni, pa je med drugim služila kot prikaz militarizma, imperializma in kolonizacije.¹⁵ Jugoslovanski mediji so zelo dobro informirali javnost o stanju protestov po svetu.¹⁶

V Jugoslaviji je tedaj študiral zelo velik odstotek prebivalstva. Delno tudi zaradi tega, so se študenti vedno glasneje pritoževali nad preobremenjenostjo predavalnic, knjižnic, čitalnic ter študentskih domov.¹⁷ Vedno bolj so se povezovali s tujimi študentskimi organizacijami. Leta 1968 so v študentskih akcijah v Ljubljani študenti začeli odpirati vprašanja o študentih delavcih, svobodi govora, pravicah manjšin, feminizmu, multikulturalnosti, študentskih komunah, varstvu okolja in drugih temah, ki so jih protestniki poudarjali tudi drugod po svetu.¹⁸ Povod za ljubljanske študentske proteste naj bi bila odločitev, da se podražijo cene študentskih domov. Reakcija vlade, ki je odprla dialog s študenti, je preprečila, da bi se situacija zaostрила do te mere, kot se je v Beogradu ali drugod po svetu. Ljubljanski študenti naj tudi ne bi imeli podpore univerze, slovenski politiki pa naj bi izkoristili mednacionalne napetosti in ljubljanskim študentom zagrozili s prihodom srbske vojske, kar naj bi bil eden od povodov za konec protestov.¹⁹

Nova mlada umetniška generacija se je v šestdesetih letih vedno bolj opirala na tuje zglede. Informacije o dogajanju po svetu so postale lažje dostopne in bolj popolne, mladi so vedno pogosteje odhajali na študijska izpopolnjevanja v tujino. Večala se je težnja po

njegovem vplivu v Jugoslaviji v magistrskem delu Gregorja Dražila, *Ljubljanski grafični bienale – formiranje, mednarodna uveljavitev, umetnostna usmeritev*, Ljubljana 2018.

¹³ Hrvoje KLASIĆ, *Jugoslavija in svet leta 1968*, Ljubljana 2015, pp. 19–25; Tvrtko JAKOVINA, *Historical Success of Schizophrenic State: Modernisation in Yugoslavia 1945–1974, Socialism and Modernity. Art, Culture, Politics 1950–1974* (ed. Ljiljana Kolešnik), Zagreb 2012, p. 11.

¹⁴ PIRJEVEC 1995, cit. n. 6, pp. 283–286; KLASIĆ 2015, cit. n. 13, p. 28.

¹⁵ KLASIĆ 2015, cit. n. 13, pp. 71–76; JAKOVINA 2012, cit. n. 13, p. 35.

¹⁶ KLASIĆ 2015, cit. n. 13, pp. 78–83.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 84–87.

¹⁸ Franci PIVEC, *Osamosvajanje študentske skupnosti. Slovensko študentsko gibanje v šestdesetih letih, Slovenija - Jugoslavija, krize in reforme 1968/1988* (ed. Zdenko Čepič), Ljubljana 2010, pp. 295–299.

¹⁹ KLASIĆ 2015, cit. n. 13, pp. 172–214.

intenzivnejši vključitvi v mednarodne umetniške tokove.²⁰ Še posebno pri mladih umetnikih naj bi prišlo tudi do reakcije na razmah potrošništva, ki se je tudi v Jugoslaviji razmahnilo s poskusi vlade, da bi združevala socializem s tržnim sistemom. Mladi umetniki so se odmikali od zmerno abstraktnega likovnega jezika, ki so ga vzpostavile prejšnje generacije in se usmerili v novo figuraliko, neoekspresionizem, neokonstruktivizem²¹ in neoavantgardo. Pojavljala se je vedno močnejša težnja po gledalčevem sodelovanju, razlike med gledalcem in umetnikom so se začele brisati; vedno bolj se je začel uveljavljati tudi happening.²²

Mladi umetniki so želeli s svojo novo umetnostjo vstopiti tudi v institucije, pri čemer so imeli nekaj več težav. V Sloveniji sta pomembno vlogo pri tem igrala Moderna galerija in njen dolgoletni ravnatelj Zoran Kržišnik.

3.1.1 Moderna galerija in Zoran Kržišnik

Moderna galerija (1947) predstavlja pomembno institucijo za razvoj in uveljavljanje moderne in sodobne umetnosti pri nas. Vpliv politike na razstavno politiko Moderne galerije je skozi desetletja nihal glede na usmeritev trenutne vladajoče politične struje. Kljub temu je Moderna galerija uspeval hiter razvoj, imela pa je tudi močne stike z Zahodom, za kar je v veliki meri zaslužen njen uslužbenec in kasneje tudi ravnatelj Zoran Kržišnik.²³

Dr. Zoran Kržišnik (1920–2008)²⁴ je položaj ravnatelja Moderne galerije uradno prevzel šele leta 1957, čeprav je vodilno vlogo v hiši imel že prej.²⁵ Zdi se, da je užival močno politično podporo,²⁶ ki mu je omogočala veliko potovanje in posledično spoznavanje mnogih pomembnih predstavnikov sočasne kulturne scene, s katerimi je tudi prijateljeval.²⁷ Tako v

²⁰ ZABEL 2006, cit. n. 9, p. 22; ČOPIČ 1980, cit. n. 12, p. 103.

²¹ Neokonstruktivisti in Skupina OHO so imeli različna ustvarjalna izhodišča ter so le redko sodelovali na istih razstavah. Do neke mere lahko to iščemo tudi v vplivih na njihovo delo, saj je na dela Neokonstruktivistov vplival ameriški minimalizem, umetnost trdih robov in angleško barvno kiparstvo, kar je delno povezano tudi z njihovim študijem v tujini, nekateri Neokonstruktivisti so namreč študirali v Angliji. V: Lana LUČIN, *Neokonstruktivizem v Sloveniji, skupina Neokonstruktivisti 1968–1972*, diplomsko delo, Ljubljana 2014, pp. 30–31, 49–50.

²² ZABEL 2006, cit. n. 9, pp. 27–31.

²³ Jana INTIHAR FERJAN, Bojana ROGINA, Moderna galerija. Kronologija, *Čestitke, obračuni in načrti. 60 let Moderne galerije* (Mala galerija, 8. 2.–16. 3. 2008, besedili Zdenka Badovinac, Bojana Rogina; kronologija Jana Intihar Ferjan, Bojana Rogina; fotografije Foto arhiv Moderne galerije), Ljubljana 2008, pp. 28, 162; GRAFENAUER 2009, cit. n. 9, p. 162; Bojana ROGINA, Uvod, *Čestitke, obračuni in načrti. 60 let Moderne galerije* (Mala galerija, 8. 2.–16. 3. 2008, besedili Zdenka Badovinac, Bojana Rogina; kronologija Jana Intihar Ferjan, Bojana Rogina; fotografije Foto arhiv Moderne galerije), Ljubljana 2008, p. 3.

²⁴ Jure MIKUŽ, In memoriam. Dr. Zoran Kržišnik, *Umetnostna kronika*, 20 (2008), p. 36.

²⁵ Njegov naziv pred nastopom službe ravnatelja ni jasen. Več v: DRAŽIL 2018, cit. n. 12, p. 23.

²⁶ O morebitnih razlogih za Kržišnikov politični vpliv v: DRAŽIL 2018, cit. n. 12, p. 24.

²⁷ GRAFENAUER 2009, cit. n. 9, p. 163; MIKUŽ 2008, cit. n. 24, p. 36.

svojih sodelovanjih v tujini kot tudi v člankih, ki jih je pisal v tem času, je jasno vidna njegova podpora modernejšim umetniškim strujam in naklonjenost mladim umetnikom.²⁸ Večkrat je bil komisar jugoslovanskega paviljona na beneškem bienalu ter član več mednarodnih žirij, med drugim tudi bienalov v São Paulu, Tokiu, Krakovu in na kasselski dokumenti.²⁹ Politike je uspešno prepričeval, da je umetnost dober način za promocijo Jugoslavije zunaj njenih meja. To je Moderna galerija med drugim dosegla z uspešnim uveljavljanjem *1. mednarodne grafične razstave* leta 1955, iz katere je zrastel Mednarodni grafični bienale. Kržišnikov krog je uspel za razstavo pridobiti grafike zelo cenjene *Pariške šole*, kar naj bi k sodelovanju spodbudilo še druge države. Hkrati so poskrbeli, da so bili v žiriji bienala pomembni predstavniki svetovne umetniške scene, kar je tako Partiji kot svetu potrdilo pomen bienala.³⁰

Moderna galerija je od leta 1959 dalje za razstavne prostore uporabljala tudi Malo galerijo, kjer so prej od leta 1952 potekale razstave DSLU. V obeh galerijah so redno potekale razstave tujih umetnikov, ki so imele nezanemarljiv vpliv na slovenski umetniški prostor. Z utrditvijo grafičnega bienala se je tudi utrdil sloves Moderne galerije, Kržišnika in jugoslovanske umetnosti v svetu. Tako je na primer galerija Tate v Londonu leta 1961 v sodelovanju z Moderno galerijo odprla razstavo *Sodobno jugoslovansko slikarstvo in kiparstvo*.³¹

Konec šestdesetih let je prišlo do spora z DSLU, ki je Kržišnika obtožil favoriziranja Grupe 69 in tuje umetnosti.³² Zdi se, da je razstavni projekt *Atelje* nastal tudi kot odziv na te očitke, njegov namen pa bi lahko tudi bil prikazati odprtost Kržišnika in Moderne galerije za nove domače umetniške struje in promocijo mladih umetnikov. Prva razstava *Ateljeja* je bila razstava Skupine OHO leta 1968, razstave mladih umetnikov in novih umetnostnih smeri pa so trajale do razpustitve programa leta 1980.³³

²⁸ DRAŽIL 2018, cit. n. 12, p. 24.

²⁹ INTIHAR FERJAN in ROGINA 2008, cit. n. 23, p. 29.

³⁰ ŽEROVC 2008, cit. n. 9, pp. 39–40, 46; Božo REPE, *Obračun s Perspektivami*, Ljubljana 1990, p. 31; GRAFENAUER 2009, cit. n. 9, pp. 164–165.

³¹ ŠKERJANEC 1993, cit. n. 11, p. 14; GRAFENAUER 2009, cit. n. 9, pp. 166–167.

³² Jure MIKUŽ, Slovensko povojno slikarstvo, *Slovenska likovna umetnost 1945–1978 I*, Ljubljana 1979, p. 32; GRAFENAUER 2009, cit. n. 9, pp. 167–168; Zdenka BADOVINAC, Moderna galerija po šestdesetih letih, *Čestitke, obračuni in načrti. 60 let Moderne galerije* (Mala galerija, 8. 2.–16. 3. 2008, besedili Zdenka Badovinac, Bojana Rogina; kronologija Jana Intihar Ferjan, Bojana Rogina; fotografije Foto arhiv Moderne galerije), Ljubljana 2008, p. 6.

³³ INTIHAR FERJAN in ROGINA 2008, cit. n. 23, p. 29; GRAFENAUER 2009, cit. n. 9, p. 170; ŽEROVC 2008, cit. n. 9, p. 45; Bojana ROGINA, Historiat stalne zbirke Moderne galerije, *Izbrana dela slovenskih avtorjev iz zbirk Moderne galerije 1950–2000*, Ljubljana 2002, pp. 165–178.

Kržišnik je z zgodbo o *Ateljeju*, Skupini OHO in Tomažu Šalamunu povezan na več načinov. Zdi se, da se je projekt resneje zagnal šele s pobudo Tomaža Šalamuna, zaradi katere se je leta 1968 Kržišnik odločil dati OHO-jevcem prostore v Moderni galeriji, da so lahko predstavili svoje delo. Povezovalno vlogo je prek svojih vez odigral tudi pri Šalamunovem srečanju z umetniki revne umetnosti med študijskem bivanjem v Italiji. Bil pa je tudi tisti, ki je Šalamuna zaposlil ter mu omogočil organizacijo razstav *Ateljeja 69*. To je bila kar hrabra odločitev, saj si je mladi Tomaž Šalamun tedaj že ustvaril ime v kulturnih krogih, a tudi sloves oporečnika. Svojo prvo, zelo odmevno pesniško zbirko *Poker* je objavil leta 1966,³⁴ že leta 1964 pa je v reviji *Perspektive* objavil pesem *Duma 1964*, zaradi katere je za nekaj dni pristal v zaporu.³⁵

3.1.2 Tomaž Šalamun

Tomaž Šalamun (1941–2014) se je po diplomu iz umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti v Ljubljani vpisal na doktorski študij menda na povabilo profesorja Luca Menašaja.³⁶ Profesor Menaše mu je za temo doktorske naloge predlagal francosko historicistično slikarstvo prve polovice 19. stoletja.³⁷ Za raziskovanje je Šalamun pridobil štipendijo, ki mu je leta 1967 omogočila nekaj mesečno bivanje v Parizu³⁸ in leto kasneje v Rimu.³⁹

Ta potovanja so se za Šalamunovo kuratorsko in umetniško izoblikovanje izkazala kot zelo pomembna. Že med študijem v Parizu leta se je navdušil nad idejo vsakdanjih predmetov kot umetniških del. V pariških galerijah je imel priložnost videti dela Donalda Judda in drugih mlajših umetnikov.⁴⁰ Prav med bivanjem v Parizu naj bi z njim stopil v stik Zoran Kržišnik in

³⁴ Dane ZAJC, Tomaž Šalamun, *Letopis Slovenske akademije znanosti in umetnosti*, št. 56 (2005), p. 138; KERMAUNER, Taras, *Poezija slovenskega zahoda*, Maribor 1991, p. 10; Aleksander ZORN, *Nacionalni junaki, narcisi in stvaritelji. Eseji o slovenski književnosti*, Ljubljana 1999, p. 210; Boris PATERNU, *Od ekspresionizma do postmoderne*, Ljubljana 1999, p. 172; *Slovenska književnost* 3, 2001, p. 105.

³⁵ Milček KOMELJ, Tomaž Šalamun. 1941–2014, *Letopis slovenske akademije znanosti in umetnosti*, št. 65 (2014), p. 239; ZORN 1999, cit. n. 34, p. 211; Ksenya GURSHTEIN, Interview with Tomaž Šalamun, posnetek, Ljubljana, 28. 5. 2009, b.p; Ksenya Gurshtein mi je prijazno poslala neobjavljen in zelo obsežen ter informativen intervju s Tomažem Šalamunom, za kar se ji iskreno zahvaljujem.

³⁶ V članku o Tomažu Šalamunu, ki ga je po njegovi smrti spisal Milček Komelj, je sicer zapisano, da ga je na oddelku za umetnostno zgodovino želel obdržati profesor Nace Šumi (KOMELJ 2014, cit. n. 35, p. 241); GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.

³⁷ Doktorskega študija Tomaž Šalamun ni zaključil, kar je najverjetneje tudi razlog, da natančnejši naslov doktorske naloge ni znan. Šalamun okvirno temo omenja v neobjavljenem intervjuju s Ksenyo Gurshtein, glej: GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.

³⁸ GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.

³⁹ Ibid., b. p.

⁴⁰ GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.

mu ponudil možnost zaposlitve v Moderni galeriji, ki jo je Šalamun kasneje tudi sprejel.⁴¹ Po vrnitvi v Ljubljano leta 1967 je Skupini OHO pomagal pridobiti prostor za razstavljanje v Moderni galeriji, kar je vodilo do nastanka *Ateljeja*.⁴² Leta 1968 je nekaj mesecev preživel v Rimu,⁴³ kjer je poleg študija tudi nadaljeval delo na svoji drugi pesniški zbirki *Namen pelerine*.⁴⁴ Kržišnik mu je pred odhodom v Rim napisal priporočilno pismo, ki mu je omogočilo, da je spoznal enega ključnih umetnostnozgodovinskih piscev tega časa Giulia Argana, ki ga je nato predstavil direktorici Narodnega muzeja moderne in sodobne umetnosti (La Galleria Nazionale d'Arte Moderna) v Rimu Palmi Bucarelli.⁴⁵ Z njenim posredovanjem je spoznal tudi nekaj najvidnejših predstavnikov revne umetnosti v Rimu, med drugim Jannisa Kounellisa in Pina Pascalijsa, s katerima se je spoprijateljil.⁴⁶ V drugi polovici leta je bil na beneškem bienalu, kjer sta z Biljano Tomić Miroslavu Šuteju pomagala predčasno zapreti razstavo v Jugoslovanskem paviljonu v znak demonstracije proti nasilju policije nad študentskimi protestniki.⁴⁷

Skupini OHO se je dejavno pridružil po vrnitvi iz Italije konec leta 1968 in z njimi sodeloval leta 1969.⁴⁸ Po lastnih besedah se jim je med drugim pridružil tudi zato, ker se je po objavi zbirke *Namen pelerine* počutil pesniško izpraznjenega ter je potreboval stik z ljudmi in

⁴¹ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 10. 3. 1969, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija; KERMAUNER 1991, cit. n. 35, p. 10; ZORN 1999, cit. n. 34, p. 214; PATERNU 1999, cit. n. 34, p. 172; GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.

⁴² Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1.

⁴³ Bivanje v Rimu naj bi mu omogočila ista štipendija, kot mu je omogočila študij v Parizu. Tomaž Šalamun jo omenja v GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.; PATERNU 1999, cit. n. 34, p. 172.

⁴⁴ Po besedah Tomaža Brejca, ki se mu je med bivanjem v Rimu za nekaj časa pridružil in mu pripeljal material za zbirko. V: Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1; *Slovenska književnost* 3, 2001, p. 106; KERMAUNER 1991, cit. n. 35, p. 10; PATERNU 1999, cit. n. 34, p. 177.

⁴⁵ Giulio Carlo Argan (1909–1992) je bil italijanski profesor umetnostne zgodovine, pisec in politik, specialist za baročno in moderno umetnost ter prvi komunistični župan mesta Rim. Glej: Claudio GAMBIA, Breve profilo biografico di Argan, *Giulio Carlo Argan*, <http://www.giuliocarloargan.org/oldsite/biografia.htm> (15. 6. 2018); Palma Bucarelli (1910–1998) je bila dolgoletna sodelavka in prijateljica Giulia Argana. Bila je italijanska umetniška administratorica in direktorica Galerije moderne umetnosti v Rimu. Glej: Anna Chiara CIMOLI, Palma Bucarelli, *Enciclopedia delle donne*, <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/palma-bucarelli/> (15. 6. 2018).

⁴⁶ GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.; ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 27.

⁴⁷ *Venecijanski biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895–1988*, Zagreb 1988, pp. 146–148. Več o Šalamunovem pogledu na bienale leta 1968 je moč razbrati iz komentarja v: Vprašanje ob XXXIV. Beneškem bienalu, *Sinteza*, III/12, 1968, p. 39. V tem komentarju je izrazil mnenje, da je bienale bolj političen kot pa umetniški, vendar se mu je zdelo, da socialna politika in vietnamska vojna nista bili glavna razloga za proteste, ampak da so bili ti rezultat manipulacij umetnikov, ki jih je hiter razvoj umetniškega jezika pustil za sabo. Šalamun je dejal, da bi se raje kot o protestnikih pogovarjal o bolj perečih problemih bienala, kot so izbira del na bienalu, ki jih pošiljajo države. Omeni tudi zaprtje Šutejeve razstave na bienalu, ne omeni pa svoje vloge pri njenem zaprtju. Po njegovem mnenju vsaka družba, ki kakorkoli poskuša zamejiti, svariti ali cenzurirati umetniški jezik, s tem nad kulturo dela nasilje, ki nato vodi v politizacijo umetnosti, predvsem že uveljavljene, s katero politika brani svoj monopol nad svetom.

⁴⁸ GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.

kollektivno ustvarjalsko okolje, ki ga je Skupina OHO omogočala.⁴⁹ Ker se mu je delovanje Skupine OHO zdelo primerljivo s tem, kar se je sočasno dogajalo drugod po svetu, jim je predlagal, da bi stopili v stik z Borisom Kelemenom⁵⁰ v upanju, da bi jim pomagal pridobiti prostor, kjer bi lahko razstavljali. Na podlagi komunikacije s Kelemenom so člani Skupine OHO in Tomaž Šalamun dobili možnost razstavljanja v Galeriji Savremene umjetnosti v Zagrebu, kjer so februarja 1969 odprli razstavo *Pradedje*. Ob razstavi je izšel tudi katalog s fotografskim gradivom in besedili, ki so jih spisali Tomaž Šalamun, Tomaž Brejc, Milenko Matanović in Braco Rotar.⁵¹ Februarja 1969 je Šalamun tudi predložil idejo za *Atelje 69* strokovnemu kolegiju Moderne galerije, hkrati pa je tam tudi nastopil honorarno delo.⁵² Marca in aprila sta sledili dve razstavi Skupine OHO v sklopu *Ateljeja 69*,⁵³ aprila pa je bila tudi otvoritev samostojne razstave Tomaža Šalamuna v Kranju, ki pa se je zaprla že dan po otvoritvi.⁵⁴ Maja je sledila razstava *Mlajše beneške grafike*,⁵⁵ ki po Šalamunovem mnenju ni sodila v kontekst, ki si ga je zamislil s svojim idejnim načrtom za *Atelje 69* in je najverjetneje nastala na željo Zorana Kržišnika.⁵⁶ 1. maja je podpisal 3-mesečno zaposlitveno pogodbo z Moderno galerijo.⁵⁷ Moderno galerijo je zapustil 30. avgusta 1969.⁵⁸

Prihodnje leto je Šalamun tri mesece študiral na Scuola Normale Superiore v Pisi in se članom Skupine OHO julija pridružil v New Yorku na razstavi *Informacije (Information show)*, kamor jih je povabil kurator Kynaston McShine. Šalamun se je po zaključku razstave odločil ostati v New Yorku, kjer je dobil priložnost za prevod svojih pesmi v angleški jezik.

⁴⁹ Alojz IHAN, Tomaž Šalamun, *Sodobnost*, XLII/8/9 (1994), p. 636.

⁵⁰ Boris Kelemen je bil hrvaški umetnostni zgodovinar, ki je med leti 1965 in 1978 vodil Galerijo primitivne umjetnosti v Zagrebu. Ukvarjal se je predvsem z umetnostjo 19. in 20. stoletja ter s teorijo umetnosti Novih tendenc. Glej: Boris Kelemen, *Enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=31113> (8. 7. 2019).

⁵¹ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 101, BREJC 1978, cit. n. 1, p. 91; ŠUVAKOVIĆ 2007, cit. n. 5, p. 355; GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.; ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 27–28; Ješa DENEGRİ, *Realizacije, nastopi in konteksti umetnosti Andraža Šalamuna, Andraž Šalamun. Pregledna razstava* (Moderna galerija, 20. 1.–9. 4. 2017, ed. Martina Vovk), katalog, Ljubljana 2017, p. 23; Igor ŠPANJOL, *Matanovičevi konceptualni tokovi, Valovi. 50 let umetniškega delovanja Milenka Matanoviča* (Muzej sodobne umetnosti Metelkova, 29. 3.–24. 6. 2018, ed. Igor Španjol), Ljubljana 2018, p. 11; Beti ŽEROVC, *The OHO Files, Updated*, *ArtMargins Online*, 15. 8. 2013, b.p.

⁵² Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 17. 2. 1969, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

⁵³ *ATELJE '69. MATANOVIĆ, NEZ IN ŠALAMUN*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme; *ATELJE '69. SREČO DRAGAN IN MARKO POGAČNIK*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

⁵⁴ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 101, ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 28–29, BREJC 1978, cit. n. 1, p. 91; Jože SNOJ, *Nova senzibilnost, za sedaj. Ob razstavi eksponatov Tomaža Šalamuna v Kranju, Delo*, XI/92, p. 5; Aleksander BASSIN, *Prireditve v Ateljeju 69 in Prešernovem spominskem muzeju, Naši razgledi*, XVIII/8, p. 236.

⁵⁵ *ATELJE 69'. MLAJŠA BENEŠKA GRAFIKA*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

⁵⁶ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 14. 4. 1969, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

⁵⁷ Tomaž Šalamun, *personalna mapa*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, *personalna mapa*.

⁵⁸ Zapisnik sestankov strokovnega kolegija z dne 22. 8. 1969, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

Leta 1971 se je najprej zaposlil kot asistent na katedri za umetnostno zgodovino na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, jeseni pa je bil povabljen na univerzo v Iowo, kjer je ostal do leta 1972. V ZDA se je pogosto vračal. V prihodnjih letih se je nekajkrat udeležil umetniške kolonije YADDO, bil je tudi Fulbrightov štipendist. Večino svoje nadaljne kariere je bil svobodni književnik.⁵⁹ Izdal je več kot 30 pesniških zbirk, od katerih jih je bilo več tudi prevedenih v različne evropske jezike.⁶⁰

Če povzamem; Tomaž Šalamun je bil s Skupino OHO povezan že pred sodelovanjem na zagrebški razstavi *Pradedje* in pred razstavnim projektom *Atelje 69*. S Skupino OHO je bil povezan predvsem prek gibanja v istih krogih, svojega brata Andraža Šalamuna ter tudi prek sodelovanja pri nekaterih revijah in publikacijah (npr. *Perspektive*). Poznanstvo s Tomažem Šalamunom je Skupini OHO odprlo vrata v Moderno galerijo in posledično omogočilo tako nastanek *Ateljeja* kot tudi njegovo uveljavitev. Sodelovanje med Tomažem Šalamunom in Skupino OHO je bilo najbolj plodovito konec leta 1968 in v prvi polovici leta 1969, kar sovpada s časom, ko je bil Marko Pogačnik na služenju vojaškega roka. To je tudi obdobje po vrnitvi Tomaža Šalamuna iz Italije, ko je bilo njegovo delovanje usmerjeno v vizualno umetnost, delovanje, s katerim je po letu 1969 postopoma prenehal. Njegovo zadnje sodelovanje s Skupino OHO in hkrati tudi zadnji akt v njegovi karieri vizualnega umetnika je bilo sodelovanje na razstavi *Informacije* v New Yorku.

3.1.3 Skupina OHO

Ko govorimo o Skupini OHO, običajno govorimo o štiričlanski skupini (Marko Pogačnik, Andraž Šalamun, Milenko Matanović in David Nez), ki se je poleti leta 1969 dokončno izoblikovala iz že obstoječega Gibanja OHO. Skupina je bila fluidna in so se ji pogosto pridružili drugi sodelavci, kot so bili Srečo Dragan, Tomaž Šalamun in Tomaž Brejc.⁶¹ Zaradi lažjega razumevanja v celotnem besedilu pri delih, pri katerih so sodelovali Nez, Matanović, A. Šalamun in Pogačnik, uporabljam ime Skupina OHO, tudi v primerih, ko Skupina OHO še ni bila uradno izoblikovana. Pogosto so namreč v sklopu istih razstav sodelovali v različnih sestavah in pod različnimi imeni – tako so na primer na BITEF-u leta 1968 sodelovali kot OHO-Katalog in kot OHO, z različnim naborom članov, na razstavi *Pradedje* v Zagrebu v začetku leta 1969 pa kot skupina Pradedje, ki je bila sestavljena iz

⁵⁹ KERMAUNER 1991, cit. n. 35, p. 10; ZORN 1999, cit. n. 34, pp. 214–215; PATERNU 1999, cit. n. 34, pp. 172–173, GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.

⁶⁰ Dane ZAJC, Tomaž Šalamun, *Letopis Slovenske akademije znanosti in umetnosti*, št. 56 (2005), pp. 138–139.

⁶¹ BREJC 1978, cit. n. 1, pp. 87–95; ZABEL 1994, cit. n. 2, pp. 99–101.

Milenka Matanovića, Andraža Šalamuna, Davida Neza in Tomaža Šalamuna. Po besedah Marka Pogačnika se je Gibanje OHO v času njegovega služenja vojaškega roka v drugi polovici leta 1968 in prvi polovici leta 1969 razpustilo, preostali člani OHO-ja pa so ta čas delovali kot skupina Pradedje.⁶² Ker bi bilo težko slediti neprestanim spremembam imena skupine, bodo v tem besedilu označeni kot Skupina OHO.

Prve zametke kasnejše Skupine OHO lahko najdemo že v zgodnjih šestdesetih letih, ko so se še imenovali kranjska avantgardna skupina (1962–1965), ko se je kranjski gimnazijec Marko Pogačnik povezal z Iztokom Geistrom in Marjanom Cigličem. Skupaj so začeli urejati srednješolski časopis *Plamenica*, katere prva številka je izšla leta 1963, sestavljena pa je bila predvsem iz besedil, pesmi in likovnih del vseh treh urednikov.⁶³ Kot svoje temeljno ustvarjalno izhodišče so postavili odnos med besedo in črto: »Besedila so iz črk. Črke so iz črt. Črte so tu zato, da v obliki črk na vizualen način signalizirajo posamezne zvoke. [...] Kako pa naj potlej črta [...] stopi odkrita na dan, če ne drugače kot z risbo.«⁶⁴ Objavo *Plamenic* naj bi vodstvo gimnazije Kranj razumelo kot politični napad, kar naj bi vodilo v pritisk na Marka Pogačnika.⁶⁵ S svojim delom so vzbudili pozornost podobno razmišljujočih mladih umetnikov z različnih področij, ki so posledično tudi stopili v stik z njimi. Med njimi so bili Naško Križnar, Franci Zagoričnik in Rudi Šeligo, ki so tvorili jedro kranjske avantgardne skupine.⁶⁶

Jeseni leta 1963 sta Pogačnik in Geister pričela študij v Ljubljani, kjer sta se povezala s sodelavci revije *Perspektive*.⁶⁷ V njej sta Pogačnik in Geister objavila prva besedila, z revijo pa so že pred tem sodelovali Braco Rotar, Rudi Šeligo, Tomaž Šalamun, Franci Zagoričnik in drugi. Leta 1964 je bila revija *Perspektive* prepovedana in ukinjena,⁶⁸ uredništvo revije *Sodobnosti*, ki je *Perspektive* podpiralo, je bilo zamenjano, zato so se začeli vključevati v revijo *Problemi*, člani kasnejše Skupine OHO pa so se vključili v študentski časopis *Tribuna*. Leta 1965 so se povezali tudi z Alešem Kermaunerjem in prek njegovih poznanstev spoznali tudi Milenka Matanovića, ki je s Kermaunerjem prijateljeval že v šoli, bil pa je tudi član

⁶² Intervju z Markom Pogačnikom, elektronska pošta, 17. 7. 2019, priloga 2.

⁶³ Marko POGAČNIK, OHO po OHO-ju, *OHO. Retrospektiva* (Moderna galerija, 1. 2.–13. 3. 1994, druga, dopolnjena izdaja, ed. Igor ŠPANJOL), Ljubljana 2007, pp. 10–11; BREJC 1978, cit. n. 1, pp. 13, 87; ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 99; ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 19.

⁶⁴ Izjava Marka Pogačnika, citirana v BREJC 1978, cit. n. 1, p. 13.

⁶⁵ ŠUVAKOVIČ 2007, cit. n. 5, p. 339; Marko POGAČNIK, *Umetnost življenja – življenje umetnosti*, Ljubljana 2012, p. 33.

⁶⁶ ZABEL 2007, cit. n. 2, pp. 19, 105; POGAČNIK 2007, cit. n. 63, p. 10–11, BREJC 1978, cit. n. 1, p. 87.

⁶⁷ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 99.

⁶⁸ REPE 1990, cit. n. 30, p. 66; GURSHEIN 2009, cit. n. 35, b. p.; ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 99; ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 19.

neformalne skupine »huliganov«, v kateri je bil Kermauner ena od vodilnih osebnosti.⁶⁹ Na pobudo Tomaža Šalamuna so leta 1966 izdali generacijski zbornik avantgardne umetnosti *EVA*.⁷⁰ Isto leto je Pogačnik v *Tribuni* objavil manifest, s katerim je napovedal ustanovitev *Sintgalerije*, konstrukcije, ki se je lahko postavila kjerkoli in s katero je želel prenesti umetnost iz galerije v okolje. Konstrukcijo je najprej postavil v avli Filozofske fakultete, a je bila že po dveh dnevih umaknjena in na novo postavljena v Kazini, kjer je nekaj časa razstavljal tudi Milenko Matanović. Pogačnik je ta čas v podhodu pod Kazino slikal plakate in stripe v protest proti vietnamski vojni. Geister in Pogačnik sta izdala knjigo *OHO* in hkrati v *Tribuni* objavila *Manifest OHO*. Po knjigi so najprej dobile ime še druge knjige in edicije *OHO*, na koncu pa je ime *OHO* prevzelo celotno gibanje.⁷¹

Leta 1967 so se *OHO*-jevci z upravo muzeja v Škofji Loki dogovarjali, da bi v kleti gradu odprli galerijo avantgardne umetnosti.⁷² Marko Pogačnik se je dogovoril za sodelovanje na skupinski razstavi v galeriji Prešernove hiše v Kranju, vendar so bila njegova dela z razstave umaknjena. Pogačnik je kot odgovor na razstavi razstavil samega sebe, s čemer ni le izkazal protesta proti umiku njegovih del, temveč tudi uporabil svoje telo kot umetniško delo.⁷³ Konec leta je prišlo tudi do prvih dogovorov med Tomažem Šalamunom, Skupino *OHO* in Zoranom Kržišnikom, ki so vodili do njihove prve razstave v Moderni galeriji v okviru novoustanovljene serije razstav *Atelje* leta 1968.⁷⁴ Razstava, na kateri so razstavljali Matanović, A. Šalamun in Pogačnik, besedilo zanjo pa je napisal Tomaž Brejc, je bila kasneje na ogled tudi v Salonu Rotovž v Mariboru.⁷⁵ Tej razstavi je sledila tudi razstava v Galeriji Studentskog centra v Zagrebu, Skupini *OHO* pa se je v tem času pridružil še David Nez.

⁶⁹ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 99; Igor ŠPANJOL, Matanovičevi konceptualni tokovi, *Valovi. 50 let umetniškega delovanja Milenka Matanovića* (Muzej sodobne umetnosti Metelkova, 29. 3.–24. 6. 2018, ed. Igor Španjol), Ljubljana 2018, p. 9; ŽEROVC 2013, cit. n. 51, b.p.; BREJC 1978, cit. n. 1, p. 87.

⁷⁰ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 99; BREJC 1978, cit. n. 1, pp. 87–89; POGAČNIK 2012, cit. n. 65, p. 33; ŠUVAKOVIĆ 2007, cit. n. 5, p. 340.

⁷¹ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 99; POGAČNIK 2007, cit. n. 63, p. 8, ZABEL 2007, cit. n. 2, pp. 21–24, BREJC 1978, cit. n. 1, p. 87; ŠUVAKOVIĆ 2007, cit. n. 5, p. 340; Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1.

⁷² Kronološki pregled, *OHO. Retrospektiva*, (Moderna galerija, 1. 2.–13. 3. 1994, ed. Igor ŠPANJOL), druga, dopolnjena izdaja, Ljubljana 2007, p. 140.

⁷³ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 100, BREJC 1978, cit. n. 1, pp. 89, 93; ŠUVAKOVIĆ 2007, cit. n. 5, p. 347.

⁷⁴ Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1; ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 27.

⁷⁵ *Atelje 68: Matanović, Pogačnik, Šalamun*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme; Pregled razstav, *Sinteza*, III/11, p. 151; Braco ROTAR, Razstava M. Pogačnika, M. Matanovića in A. Šalamuna v Moderni galeriji, *Naši razgledi*, št. 6 (23. 3. 1968), p. 171; Pregled razstav, *Sinteza*, III/11, p. 152; UJČIČ, Mariborska likovna kronika, *Sinteza*, III/11, pp. 142–143; BREJC 1978, cit. n. 1, p. 91; ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 100.

Poleti 1968 so Matanović, Dragan in Križnar v parku Zvezda v Ljubljani organizirali več happeningov.⁷⁶

Tomaž Brejc, Nadežda Čačinović, Iztok Geister, Lado Kralj, Milenko Matanović, Rastko in Zoja Močnik, David Nez, Marko Pogačnik, Jani Razpotnik, Braco Rotar, Andraž in Tomaž Šalamun, Rudi Šeligo, Marko Švabić in Slavoj Žižek so ustanovili skupino Katalog z namenom ustvariti novo revijo, ki se je prav tako imenovala *Katalog* ter je bila namenjena predstavitvi novih teženj v umetnosti in teoriji. Čeprav so bili člani skupine OHO tudi člani in sodelavci skupine Katalog, pa so še vedno ohranjali del dejavnosti ločen. Prva številka *Kataloga* je izšla kot posebna številka revije *Problemi*.⁷⁷ Skupina OHO je septembra tega leta nastopila na beograjskem gledališkem festivalu BITEF⁷⁸ v galeriji Ateljeja 212, kjer so razstavljali Nez, Matanović, Pogačnik in A. Šalamun (Slika 2), ob razstavi pa so priredili še happening *Pasijon*, pri katerem so sodelovali tudi Tomaž Šalamun, Zvona Ciglič in Tomaž Brejc (Slika 1).⁷⁹ Skozi sodelovanje na BITEF-u so se povezali še z Biljano Tomić in Ješo Denegrijem.⁸⁰ Konec leta je Matanović z Nezom in Dellabernardino v parku Zvezda izvedel happening *Triglav* (Slika 8).⁸¹ Leta 1969 so sledile razstave, pri katerih so sodelovali s Tomažem Šalamunom; razstava *Pradedje* v Galeriji savremene umjetnosti v Zagrebu in dve razstavi v okvirju *Ateljeja 69*, na prvi so sodelovali Matanović, Nez in A. Šalamun,⁸² na drugi pa Pogačnik, ki se je tedaj ravno vrnil s služenja vojaškega roka, in Srečo Dragan.⁸³

Poleti 1969 se je skupina usmerila v naravo, začeli so ustvarjati dela, ki so se spogledovala z land artom, vedno bolj pa je bil viden tudi vpliv konceptualizma in njihovega zanimanja za ezoteriko.⁸⁴ V okviru poletnih projektov 1969 se je dokončno izoblikovala Skupina OHO s člani Markom Pogačnikom, Milenkem Matanovićem, Davidom Nezom in Andražem Šalamunom. Poleg štirih glavnih akterjev so se Skupini OHO občasno priključili še

⁷⁶ BREJC 1978, cit. n. 1, pp. 17, 89–91, ZABEL 1994, cit. n. 2, pp. 100–101; ŠPANJOL 2018, cit. n. 51, p. 11; ŽEROVC 2013, cit. n. 51, b.p.

⁷⁷ ZABEL 1994, cit. n. 2, pp. 100–101, BREJC 1978, cit. n. 1, p. 91; ŠUVAKOVIĆ 2007, cit. n. 5, p. 245.

⁷⁸ BITEF je bil leta 1967 ustanovljen mednarodni gledališki festival, ki je potekal v Beogradu. V: *Body and the East. Od šestdesetih let do danes* (ed. Zdenka Badovinac), Ljubljana 1998, p. 14.

⁷⁹ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 101, BREJC 1978, cit. n. 1, p. 91; ŠUVAKOVIĆ 2007, cit. n. 5, p. 355; GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.; Biljana TOMIĆ, elektronska pošta z dne 22. 5. 2018; Ješa DENEGRİ, elektronska pošta z dne 22. 5. 2018; DENEGRİ 2017, cit. n. 51, p. 23; ŽEROVC 2013, cit. n. 51, b.p.

⁸⁰ Biljana TOMIĆ, elektronska pošta z dne 22. 5. 2018.

⁸¹ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 101, BREJC 1978, cit. n. 1, p. 91; ŠUVAKOVIĆ 2007, cit. n. 5, p. 355; GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.; ŠPANJOL 2018, cit. n. 51, p. 11; ŽEROVC 2013, cit. n. 51, b.p.

⁸² BREJC 1978, cit. n. 1, p. 91; ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 101; *ATELJE '69. MATANOVIĆ, NEZ IN ŠALAMUN*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

⁸³ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 101, ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 27–28, BREJC 1978, cit. n. 1, p. 91; *ATELJE '69. SREČO DRAGAN IN MARKO POGAČNIK*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

⁸⁴ ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 29; ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 101; POGAČNIK 2012, cit. n. 65, p. 38.

trije zunanji sodelavci Tomaž Šalamun, Naško Križnar in Niko Lehrman kot peti člani pri nekaterih projektih.⁸⁵ Poletne projekte so večinoma izvajali na omejenem območju narave, v gozdu, na travniku ali na polju, in naravo po koncu projektov pustili tako, kakršno so jo našli. V tem so se razlikovali od ameriškega land arta, kjer so umetniki večinoma delali v puščavah in opuščeni industrijskih območjih, kjer z uporabo industrijske tehnologije ustvarjajo dela, ki po koncu posega ostanejo na izbranem mestu. Skupina OHO je za svoja dela uporabljala preprosto tehnologijo in ročno delo, ki so jo po posegu odnesli in z njo v okolje niso nepopravljivo posegli. V prostor so vključevali sebe in svoje telo, kar je v neki meri izviralo iz reizma ter njihovega zanimanja za ezoteriko in kroženje naravnih in kozmičnih sil. Večinoma so pri intervenciji v naravni prostor uporabljali preproste materiale, kot so vrvi (Milenko Matanović, *Žito in vrvice*, 1969, Slika 3) in zrcala (David Nez, *Ogledalo v krajini*, 1969, Slika 4).⁸⁶

Novembra so v Novem Sadu pripravili razstavo *Prapradedje*, ob kateri je izšel tudi katalog, v katerem so bili predstavljeni poletni projekti. Novembra in decembra so razstavljali v galeriji Doma omladine v Beogradu, kjer je imel vsak izmed članov Skupine OHO galerijo na voljo nekaj dni. Tudi ob tej razstavi je izšel podroben katalog, v katerem so bili predstavljeni razstavljani projekti. V teh delih Skupine OHO je že jasno viden prenos njihovega fokusa na sam proces ustvarjanja dela in njihov prehod v konceptualno umetnost, ki pa je še vedno temeljila na revnih materialih, kot jih lahko vidimo pri revni umetnosti. Hkrati pa lahko v njihovem delu že vidimo vplive ezoterike in kozmologije, ki v preostali sočasni svetovni konceptualni umetnosti nista bilo toliko prisotni. Konec leta je izšla druga številka *Kataloga*.⁸⁷

Prihodnje leto jih je Kynaston McShine povabil v New York na junijsko razstavo *Informacije*. Na razstavo jih je povabil na podlagi kataloga z razstave *Pradedje*,⁸⁸ ki ga je McShineu po besedah Tomaža Šalamuna dala žena Tomaža Brejca Taja Vidmar-Brejc.⁸⁹ Prvotno so na *Informacije* nameravali iti le Milenko Matanović, Marko Pogačnik, David Nez in Andraž Šalamun, vendar so kasneje zraven povabili še Tomaža Šalamuna. Aprila in maja

⁸⁵ POGAČNIK 2012, cit. n. 65, p. 38; ŽEROVC 2013, cit. n. 51, b.p.; Intervju z Markom Pogačnikom, elektronska pošta, 17. 7. 2019, priloga 2.

⁸⁶ BREJC 1978, cit. n. 1, p. 23; ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 30; ŠPANJOL 2018, cit. n. 51, p. 11; ŽEROVC 2013, cit. n. 51, b.p.

⁸⁷ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 101, BREJC 1978, cit. n. 1, pp. 27–29, 93; Ješa DENEGRİ, elektronska pošta z dne 22. 5. 2018.

⁸⁸ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 101, BREJC 1978, cit. n. 1, p. 91–93; ŠUVAKOVIĆ 2007, cit. n. 5, p. 355; GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.; ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 27; DENEGRİ 2017, cit. n. 51, p. 26.

⁸⁹ GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.; Intervju z Milenkem Matanovićem, Skype, 10. 7. 2019, priloga 4.

so imeli razstave v Firencah in Sarajevu, nato pa so odpotovali v New York, kjer so svoje delo predstavili z dokumentacijo in Križnarjevimi filmi. Julija so nato nastopili na *4. beograjskem trienalu sodobne umetnosti* v Muzeju savremene umetnosti, septembra pa so razstavljali še v *Aktionsraum 1* v Münchnu.⁹⁰ Na teh razstavah glavno temo del vseh članov Skupine OHO predstavlja duhovna komunikacija s svetom in vesoljem, preteklostjo, naravo in drugimi ljudmi. Novembra je sledila še njihova zadnja skupna razstava v Mestni galeriji v Ljubljani, ki ji je sledila odločitev, da bodo kot skupina zapustili svet umetnosti.⁹¹

Člani Skupine OHO so se prihodnje leto z družinami in prijatelji naselili na zapuščeni kmetiji v Šempasu in ustanovili Družino v Šempasu, komuno, ki je živela v skladu z naravo.⁹² Njihovo delo je bilo razstavljeno na različnih domačih in tujih razstavah. Med letom so člani skupine OHO postopoma začeli zapuščati komuno in se usmerili v lastne projekte. Kljub temu, da so se odločili za delovanje zunaj umetniškega sveta, so še vedno sodelovali na več razstavah leta 1971; razstavljali so na *VII. bienalu mladih* v Parizu, na enodnevni razstavi *V tem trenutku (At the moment)* v Zagrebu in na razstavi *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji* v Salonu Muzeja savremene umetnosti v Beogradu.⁹³

Marko Pogačnik je Družino v Šempasu vodil do leta 1979. Sodelovali so na razstavah v Beogradu, Muzej v Skopju pa jih je leta 1978 poslal na Beneški bienale. Po razpadu komune se je Pogačnik lotil geomantije in zdravljenja Zemlje. Andraž Šalamun se je po vrnitvi iz komune osredotočil na slikarstvo. David Nez je komuno v Šempasu zapustil zaradi želje po potovanju v Indijo, kjer je študiral meditacijo. Po enem letu potovanja po Indiji in bližnjem Vzhodu se je za dve leti naselil v komuni Findhorn na Škotskem, ki se ji je pred tem že pridružil Milenko Matanović. Po tem se je Nez vrnil v ZDA, kjer se danes ukvarja z umetnostno terapijo. Milenko Matanović je iz Findhorna v ZDA odpotoval leta 1973, se tam ustalil in ustanovil Pomegranate Center, ki s pomočjo članov posameznih skupnosti, predvsem manj privilegiranih in družbeno ogroženih, gradi javne prostore, kjer se skupnost lahko zbira in druží.⁹⁴

⁹⁰ Aktionsraum 1 je bil leta 1969 ustanovljen umetniški prostor v Münchnu namenjen razstavljanju projektov neoavangardne umetnosti. Ustanovili so ga Eva Madelung, Peter Nemetschek in Alfred Gulden, v letu svojega obstoja pa je bilo v njem razstavljenih 50 projektov povezanih s performansom in revno umetnostjo. Glej: Aktionsraum 1, *MUMOK*, <https://www.mumok.at/en/events/aktionsraum-1> (4. 9. 2019).

⁹¹ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 101, BREJC 1978, cit. n. 1, p. 93–95; GURSHTAIN 2009, cit. n. 35, b. p.; DENEGRI 2017, cit. n. 51, p. 26; POGAČNIK 2012, cit. n. 65, p. 41.

⁹² POGAČNIK 2007, cit. n. 63, p. 9, ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 33, BREJC 1978, cit. n. 1, p. 95; POGAČNIK 2012, cit. n. 65, p. 46; ŽEROVC 2013, cit. n. 51, b.p.

⁹³ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 101, BREJC 1978, cit. n. 1, p. 95; POGAČNIK 2012, cit. n. 65, p. 46.

⁹⁴ ŽEROVC 2013, cit. n. 51, b.p.; Intervju z Milenkem Matanovićem, Skype, 10. 7. 2019, priloga 4.

Kljub temu, da so člani Skupine OHO po letu 1971 večinoma delovali individualno, se je dokumentacija, ki je nastala v času njihovega delovanja, še dolgo pojavljala na razstavah in pregledih avantgardnega umetniškega delovanja v šestdesetih in sedemdesetih letih, prav tako pa je njihovo delovanje vplivalo na marsikatero kasnejše delo.⁹⁵

⁹⁵ Vplivi, ki so ga dela Skupine OHO imela na prihodnje generacije umetnikov, je obsežna tema, ki si zasluži posebno obravnavo, kot enega od bolj znanih primerov pa lahko navedemo ponovne uprizoritve *Triglava*. Matanovičevi, Nezovi in Dellabernardinovi uprizoritvi leta 1968 sta na primer sledili deli skupine IRWIN *Svoji k svojim / Triglav* iz leta 2004 ter Janez Janša, Janez Janša, Janeza Janša, *Triglav na Triglavu* iz leta 2007, idr.

Izhodiščna točka je primarni ustvarjalni princip; v njem je naseljena stopnja razvitosti oblikovalnega mišljenja. Točka začetka se ustanavlja kot usmerjevalno vodilo. Vsebuje določeno količino informacijskih elementov. Vsebinskost primarnega ustvarjalnega principa določujejo funkcionalne distinkcije uporabljenega predmetnega. Ko se v okviru takega oblikovalnega postopka sproži pomenskost, zajema le-ta samo sistematično izvedene položaje posameznih umetniških izjav v predmetnem, vsebuje le pomenske funkcije posameznih predmetnih določil, tako da ne more potrditi realne možnosti radiacije pomenskega v prostor izvedenega (videnega) predmetnega, v tisti prostor – gledalčevo polje percepcije – kjer bi samo dejanje percepcije sprožalo pred-videne pomene, prehodne, predmetno presevajóče označbe. Tu nastaja analitični tip ogledovanja: zraste po izvedeni percepciji kot pomenska rekonstrukcija videnega, na osnovi določenega predznaka, ki nastopa kot usmerjevalno vodilo. Z analizo vidnega pa je moč doseči le posamezne nivoje v racionalni vertikali pomenskega. Struktura pomenov je urbanizirana: sega od jedra bistvenega k formalnemu obrobju. Pri tem pa se ni mogoče izogniti temeljni napaki, ki nasprotuje verjetnosti tako organizirane vertikale pomenskega: v težnji, da bi se pomenskost zgostila v jedru, ki zbira v sebi samo bistvo pomena, se ukvarjamo z analizo posameznih faz v pomenske stopnje razkrojenega videnega ter segamo v njegovo prostornost (ozadje) na način, ki omogoča pred-videno. Položaj verjetnosti v analitičnem tipu ogledovanja je izigran že s samim tipom percepcije: videno odevamo v soj predvidenega. Ob tem pa se analiza jedra ne prestrukturira: še vedno obstaja kot v horizontali razširjen izvleček »vsebinskega« pojasnjevanja posameznih vertikalnih nivojev. S sojem pred-videnega ne presegamo posameznih nivojev racioonalne strukture pomenskega, marveč je usmerjamo izvlečke iz rezultatov vsebinskih razglabljanj v posameznih nivojih k ciljnemu pomenu, ki ni poglobljeni temeljni princip pomena, temveč je le logično izpeljani nasledek poti skozi racionalno konstrukcijo pomenskega. Pred-videno ni resnično, temveč je po predznaku, npr. smislu, vodeno, izpeljano iz posameznih faz vidnega k pomenskemu. Tu se krog, sistematičnost pomena, izgubi v lastni ciljni zaključenosti. Razbijanje struktur predmetnega v imenu pred-videnega se dogaja na neustrezen način analitičnega razslojevanja. Predmetno tako ohranja značaj v pomen vodečega. Imaginacija je le tako lahko vključena v sistem, ki je pred-viden. Končna raziskovanja kažejo tавтоloške načine niveliranja. Izhodiščno točko, primarni ustvarjalni princip, pa je mogoče ugledati še z druge pozicije: sintetične. V tem primeru se po tradiciji ustvarjena percepcija predmetnega ne usmerja po vsebinskem pred-videnem. Preprosto zato ne, ker se ohranja položaj predmetnega v njegovi neusojevalni poziciji, v tistem stanju, ki omogoča imaginaciji povsem povsem razprto pot k igri, kjer sicer dobivajo posamezna predmetna določila svoje vloge, a ne v smislu podrejenosti v sistemu prosojnih vrednostnih količin, temveč v razprtem »sistemu« močnejših in šibkejših informacijskih enot. Vplivanje v prostor se dogaja kot razstrukturiranje tradicionalnih položajev predmetnega v informacijske enote, ki nastopajo v primarnem ustvarjalnem principu v takih kvantitativnih serijah, ki še omogočajo radiacijo v prostor. Temeljno je neprestano razvijanje novih informacijskih principov, neprestano stopnjevanje možnosti razpiranja urbaniziranih struktur predmetnega, kar vse ohranja in stopnjuje imaginacijske možnosti v neusojevalni, prosti, »igrivi« atmosferi ogledovanja, ki je izgubilo »globino« in se dogaja kot sintetična serijalnost. V tej poziciji nastopajo Marko Pogačnik, Milenko Matanović, Andraž Šalamun. Sintetični položaj ne uničuje posameznosti v sumu glede na pred-videno, temveč je kaže kot popolna razprtost oblikovalnega mišljenja: percepcija sega v potekajočo serijalnost odkritega informativnega principa na način celotnosti, zajema vse možne položaje in jih reproducira kot igro.

Tomaž Brejc⁹⁶

⁹⁶ Tomaž BREJC, Reistično besedilo, natisnjeno na razstavni brošuri za razstavo v Salonu Rotovž v Mariboru, 1. 3. 1968, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Hemeroteka, Mapa OHO.

4 ZAČETKI PROJEKTA *ATELJE* IN *ATELJE 68*

O začetkih serije razstav *Atelje* ni ohranjeno skoraj nobeno dokumentarno gradivo. V dokumentaciji Muzeja sodobne umetnosti Metelkova je zabeleženo, da se je prva serija razstav odvijala leta 1968,⁹⁷ zadnja pa leta 1980.⁹⁸ Isti vir predstavlja razstave v okviru *Ateljeja* kot razstave, namenjene predstavitvi del najmlajših generacij umetnikov in tekoče produkcije.⁹⁹ Drugih dokumentacijskih virov, ki bi govorili o začetkih in razlogih za nastanek *Ateljeja*, v arhivih ni moč najti. *Atelje* je prvič omenjen šele 1. julija 1968 v zapisnikih strokovnega kolegija Moderne galerije, ko so člani kolegija diskutirali o planu razstav za Malo galerijo in izbirali umetnike, ki bi jih tam razstavljali.¹⁰⁰ Med drugim je bilo na sestanku rečeno: »M. Sedeju ml. in Z. Jeraju pa naj se ponudi možnost razstavljanja v okviru *Ateljeja* '68 v spodnjih prostorih Moderne galerije«. ¹⁰¹ Tako so prvi ohranjeni dokumentacijski viri o razstavah *Atelje 68* nastali šele nekaj mesecev po obeh razstavah, ki sta bili v okvirju *Ateljeja* tistega leta dejansko izvedeni.

Glavni vir o začetkih *Ateljeja* so tako spomini umetnikov in njihovih prijateljev, ki so bili vpleteni v nastanek prvih dveh razstav *Ateljeja 68*. To so člani Skupine OHO ter dr. Tomaž Brejc,¹⁰² nekaj podatkov pa je razdrobljenih tudi v intervjujih, ki so jih z udeleženci imele dr. Beti Žerovc, dr. Petja Grafenauer in dr. Ksenya Gurshtein.¹⁰³ Po pričevanju Tomaža Brejca so razstave Skupine OHO v sklopu *Ateljeja 68* nastale na podlagi njihovega delovanja s konca leta 1967.¹⁰⁴ Tedaj naj bi namreč Marko Pogačnik v prehodu na Titovo (današnje Slovensko) cesto postavil stojnico, na kateri je prodajal reistične predmete in knjige ter delal performativne protivojne plakate.¹⁰⁵ Andraž Šalamun in Milenko Matanović sta prav tako ustvarila nekaj objektov, ki jih je Matanović razpostavil kar po predsobi družinskega

⁹⁷ *Atelje 68: Matanović, Pogačnik, Šalamun*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

⁹⁸ *ATELJE '80. HERMAN GWARDJANČIČ, BORIS JESIH, TONE LAPAJNE*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme; ROGINA 2008, cit. n. 23, p. 29.

⁹⁹ ROGINA 2008, cit. n. 23, p. 29.

¹⁰⁰ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 1. 7. 1968, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

¹⁰¹ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 1. 7. 1968, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

¹⁰² Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1; Intervju z Davidom Nezom, elektronska pošta, 15. 7. 2019, priloga 3; Intervju z Markom Pogačnikom, elektronska pošta, 17. 7. 2019, priloga 2; Intervju z Milenko Matanovićem, Skype, 10. 7. 2019, priloga 4; Biljana TOMIĆ in Ješa DENEGRI, 22. 5. 2018, 29. 5. 2018.

¹⁰³ ŽEROVC 2013, cit. n. 51, b. p.; GRAFENAUER, intervju z Juretom Mikužem (diktafonski zapis pri Petji Grafenauer, delčki pogovora citirani v: GRAFENAUER 2009, cit. n. 9, pp. 160–176; GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.

¹⁰⁴ Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1. Pri tem je treba upoštevati, da je od tedaj minilo že več kot petdeset let in zato v točnost navedenih podatkov ni prepričan niti Brejc sam.

¹⁰⁵ Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1.

stanovanja na Wolfovi (Slika 45).¹⁰⁶ Tomažu Brejcu in Tomažu Šalamunu se je zdelo škoda, da njihova dela ne bi bila razstavljen, zato sta na obisk povabila Zorana Kržišnika.¹⁰⁷ Ta se je na vabilo odzval, kar Brejc pripisuje Šalamunovemu vplivu,¹⁰⁸ in si v družbi Janeza Bernika prišel ogledat postavljena dela.¹⁰⁹ Čez nekaj časa je Tomaž Šalamun preostale člane skupine obvestil, da jim je Moderna galerija pripravljena za kratek čas dati na voljo spodnje prostore.¹¹⁰ Jure Mikuž je v intervjuju s Petjo Grafenauer izrazil mnenje, da je bil ravno Bernik tisti, ki je Kržišnika prepričal, naj da članom Skupine OHO na voljo galerijski prostor v Moderni galeriji.¹¹¹ Hkrati je Kržišnik želel podpreti nove veje umetnosti in organizacijo tovrstnih razstav prepustiti mladim kuratorjem, ki naj bi sočasna gibanja med mladimi bolje poznali.¹¹²

Po prvih omembah *Ateljeja* v zapisnikih strokovnega kolegija 1. julija 1968 lahko v zapisnikih najdemo še nekaj omemb in pripomb na razstave. Že izvedeni razstavi se sicer ne omenjata, vendar pa niso ohranjeni vsi zapisniki sestankov, prav tako pa je mogoče, da zapisniki za nekatere sestanke niso bili narejeni. Zakaj in kdaj se je Kržišnik odločil za to, da bo začel serijo razstav mladih umetnikov, ni znano. Omemb serije razstav, ki bi se imenovala *Atelje*, oziroma kakršne koli serije razstav, v katerih bi se predstavljali mladi umetniki in nova produkcija, ni ne v zapisnikih sestankov strokovnega kolegija iz leta 1966 ne iz leta 1967, prav tako ni nobenih omemb v zapisnikih sestankov upravnega odbora in delavskega sveta iz let 1967 in 1968. Kržišnik je najverjetneje izkoristil željo Skupine OHO po razstavnem prostoru in njihovo razstavo predstavil kot novo serijo razstav mlade generacije ustvarjalcev, katerih umetnost se sicer ni skladala s Kržišnikovo vizijo za Moderno galerijo. Tako se je izognil kritiki, da mladi ne dobijo možnosti za razstavljanje v prostorih Moderne galerije, hkrati pa se je poskušal od razstav čim bolj oddaljiti, kar se lahko vidi na podlagi spominov članov Skupine OHO ter zapisnikov sestankov strokovnega kolegija. Zakaj so se odločili za ime *Atelje*, prav tako ni znano.

¹⁰⁶ Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1; Tomaž BREJC, *Umetnost in teorija leta '68. Spomini in dokumenti*, predavanje, MSUM, 19. 4. 2018.

¹⁰⁷ Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1.

¹⁰⁸ Pred tem je že izšla Šalamunova pesniška zbirka *Poker*, s katero je pridobil večjo prepoznavnost v kulturnem okolju.

¹⁰⁹ Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1.

¹¹⁰ Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1; Tomaž BREJC, *Umetnost in teorija leta '68. Spomini in dokumenti*, predavanje, MSUM, 19. 4. 2018.

¹¹¹ GRAFENAUER, intervju z Juretom Mikužem, 18. in 19. 6. 2009, citirano v: GRAFENAUER 2009, cit. n. 9, p. 170.

¹¹² ŽEROVC 2008, cit. n. 9, p. 45.

V zapisnikih sestankov strokovnega kolegija lahko med omembami *Ateljeja 68* najdemo načrte za več razstav, ki kasneje večinoma niso bile izvedene. Tako so med kandidati za razstavo v *Ateljeju 68* omenjeni Tone Lapajne,¹¹³ Maks Sedej ml. in Zmago Jeraj,¹¹⁴ vendar pa je bila izvedena le razstava Maksa Sedeja ml.¹¹⁵

V sredini septembra je strokovni kolegij debatiral o umetniški komisiji Moderne galerije, v katero so poleg ravnatelja in kustosov Moderne galerije nameravali povabiti tudi tri nove člane – arhitekta in umetnostna zgodovinarja. Med predlaganimi kandidati je bil tudi Tomaž Šalamun.¹¹⁶ Konec septembra se je kolegij odločil, da je treba pripraviti pravilnike o poslovanju in razstavnih politiki za Malo galerijo in *Atelje 68*,¹¹⁷ za kar na poznejši seji določijo Majdo Jerman.¹¹⁸

Zoran Kržišnik na sestanku 4. oktobra 1968 predloži sitotiske skupine beneških slikarjev, ki so izrazili željo, da bi razstavljali na *Ateljeju 68*. Članom strokovnega kolegija se je zdel njihov material primeren za razstavo, vendar pa ta razstava leta 1968 ni bila izvedena.¹¹⁹ Omenjeni beneški umetniki bi lahko bili tisti, ki jih je Kržišnik vključil v program *Ateljeja 69*. Konec oktobra je v zapisnikih jasneje omenjen najverjetnejši razlog za ustanovitev *Ateljeja*: »Atelje '68 – v perspektivi je treba misliti na vključitev dejavnosti mlade generacije v Moderno galerijo in o event. nastanitvi mlajše moči v te namene.«¹²⁰

Novembra 1968 je zapisana odločitev, da bo razstava OHO v okviru *Ateljeja 68*¹²¹ postavljena v drugi polovici meseca januarja.¹²² Decembra je *Atelje 68* omenjen le v povezavi s pisanjem glavnih načel za *Atelje 68* in Malo galerijo, ki jih Majda Jerman še ni predložila

¹¹³ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 23. 7. 1968, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

¹¹⁴ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 1. 7. 1968, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

¹¹⁵ *ATELJE '68. MAKSIM SEDEJ ML.*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

¹¹⁶ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 16. 9. 1968, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

¹¹⁷ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 30. 9. 1968, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

¹¹⁸ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 14. 10. 1968, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

¹¹⁹ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 4. 10. 1968, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

¹²⁰ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 28. 10. 1968, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

¹²¹ V zapisnikih iz leta 1968 serijo razstav *Atelje* še imenujejo *Atelje '68*, tudi v primeru razstav, za katere jasno piše, da ne bodo izvedene leta 1968.

¹²² Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 4. 11. 1968, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

strokovnemu kolegiju in upravnemu odboru.¹²³ Dokument kasneje ni več omenjen, prav tako najverjetneje tudi ni ohranjen v arhivu Moderne galerije.¹²⁴

Tomaž Šalamun je v zapisnikih omenjen le v povezavi z Umetniško komisijo. Sam je leta 1968 večino časa preživel v Rimu, kamor je odpotoval že zgodaj spomladi, aprila mu je en mesec družbo delal Tomaž Brejc, za kratek čas pa se mu je pridružil tudi Milenko Matanović.¹²⁵ Med svojim bivanjem v Rimu je pisal zbirko *Namen Pelerine*, pred vrnitvijo v Ljubljano pa je obiskal tudi Beneški bienale, ki je tistega leta zaradi študentskih demonstracij dvignil kar nekaj prahu.¹²⁶ O svojem pogledu na študentske demonstracije je napisal komentar, ki je bil objavljen v *Sintezi* skupaj s komentarji drugih članov umetniške scene.¹²⁷ V tem komentarju je izrazil mnenje, da je bienale bolj političen kot pa umetniški, vendar se mu je zdelo, da socialna politika ni bila glavni razlog za proteste, ampak da so ti bili rezultat manipulacij umetnikov, ki jih je hiter razvoj umetniškega jezika pustil za sabo.¹²⁸

4.1 *Atelje 68*

Prva razstava v sklopu *Ateljeja 68* je trajala od 13. do 22. februarja 1968.¹²⁹ Njeno postavitvev je vodil Marko Pogačnik, Tomaž Brejc pa je namesto uvoda v razstavo napisal reistično besedilo, ki je bilo tudi razstavni predmet (Slika 42, pretipkano na str. 28). Razstave niso promovirali, kljub temu pa se je na otvoritvi zbralo kar nekaj obiskovalcev. Prišli so namreč mnogi sošolci in prijatelji članov Skupine OHO ter njihovi profesorji z akademije in Filozofske fakultete.¹³⁰ Kržišnik se po mnenju članov Skupine OHO z razstavo ni želel ukvarjati, nagovor občinstva je prepustil Tomažu Brejcu, galerija pa ni za obiskovalce

¹²³ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 2. 12. 1968, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

¹²⁴ Zaradi bolezni Majda Jerman ni mogla odgovoriti na vprašanja, povezana z njenim delom v Moderni galeriji, ki sem ji jih 20. 1. 2017 zastavila med pogovorom po telefonu. Ne spomni se, da bi delala karkoli v povezavi z *Ateljejem*.

¹²⁵ GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.; PATERNU 1999, cit. n. 34, p. 172; intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1; *Slovenska književnost* 3, 2001, p. 106; KERMAUNER 1991, cit. n. 35, p. 10.

¹²⁶ Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1; *Venecijanski biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895–1988*, Zagreb 1988, pp. 147–148; Biljana TOMIĆ, izmenjava elektronske pošte z dne 22. 5. 2018.

¹²⁷ Vprašanje ob XXXIV. Beneškem bienalu, *Sinteza*, III/12, 1968, pp. 37–39.

¹²⁸ Tomaž ŠALAMUN, Vprašanje ob XXXIV. Beneškem bienalu, *Sinteza*, III/12, 1968, p. 39.

¹²⁹ Pregled razstav, *Sinteza*, III/11, 1968, p. 151; *Atelje 68: Matanović, Pogačnik, Šalamun*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

¹³⁰ Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1; Tomaž BREJC, *Umetnost in teorija leta '68. Spomini in dokumenti*, predavanje, MSUM, 19. 4. 2018; GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.

pripravila nobene pogostitve ob otvoritvi.¹³¹ Brejc se kritik spominja kot maloštevilnih in poraznih.¹³²

Težko je določiti, kaj vse je bilo v resnici razstavljeno na razstavi Skupine OHO v sklopu *Ateljeja 68*. Tako v literaturi kakor tudi v kritikah je opisanih le nekaj izmed razstavljenih artiklov. Na podlagi člankov, kot sta članka Braca Rotarja *Strukture likovnih formulacij novega tipa*¹³³ in *Razstava M. Pogačnika, M. Matanovića in A. Šalamuna v Moderni galeriji*,¹³⁴ članek Tomaža Brejca *Atelje 68*¹³⁵ in članek Janeza Mesesnela, *Artikli namesto umetnosti. Ob razstavi del skupine Matanović, Pogačnik in Šalamun v Moderni galeriji*,¹³⁶ lahko prepoznamo nekatera dela.

Najbolj splošno prepoznavno delo so *Odlitki steklenic* Marka Pogačnika (Slika 5). Braco Rotar, sociolog, pesnik in esejist ter sodelavec Skupine OHO, je delo opisal kot serijo, sestavljeno iz odlitkov »različnih steklenic v pastelnih odtenkih različnih barv«.¹³⁷ Ker se pri odlitkih primarna funkcija steklenic izgubi, se skozi odlivanje ustvari verzija steklenic z igrivim pomenom. Pogačnik je steklenice izbral po vizualnem ključu, ne po funkcionalnem, da bi lahko ustvaril variacije na temo.¹³⁸ V članku *Razstava M. Pogačnika, M. Matanovića in A. Šalamuna v Moderni galeriji* Rotar odlitke steklenic imenuje »odlitki predmetov vsakdanje rabe«.¹³⁹ Tomaž Brejc to isto delo opiše kot »predmete, ki so bili odtisnjeni po predlogah – fabricirani modeli, mavčne slike«.¹⁴⁰

Poleg odlitkov steklenic lahko na podlagi krajših omemb in opisov prepoznamo še nekaj del. Tako naj bi Pogačnik razstavljal tudi risbe banan in poslikane škatlice vžigalic (Slika 43), Matanović naj bi razstavil pobarvano embalažo jajc (Slika 44),¹⁴¹ Šalamun pa slike s tušem in kolaže, ki so prikazovali človeka pod prho.¹⁴² Mesesnel dela omenja bolj površno, kar mu

¹³¹ Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1.

¹³² Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1; podobno omenja tudi v Tomaž BREJC, *Umetnost in teorija leta '68. Spomini in dokumenti*, predavanje, MSUM, 19. 4. 2018.

¹³³ Braco ROTAR, *Struktura likovnih formulacij novega tipa*, *Sinteza*, III/12, 1968, p. 36.

¹³⁴ Braco ROTAR, *Razstava M. Pogačnika, M. Matanovića in A. Šalamuna v Moderni galeriji*, *Naši razgledi*, XVII/6, 1968, p. 171.

¹³⁵ Tomaž BREJC, *Atelje 68*, *Sinteza*, III/11, 1968, p. 102.

¹³⁶ Janez MESESNEL, *Artikli namesto umetnosti. Ob razstavi del skupine Matanović, Pogačnik in Šalamun v Moderni galeriji*, *Delo*, X/50, 1968, p. 5.

¹³⁷ Braco ROTAR, *Struktura likovnih formulacij novega tipa*, *Sinteza*, III/12, 1968, p. 36.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹³⁹ Braco ROTAR, *Razstava M. Pogačnika, M. Matanovića in A. Šalamuna v Moderni galeriji*, *Naši razgledi*, XVII/6, 1968, p. 171.

¹⁴⁰ Tomaž BREJC, *Atelje 68*, *Sinteza*, III/11, 1968, p. 102.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 102.

¹⁴² Braco ROTAR, *Razstava M. Pogačnika, M. Matanovića in A. Šalamuna v Moderni galeriji*, *Naši razgledi*, XVII/6, 1968, p. 171; Tomaž BREJC, *Atelje 68*, *Sinteza*, III/11, 1968, p. 102.

Brejc v svojem članku tudi očita, tako da razen del, ki sta jih opisala tudi druga dva pisca (risbe banan in poslikani kartoni za jajca), težko rečemo, če so na razstavi res bili tudi odlitki čevljev, vreče belega prahu, gumijaste rokavice, barvni liki in klasične podobe s preprostimi geometrijskimi liki ter kako naj bi izgledali.¹⁴³

Kritik razstave res ni bilo veliko, vendar niso bile tako slabe, kot velja v splošnem spominu. Umetnostni zgodovinar in profesor Mirko Juteršek je napisal pozitivno kritiko, v kateri je potegnil paralele med vrsto postavitve pri tej razstavi ter dadaizmom in popartom ter v nastopu na otvoritvi videl mero mladostne vedrine. Kot nekaj drugih kritikov je tudi on izpostavil pomembnost predmeta in njegove avtonomnosti v delu mlade generacije na razstavi. Prav tako se mu je zdelo pomembno zблиževanje javnosti in umetnikov, kar naj bi se poznalo predvsem na njihovem nastopu, prav tako pa se je na otvoritvi pokazalo generacijsko zaledje, ki ga imajo mladi umetniki, saj so nastop na otvoritvi pripravili mladi literati Braco Rotar, Tomaž Šalamun in Tomaž Brejc, ki je tudi spisal uvod v katalog. Za duhovnega vodjo umetnikov je Juteršek postavil Marka Pogačnika ter izrazil prepričanje, da bo nastop Skupine OHO močno vplival na nadaljnji razvoj slovenske kulture.¹⁴⁴

Janez Mesesnel je v svoji kritiki izrazil nasprotno mnenje. Med drugim je dela na razstavi opisal kot »odlitke čevljev, vrečico z nekim belim prahom ali morda moko, polne gumijaste rokavice, nekaj risb banan in nekaj sestavljenih barvnih likov, eno ali dve vendar vsaj po tehniki skoraj klasični podobi z najpreprostejšo ploskovno barvno geometrijsko motiviko in – kar navadno vsakega obiskovalca najbolj zbode v oči – nekaj ročno ornamentalno poslikanih kartonov za transport jajc«,¹⁴⁵ nato pa je v nadaljevanju dejal, da čeprav gre za nekaj, kar je v našem okolju novo, gre v resnici za »čisto navadno popart«. ¹⁴⁶ To, da se to v našem okolju prej ni pojavilo, je pripisal le slovenski majhnosti in previdnosti, kar naj bi se po njegovem mnenju poznalo tudi na videzu razstave. Bolj kot razstava sama se Mesesnelu zdijo zanimive »tako imenovane razlage mladih avtorjev in njihovega – kot se zdi – idejnega vodje,^[147] pojasnila in utemeljitve tistega, kar so razstavili. To so pa v pretežni meri le nekoliko nametani splošni zakoni in načela dožemanja, ki veljajo v ustrezno neznatno

¹⁴³ Janez MESESNEL, Artikli namesto umetnosti. Ob razstavi del skupine Matanović, Pogačnik in Šalamun v Moderni galeriji, *Delo*, X/50, 1968, p. 5.

¹⁴⁴ Mirko JUTERŠEK, Matanović, Pogačnik in Šalamun v Moderni galeriji, *Ljubljanski dnevnik*, XVIII/48, 1968, p. 7.

¹⁴⁵ Janez MESESNEL, Artikli namesto umetnosti. Ob razstavi del skupine Matanović, Pogačnik in Šalamun v Moderni galeriji, *Delo*, X/50, 1968, p. 5.

¹⁴⁶ Ibid., p. 5.

¹⁴⁷ Mesesnel ne napiše, kdo naj bi bil ta umetniški vodja, vendar na podlagi drugih člankov in kritik, kot je Juterškova kritika, lahko domnevamo, da gre za Marka Pogačnika.

prilagojenih različicah za vsakršni oblikovalski poskus in za vsakršno likovno delo«. ¹⁴⁸ Tako je na koncu kritike razstavo dokončno predstavil kot nezanimivo in neizvirno ter zapoznelo kopijo tega, kar so pred leti v Ameriki in Evropi naredili znotraj poparta. Kljub večinoma slabi kritiki pa je izrazil upanje, da razstava nakazuje možnost, da se bo v prihodnosti poživila sodobna slovenska umetnost. ¹⁴⁹

Umetnik Marijan Tršar je sicer priznal, da ni bil na otvoritvi, tako da ni uspel dobiti celovitega vtisa, ki so ga umetniki želeli prikazati, vendar je vseeno napisal kritiko na podlagi artefaktov, ki so bili na ogled v galeriji. Kljub temu, da je pisal o tem, da tovrstno novo umetnost podpira, pa je hkrati izrazil mnenje, da mladi razstavljalci še niso imeli dodelanih idej in ciljev; to, da so bili šele na začetku poti, jih je opravičevalo, ampak bi bilo treba počakati še nekaj časa, da bi bilo mogoče videti, če bo njihovo ustvarjanje kam pripeljalo. Tršar je tudi hkrati pohvalil in kritiziral uvod Tomaža Brejca; zdelo se mu je namreč, da je sicer našel svoj jezik pisanja, vendar je za njegov okus uporabil preveč tujih besed. ¹⁵⁰

Braco Rotar je razstavo najprej opredelil kot prelom z dotedanjo tradicijo, nato pa bolj podrobno opisal način dela posameznih razstavljalcev. ¹⁵¹ Najprej se je posvetil delom Marka Pogačnika in med opisom razstavljenih mavčnih odlitkov predmetov vsakdanje rabe (Slika 5) še skritiziral kritiko razstave, ki jo je objavil Janez Mesesnel v *Delu*. ¹⁵² Rotar je med drugim Mesesnelovi kritiki očital, da so v njej dela napačno opisana. ¹⁵³

Aleksander Bassin je razstavo omenil šele v svoji kritiki druge razstave *Ateljeja 68*, v kateri jo je označil za »hipijevsk[o] parad[o] in razstav[o] treh mladih iskalcev nove likovne govornice v smislu tako imenovanega 'found arta'«. ¹⁵⁴

V *Sintezi* je bilo objavljenih nekaj člankov, ki so omenjali razstavo Skupine OHO v *Ateljeju 68*. ¹⁵⁵ Pozitivno o razstavi piše Tomaž Brejc v že omenjenem članku, v katerem

¹⁴⁸ Janez MESESNEL, Artikli namesto umetnosti. Ob razstavi del skupine Matanović, Pogačnik in Šalamun v Moderni galeriji, *Delo*, X/50, 1968, p. 5.

¹⁴⁹ Ibid., p. 5.

¹⁵⁰ Marijan TRŠAR, Atelje 68 v Moderni galeriji, *Naši razgledi*, XVII/5, 1968, p. 138.

¹⁵¹ Braco ROTAR, Razstava M. Pogačnika, M. Matanovića in A. Šalamuna v Moderni galeriji, *Naši razgledi*, XVII/6, 1968, p. 171.

¹⁵² Janez MESESNEL, Artikli namesto umetnosti. Ob razstavi del skupine Matanović, Pogačnik in Šalamun v Moderni galeriji, *Delo*, X/50, 1968, p. 5.

¹⁵³ Braco ROTAR, Razstava M. Pogačnika, M. Matanovića in A. Šalamuna v Moderni galeriji, *Naši razgledi*, XVII/6, 1968, p. 171.

¹⁵⁴ Aleksander BASSIN, Akademija v Ateljeju 68, *Ljubljanski dnevnik*, XVIII/85, 1968, p. 7.

¹⁵⁵ Janez MESESNEL, Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza*, III/11, 1968, p. 141; Tomaž BREJC, Atelje 68, *Sinteza*, III/11, 1968, pp. 102–103; Braco ROTAR, Struktura likovnih formulacij novega tipa, *Sinteza*, III/12, 1968, pp. 33–36.

razstavljenе artikle postavlja v sočasni umetnostni kontekst. Brejc potegne povezavo s popartom, ki se ga je po njegovem mnenju dalo pri nas videti že pred razstavo v *Ateljeju 68* v delih umetnika Dušana Otaševiča, v delih kroga beograjske nove figurlike in v delih zagrebških oblikovalcev, vključno z Ivanom Picljem in grupo EXAT 51, kot tudi v delih Miroslava Šuteja, Julija Kniferja in Novih tendenc.¹⁵⁶ Tako je po njegovem mnenju izjava, da je šlo pri *Ateljeju 68* za »čisto navadni pop art«,¹⁵⁷ napačna, saj popart kot gibanje v Jugoslaviji na tej točki še ni bilo uveljavljeno in so bile možnosti novega toka prvič predstavljene šele na razstavi Milenka Matanovića, Andraža Šalamuna in Marka Pogačnika.

Brejc večino članka posveti definiciji poparta in pomenu, ki ga imajo popart dela. Zadnji del članka posveti predstavitvi umetnikov in njihovih artiklov. Pri Marku Pogačniku omeni predmete, natisnjene po predlogi. Pri tem je šlo za fabricirane modele, mavčne odlitke in serije risb. Brejc nato na kratko omeni še dela Matanovića in Šalamuna, članek pa zaključi z opažanjem, da je bila razstava zanimiv prikaz poparta v slovenskem okolju, kjer je razvil svojo obliko, ki je skromna, neerotična in polna preciznih detajlov. Prva razstava *Ateljeja 68* je tako po Brejčevem mnenju služila temu, da se prikaže dejstvo, da se v slovenskem prostoru začenjajo likovne prakse radikalizirati.¹⁵⁸

Mesesnel je v *Ljubljanski likovni kroniki* ponovil svoje mnenje iz članka, objavljenega v *Delu*.¹⁵⁹ Otvoritev je označil za »predstavo – s primerki hippijev, s strokovno razlago in spremno glasbo«,¹⁶⁰ sama razstava pa naj bi predstavila samo »nekoliko zastarel pop art, utemeljen z razlago nekaterih splošnih zakonov percepcije in govornice likovnega dela«. ¹⁶¹ Po mnenju Mesesnela razstava sama »kot novost ali kot kvalitetni dosežek ni pomenila ničesar, odprla pa je vrata morebitni polemiki in zlasti opozorila, da v svetu dokaj eksploatirajo pridobitve pop-arta, čeprav že davno v drugačnih, zahtevnejših transpozicijah in sintezah«. ¹⁶²

Braco Rotar je v članku *Struktura likovnih formulacij novega tipa*, zelo podrobno razčlenil dela Milenka Matanovića, Davida Neza, Andraža Šalamuna, Sreča Dragana in Marka Pogačnika.¹⁶³ Rotar je v članku analiziral po eno delo vsakega umetnika z različnih

¹⁵⁶ Tomaž BREJC, *Atelje 68*, *Sinteza*, III/11, 1968, p. 102.

¹⁵⁷ Janez MESESNEL, *Artikli namesto umetnosti*. Ob razstavi del skupine Matanović, Pogačnik in Šalamun v Moderni galeriji, *Delo*, X/50, 1968, p. 5; citirano v: Tomaž BREJC, *Atelje 68*, *Sinteza*, III/11, 1968, p. 102.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 102.

¹⁵⁹ Janez MESESNEL, *Artikli namesto umetnosti*. Ob razstavi del skupine Matanović, Pogačnik in Šalamun v Moderni galeriji, *Delo*, X/50, 1968, p. 5.

¹⁶⁰ Janez MESESNEL, *Ljubljanska likovna kronika*, *Sinteza*, III/11, 1968, p. 141.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁶² *Ibid.*, p. 141.

¹⁶³ Braco ROTAR, *Strukture likovnih formulacij novega tipa*, *Sinteza*, III/12, 1968, pp. 33–36.

razstav, med njimi tudi z razstav v Moderni galeriji in v salonu Rotovž. Za analizo dela Milenka Matanovića si je izbral happening *Pasijon* (Slika 1), za Davida Neza plastiko, ki je bila predstavljena v okviru BITEF-a v Ateljeju 212 v Beogradu, za Andraža Šalamuna figuralno serijo, ki je bila prav tako predstavljena na BITEF-u v Ateljeju 212, za Sreča Dragana plastiko iz leta 1968 in za Marka Pogačnika serijo odlitkov steklenic, ki je bila razstavljena na *Ateljeju 68* (Slika 5). Ta dela je izbral po vzorcu, ki je bil po njegovem mnenju reprezentativen za tedanje stanje tovrstne umetnosti na Slovenskem.¹⁶⁴

Razstava je 1. marca 1968 potovala še v Mariborsko galerijo Rotovž.¹⁶⁵ Omenja jo Andrej Ujčič v Mariborski likovni kroniki. Ujčič, sicer kustos v Umetnostni galeriji v Mariboru, je bil do razstave bolj prizanesljiv kot Mesesnel; označil jo je kot pokušnjo za mariborsko občinstvo, ki je s svojo otvoritvijo in oblačili umetnikov presenečala, v svojem bistvu pa je vseeno prikazovala resno raziskovalno delo v smeri, ki jo je Ujčič poimenoval registracijska umetnost. Meni, da je glavni namen razstave »odkrivati vsakdanjo resničnost na nov način zunaj ustaljenih družbeno pojmovnih norm, iskati v predmetih naše industrializirane vsakdanjosti neke nove, od samega oblikovalca in ustvarjalca predmeta popolnoma spregledane vrednote, opozarjati gledalca, naj si sam realizira nove pojme o teh predmetih v svoji predstavi, naj jim da nove pomene in doživi v tej metamorfozni dejavnosti sproščajočo moč ustvarjalne igre«. ¹⁶⁶ Za razstavo je tudi rekel, da je bila – kljub temu, da so bila njena izhodišča nenavadna – smiselno dograjena in ni delovala improvizirano.¹⁶⁷

Na podlagi tega lahko vidimo, da so bile kritike večinoma pozitivno naravnane. Z izjemo Mesesnela in Bassina, ki sta v svojih kritikah razstavo označila za hipijevsko, so bili Tršar, Ujčič in Juteršek spodbudni do mladih umetnikov. Rotar in Brejc sta napisala dokaj nevtralni analizi del, a sta se s svojim sodelovanjem jasno opredelila kot podpornika in sodelavca Skupine OHO.

Druga razstava *Ateljeja 68* je bila odprta od 22. marca do 3. aprila 1968.¹⁶⁸ Na razstavi so se predstavili Bogoslav Kalaš, Redžo Kolaković, Alija Kučukalić in Lado Pengov.¹⁶⁹

¹⁶⁴ Ibid., pp. 33–36.

¹⁶⁵ Braco ROTAR, Razstava M. Pogačnika, M. Matanovića in A. Šalamuna v Moderni galeriji, *Naši razgledi* XVII/6, 1968, p. 171; Pregled razstav, *Sinteza*, III/11, 1968, p. 152; Andrej UJČIČ, Mariborska likovna kronika, *Sinteza*, III/11, 1968, pp. 142–143.

¹⁶⁶ Andrej UJČIČ, Mariborska likovna kronika, *Sinteza*, III/11, 1968, p. 143.

¹⁶⁷ Ibid., pp. 142–143.

¹⁶⁸ *ATELJE '68. Kalaš - Kolaković - Kučukalić - (L.) Pengov*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

¹⁶⁹ *ATELJE '68. Kalaš - Kolaković - Kučukalić - (L.) Pengov*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme; Aleksander BASSIN, Akademija v Ateljeju 68, *Ljubljanski dnevnik*, XVIII/85, p. 7.

Razstava je omenjena samo v kritiki Aleksandra Bassina, ki jo opiše kot precej mirnejšo kot prvo razstavo *Ateljeja*. V kritiki, v kateri je, kot že omenjeno, razstavo Skupine OHO imenoval za hipijejsko parado, je najprej napisal nekaj spodbudnih besed za organizatorja, Moderno galerijo. *Atelje 68* naj bi »seznanjal s snovanji najmlajše, avantgardne in dozorevajoče likovne generacije, ki si sicer težje pribori razstavni prostor, zahteva pa njeno delo srečanje z javnostjo«. ¹⁷⁰ Za dela Kalaša, Kolakovića, Kučukalića in Pengova pravi, da »iskanje svoje lastnosti prevladuje kot najbolj očiten moment v vseh delih; vendar to ni več samo sproščeno iskanje, tavanje v slabem pomenu, temveč izgrajevanje svojega videnja, upoštevajoč domačo ekspresionistično tradicijo in veljavne tokove, ki se razvijajo v svetu iz ekspresionistične osnove, odkrivajoč aktualno vsebinsko problematiko«. ¹⁷¹

V podatkovni bazi RazUme je omenjena še tretja razstava *Ateljeja 68*, na kateri je razstavljal Maksim Sedej ml. ¹⁷² Razstava je omenjena v *Ljubljanski likovni kroniki*, kjer Mesesnel o njej piše veliko bolj pozitivno kot o razstavi Skupine OHO. Mesesnel je Maksima Sedeja ml. označil za nadarjenega umetnika iz nadarjene družine, ki je kljub temu, da je bil samouk, v svojih slikah izražal obširno znanje s področja umetnostne zgodovine, kulturne zgodovine in filozofije. ¹⁷³

¹⁷⁰ Aleksander BASSIN, Akademija v Ateljeju 68, *Ljubljanski dnevnik*, XVIII/85, 1968, p. 7.

¹⁷¹ Ibid., p. 7..

¹⁷² *ATELJE '68. MAKSIM SEDEJ ML.*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme; Dokumentacija razstav in ilustracij, *Sinteza*, III/12, 1968, p. 75.

¹⁷³ Janez MESESNEL, Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza*, III/12, 1968, pp. 66–67.

Idejni program za Atelje 1969

Atelje 1969 si zamišljam kot avtonomen odprt prostor znotraj Moderne galerije, kot njen laboratorij in komunikacijski vozle, ki prehaja okvire klasične galerije. Predlagam intenzivnejše in dinamičnejše kroženje informacij, krajše razstave in festivale, na katerih bi bil prostor avtorju na razpolago en sam večer (za sliko, za ambient, za maketo, za film, za predavanje o svoji koncepciji, za predvajanje svoje glasbe na magnetofonskem traku, za happening, za poezijo, za principe koreografije). Nekaj med piper clubom, Bauhausom, salonom in permanentno revolucijo percepcije.

Predlagam ameriške metode za koncentracijo in ekspanzivnost domačega potenciala. Predlagam tveganje, ki deluje higienično in stimulatивно. Moderni galeriji predlagam njeno lastno zavestno avtosubverzijo, ki naj se dogaja v njenem avtonomnem eksponiranem delu, predlagam ji pridelovanje humusa.

Doseči je treba, da se bodo lahko mladi hitreje vključili v konkurenco pri vrhu likovnega dogajanja in sicer ne tako, da bi se jim Atelje odpiral, dokler se vsaj delno ne formirajo in tako zniževal nivo in selektivnost galerijske politike, ampak tako, da jih bo ob Akademiji formiral tudi Atelje z intenziteto informacij. Atelje naj pomaga prekiniti neosnovano tradicijo, ki v nedogled podaljšuje šolo in mladost, tradicijo zaradi katere se slovenski likovnik začne vključevati z aktivnim delom šele pozno, ker se počasi razvija.

Atelje naj nadaljuje dobro tradicijo Moderne galerije, ki je v času, ko se je konstituirala vzdržala pritisk historicizma, domačijstva in pritisk trpečih umetnikov in njihovih sindikatov. Atelje lahko pričakuje pritisk sindikalizma pod formulo samoupravljanja ali študentskih zahtev, ki želijo participirati s svojim statusom ali diplomom, ne pa z delom ali z imaginacijo. Atelje bo popolnoma odprt za radikalno imaginacijo, če bo še tako nenavadna in čudna za slovenski prostor, ne bo pa odprt za tiste »mlade«, ki obnavljajo že izpete modele percepcije, in ki bi želeli participirati samo zato, ker imajo tak biološki status.

To je idejni in obenem idealni program. Zavedam se, da mu bo realno dogajanje verjetno zbrlo nekaj radikalnosti in ekskluzivizma, če bo hotel obstati kot institucija, tako kot ga bo tudi sama Moderna galerija verjetno formalizirala, ker bo v njenem dometu in korektivu. Atelje se bo seveda temu upiral, vendar ne na način, ki bi bil samo destruktiven.

Smisel in cilj Ateljeja je dinamičnejša kultura in ne puščava. Smisel Ateljeja je urbanizacija prostora in ne umetnost, kot vase zagledana mitična kategorija.

Tomaž Šalamun¹⁷⁴

¹⁷⁴ *Idejni program za Atelje 69*, Personalna mapa Tomaža Šalamuna, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Personalna mapa.

5 *ATELJE 69*: KONCEPT, ANALIZA IN KRITIKA

Razstave v sklopu *Ateljeja 69* so potekale v kletnih prostorih Moderne galerije. Znotraj *Ateljeja 69* so bile izvedene tri razstave, na podlagi zapisnikov sestankov strokovnega kolegija pa lahko sklepamo, da je bilo govora še o nekaj drugih razstavah, do katerih na koncu iz različnih razlogov ni prišlo.¹⁷⁵ Moderna galerija je za kuriranje razstavnega projekta in razstav *Ateljeja 69* najela Tomaža Šalamuna, da bi *Atelje* naredil privlačen mladim obiskovalcem.¹⁷⁶ Prvi dve razstavi v sklopu *Ateljeja 69* sta bili prirejeni na podlagi njegovega idejnega programa.¹⁷⁷

Tomaž Šalamun je idejni program za *Atelje 69* Moderni galeriji predal na sestanku 17. februarja 1969.¹⁷⁸ V njem je strokovnemu kolegiju Moderne galerije jasno predstavil svoje želje in načrte za razstave znotraj *Ateljeja*. Po Brejčevih besedah naj bi bil glavni razlog za Šalamunovo željo po jasni idejni opredelitvi njegovo razočaranje nad tem, kako je bila izvedena razstava Skupine OHO znotraj *Ateljeja 68*.¹⁷⁹ Šalamun si je zastavil cilj pripraviti razstave z mladimi ustvarjalci, ki bi javnosti predstavile nova gibanja v umetnosti; kljub njegovi prvotni želji pa sta bili po njegovih načrtih izvedeni le dve razstavi, na katerih so razstavljali člani skupine OHO, tretja, zadnja razstava, pa je predstavljala odmik od njegove vizije, saj so se na njej predstavili mlajši beneški grafiki, razstava pa je bila postavljena na željo direktorja Moderne galerije Zorana Kržišnika.¹⁸⁰

Šalamun si je *Atelje 69* zamislil »kot avtonomen odprt prostor znotraj Moderne galerije«. ¹⁸¹ Želel je, da se znotraj tega prostora odvija več krajših dogodkov, razstav in festivalov, ki bi lahko trajali tudi en sam večer. S tem bi po njegovem mnenju omogočili »intenzivnejše in dinamičnejše kroženje informacij«. ¹⁸² Pri tem je predlagal, da se ne omejijo na strogo slikarski/kiparski medij, temveč je med predloge za vsebino razstav in dogodkov dal tudi glasbo, performans, poezijo, koreografijo ... *Atelje* si je predstavljal kot »nekaj med piper

¹⁷⁵ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

¹⁷⁶ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 10. 3. 1969, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

¹⁷⁷ *Idejni program za Atelje 69*, Personalna mapa Tomaža Šalamuna, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Personalna mapa.

¹⁷⁸ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 17. 2. 1969, Moderna galerija, Oddelek za dokumentacijo.

¹⁷⁹ Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1.

¹⁸⁰ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 14. 4. 1969, Moderna galerija, Oddelek za dokumentacijo.

¹⁸¹ *Idejni program za Atelje 69*, Personalna mapa Tomaža Šalamuna, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Personalna mapa.

¹⁸² Ibid.

clubom, Bauhausom, salonom in permanentno revolucijo percepcije«. ¹⁸³ S tem bi Moderna galerija po njegovem mnenju izstopila iz lastnih omejitev in dosegla, da se lahko »mladi likovniki hitreje vključijo v konkurenco pri vrhu likovnega dogajanja«. ¹⁸⁴ To pa ne bi pomenilo, da bi bil *Atelje* le prostor, kjer bi se lahko mladi umetniki predstavili – Šalamun si je *Atelje* zamislil kot prostor, kjer bi umetniki odkrivali svoj potencial, se dodatno izobraževali in si med seboj izmenjevali informacije. S tem mladi umetniki ne bi bili omejeni na umetnost, ki bi se zdela primerna okolici, temveč bi se jim omogočilo, da se njihova umetnost še naprej razvija. »Atelje naj pomaga prekiniti neosnovano tradicijo, ki v nedogled podaljšuje šolo in mladost, tradicijo zaradi katere se slovenski likovnik začne vključevati z aktivnim delom šele pozno, ker se počasi razvija.« ¹⁸⁵ S tem bi po Šalamunovem mnenju Moderna galerija nadaljevala tradicijo prinašanja novega umetniškega ustvarjanja v življenja ljudi. Šalamun ni želel, da bi se na *Ateljeju* predstavljali umetniki, ki delajo umetnost, ki ni inovativna in imaginativna. »Atelje bo popolnoma odprt za radikalno imaginacijo, če bo še tako nenavadna in čudna za slovenski prostor, ne bo pa prostor za tiste 'mlade', ki obnavljajo že izpete modele percepcije, in ki bi želeli participirati samo zato, ker imajo tak biološki status.« ¹⁸⁶ Tak prostor bi bil za Šalamuna »idejni in obenem idealni« program za *Atelje*. ¹⁸⁷ Tudi sam se je zavedal, da realno *Ateljeja* v taki obliki ne bo mogel izvesti, saj bi mu »realno dogajanje verjetno zbil nekaj radikalnosti in ekskluzivizma, če želi obstajati kot institucija«, ¹⁸⁸ pa tudi sama Moderna galerija ga verjetno ne bi želela izvesti v tako radikalni obliki. Šalamun je zaključil z besedami: »Smisel *Ateljeja* je urbanizacija prostora in ne umetnost, kot vase zagledana mitična kategorija«. ¹⁸⁹

5.1 Prva razstava: Milenko Matanović, David Nez in Andraž Šalamun

Prva razstava *Ateljeja 69* se je odprla 26. marca 1969 ob 18h. ¹⁹⁰ Na njej so razstavljali Milenko Matanović, David Nez in Andraž Šalamun. Razstava je potekala v spodnjih prostorih Moderne galerije, v dveh sobah. V prvem prostoru so bili razstavljeni Nezovi *Kozmologija*

¹⁸³ Ibid. Ko Šalamun omenja salon, verjetno misli salon kot družabna in kulturniška omizja, ki so jih najobičajneje organizirale aristokratske dame, ne pa akademskih likovnih razstav kakršen je bil na primer pariški likovni salon.

¹⁸⁴ *Idejni program za Atelje 69*, Personalna mapa Tomaža Šalamuna, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Personalna mapa.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ *ATELJE '69. MATANOVIĆ, NEZ IN ŠALAMUN*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Izpis iz baze RazUme.

(Slika 6), ki jo je na otvoritvi izvajal Samo Simčič (Slika 7),¹⁹¹ *Staro železo* (Slika 9), *Deske in zemlja* (Slika 10) in *Električne inštalacije* (Slika 11). V prvem prostoru so bili tudi artikli Andraža Šalamuna *Barva* (Slika 12), *Zajčka* (Slika 13), *Žaganje* (Slika 14) in *Opilki* (Slika 15).¹⁹² Ob otvoritvi je tudi izvedel performans *Gozd* (Slika 16).¹⁹³ V drugem prostoru so bili artikli Milenka Matanovića – *Naslanjač in konoplja* (Slika 17), *Zemlja z lune* (Slika 18), *Vrv* (Slika 19), *Žica* (Slika 20), *Penasta guma* (Slika 21) in *Letalska guma* (Slika 22).¹⁹⁴ Razstava je bila odprta do 2. aprila 1969.¹⁹⁵ Večina del, razstavljenih na tej razstavi, kaže na OHO-jevsko zavezanost reizmu in na fascinacijo umetnikov nad revno umetnostjo. Hkrati pa lahko že vidimo zametke konceptualizma in body arta, ki sta vidna še posebno v delih Davida Neza *Kozmologija* (Slika 6, 7) in performansu Andraža Šalamuna *Gozd* (Slika 16).¹⁹⁶

Pri *Kozmologiji* (Slika 6,7) je Nez na tleh oblikoval krog iz neonskih svetilk, ki jih je pobral iz stropnih luči, nad krog obesil gorečo žarnico, v krog pa postavil kamen, ki ga je našel pred galerijo. Nato je elemente dela poimenoval po kozmičnih pojavih. Tako je krog predstavljal Sonce, žarnica Luno, kamen pa Zemljo. Nez je sicer delo še razširil s tem, da je izvajalec dela, na otvoritvi je bil to Samo Simčič, ležal v krogu v poziciji, ki je sorodna Leonardovemu *Kanonu proporcev*, s kamnom na trebuhu in dihal na poseben, meditativen način, s čimer naj bi uskladil telo s celoto kozmosa.¹⁹⁷ *Gozd* (Slika 16) je bil ambient, sestavljen iz različnih napihnutih elementov. Šalamun je v njem izvedel svoj happening, v katerem je ležal med elementi, se plazil po njih in se z njimi igral. S tem je poudarjal svoje telo kot del ambianta in telesnost kot njegovo bistveno lastnost.¹⁹⁸

Na drugi strani so dela, ki so očitno nastala po navdihu revne umetnosti. Pri tem je za dela Skupine OHO značilno, da združujejo ideje revne umetnosti z idejami reizma. OHO-jevski reizem je zanikal humanistični model sveta in ga zamenjal z reističnim, v katerem se predmet osvobodi svoje vloge nečesa, kar obstaja v prid človeku, in zaživi svoje,

¹⁹¹ Ime znano na podlagi fotografij z otvoritve razstave, *Otvoritev I. razstave »Atelje 69« v Moderni galeriji v Ljubljani*, 26. 3. 1969, MG 12.370/9, MG+MSUM, Fotografski arhiv.

¹⁹² Imena del in njihova postavitve znana na podlagi fotografij z otvoritve razstave in fotografij razstave, MG+MSUM, Fotografski arhiv.

¹⁹³ Igor ZABEL, *Body art v slovenski umetnosti: od šestdesetih do osemdesetih let, Body and the East. Od šestdesetih let do danes* (ed. Zdenka Badovinac), Ljubljana 1998, p. 179; ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 31; DENEGRI 2017, cit. n. 51, p. 23.

¹⁹⁴ Imena del in njihova postavitve znana na podlagi fotografij z otvoritve razstave in fotografij razstave, MG+MSUM, Fotografski arhiv.

¹⁹⁵ *ATELJE '69. MATANOVIĆ, NEZ IN ŠALAMUN*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

¹⁹⁶ ZABEL 1998, cit. n. 193, p. 169; ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 31; DENEGRI 2017, cit. n. 51, p. 23.

¹⁹⁷ ZABEL 1998, cit. n. 193, p. 168; ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 31; BREJC 1978, cit. n. 1, p. 21; ŽEROVC 2013, cit. n. 51, b.p.

¹⁹⁸ ZABEL 1998, cit. n. 193, p. 169; ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 31; DENEGRI 2017, cit. n. 51, p. 23.

polno življenje, v katerem ga človek ne interpretira, temveč le gleda, predmet pa ga hkrati gleda nazaj. V svojih prvih reističnih delih so se OHO-jevci umaknili od ideje umetniškega dela in svoje izdelke začeli imenovati artikli. Ideja artiklov sovпада z idejo ready-madea z dodatno reistično vsebino. Hkrati je OHO v nasprotju z drugimi avantgardnimi gibanji izrazito apolitičen, kar je prav tako rezultat reizma, saj lahko kot reisti življenje le opazujejo, politična aktivnost pa bi nujno pomenila njihovo participacijo v dogajanju v svetu.¹⁹⁹

Matanovičevi *Letalska guma* (Slika 22),²⁰⁰ *Žica* (Slika 20), Šalamunova dela *Žaganje* (Slika 14), *Samokolnici* (Slika 25) in *Zajčka* (Slika 13) ter Nezove *Deske in zemlja* (Slika 10) lahko povežemo z revno umetnostjo. Sama dela v večini nimajo jasnih imen, kritika jih je označila kot »vrnitev na 'objet trouve'«,²⁰¹ v literaturi pa so običajno le naštet. Nekaj več pozornosti je namenjene delu Milenka Matanoviča *Zemlja z lune* (Slika 18),²⁰² instalaciji iz zvitka katranastega papirja in luči, ki se igra z raztezanjem podobe in na humoren način spominja na polete na Luno.²⁰³ *Zajčka* (Slika 13) Andraža Šalamuna predstavljata edino delo revne umetnosti in redko delo nove umetnosti šestdesetih let pri nas, ki vključuje žive živali, poleg Gledališča Pupilije Ferkeverk, v katerem so v sklopu predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* v zadnjem aktu ritualno zaklali kokoš.²⁰⁴ *Deske in Zemlja* (Slika 10) in *Staro železo* (Slika 9), ki jih je razstavil David Nez, so predstavljale njegovo zanimanje za raziskovanje materialov v njihovi surovi obliki in željo po tem, da bi jih razstavil z minimalno umetniško intervencijo.²⁰⁵

5.1.1 Kritika prve razstave

Kritike v tem podglavju lahko delimo na dve večji skupini – na eni strani so članki, ki govorijo o posamezni razstavi, na drugi pa članki, ki zaobjemajo celotno polemiko obeh razstav v *Ateljeju 69* in Šalamunovo razstavo v Kranju. Najprej so kronološko predstavljene kritike posameznih razstav, temu pa sledijo še kritike in polemike, ki zadevajo vse tri razstave.

¹⁹⁹ ŠUVAKOVIĆ 2007, cit. n. 5, p. 360; I. G. PLAMEN in Marko POGAČNIK, Manifest OHO, *Tribuna*, XVII/6, 1966, p. 8; BREJC 1978, cit. n. 1, p. 13, 17; ZABEL 2007, cit. n. 2, pp. 18–20.

²⁰⁰ Bassin jo pripisuje Nezu, na fotografijah z razstave pa je pripisana Matanoviču.

²⁰¹ Aleksander BASSIN, Vrenje med mlado generacijo, *Sinteza*, IV/13/14, 1969, p. 82.

²⁰² V bazi RazUme je delo zabeleženo kot *Pogled z lune na zemljo*, medtem ko je na fotografijah v Fotografskem arhivu označeno kot *Luna* in v Brejčevem katalogu kot *Mesec*, v katalogu pregledne razstave o delu Milenka Matanoviča pa ga Španjol imenuje *Pogled na Zemljo z Meseca*. Ker jo tudi sam Matanovič v intervjuju z Beti Žerovc imenuje *Zemlja z Lune*, se v delu držim tega poimenovanja.

²⁰³ BREJC 1978, cit. n. 1, p. 21; ŽEROVC 2013, cit. n. 51, b.p.

²⁰⁴ DENEGRİ 2017, cit. n. 51, p. 23; Ivo SVETINA, Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem. Pupilija Ferkeverk, *Prišli so pupilčki. 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk* (ed. Aldo Milohnič in Ivo Svetina), Ljubljana 2009, p. 29.

²⁰⁵ ŽEROVC 2013, cit. n. 51, b.p.

Tudi kritike, ki zadevajo vse razstave so predstavljene kronološko, razen v primeru, ko se je skozi kritike vzpostavil dialog med skupino, ki je razstave zagovarjala, in skupino, ki jim je nasprotovala.

Prvo razstavo *Ateljeja 69* lahko v medijih zasledimo najprej v napovednikih razstave. Objavljena sta bila dva krajša napovednika, eden v *Delu* in drugi v *Dnevniku*, oba sta namenjena samo obveščanju o dogodku, njun ton je nevtralen. Napovednik v *Delu* omenja tudi naslednjo razstavo, medtem ko je napovednik v *Dnevniku* ne.²⁰⁶ V *Mladini* je bilo objavljeno daljše obvestilo o razstavi, vendar že po otvoritvi. Obvestilo omenja tudi februarско razstavo Skupine OHO v Zagrebu ter je zelo pozitivno napisano. Tako lahko beremo, kako se piscu zdi, da postajajo razstave takega žanra vedno bolj popularne. To se po njegovem mnenju kaže tako v tem, da je razstava v Moderni galeriji, kot tudi v tem, da je na otvoritev prišlo okoli 300 ljudi, kar okoli 75 % (po avtorjevi oceni) naj bi bilo mladih. Članek tudi omenja nekaj del, ki so razstavljeni na razstavi – za vsakega izmed razstavljalcev po eno.²⁰⁷ S tem člankom se pozitivni odzivi na razstavo končajo.

Trije članki na zabaven način parodirajo in komentirajo razstavo. Dva sta bila objavljena v *Dnevniku* in eden v *Pavlihi*. Prvi je bil v *Dnevniku* objavljen na dan otvoritve razstave. Za razstavljenela pravi, da bodo umetniki razstavili »glino, zemljo, zarjavelo železo, penasto gumo in podobno«²⁰⁸ in omeni, da naj bi člani Skupine OHO z materialom zaprli izhod Zoranu Kržišniku. Članek se zaključi s pripombo, da bo treba poskrbeti, »da se kaj podobnega ne bo pripetilo tudi pri otvoritvi razstave«.²⁰⁹ Drugi članek, ki je bil prav tako objavljen v *Dnevniku*, je bil objavljen nekaj dni po otvoritvi. Oblikovan je kot uganka, serija vprašanj in odgovorov z dvema osebama v pogovoru. Ena od oseb drugo sprašuje, kaj naj bi po njenem mnenju pomenilo, če vidiš na cesti skupino mladih, ki poriva letalsko kolo, na kar druga oseba odgovori, da so mladi najverjetneje na poti na odpad. Na to prva odvrne, da gre skupina v resnici v Moderno galerijo na razstavo, kjer bo razstavljen tudi napol gol fant, na kar druga odvrne: »upam, da se ne bo prehladil«.²¹⁰ Tretjo tako kritiko je napisal Zlatoust²¹¹ in je bila objavljena ob zaprtju razstave v *Pavlihi* in je bolj jasno kritična kot prvi dve, ki sta po

²⁰⁶ Paleta, *Dnevnik*, XIX/76, p. 10; Novice, *Delo*, XI/83, p. 4.

²⁰⁷ *Mladina*, XXVII/12, p.8.

²⁰⁸ Janez ČUČEK, Povedano na uho. Zaprt izhod, *Dnevnik*, XIX/83, 1969, p. 9.

²⁰⁹ Ibid. p. 9.

²¹⁰ Janez ČUČEK, Povedano na uho. Uganka, *Dnevnik*, XIX/85, 1969, p. 9.

²¹¹ »Zlatoust« je psevdonom Igorja Torkarja (pravo ime Boris Fakin), dramatika, pesnika, pisatelja in esejista. Za *Pavlihov* Kulturni mozaik je pisal šest let, leta 1981 pa je izbor njegovih satiričnih pesmi, epigramov in aforizmov izšel v knjigi *Zlatoustova pratika*.

tonu bolj sarkastični.²¹² Napisana je v obliki pesmi in se že začne z verzom, ki pravi, da v *Ateljeju* sploh ni razstave. Poleg splošne kritike del, ki so bila razstavljeni, pisec kritizira tudi celotno ideologijo Skupine OHO, jih označi za neuravnovešene iskalce, ki ne upoštevajo čustev, temveč le čute ter so preveč strahopetni za pravo umetnost in pravi protest. Pravi sicer, da se ne bi smeli zasmehovati, temveč bi se mladi umetniki morali drugim smiliti, ter da naj bodo potrpežljivi, ker jih bo življenje že »z udarci« naučilo, kaj je umetnost. Med drugim je v pesmi tudi zapisano:

»Če pa ne gre jim za umetnost, naj puste koketerijo
in naj ne silijo k umetnikom v Moderno galerijo,
ker v njej si še umetniki težko razstavo priborijo.«²¹³

S tem da jasno vedeti, da si po njegovem mnenju prva razstava znotraj *Ateljeja 69* ne zasluži imena razstava in da njeni ustvarjalci niso umetniki.

Poleg zgoraj omenjenih člankov in kritik je bil ob razstavi objavljen tudi kratek intervju z Andražem Šalamunom, Milenkem Matanovičem in Davidom Nezom. Po kratkem uvodu, v katerem avtor Janez Mally najprej omeni, da to ni njihova prva razstava, saj so razstavljali že v Zagrebu v galeriji Savremene umjetnosti, beograjski galeriji *Ateljeja 212* in Italiji,²¹⁴ umetnike najprej vpraša o tem, kaj je po njihovem mnenju kvaliteta. Že s tem, prvim vprašanjem postavi ton za preostanek pogovora, v katerem nato umetnike sprašuje še o materialu, ki ga obdeluje Nez, o artefaktih, ki jih bo razstavljal Šalamun, ter o usklajevanju študija in dela Matanoviča.²¹⁵ Večina odgovorov Matanoviča, Neza in Šalamuna je kratkih. Pogovor se zaključuje z Mallyjevim razmišljanjem:

»Ko sem odhajal iz galerije, sem slišal snažilnine besede: 'Umaknite to 'packarijo', ta glina je za opekarno, ne pa za galerijo.' In morda ima prav?«²¹⁶

Ob prvi razstavi sta izšla še dva članka v *Problemih*, od teh je enega napisal Tomaž Brejc, ki je bil tesno povezan z delom Skupine OHO. Brejc je v svojem članku izpostavil, kar je večina drugih kritikov izpustila. Pri drugih kritikah, obravnavanih v tem poglavju, je opazen predvsem fokus na dve stvari. Prva je polemika ob zaprtju razstave Tomaža Šalamuna

²¹² »Zlatoust«, Kulturni mozaik. Moderna »razstava« v Moderni galeriji, *Pavliha*, XXVI/14, 1969, p. 9.

²¹³ Ibid. p. 9.

²¹⁴ Ko omenja njihovo razstavljanje v Italiji, najverjetneje govori o sodelovanju Davida Neza in Milenka Matanoviča na festivalu konkretne poezije v Fiumbalu.

²¹⁵ Janez MALLY, »Važna je ideja«, *Dnevnik*, XIX/83, 1969, p. 10.

²¹⁶ Ibid. p. 10.

v Kranju, druga pa zmeda gledalcev ob razstavljenih artiklih. Večina kritikov, ki govori o delih na razstavi, se fokusira predvsem na reizem, ki se ga je skupina posluževala od začetka svojega delovanja, le malo pa je takih, ki so opazili prehod proti revni umetnosti in konceptualizmu. Tako Brejc s svojim člankom, ki je sicer izšel šele maja, torej po zaprtju obeh razstav Skupine OHO v *Ateljeju 69* in Šalamunove razstave v Kranju, poskušal opozoriti na to, kar so drugi spregledali. Njegov članek tako omenja fotografije projektov, ki so bili izvedeni zunaj galerijskega prostora, in na podlagi nekaj primerov del pokaže ne le usmeritev skupine naprej od reizma proti revni umetnosti, temveč tudi v konceptualizem, viden v *Kozmologiji* Davida Neza (Slika 6), Matanovičevem objektu z vrvjo in mavcem ter drugih delih.²¹⁷ Svoj članek povzame z besedami:

»'Navdih', umetniška inspiracija, ki vodi do oblikovanja 'ideje', je sicer lahko duhovit koncept, vendar more doseči neposredno učinkovitost le, če obstaja v načinu izbora materiala (ki ta koncept ustvarja) ustrezna paralelna oziroma prekrivajoča vizualna opredelitev. Poprejšnje oblikovanje, ki je dosegalo ambiente in podobno optično funkcionalne prostorske ureditve, je sedaj predstavljeno na nov nivo oblikovanja, kjer se z vdorom konceptualizma vzpostavlja nekakšen oživiljeni in spremenjeni gestaltizem.«²¹⁸

Milenko Matanović, David Nez in Andraž Šalamun so skupaj spisali članek, objavljen v *Problemih*, v katerem so zbrali svoje vtise z razstave. Članek je mešanica komentarjev, ki so jih pustili obiskovalci razstave, in skic, ki se delajo norca tako iz razstave kot tudi iz publike na razstavi in kritikov. Komentarji obiskovalcev segajo od hudomušnih, žaljivih in ogorčenih do navdušenih:

»Ko sem gledal SONCE Davida Neza, sem 4x kihnil.

Za delovnega človeka poskrbljeno, manjka le kramp in lopata.

Le tako naprej.

Ljubimo zajce, zato odkupimo zajce, Gavrilović, Petrinja.

Predvsem zanimiv poskus nečesa novega, zato kar zanimivo. Razlaga na stenah je dobra le pri Nezu, pri drugih dveh manj. V celoti kar dobro.

Na razstavi je skoraj vse, samo še hlevski gnoj manjka.

Na razstavi manjka samo še kravja pizda, kajti razstavljaivec ni prisoten.

Če bi bil tu še razstavljaivec, bi imeli živalski vrt.

²¹⁷ Tomaž BREJC, Opombi k prvi razstavi v Ateljeju 69, *Problemi*, VII/77, 1969, pp. 26–28.

²¹⁸ Ibid. p. 28.

Zagotovo ste padli z višje stolpnice kot opeka in na trše kocke kot je ulica L. Očitno se vam je v glavi še bolj pomešalo, kot je pomešano tisto jajce.

Upam, da boste prenesli vse kritike, ki so zbrane v tej knjigi. Boste zajca spekli? Velik cmok – Maca vsem trem. Bara vas pozdravlja.

Škoda, da ne pečete zajce, imava dober recept.

Sprehodila sva se skoz moderno umetnost. Skušava jo razumeti in nama je skoraj všeč. Umetnik (razstavljaivec) ima bujno domišljijo in ... slike so nama bile všeč. Najbolj tista zemlja z lune. Le zajček se nama je smilil. Dolgočasi se, res!

Kje je bil nagec ob pol enih dopoldne?

Hočemo nagca.

Novo, izvirno; kljub vsemu mi je dokaj všeč. Dokaj filozofske, miselne podlage.

Oče, odpusti jim, saj ne vedo kaj delajo.

Sem kmečki fant, zato me je razstava zelo ganila. Samo vprašal bom, če lahko prinesem na razstavo tudi perilo oprat.«²¹⁹

5.2 Samostojna razstava Tomaža Šalamuna v Kranju

Ko govorimo o razstavah Skupine OHO znotraj *Ateljeja 69*, moramo omeniti tudi razstavo Tomaža Šalamuna v Kranju. Razstava je dvignila kar nekaj prahu, saj so jo zaprli že en dan po otvoritvi.²²⁰ Večina podatkov o tej razstavi prihaja iz časopisnih člankov, brošure, ki je izšla ob razstavi, ter pogovorov s člani Skupine OHO ter njihovimi sodelavci.²²¹ Dokumentacije o sami postavitvi razstave po besedah zaposlenih v Gorenjskem muzeju danes žal ni več, če je sploh kdaj obstajala.²²²

Šalamunovo razstavo težko klasificiramo, saj je hkrati del *Ateljeja 69*, kakršnega si je zamislil Tomaž Šalamun, vendar pa je bila iz praktičnih razlogov postavljena v Kranju.²²³ Kot

²¹⁹ Izbor komentarjev, objavljenih v Milenko MATANOVIĆ, David NEZ, Andraž ŠALAMUN, Vtisi z razstave »Atelje 69«, *Problemi*, VII/77, 1969, pp. 28–30.

²²⁰ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 101, ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 28–29, BREJC 1978, cit. n. 1, p. 91; Jože SNOJ, Nova senzibilnost, za sedaj. Ob razstavi eksponatov Tomaža Šalamuna v Kranju, *Delo*, XI/92, 1969, p. 5; Aleksander BASSIN, Prireditve v Ateljeju 69 in Prešernovem spominskem muzeju, *Naši razgledi*, XVIII/8, 1969, p. 236.

²²¹ Jože SNOJ, Nova senzibilnost, za sedaj. Ob razstavi eksponatov Tomaža Šalamuna v Kranju, *Delo*, XI/92, 1969, p. 5; Aleksander BASSIN, Prireditve v Ateljeju 69 in Prešernovem spominskem muzeju, *Naši razgledi*, XVIII/8, 1969, p. 236; GURSHTJIN 2009, cit. n. 35, b. p.

²²² Damir GLOBOČNIK, elektronska pošta z dne 1. 6. 2018.

²²³ Marko Pogačnik jo sicer razume kot tretji del razstav *Ateljeja 69* (Intervju z Markom Pogačnikom, elektronska pošta, 17. 7. 2019, priloga 2), kot del *Ateljeja 69* jo je omenjal tudi direktor Gorenjskega muzeja Cene Avguštin (V: Igor GUZELJ, Ob rob neke razstave, *Glas*, XXII/29, p. 9) in celo sam Tomaž Šalamun

kurator *Ateljeja 69* in zaposleni v Moderni galeriji, Šalamun namreč ni mogel svoje razstave predstaviti kot del *Ateljeja 69*, čeprav se tematsko sklada s prvima dvema razstavama.²²⁴ Dokumentacije o razstavi ni veliko, je pa ohranjenih toliko več časopisnih člankov, ki govorijo o polemiki njenega hitrega zaprtja. Večina teh člankov se sicer vrti predvsem okoli problematike cenzure razstave in ne govori toliko o samih delih, ki jih je Šalamun razstavil.

Iz drobcov informacij, ki so v člankih na voljo, lahko sestavimo naslednje: Tomaž Šalamun je do Kranjskega muzejskega sveta pristopil s Kržišnikovo podporo, kar naj bi bil tudi glavni razlog, da so mu ponudili prostore v Prešernovem spominskem muzeju.²²⁵ Razstava se je odprla 2. aprila 1969 ob 18. uri in se na željo muzejskega sveta zaprla 3. aprila 1969 ob 12. uri.²²⁶ Šalamunova dela so bila postavljena po celotnem muzeju. Kaj je bilo razstavljeno, je v svojem članku popisal Jože Snoj. Takoj ob vstopu v muzej je v prvem prostoru ob steni ležalo šest fantov v uniformah, čez njih pa se je vil napis »morje« narejen iz testa (Slika 26). Naslednji prostor je bil tlakovan z butarami iz smrekovega lesa (Slika 27), v spodnjem prostoru so bile fotografije vsakdanjih predmetov s skupnim naslovom *Kip*, na drugi strani prostora sta pod oboki ležali butari dračja in železovi opilki, na katerih je bila s testom napisana beseda »muca« (Slika 28), sredi prostora pa je bil kup premoga z nasipano belo pego na robu. V zadnjem prostoru si je bilo po Snojevih besedah mogoče ogledati »razsvetljeno kletno šaro, vključno, moramo ponoviti, s človeško šaro«.²²⁷

Morje (Slika 26) je delo, v katerem je Šalamun čez šest živih, ležečih, v stare uniforme oblečenih 'eksponatov' s testom napisal besedo Morje. Aleksander Bassin ga je imenoval za »verjetno najprivlačnejši element Šalamunove prireditve v kranjskem Prešernovem spominskem muzeju«.²²⁸ Kljub temu pa je največ prahu dvignil z delom *Žamanje*, pri katerem je celotno sobo prekril z butarami lesa.²²⁹

(GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.), vendar razstava ni bila oglaševana kot taka, prav tako pa ni omenjena na seznamih razstav v *Sintezi* in v bazi RazUme.

²²⁴ Jože SNOJ, Nova senzibilnost, za sedaj. Ob razstavi eksponatov Tomaža Šalamuna v Kranju, *Delo*, XI/92, 1969, p. 5; Aleksander BASSIN, Prireditve v Ateljeju 69 in Prešernovem spominskem muzeju, *Naši razgledi*, XVIII/8, 1969, p. 236; ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 101, ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 28–29, BREJC 1978, cit. n. 1, p. 91.

²²⁵ Pred njim je sicer v Kranju leta 1965 že razstavljala Marko Pogačnik, leta 1966 pa so njegova dela odstranili z razstave v Prešernovem spominskem muzeju, zaradi česar je Pogačnik protestno razstavil samega sebe. S Kranjem lahko potegnemo tudi povezavo prek kranjske avantgardne skupine, katere osrednji figuri sta bila Pogačnik in Iztok Geister-Plamen, ki sta bila tudi ena od prvotnih članov Gibanja OHO.

²²⁶ Igor GUZELJ, Ob rob neke razstave, *Glas*, XXII/29, 1969, p. 9.

²²⁷ Jože SNOJ, Nova senzibilnost, za sedaj. Ob razstavi eksponatov Tomaža Šalamuna v Kranju, *Delo*, XI/92, 1969, p. 5.

²²⁸ Aleksander BASSIN, Vrenje med mlado generacijo, *Sinteza*, IV/13/14, 1969, p. 82.

²²⁹ GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.

Kup premoga, ki ga je Šalamun razstavil v Kranju, je Bassin povezal z delom Jannisa Kounellis iz leta 1967. Kounellis je namreč jeseni tistega leta v galeriji Attico prav tako razstavil kup premoga (Slika 29).²³⁰ Rabo napisov na delih *Morje* in *Muca* bi lahko povezali z deli Maria Merza, ki je v svoja dela pogosto vključeval napise (Slika 30). Glavna razlika pri tem je v rabi materiala – Šalamun je na svoja dela dal napis iz testa, medtem ko je Merz pogosto uporabljal neonske napise, ki so služili kot materialni kontrast preostanku dela. Razliko lahko vidimo tudi v vsebini, saj je Šalamun uporabil napise, ki so z materialom imeli antagonistično razmerje, saj je v svojih delih želel ustvariti vtis paradoksa in igre, medtem ko je Merz napise v svojih delih uporabljal kot dopolnilni del, ki je razlagal filozofijo dela v ozadju.²³¹

5.2.1 Kritika razstave Tomaža Šalamuna

Razstava Tomaža Šalamuna se je, kot že rečeno, odprla 2. aprila 1969 in se zaradi burnega odziva muzejskega sveta Gorenjskega muzeja zaprla že naslednji dan. Odločitev muzejskega sveta je povzročila kar nekaj polemik, od katerih jih je bilo kar nekaj tudi javno objavljenih. Pred razstavo je bila po radiu objavljena napoved razstave, ki jo je pripravila Metka Sosič.²³²

Prva kritika je bila objavljena 4. aprila 1969 v *Delu*, napisal pa jo je pesnik in pisatelj Jože Snoj. V kritiki je najprej orisal otvoritev kot resnoben dogodek, ki se ga je udeležilo kakih trideset prijateljev in znancev Tomaža Šalamuna ter pripadnikov stroke. Šalamuna je opisal kot uglajenega in simpatičnega, rahlo v zadregi, vendar prepričanega »o izpovednosti svoje manifestacije«.²³³ Namen tega orisa je bil poudarek, da je šlo za resno otvoritev, in ne za neodadaistični dogodek, Šalamun pa naj bi bil po njegovem mnenju vsaj na videz prepričan v resnost svoje razstave. Temu je sledil podroben opis del na razstavi. Ob tem je opisal vedenje gledalcev, ki so se previdno premikali med deli, saj je bilo vse razstavljeno »krhko, minljivo, celo človeško občutljivo«.²³⁴ Celotno razstavo je dojemal kot antihumanistično in antipoetično ter filozofsko provokativno. Ni se mu zdela le likovna razstava, temveč strukturalna manifestacija. Opis razstave zaključil je z besedami:

²³⁰ Aleksander BASSIN, Prireditve v Ateljeju 69 in Prešernovem spominskem muzeju, *Naši razgledi*, XVIII/8, 1969, p. 236.

²³¹ *Arte Povera* (ed. Carolyn CHRISTOV-BAKARAGIEV), London 1999, p. 55.

²³² Prepis objave po radiu, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Hemeroteka, Mapa OHO.

²³³ Jože SNOJ, Nova senzibilnost, za sedaj. Ob razstavi eksponatov Tomaža Šalamuna v Kranju, *Delo*, XI/92, 1969, p. 5.

²³⁴ *Ibid.* p. 5.

»Z opisanega stališča je razstava, če jo smemo poimenovati s tem tradicionalnim nazivom, popolnoma smotrna in namensko izpovedna. Njena notranja in zunanja kompozicija izhaja iz ambientno strukturalne skladnosti razstavljenih stvari. Pojem likovnega je razširjen na celoten razstavni prostor stare hiše in je dosledno filozofsko poantiran.«²³⁵

Na koncu je kot opazke dodal še to, da pri Šalamunovi kranjski razstavi in pri drugih podobnih razstavah ne gre za umetniški akt in za avtorja kot umetnika. Razlog za to naj bi bil v tem, da je v klasičnem oblikovanju to, kar je na takih razstavah predstavljeno, v najboljšem primeru šele prvi korak v nastanku dela. Tako sam ne bi govoril o umetniškem delu, čeprav gre za avtorje, ki so že pokazali, da imajo znanje in sposobnost izdelave umetniškega dela. V zaključnem delu je tako zapisal:

»Gre tedaj za manifestacijo neke s filozofijo oživljene in skrajnje pregnane nove senzibilnosti in za avtorja, ki svoj miselni in čustveni odnos do sveta na tak način izpoveduje zelo sistematično in zavestno, t. j. razumno in smotrno. V konflikt smemo in moramo priti z njim šele, če nam bo zatrjeval, da se mu zdi ta prva faza ustvarjanja, t. j. faza občutenja neposrednega sveta, že umetniško zadostna, nam pa šele oziroma komaj izraz prvega navdiha.«²³⁶

Jasno je, da se je Snoju razstava zdela dobra, vendar pa Šalamuna in ostalih članov Skupine OHO očitno ni imel za umetnike in njihovega ustvarjanja ne za umetniška dela.

5. aprila 1969 sta bila v *Dnevniku* objavljena dva članka o razstavi: kritika razstave in obvestilo med kulturnim dogajanjem na Gorenjskem, da je razstava odprta.²³⁷ Obvestilo o možnosti ogleda razstave in fotografija z otvoritve sta bila objavljena tudi v *Glasu*. Kritika razstave se do Šalamuna in njegove umetnosti ne opredeljuje, večji poudarek da zaprtju razstave, pri čemer glavna kritika leti na Kranjski muzej. Muzejski svet je namreč kot glavni razlog za zaprtje razstave navedel, da Kranj ni metropolitansko mesto, da si ne more privoščiti tako modernih razstav ter da tudi sicer take vrste razstava ne sodi v Prešernov spominski muzej.²³⁸ To odločitev pisec članka označi kot pomembno, ne le zato, ker je nedemokratična, temveč tudi zato, ker »povsem jasno odraža tudi nepremišljenost, nestrpnost ter določeno ozkost in željo določene strukture, da svojo sodbo uveljavi kot dokončno in edino možno.«²³⁹

²³⁵ Ibid. p. 5.

²³⁶ Ibid. p. 5.

²³⁷ JM, Razstava, ki je umrla ob rojstvu, *Dnevnik*, XIX/93, 1969, p. 6.

²³⁸ Gorenjski muzej v Kranju, *Glas*, XXII/27, 1969, p. 7.

²³⁹ JM, Razstava, ki je umrla ob rojstvu, *Dnevnik*, XIX/93, 1969, p. 6.

Kar se mu pri tem zdi tudi problematično, je to, da so Šalamunu najprej dali prostor na voljo, potem pa mu ga po otvoritvi odvzeli, prav tako pa so s tem moderno umetnost označili za družbeno nesprejemljivo. S tem, da so razstavo tako hitro zaprli, pa so tudi odvzeli možnost publiki, da si glede razstave ustvari lastno mnenje.²⁴⁰

8. aprila 1969 je v *Delu* izšlo pismo direktorja SNG Drama Bojana Štiha, ki je sprožilo nadaljnjo debato o Šalamunovi kranjski razstavi. V pismu je izrazil podobno mnenje kot pisec kritike v *Dnevniku*; da razstave ne more komentirati, saj je bila ukinjena, samo odločitev kranjskega muzejskega sveta pa lahko. Ob tem je Štih opozoril tudi na odločitev za odvzem sredstev kranjskemu gledališču, do katere je prišlo nekaj let prej in ki so jo predstavniki mesta Kranj prav tako utemeljevali s tem, da si ga Kranj kot delavsko mesto ne more privoščiti. Kar je Štiha pri tem še posebno motilo, je bilo dejstvo, da so kranjski predstavniki take odločitve delali v imenu delavcev in kot dodatni razlog navajali, da Kranj ni London, Pariz ali Beograd. Štih je v zaključku pisma predlagal, da naj Kranj raje začne delati na tem, da bi se približal metropolitanskim mestom ali pa naj vsaj omogoči svojemu delavskemu prebivalstvu, da imajo nekaj stika s kulturo, namesto da zapirajo razstave.²⁴¹

Odgovor na Štihov *Pomislek* je bil v *Delu* objavljen 23. aprila 1969, napisal pa ga je politik Janez Sušnik. Kot prej omenjeni članki tudi ta Šalamunove razstave praktično ne omenja. Glavni namen pisma je bil namreč odgovor Bojanu Štihu glede kulturnega stanja v Kranju. Velika večina članka je namenjena zelo podrobnemu naštevanju števila kulturnih prireditev in denarja, ki ga je Kranj namenil kulturnemu razvoju. Kljub temu pa je mogoče v uvodnem delu opaziti, kakšno je bilo avtorjevo mnenje glede Šalamunove razstave, saj jo označi kot pojav iz velikih mest, ki bi lahko kazilo kulturno podnebje v Kranju.²⁴²

Tudi ob tej razstavi je bila v *Dnevniku* objavljena kratka šala o artiklih, ki jih je Šalamun razstavil v muzeju. Tudi tokrat je v šali nastopil neveden mimoideči, ki je v Prešernovi hiši videl nekaj artiklov Šalamunove razstave, ter mislil, da so v muzeju začeli sušiti butare, nad čemer je bil zelo ogorčen.²⁴³

V *Glasu* je 12. aprila 1969 izšel članek *Ob rob neke razstave*, ob katerem je bil objavljen *Javni poziv Zveze združenj borcev narodnoosvobodilnega boja (ZZB NOB)*

²⁴⁰ Ibid. p. 6.

²⁴¹ Bojan ŠTIH, *Pomislek, Delo*, XI/96, 1969, p. 5.

²⁴² Janez SUŠNIK, *Podatki proti »Pomisleku«*, *Delo*, XI/111, 1969, p. 5.

²⁴³ Janez ČUČEK, *Povedano na uho. Ogorčenje*, *Dnevnik*, XIX/ 99, 1969, p. 9.

Kranj.²⁴⁴ V *Javnem pozivu* je ZZB NOB zaradi slabega odziva javnosti na zaprtje Šalamunove razstave pozvala »prosvetne in kulturne forume, da se javno izjasnijo glede umestnosti ali neumestnosti prireditve«. ²⁴⁵ V članku novinarja Igorja Guzelja je avtor najprej opisal vsebino razstave, temu pa je sledil razlog za zaprtje razstave in komentarji nekaterih kulturnih delavcev. Prvi komentator je bil Cene Avguštin, direktor Gorenjskega muzeja, ki je dejal, da so Šalamunu dali prostor v Prešernovem muzeju, ker drugje ni bilo prostega prostora. Šalamunovo razstavo umešča v *Atelje 69*, kot razlog, zakaj razstava ni potekala v prostorih Moderne galerije, pa je navedel, da Tomaž Šalamun kot idejni vodja *Ateljeja 69* ni želel imeti svoje razstave pod isto streho kot razstave, ki jih je kuriral. Avguštin tudi ni mislil, da je vsebina razstave imela kako posebno politično držo, temveč je bila po njegovem mnenju le likovni poskus.²⁴⁶

Akademski slikar Ljubo Ravnikar je prav tako komentiral Šalamunovo razstavo in njeno zaprtje. Sam je na razstavljenih delih odreagirano ogorčeno, saj jih je imel za filozofijo, ne pa umetnost. Po njegovem mnenju razstava ni sodila v Prešernov muzej, kljub temu pa se ni strinjal z njenim predčasnim zaprtjem. Tudi Andrej Pavlovec, direktor Loškega muzeja, je razstavo Šalamuna in druge njej podobne razstave poimenoval »poizkus posebne vrste«, ne pa umetnost. Primerjal jo je z dadaističnimi in konstruktivističnimi razstavami, ki so se zgodile 40 let pred njo, in opozoril, da ob novih pojavih na vseh umetniških področjih vedno pride do škandalov. Na koncu je Guzelj za mnenje vprašal še kustosa Prešernovega spominskega muzeja Črtomirja Zorca. Ta je najprej poudaril, da Prešernov spominski muzej kot institucija ni imel nobene povezave z razstavo, ki se je odvijala v spodnjih nadstropjih Prešernove hiše. Ti prostori so bili namreč pod upravo Gorenjskega muzeja in samostojni. Zorec je razstavo označil kot nihilistični dogodek namenjen šokiranju, ne pa razstavo. Guzelj je v zaključek članka zapisal nekaj izjav, ki so jih obiskovalci razstave zapisali v knjigo vtisov.²⁴⁷

Cene Avguštin je v svojem članku – tako kot drugi – govoril predvsem o zaprtju razstave in o sami situaciji v Kranju. Opozoril je, da so avtorji drugih člankov in kritik vso krivdo preložili na kranjski muzejski svet, ki pa v celotno situacijo ni bil vpleten v tolikšni meri, kot so to predstavili v medijih. Pri sami organizaciji razstave naj namreč ne bi sodeloval le muzejski svet, temveč naj bi jim pri tem pomagali in svetovali tudi Zoran Kržišnik, Braco

²⁴⁴ Igor GUZELJ, Ob rob neke razstave, *Glas*, XXII/29, 1969, p. 9; ZZB NOB Kranj, Javni poziv, *Glas*, XXII/29, 1969, p. 9.

²⁴⁵ ZZB NOB Kranj, Javni poziv, *Glas*, XXII/29, 1969, p. 9.

²⁴⁶ Igor GUZELJ, Ob rob neke razstave, *Glas*, XXII/29, 1969, p. 9.

²⁴⁷ Ibid. p. 9.

Rotar, Aleksander Bassin, Andrej Pavlovec, Jože Snoj in Nace Šumi. Predvsem Zoran Kržišnik naj bi bil glavni razlog, da je Šalamun dobil na voljo razstavní prostor v Prešernovem spominskem muzeju, zaradi narave Šalamunovega dela pa nihče od vpletenih ni imel dobrega pregleda nad tem, kaj bo na razstavi pravzaprav predstavljeno. Tako naj bi zaprtju Šalamunove kranjske razstave botroval splet okoliščin, v katerih je pomembno vlogo igralo okolje, v katerem se je avtor odločil predstaviti svoja dela.²⁴⁸

Veliko člankov govori o vseh razstavah skupaj; praviloma se taki članki lahko delijo na tiste, ki govorijo predvsem o polemiki, ki so jo razstave ustvarile v javnosti, in tiste, ki govorijo o idejah Skupine OHO.

V članku z naslovom *Zakaj nedoslednost* se je *Dnevnikova* kulturna urednica Ivica Bozovičar na kratko dotaknila dogodkov v Moderni galeriji in Kranju ter podala svoje mnenje o umetniškem izražanju mladih. Pisala je, da nove stvari gledalce vedno presenečajo, da pa novitete prej ali slej vedno postanejo ali nekaj povsem normalnega ali pa utonejo v pozabo. Pri tem je opozorila, da sama del Skupine OHO in njim podobnih avtorjev ne bo imenovala umetnost, saj je kot take ne pojmujejo niti njihovi avtorji. Sama ni želela komentirati, ali bi lahko takšno umetniško izražanje vodilo v snobizem in anarhijo, kot je skrbelo mnoge druge kritike, saj bi se to lahko videlo le s časom. Da pa bi čas lahko pokazal, v katero smer se bo umetnost obrnila, pa bi bilo treba dati umetnikom na voljo platformo, kjer se lahko predstavijo. Sama sicer ni bila prepričana, če je bilo njihovo izražanje res primerno za razstavljanje v Moderni galeriji, vendar pa je bila mnenja, da se jim prostora po tem, ko jim je bil obljubljen, ne bi smelo vzeti, kot se je to zgodilo Šalamunu v Kranju.²⁴⁹

Kratek komentar razstav Skupine OHO v Moderni galeriji in Kranju lahko zasledimo tudi v intervjuju s pisateljem, dramatikom in umetnikom Smiljanom Rozmanom v *Delu*. Na vprašanje, ali si je uspel ogledati prvo razstavo *Ateljeja 69*, je Rozman odgovoril, da ne, vendar pa je izrazil mnenje, da bi morala družba takšno umetnost tolerirati in da je bilo to, kar se je zgodilo v Kranju, neodgovorno s strani javnosti. Po njegovem mnenju bi si morala umetnost svoje mesto priboriti, ali ji bo uspelo, pa lahko pokaže samo čas.²⁵⁰ S tem je izrazil podobno mnenje kot že veliko drugih kritikov zaprtja kranjske razstave. Zanimivo pri tem je, da nobeden od kritikov ni izrazil posebnega navdušenja nad samimi deli, ki so bila razstavljená v Kranju ali Moderni galeriji. Tudi v njihovih kritikah kranjskega muzejskega

²⁴⁸ Cene AVGUŠTIN, *Dano okolje ni bilo naklonjeno poskusu*, *Glas*, XXII/ 31, 1969, p. 8.

²⁴⁹ Ivica BOZOVIČAR, *Zakaj nedoslednost*, *Dnevnik*, XIX/ 96, 1969, p. 10.

²⁵⁰ A. L., *Gost rubrike*. Smiljan Rozman, *Dnevnik*, XIX/100, 1969, p. 6.

sveta je moč zaznati predvsem strah pred cenzuro umetnosti, ne pa izrecne podpore članom Skupine OHO.

Bolj izrecno podporo delu Skupine OHO in podobnim avtorjem izraža članek *Odgovor na poziv*.²⁵¹ Avtor članka je pisatelj in dramatik, povezan z Gibanjem OHO, Rudi Šeligo, sam članek pa je odgovor na *Poziv ZZB NOB Kranj*, objavljen v *Glasu* 12. aprila 1969. V svojem *Pozivu* je ZZB NOB prosila, naj se javi čim več različnih kulturnikov in kulturnih ustanov ter izrazi svoje mnenje glede zaprta razstave Tomaža Šalamuna v Kranju.²⁵² Nekaj dni kasneje je v *Glasu* izšel Šeligov odgovor. Avtor je začel z razlago, kaj reizem pravzaprav je in kaj predstavlja v svetu umetnosti. Šalamunova razstava se je po njegovem mnenju vključevala v širše dogajanje na umetniškem področju. Ta likovni val naj bi predstavljal opozicijo abstraktni umetnosti, kot rezultat tega pa je realizem popeljal korak dlje v reizem. Pomembno pri tem je tudi to, da se umetnik na tej točki nima več za nekoga, ki je več od drugih ljudi, temveč želi sebe in svojo umetnost vrniti med gledalce. Zaradi vsega tega je bila za Šeligo ta razstava ne le po krivici predčasno zaprta, temveč si je zaslužila svoje mesto v razstavnem prostoru. Šeligo je poziv ZZB NOB Kranj označil za neprimerne in komentiral:

»Če k temu dodamo še informacije, ki dovolj široko krožijo o tem, kako naglo in kako je moral biti sklican svet muzeja, da je zaprl razstavo, o kakšnih represalijah se šušlja ipd., potem je popolnoma jasno, da ne gre za neko kulturno vlogo, ki naj razčisti nejasnosti ob nekem kulturnem aktu, ampak gre za politični pritisk na kulturno sfero in samoupravne organe v tej sferi.«²⁵³

Glavna kritika tega članka je uperjena proti ZZB NOB Kranj, saj je Šeligo mnenja, da kot politična institucija ne bi smela posegati na področje kulture. V nasprotju z ostalimi kritiki je tako Šeligo jasneje izrazil podporo umetniškemu gibanju, ki mu je pripadal Šalamun, ter svojo kritiko namesto na muzejski svet naslovil na ZZB NOB.

V skupini člankov, ki izražajo kritiko proti kranjskemu muzejskemu svetu, je tudi komentar pisatelja Janeza Kajzerja. Kot drugi pred njim je tudi on kritiziral odločitev, da se razstavo takoj zapre in jo primerjal s cenzuro Cankarjeve *Erotike*. Na koncu je pripomnil, da samega umetniškega gibanja mladih avtorjev s tem niso prizadeli, saj jim je še vedno na voljo dovolj razstavnih prostorov, ki so do njihovega dela tolerantni, da pa ni demokratično, da so z

²⁵¹ Rudi ŠELIGO, *Odgovor na poziv*, *Glas*, XXII/30, 1969, p. 6.

²⁵² ZZB NOB Kranj, *Javni poziv*, *Glas*, XXII/29, 1969, p. 9.

²⁵³ Rudi ŠELIGO, *Odgovor na poziv*, *Glas*, XXII/30, 1969, p. 6.

zaprtjem razstave odvzeli javnosti možnost, da si o Šalamunovem delu ustvari lastno mnenje in odpre dialog med zagovorniki različnih mnenj.²⁵⁴

Poleg člankov, ki so govorili predvsem o eni izmed razstav, je tudi nekaj takih, ki so vse tri razstave obravnavali skupaj. Med takimi je tudi članek novinarja Dušana Željeznova, objavljen v *Nedeljskem dnevniku*. V uvodu omeni dve sočasni skupini dogodkov; novo knjižno zbirko *Znamenja*, ki je izšla pri mariborski založbi Obzorja, ter razstave Skupine OHO v Kranju in Moderni galeriji v Ljubljani. V uvodu o razstavah v Moderni galeriji in Kranju pove naslednje:

»Mladi v Moderni galeriji v Ljubljani in v Kranju predstavljajo skupino, ki gre po poti številnih mladih ljudi v svetu, po poti nekakšnega iskanja, morda tudi protesta. V svetu je tako, v kolikšni meri pa so naši mladeniči v tem izvorni ali spretni posnemovalci, v kolikšni meri se zavedajo, kaj hočejo in kam gre njihova pot, je drugo vprašanje. Njihove razstave naj bi odgovorile na vprašanje: kaj pomeni razstava najrazličnejšega materiala, oblik in struktur, in kaj vse to predstavlja v novem likovnem snovanju pri nas in v svetu? Skratka, manifestacija, na katero bo dal odgovor razvoj dogodkov in prav tako čas, v katerem se bodo morda le odkrile določene vrednote – pa tudi poti, ki vodijo v snobizem in anarhijo ...«²⁵⁵

V teh besedah lahko vidimo prevladujoč konsenz kritikov glede dela Skupine OHO. V večini primerov namreč lahko tudi pri njihovih zagovornikih vidimo zadržanost do njihovega ustvarjanja, pogosto se pojavljajo dvomi glede originalnosti njihovega dela, dovršenosti njihovih idej in premišljenosti njihove motivacije. Zelo pogosto lahko v kritikah, ki govorijo o njihovem delu, preberemo besedi snobizem in anarhija, večina kritikov pa svojega osebnega stališča glede njihovega dela ne želi jasno izraziti in se ustavljajo na nevtralni ravni čakanja na to, kako bo na njihovo delo gledal čas.

Željeznov je članek nadaljeval s komentarjem zaprtja Šalamunove kranjske razstave, ki jo je kot drugi kritiki označil za nedosledno in nenavadno. Pri tem je poudaril, da bi se kranjski muzej moral že vnaprej zavedati, kakšne vrste umetnost dela Šalamun, in razstavo v primeru, da jim estetsko ne ustreza, vnaprej zavrniti. Če bi ravnali na tak način, jim ne bi nihče tega zameril, tako pa so si premislili po tem, ko se je razstava že odprla. Tudi on je pri tem poudaril politično plat te odločitve, saj je ta po njegovem mnenju predstavljala:

²⁵⁴ Janez KAJZER, Svet, ki v njem živimo. Dol z reizmom, *Tedenska tribuna*, XVII/16, 1969, p. 3.

²⁵⁵ Dušan ŽELJEZNOV, Čas odkriva resnične vrednote, pa tudi poti, ki vodijo v snobizem in anarhijo, *Nedeljski dnevnik*, VI/101, 1969, p. 10.

»[...] da so v naši samoupravni družbi še žive usedline preteklosti, nedoslednosti, administrativnega pritiska, nestrpnosti in končno tudi kratkovidnosti.«²⁵⁶

Po kritiki Kranjskega muzeja je Željeznov pohvalil podporo Moderne galerije pri predstavljanju novih idej mladih ustvarjalcev znotraj *Ateljeja 69*. Željeznov je sicer v članku Skupino OHO napačno poimenoval kot skupino *Atelje 69*. Njihovih eksponatov ni želel opisovati, saj se, kot je sam rekel, z njihovimi hotenji lahko ljudje strinjajo ali pa ne. Pri tem je tudi on omenil, da umetniki sami svojega dela ne pojmujejo kot umetnost, temveč kot poskus novega oblikovanja prostora. Da bi bolje razložil njihovo delo, je citiral razlage Davida Neza in Milenka Matanovića nekaterih razstavljenih del. V razlagi, ki je temu sledila, je omenil, da je glavni cilj umetnikov odstraniti oblikovalskega posrednika med delom in gledalcem, ter ljudem približati predmete take, kot so, pri tem pa veliko vlogo igra prostor, kar je razlog za to, da vsako razstavo prilagodijo prostoru, ki jim je dan na voljo in posledično razstave nikoli ne ponovijo. Pri njihovem delu je poudaril tudi njihovo prepričanje, da so materiali, ki jih na svojih razstavah predstavljajo, že končani, tako da si ne jemljejo zaslug zanje. Članek zaključuje z besedami:

»Naj bo tako ali drugače, res pa je, da mladi na nenavaden način iščejo svoj prostor na soncu in opozarjajo nase. So otroci naše stehnezirane dobe in tega ne skrivajo. Skrivajo tudi ne, da se ne gredo umetnike, temveč samo oblikovalce prostora z materiali, ki so za njih že dokončni in izoblikovani. Iščejo, poskušajo in se prizadeto ženejo za svoje ideje, poskuse in hotenja. Ali je v tem kaj slabega, kaj škodljivega? Vsekakor ne. Da so šokantni, presenetljivi, o tem ne dvomimo. Dvomimo pa tudi ne v to, da utegne iz njih le zrasti nekaj novega in kvalitetnega, kajti brez poskusov, iskanj, blodenj in hotenj, ni poti naprej.«²⁵⁷

Na razstave Skupine OHO leti tudi šala, objavljena v *Tovarišu*, v kateri slučajni mimoidoči zamenjajo pijanega človeka za umetniško delo ter za mnenje prosijo še znanega kritika, ki umetniškemu delu nato poje slavošpeve. Šala se zaključuje:

»Bi šli, tovariš, še malo v Kranj, v Prešernov spominski muzej?« je rekel miličnik, pijanec pa nič.«²⁵⁸

Sedejev članek, ki je bil maja 1969 objavljen v *Problemih*, govori predvsem o sočasnem stanju umetnosti in kritike, vendar pa na kratko omeni tudi kranjsko razstavo Tomaža

²⁵⁶ Ibid. p. 10.

²⁵⁷ Ibid. p. 10.

²⁵⁸ Albert PAPLER, Okrogli rentgen, *Tovariš*, XXV/15, 1969, p. 8.

Šalamuna. Članek se fokusira predvsem na problematiko novih umetniških idej in na to, kakšen je njihov sprejem v preostalem delu umetniškega sveta. Pri tem je predvsem izpostavil prodajno vrednost del, ki je po njegovem mnenju prevladala nad dejanskim pomenom umetniškega dela. O novih pojavih v umetnosti reče sicer predvsem, da ga je razveselil prihod umetnosti, ki se je premaknila naprej od sočrealizma.²⁵⁹

5.3 Druga razstava: Srečo Dragan in Marko Pogačnik

Druga razstava *Ateljeja 69*, na kateri sta razstavljal Srečo Dragan in Marko Pogačnik, se je odprla 4. aprila 1969.²⁶⁰ Tudi ta razstava je potekala v spodnjih prostorih Moderne galerije, vendar je Srečo Dragan z enim od svojih artiklov zapolnil tudi stopnišče in predprostor, tako da je razstava zavzemala več prostora kot prejšnja. Srečo Dragan je v predprostoru, na stopnišču in v prvem prostoru razstavil svoje objekte, med katerimi so bili tudi *Objekt (Iz projektorja teče filmski trak)* (Slika 34), *Sušilec za lase in aluminijeva folija* (Slika 37), *Narezani trakovi* (Slika 33), *Embalaže za pralni prašek* (Slika 36), *Objekt iz embalaže za filmske kolute* (Slika 39), *Stopnišče* (Slika 35) ter *Pena in vedro* (Slika 38). Zadnji prostor je bil namenjen *Programiranemu ambientu* (Slika 31, 32) Marka Pogačnika.²⁶¹ Razstava se je zaprla 13. aprila 1969.²⁶²

Oba sta razstavljal stvari, ki so manj povezane z *revno umetnostjo* kot pri prejšnjih razstavljalcih. Tako so dela Sreča Dragana bolj povezana s prejšnjo reistično in popartovsko usmerjenostjo OHO-jevcev, njegova dela so predvsem ironični objekti iz materialov iz našega vsakdanjega potrošniškega življenja, kot so filmski trakovi in fen.²⁶³

Marko Pogačnik, ki je večino časa, ko se je Skupina OHO-Pradedje zanimala za revno umetnost, preživel v Srbiji na služenju vojaškega roka, se ni nikdar navdušil nad revno umetnostjo in Šalamunovim pogledom na umetnosti.²⁶⁴ Tako je v svojem delu ostal pri programskem ustvarjanju in razstavil delo *Programirani ambient* (Slika 31). *Programirani ambient* (Slika 31) je prostor, sestavljen iz »mobilov«, narejenih iz kartic z risbami, ki jih je

²⁵⁹ Ivan SEDEJ, Likovna recenzija ali borzno poročilo, *Problemi*, VII/77, 1969, p. 25.

²⁶⁰ *ATELJE '69. SREČO DRAGAN IN MARKO POGAČNIK* MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

²⁶¹ Imena del in katera dela so bila na razstavi znano na podlagi fotografij z otvoritve razstave in fotografij razstave, MG+MSUM, Fotografski arhiv.

²⁶² *ATELJE '69. SREČO DRAGAN IN MARKO POGAČNIK*, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

²⁶³ ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 29.

²⁶⁴ Intervju z Markom Pogačnikom, elektronska pošta, 18. 7. 2019, priloga 2; POGAČNIK 2012, cit. n. 65, p. 38; GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.

Pogačnik razvrstil na podlagi strogega numeričnega ključa.²⁶⁵ Na tla je položil program razporeditve del, ki ga je napisal na platno.²⁶⁶ Na karticah so bila narisana ušesa, kar je Bassin povezal z delom japonskega umetnika Tomia Mikija, dobitnika nagrade Pariškega bienala mladih, ki je v svojem delu prav tako uporabljal ušesa.²⁶⁷ Sicer so Pogačnikove skice ušes (Slika 32) morda podobne delom Tomia Mikija (Slika 40), vendar pa menim, da je raba ušes pri Pogačniku prej povezana s samim imenom Skupine OHO, ki se je s pojmom oko/uho preigraval že nekaj let pred tem, in ne toliko z delom mladega Japonca.

5.3.1 Kritika druge razstave

Poleg *Delovega* napovednika,²⁶⁸ ki omenja tudi razstavo Pogačnika in Dragana, je bil objavljen še en napovednik v *Dnevniku*, ki je napovedal zadnjo razstavo *Ateljeja 69*.²⁶⁹ V povezavi z razstavo je bilo objavljeno tudi poročilo o pogovoru, ki so ga organizirali člani Skupine OHO, sicer že po koncu obeh razstav znotraj *Ateljeja*.²⁷⁰

Tudi ob tej razstavi so bili občutki obiskovalcev in medijev mešani. Kot se je zgodilo že ob prvi razstavi *Ateljeja 69*, je tudi tokrat v *Dnevniku* izšla kratka šala – tokrat sicer šele po tem, ko se je razstava zaprla. Šala cilja predvsem na reakcije občinstva na razstavo:

»Neka obiskovalka je takoj, ko je vstopila, v zadregi vprašala: 'Oprostite, ali že podirate razstavo...?'«²⁷¹

Nekaj kritik je bilo objavljenih tudi o vseh razstavah Skupine OHO v letih 1968 in 1969. Med takimi kritikami je tudi članek Aleksandra Bassina *Vrenje med mlado generacijo*.²⁷² Kritika se sicer nanaša predvsem na sočasno dogajanje med mladimi umetniki in je med drugim tudi odgovor na študentske demonstracije, ki so se dogajale leta 1968. Bassin je v članku najprej pohvalil odzivnost mladih umetnikov na dogajanje v tujini, kar je označil kot »preseganje domače tradicije v najboljše vrednotenem pomenu besede«. ²⁷³ Pri tem je sicer kritiziral pretirano revolucionarnost ob vzpostavitvi dialoga s tujino. Zdelo se mu je tudi, da so si sicer postavili zelo trdno teoretično osnovo za delovanje, vendar pa tega likovno še niso

²⁶⁵ BREJC 1978, cit. n. 1, p. 21; ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 29.

²⁶⁶ BREJC 1978, cit. n. 1, p. 21.

²⁶⁷ Aleksander BASSIN, Vrenje med mlado generacijo, *Sinteza*, IV/13/14, 1969, p. 82.

²⁶⁸ Novice, *Delo*, XI/83, 1969, p. 4.

²⁶⁹ Paleta, *Dnevnik*, XIX/ 91, 1969, p. 10.

²⁷⁰ R. M., Zadnje vesti. Pogovor o likovni umetnosti, *Delo*, XI/103, 1969, p. 12.

²⁷¹ Janez ČUČEK, Povedano na uho. Nova izkušnja, *Dnevnik*, XIX/ 103, 1969, p. 9.

²⁷² Aleksander BASSIN, Vrenje med mlado generacijo, *Sinteza*, IV/13/14, 1969, pp. 76–86.

²⁷³ Ibid., p. 76.

zmožni izpeljati. Glede Skupine OHO je dejal, da je bilo o njihovih ideoloških temeljih že marsikaj napisano, vendar pa po njegovem mnenju zagovorniki Skupine OHO niso bili sposobni odgovoriti na vprašanje, zakaj bi bilo treba najprej »teoretično inavgurirati nosilce tako imenovane nove senzibilnosti, inavgurirati jih samo ob uporabi metod eksaktne estetike, ko se ti nosilci v bistvu zadovoljijo tudi že s samo igro, ki ne temelji na likovni formulaciji.«²⁷⁴ Kot je Bassin napisal tudi v drugih kritikah delovanja Skupine OHO,²⁷⁵ je bila namreč igra v artiklih članov Skupine OHO preveč ležerna in naivna. Bassinu se je igra v umetniškem ustvarjanju sicer zdela dober način za doseganje sprememb v družbi, vendar so se po njegovem mnenju OHO-jevci tega lotili na slabo definiran način. Motilo ga je tudi, da so se kljub temu, da naj bi bila po mnenju njihovih zagovornikov njihov glavni cilj socializacija umetnosti, člani Skupine OHO še vedno držali znotraj »varnih galerij«.²⁷⁶ Pri tem se je predvsem skliceval na razstavo *Pradedje* v Zagrebu, pri kateri je potegnil paralelo med njihovim delovanjem in deli Pina Pascalijskega:

»Pradedje – skupni naslov za omenjene člane skupine OHO – so uredili prostore zagrebške galerije sodobne umetnosti z neposredno iz narave prinesenim materialom, s penasto gumo, z lanom, s stekleno volno, s polivinilom. Opazovalčevi mešani občutki se raztezajo od primarnega pretresa do ugotavljanja smisla ali nesmisla prenašanja pejzaža v naravni velikosti v take prostore (in v zvezi s tem tudi ponovnega priznanja pomenske intencije) ter priznavanja ustvarjalnih možnosti za formuliranje ali artikuliranje vsakomur. Načelno vprašanje: ali so te točke stopnje 0, ki je nastala med ustvarjalnostjo in formuliranjem ali artikuliranjem, ne moremo zavedeti brez take prireditve, ali so za to res potrebna izvedena dokazila (=domislice) tipa Pino Pascali?«²⁷⁷

Bassin je o razstavah skupine OHO v *Ateljeju* napisal še dva članka; prvi, ki je daljši, je bil objavljen v *Naših razgledih*,²⁷⁸ v njem je razstavama v *Ateljeju 69* pridružil še razstavo

²⁷⁴ Ibid. p. 76.

²⁷⁵ Aleksander BASSIN, Akademija v Ateljeju 68, *Ljubljanski dnevnik*, XVIII/85, 1969, p. 7; Aleksander BASSIN, Prireditve v Ateljeju 69 in Prešernovem spominskem muzeju, *Naši razgledi*, XVIII/8, 1969, p. 236; Aleksander BASSIN, Vrenje med mlado generacijo, *Sinteza*, 13/14, maj 1969, p. 82; Aleksander BASSIN, Med zatišjem in razboritostjo. Likovno pismo iz Ljubljane, *Večer*, XXV/ 112, 1969, p. 8; Aleksander BASSIN, Otvoritve pred najpomembnejšim dogodkom. Likovno pismo iz Ljubljane, *Večer*, XXV/ 147, 1969, p. 8.

²⁷⁶ Aleksander BASSIN, Vrenje med mlado generacijo, *Sinteza*, IV/13/14, 1969, p. 76.

²⁷⁷ Ibid., p. 81.

²⁷⁸ Aleksander BASSIN, Likovni zapiski. Prireditve v Ateljeju 69 in Prešernovem spominskem muzeju, *Naši razgledi*, XVIII/8, 19. 4. 1969, p. 236.

Tomaža Šalamuna v Kranju, ter drugi, ki je krajša verzija prvega in je bil objavljen v *Večeru*,²⁷⁹ govori pa le o razstavah v Moderni galeriji.

Bassinov obsežnejši članek v *Naših razgledih* je bil po avtorjevih besedah napisan kot komentar, s katerim bi »skušal vrednotiti predstavljene dosežke oziroma ideje, kolikor pač posamezniki realizaciji niso bili kos«. ²⁸⁰ V uvodu Bassin ponovi svoje mnenje, da umetniki svojih idej še nimajo dodelanih ter da je bila njihova realizacija na razstavah v *Ateljeju 69* in Kranju neuspešna. Namen te kritike naj bi bil ovrednotiti »predvsem dimenzije te njihove odzivnosti: odzivnosti na novodobna likovna strujanja zunaj nacionalnega okvira, kolikor bo to seveda mogoče, se pravi kolikor lahko izhajam iz neposrednih realizacij in ne samo iz nedorečenih idej.«²⁸¹ Kot prvo idejo izpostavi igro, ki jo kot filozofsko idejo poveže s pisanji Eugena Finka in Rogerja Cailloisa, potem pa se osredotoči na vprašanje njene umetniške realizacije. S trditvijo, da so člani Skupine OHO na razstavah za gledalce razvili igro vizualnih elementov, ni bil zadovoljen. Kot razlog za to je omenil predvsem dejstvo, da je v nekaterih novejših delih Matanovića, Neza in A. Šalamuna viden odmik od reističnega »neobveznega nivoja pomenjanja«, ²⁸² proti globljemu simbolnemu pomenu, predvsem v delih *Gozd* (Slika 16) in *Kozmologija* (Slika 6, 7). Kot jasno izjemo navede le Pogačnikovo delo *Ušesa* (Slika 32), ki ga poveže z vizualno poezijo prostora Tomia Mikija (Slika 40). Tako se je ideja igre na razstavah po njegovem mnenju ustavila na nivoju provokacije v želji, da bi umetniki šokirali povprečnega gledalca. Prav tako se je po njegovem mnenju dalo preveč preprosto potegniti paralele med sočasnimi deli tujih umetnikov in večino del, ki so jih v Zagrebu in Ljubljani postavili člani Skupine OHO. Zaradi tega naj bi se njihova umetnost ustavila na ravni neodade in je ne bi klasificiral kot revno umetnost, saj ni pokazala nič novega, temveč je le ponavljala že izvedena dela tujih umetnikov. To se je po Bassinovem mnenju zgodilo že pri drugih delih, ki so po več desetletjih ponavljanja ideje izgubila svoj pomen. Pri tem neodadaizem označi z besedami Briana O'Dohertyja:

²⁷⁹ Aleksander BASSIN, Med zatišjem in razboritostjo. Likovno pismo iz Ljubljane, *Večer*, XXV/ 112, 1969, p. 8

²⁸⁰ Aleksander BASSIN, Likovni zapiski. Prireditve v Ateljeju 69 in Prešernovem spominskem muzeju, *Naši razgledi*, XVIII/8, 19. 4. 1969, p. 236.

²⁸¹ Ibid. p. 236.

²⁸² Ibid. p. 236.

»To je retrogradna akcija avantgarde, nasprotni kulture mase, tiste kulture, ki je posameznika potisnila pod linijo najnižjega skupnega imenovalca. Dejansko jo lahko označimo kot zelo umeten poizkus obogatiti duševno revščino.«²⁸³

Na koncu svoje kritike citira še kritiko zagrebške razstave, ki jo je spisal hrvaški arhitekt Darko Venturini. Ta je dejal, da bodo morali člani Skupine OHO začeti v svoja dela vlagati več temperamenta in polemičnosti, če bodo želeli ohraniti zanimanje, ki jim ga je v tistem trenutku izkazovala javnost.²⁸⁴

V krajši kritiki ponovno govori o mešanih občutkih javnosti ob obeh razstavah in o igri kot glavni ideji OHO-jevskih razstav. Kritiko zaključuje z mnenjem, da člani Skupine OHO nimajo dodelane ideje o tem, kje naj bi bila meja te igre, in da je to razlog, da jih tudi tisti, ki so na tekočem s sočasnimi dogajanjem v umetnosti na tujem, gledajo z mešanimi občutki.²⁸⁵ Bassin je tudi dejal, da je s svojo kritiko izrazil obe mnenji, tako pozitivno kot tudi negativno.

Bolj kritičen sprejem razstav Skupine OHO predstavlja pismo novinarja Milana Mavra, ki kritizira sočasno umetniško dogajanje. Maver je pisal o problematiki tega, da se po njegovem mnenju kar vsemu lahko reče umetnost. Pri tem se dotakne tako poezije, kot tudi umetnosti. Njegova kritika je primerjala starejšo umetnost s sočasno kot nekaj, kar je bilo veliko bolj tehnično dovršeno in premišljeno, medtem ko je sočasna umetnost nekaj, kar bi lahko naredil vsak, oziroma nekaj, kar se lahko najde v vsakem skladišču. Izrecno sicer ne omenja posameznih umetnikov, vendar pa lahko na podlagi komentarjev o zajcih kot umetnosti ter o aparatih za sušenje las, detergentih in letalskih gumah lahko domnevamo, da pri tem namiguje predvsem na razstavo Skupine OHO.²⁸⁶

Zanimivo je, da je Janez Mesesnel v Ljubljanski likovni kroniki v majski *Sintezi* pregled razstav zaključil z januarsko razstavo Andreja Jemca v Mestni galeriji,²⁸⁷ v oktobrski *Sintezi* pa prvih dveh razstav *Ateljeja 69* prav tako ni omenil, omenil pa je razstavo *Mlajše beneške grafike*.²⁸⁸ Prav tako je zanimivo, da v dokumentaciji razstav v *Sintezi* ni omenjena kranjska razstava Tomaža Šalamuna, prav tako razstava ni omenjena nikjer drugje v *Sintezi* leta 1969,

²⁸³ Citirano v: Aleksander BASSIN, Likovni zapiski. Prireditve v *Ateljeju 69* in Prešernovem spominskem muzeju, *Naši razgledi*, XVIII/8, 19. 4. 1969, p. 236.

²⁸⁴ Aleksander BASSIN, Likovni zapiski. Prireditve v *Ateljeju 69* in Prešernovem spominskem muzeju, *Naši razgledi*, XVIII/8, 19. 4. 1969, p. 236.

²⁸⁵ Aleksander BASSIN, Med zatišjem in razboritostjo. Likovno pismo iz Ljubljane, *Večer*, XXV/ 112, 1969, p. 8.

²⁸⁶ Milan MAVER, Pismo mojemu poslancu, *Delo*, XI/107, 1969, p. 14.

²⁸⁷ Janez MESESNEL, Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza*, IV/13–14, 1969, pp. 135–136.

²⁸⁸ Janez MESESNEL, Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza*, IV/15, 1969, pp. 87–89.

čeprav se je sicer kar nekaj kritikov, ki so objavljali tudi v *Sintezi*, oglasilo ob predčasnem zaprtju razstave v drugih medijih. V dokumentaciji razstav so sicer omenjene vse tri razstave v *Ateljeju 69*, ki so se zgodile v Moderni galeriji, a šele v oktobrski *Sintezi*, majska jih ne omenja.²⁸⁹ Šalamunova razstava v Kranju je omenjena šele v *Sintezi* iz leta 1970, skoraj leto dni po otvoritvi razstave. Omenja jo umetnostni zgodovinar Andrej Pavlovec v Gorenjski likovni kroniki, v kateri piše, da je Šalamun v Kranju povzročil pravi škandal. Pavlovec je dejal, da je spor okoli zaprtja razstave prerasel vse mere in se preselil v politično sfero, v kateri se je iz kulturnega vprašanja spremenil v vprašanje o vodenju galerije ter o možnosti njihovega odstopa:

»Prenapeti kulturniki so videli blatenje Prešernovega spomina, ker je bila razstava v galeriji Prešernove hiše, in pritegnili so jim tudi tisti, ki se niso strinjali z napihnjnim besedilom v katalogu, predvsem pa ne s trditvijo, da ta Šalamunova razstava prebija sam vrh plafona slovenske umetnosti.«²⁹⁰

Za dela, ki jih je razstavil Šalamun, je dejal, da niso nič posebnega, saj so bila podobna dela razstavljena na razstavah Skupine OHO v Moderni galeriji. Šalamunovega dela po njegovem mnenju gledalci tako ali tako niso razumeli, tako da sam pravzaprav ni vedel, kaj so Šalamun in člani Skupine OHO s podobnimi razstavami sploh želeli doseči. Večina kritike leti na tiste, ki se z razstavo niso strinjali, čeprav tudi sam ne kaže posebnih afinitet do Šalamuna in Skupine OHO.²⁹¹

Če pogledamo kritike *Ateljeja 68* in *Ateljeja 69*, lahko tako vidimo, da niso bile pretirano slabe. Umetnostnozgodovinski kritiki, kot sta Bassin in Mesesnel, so bili bolj odkrito nenavdušeni nad njihovimi deli, še posebno je to vidno v Mesesnelovih kritikah, Bassin pa ni odkrito negativen, a jih smatra za še ne dokončno razvite umetnike, njihovo umetnost pa za neoriginalno igro, ki želi publiko šokirati in nič drugega. Bassin je bil v svojih kritikah bolj očitno naklonjen delu Grupe 69 in neokonstruktivistov. Drugi kulturniki, ki so bili del institucij, na primer Andrej Pavlovec, Cene Avguštin, Bojan Štih in drugi, so bili do njihovih del nevtralni, pogosto se v svojih člankih izogibajo kritiki njihovih del, ampak se bolj osredotočajo na reakcije publike in muzejskega sveta v Kranju, ki je zaprl Šalamunovo razstavo. Velika večina avtorjev člankov, ki omenjajo zaprtje razstave, je trdno na strani Šalamuna, čeprav se jim njegova dela morda ne zdijo najboljša ali pa jih niti ne smatrajo za

²⁸⁹ Dokumentacija razstav, *Sinteza*, IV/15, 1969, pp. 96–97.

²⁹⁰ Andrej PAVLOVEC, Gorenjska likovna kronika, *Sinteza*, IV/16, 1970, pp. 75–76.

²⁹¹ Ibid., pp. 75–76.

umetniška dela. Splošne reakcije ljudi na razstavah morda najbolje opišejo šale, objavljene v *Dnevniku* in *Tovarišu*, Milenko Matanović pa se jih v intervjuju spominja kot mešanih – večina ljudi je njihova dela ignorirala, nekatere pa so razveseljevala in zabavala.²⁹² Njegovo mnenje še potrjujejo izjave, ki so jih Matanović, Nez in Šalamun zbrali iz obrazstavne knjige in objavili v *Problemih*.²⁹³

Razstavam Skupine OHO v *Ateljeju 69* je sledila še razstava *Mlajše beneške grafike*, o kateri je ohranjenih zelo malo dokumentov. Na podlagi fotografij otvoritve (Slika 41) lahko vidimo, da je razstava tako kot prejšnji razstavi *Ateljeja 69* potekala v kletnih prostorih Moderne galerije. Še največ informacij o sami razstavi lahko najdemo v članku Janeza Mesesnela v *Delu*.²⁹⁴ Razstava sama se sicer ne sklada z idejo Tomaža Šalamuna, kar je tudi sam jasno izrazil.²⁹⁵ Zato je najbolj smiselno, da se pri analizi razstav, kritike in umeščanju razstav v kontekst ta razstava izpusti.²⁹⁶

²⁹² Intervju z Milenkem Matanovićem, Skype, 10. 7. 2019, priloga 4.

²⁹³ Milenko MATANOVIĆ, David NEZ, Andraž ŠALAMUN, Vtisi z razstave »Atelje 69«, *Problemi*, VII/ 77, 1969, pp. 28–30.

²⁹⁴ Janez MESESNEL, Mlajša beneška grafika. Razstava v Ateljeju 69 Moderne galerije, *Delo*, XI/136, 1969, p. 5.

²⁹⁵ Zapisniki sestankov strokovnega kolegija z dne 14. 4. 1969, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovne komisije.

²⁹⁶ Zadnja razstava *Ateljeja 69* se je odprla 14. maja 1969 in zaprla 24. maja 1969. Na razstavi je sodelovalo 23 beneških študentov umetnosti pod vodstvom profesorja Tonia Toniata. Priimki udeležencev so bili naštet v Mesesnelovem članku, v katerem se najde tudi največ podatkov o razstavljenih delih. Mesesnel je tudi edini vir, na katerega se lahko naslanjamo za analizo razstavljenih del. Glede na to, da niso ohranjene dobre fotografije razstavljenih del, na katerih bi bila navedena tudi njihov naslov in avtor, je Mesesnelov članek edini način, da si lahko videz razstave vsaj v grobem predstavljamo (Janez MESESNEL, Mlajša beneška grafika. Razstava v Ateljeju 69 Moderne galerije, *Delo*, XI/136, 1969, p. 5).

6 ATELJE 69 V KONTEKSTU

Tomaž Šalamun si je razstavni projekt *Atelje 69* zamislil kot »avtonomen odprt prostor znotraj Moderne galerije«, ²⁹⁷ kjer bi se odvijalo več krajših dogodkov, razstav in festivalov, ki bi lahko trajali tudi samo en večer. Ni se želel omejiti le na vizualno umetnost, temveč je želel med dogodke vključiti tudi glasbo, performans, poezijo in ples. *Atelje* bi bil »nekaj med piper clubom, Bauhausom, salonom in permanentno revolucijo percepcije«. ²⁹⁸ Ne bi bil le prostor za predstavljanje umetnosti, temveč prostor za izmenjavanje informacij, dodatno izobraževanje in zabavo. V *Atelje* bi se lahko vključili še tako radikalni umetniki, ne bi pa bil prostor za »neinovativne« umetnike, ki »obnavljajo že izpete modele percepcije«, ²⁹⁹ saj je v *Ateljeju* želel predstaviti nove, sodobne ideje.

Šalamun se je očitno že med pisanjem načrta za *Atelje* zavedal, da ga najverjetneje ne bo mogel izvesti v obliki, v kakršni si ga je zamislil: »Zavedam se, da mu bo realno dogajanje verjetno zbil nekaj radikalnosti in ekskluzivizma, če bo hotel obstati kot institucija, tako kot ga bo tudi sama Moderna galerija verjetno formalizirala, ker bo v njenem dometu in korektivu.« ³⁰⁰ Kljub temu je želel vsaj poskusiti izvesti *Atelje* v takšni obliki.

Tako dela, ki so jih člani Skupine OHO razstavili na dveh razstavah *Ateljeja 69* in na Šalamunovi razstavi v Kranju, kakor tudi tip razstavljanja kažejo več različnih vplivov (konceptualizem, telesna umetnost in performans, reizem), najbolj očiten pa je vpliv revne umetnosti. Nad revno umetnostjo se je Tomaž Šalamun navdušil, ko je del leta 1968 živel v Rimu, kamor je šel s štipendijo ³⁰¹ ter kjer sta ga obiskala tudi Tomaž Brejc in Milenko Matanović. ³⁰² Tam je spoznal nekaj ključnih predstavnikov revne umetnosti, še posebno se je povezal s Pinom Pascalijem in Jannisom Kounellisom. ³⁰³

Edini član Skupine OHO, pri katerem ni bilo videti vpliva revne umetnosti, je Marko Pogačnik, ki je ostal zavezan reizmu in serialnemu, programskemu načinu ustvarjanja umetniških del. To lahko pripišemo tudi dejstvu, da je do sodelovanja med Tomažem

²⁹⁷ *Idejni program za Atelje 69*, Personalna mapa Tomaža Šalamuna, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Personalna mapa.

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Katera štipendija in zakaj jo je dobil, ni znano. Da je bil v Rimu, je znano na podlagi pogovora s Tomažem Brejcem in iz intervjuja s Ksenyo Gurshtein; GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b.p; Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1.

³⁰² Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1; Intervju z Milenkem Matanovićem, Skype, 10. 7. 2019, priloga 4.

³⁰³ GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.

Šalamunom in Skupino OHO ter načrtov za *Atelje 69* prišlo v obdobju, ko je Marko Pogačnik služil vojaški rok. Pogačnik je fokus Skupine OHO po svoji vrnitvi sredi leta 1969 obrnil nazaj proti prvotnim idejam OHO-ja in njihov razvoj usmeril stran od revne umetnosti.³⁰⁴

Šestdeseta leta so kompleksen mozaik gibanj. Nekatera so nastajala sočasno in spontano, veliko pa je tudi medsebojnega vplivanja kot posledica pretoka informacij med državami in umetniki.

6.1 Italija in svet

Po vojni je na Zahodu prišlo do uveljavljanja abstraktnih ekspresionističnih umetniških struj, ki jih je politika promovirala tudi kot dokaz svobode na Zahodu v nasprotju s figuralno umetnostjo v komunističnih državah na Vzhodu. V ZDA se je promoviral predvsem abstraktni ekspresionizem. Mlajši umetniki so se kmalu začeli upirati pretirani promociji ekspresionizma. Za vzor so si pogosto vzeli dadaizem in koncept ready-madea Marcela Duchampa. Na podlagi tega so se razvila gibanja, kot so neodada, minimalizem, konceptualizem in popart.³⁰⁵

Neodada se je hkrati norčevala iz potrošniške družbe, jo kritizirala, a po svoje tudi častila. Ni se držala okvirov enega medija, temveč je eksperimentirala z združevanjem različnih medijev in slogov. Umetniki neodade so z uporabo absurda in kontradikcije želeli gledalce pripraviti do tega, da bi videli onkraj tradicionalnih standardov estetike. Držali so se ideje Marcela Duchampa, da so umetniška dela le posredniki v procesu, ki ga začne umetnik, konča pa gledalec. Ker so gledalcu pripisovali tako velik pomen, so verjeli tudi, da je gledalčeva interpretacija dela pomembnejša od umetnikove intence. To so še poudarili s svojo rabo naključja, najdenih predmetov in masovnih medijev, kar jim je pomagalo iz umetnosti čim bolj izključiti avtorja.³⁰⁶

V okviru neodadaističnega iskanja se je uveljavil tudi happening, prostorsko in časovno omejen dogodek, v katerem sta sodelovala tako umetnik kot publika. S happeningi sta začela John Cage in Allan Kaprow, ki je happening definiral kot namerno zasnovano vrsto gledališča, pri katerem se struktura dogajanja ustvarja skozi različne, logično nepovezane elemente. Med

³⁰⁴ Intervju z Markom Pogačnikom, elektronska pošta, 18. 7. 2019, priloga 2; Pogačnik tudi omenja, da je zaradi revne umetnosti med njim in Šalamunom prišlo do nesoglasij, saj je Šalamun želel, da Skupina OHO nadaljuje raziskovanje v smeri revne umetnosti, Pogačniku pa se ta ni zdela skladna z idejami Skupine OHO.

³⁰⁵ Neo-Dada, *The Art Story*, <https://www.theartstory.org/movement/neo-dada/> (17. 8. 2019); Fluxus, *The Art Story*, <https://www.theartstory.org/movement/fluxus/> (17. 8. 2019); ŠUVAKOVIĆ 2007, cit. n. 5, pp. 25–26.

³⁰⁶ ŠUVAKOVIĆ 2007, cit. n. 5, pp. 25–26; Neo-Dada, *The Art Story*, <https://www.theartstory.org/movement/neo-dada/> (17. 8. 2019).

ameriškim in evropskim happeningom je obstajalo nekaj razlik, saj sta postavljala ogledalo družbam, v katerih sta se razvila. Evropski happening je povezan tudi s Fluksusom.³⁰⁷ Fluksus je neoavantgardno gibanje, ki se je formiralo v začetku šestdesetih let. Ustanovitelji gibanja so učenci Johna Cagea in drugih neodadaistov. Njihov umetniški aktivizem je temeljil na njihovem razočaranju nad umetniškimi institucijami, ki jim niso priznavali avtoritete. Za vsa ta gibanja je bilo značilno, da so bila fluidna in niso imela jasno zarisanih meja. Fluksus in neodada sta tako imela veliko skupnega, Fluksus je od neodade ločevala večja politična angažiranost ter malo bolj spiritualen in družben aspekt del.³⁰⁸

Konceptualna umetnost se je uveljavila sredi šestdesetih let dvajsetega stoletja. Cenila je idejo umetniškega dela bolj kot njegove vizualne in formalne komponente. Konceptualistični umetniki so svoja dela ustvarjali na najrazličnejše načine, od performansov in happeningov do instalacij. Verjeli so, da je vsako delo v svojem jedru konceptualno, kar so želeli poudariti s tem, da so materialnost dela poskusili čim bolj zreducirati in dematerializirati. Pri konceptualni umetnosti je zelo pomembno sodelovanje občinstva in okolje, v katerem je delo. Konceptualna umetnost se je zavedala sama sebe ter je bila pogosto samoreferenčna.³⁰⁹

Vpliva teh gibanj se pri nas pred nastopom Skupine OHO skoraj ne čuti. Enega od razlogov, zakaj je pri Skupini OHO prišlo do tako hitrega in močnega zajemanja značilnosti iz zelo širokega spektra sočasnih svetovnih gibanj, bi morda lahko iskali v tem, da so bili člani Skupine OHO in njihovi bližnji sodelavci na tem področju zelo izobraženi. Tomaž Brejc, Tomaž Šalamun in Milenko Matanović so na primer med študijem umetnostne zgodovine veljali za ene izmed najboljših študentov svoje generacije. Umetnostnozgodovinsko znanje jim je dalo teoretsko podlago za nadaljnji razvoj in verjetno tudi olajšalo razumevanje in sprejemanje sočasnih gibanj. Vsi člani so se tudi pogosto družili na domu Tomaža in Taje Brejc, ki sta zbirala literaturo o sočasnem dogajanju na umetniškem področju. Smiselno je omeniti, da so številni člani tega kroga prihajali iz dokaj privilegiranih družin, kar jim je med drugim najverjetneje olajševalo tudi potovanja in bivanja v tujini.

Ob vsem tem je treba omeniti tudi prehodnost umetnikov in informacij med Italijo, Severno Evropo in ZDA. Italija in ZDA imata močno povezavo prek množice italijanskih

³⁰⁷ ŠUVAKOVIĆ 2007, cit. n. 5, pp. 39, 57.

³⁰⁸ Ibid., pp. 39, 53, 57, 63–65; Fluxus, *The Art Story*, <https://www.theartstory.org/movement/fluxus/> (17. 8. 2019).

³⁰⁹ Conceptual Art, *The Art Story*, <https://www.theartstory.org/movement-conceptual-art.htm> (17. 8. 2019); ŠUVAKOVIĆ 2007, cit. n. 5, pp. 25–26; Konceptualizem, *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945. Pojmi, gibanja, skupine, težnje* (ed. Nadja ZGONIK), Ljubljana 2009, pp. 127–131.

migrantov, ki so naseljeni v ZDA. Posledično je v ZDA veliko interesa za italijanske umetnike in umetnost tako med muzeji kot tudi med zbiratelji. Tako je na primer že leta 1968 v Judovskem muzeju v New Yorku in v bostonskem muzeju sodobne umetnosti potekala razstava *Mladi Italijani (Young Italians)*, ki je predstavila dela dvanajstih italijanskih umetnikov, mlajših od štirideset let, na kateri so razstavljali tudi umetniki revne umetnosti. Zbiranje italijanske sodobne umetnosti v ZDA ter ameriške sodobne umetnosti v Italiji je bilo prav tako popularno. Pri razcvetu trga italijanske sodobne umetnosti v ZDA in po svetu je veliko vlogo imel Leo Castelli,³¹⁰ ki je sodeloval tudi z italijanskimi galeristi, ki so promovirali revno umetnost, kot so Gian Enzo Sperone v Torinu ter Plinio De Martiis in Fabio Sargentini v Rimu.³¹¹ K popularizaciji ameriške umetnosti in kulture v Italiji so pripomogli tudi zbiratelji tako italijanske kot ameriške umetnosti, kot je bil grof Giuseppe Panza di Biumo,³¹² ter popularni klubi, kot je bil rimski Piper Club.³¹³

Poleg povezav med ZDA in Italijo so se v tem času večale tudi povezave med Italijo in Severno Evropo. To lahko vidimo na primer na razstavah, kot sta *Revna umetnost in revna dejanja (Arte Povera & Azioni Povere)*, ki je bila na ogled v Amalfiju leta 1968 in *Ko stališča postanejo oblike (When Attitudes Become Form)* Haralda Szeemanna v Bernu leta 1969. Obe razstavi sta vključevali dela tako italijanskih umetnikov revne umetnosti kot tudi sočasnih umetnikov iz Severne Evrope, kot je Jan Dibbets.³¹⁴

6.1.1 Revna umetnost

Izraz revna umetnost se je prvič pojavil septembra 1967 kot naslov razstave v Genovi, na kateri so svoja dela predstavljali umetniki iz Rima, Torina in Milana. Ime jim je podelil

³¹⁰ Več o Castelliju in njegovi vlogi glej: Annie COHEN-SOLAL, *Leo & His Circle. The Life of Leo Castelli*, New York 2010.

³¹¹ Več o političnem in umetniškem sodelovanju kot tudi uvažanju in izvažanju italijanske umetnosti v ZDA in obratno glej: Raffaele BEDARIDA, *Export / Import: The Promotion of Contemporary Italian Art in the United States 1935–1969*, CUNY Academic Works, 2016, https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/736 (18. 8. 2019).

³¹² Giuseppe Panza di Biumo (1923–2010) je eden od najpomembnejših zbirateljev povojne ameriške umetnosti, ki je tudi pogosto sodeloval z Leom Castellijem. Glej: COHEN-SOLAL 2010, cit. n. 311, pp. 322–328.

³¹³ Piper Club v idejnem načrtu omenja tudi Tomaž Šalamun. To je bil zelo ekskluziven rimski nočni klub, kjer so se zbirali tako slavni in bogati kot tudi umetniki. V: Storia del Piper, *Piper Club*, <https://www.piperclub.it/locale/storia-del-piper/> (25. 4. 2018); Selected Solo and Group Exhibitions 1962–1972 Including Artist's and Critic's Statements on Arte Povera, *Che Fare? Arte Povera – The Historic Years* (Kunstmuseum Liechtenstein, 7. 5.–5. 9. 2010, ed. Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll, Valentina Pero), Liechtenstein 2010, pp. 318–339.

³¹⁴ Harald Szeemann. *Selected writings* (ed. Doris Chon, Glenn Phillips, Pietro Rigolo), Los Angeles 2018, pp. 29–53; *Bienals and Beyond. Exhibitions That Made Art History 1962–2002* (ed. Bruce Altshuler), London 2013, pp. 65–78.

kritik in kurator razstave, Germano Celant.³¹⁵ Z gibanjem so bili najbolj povezani umetniki Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini in Gilberto Zorio.³¹⁶

Gibanje ni imelo prepoznavnega sloga ali medija. Umetniki so ustvarjali vse od kiparstva do fotografije, instalacije in performansa. Za revno umetnost ni značilna le raba »revnega« materiala, temveč predvsem redukcija v preprost formalni jezik. Celant jo je sprva definiral kot umetnost, ki je zavrnila potrošniško družbo in videla umetnika kot samostojnega človeka. Njihov glavni umetniški fokus je bila točka, na kateri se srečajo umetnost in življenje, narava in kultura. Naravo in kulturo so povezovali skozi jukstapozicijo vsakdanjih industrijskih predmetov z organskimi materiali ali elementi.³¹⁷

Umetnike, ki so delovali znotraj gibanja revne umetnosti, je imel Tomaž Šalamun priložnost spoznati med bivanjem v Rimu. Z njimi se je spoznal zaradi posredovanja Palme Bucarelli in Zorana Kržišnika.³¹⁸ Kot je dejal v intervjuju s Ksenyo Gurshtein, je namreč Zoran Kržišnik zanj spisal priporočilno pismo, ki mu je omogočilo dostop do Giulia Argana in prek njega do Palme Bucarelli.³¹⁹ Ta ga je predstavila več članom revne umetnosti, med drugim tudi Pinu Pascali in Jannisu Kounellis, s katerima se je tudi najbolj povezal.³²⁰

Pino Pascali je bil blizu tudi Milenku Matanoviću. Primere revne umetnosti so Milenko Matanović, Tomaž Šalamun, David Nez in Andraž Šalamun prvič razstavili na razstavi *Pradedje* v Zagrebu februarja 1969.³²¹ Matanović je tam na primer razstavil delo *Embrio Albin Gessnerjevega slona* (Slika 23),³²² pri katerem se lahko vidi vpliv del Pina Pascali (Slika 24). Po besedah Milenka Matanovića je bilo članom Skupine OHO pri revni umetnosti

³¹⁵ Ime revna umetnost je Celant prevzel po setu hipotez gledališkega teoretika Jerzyja Grotowskega z naslovom *Towards a Poor Theater* iz leta 1965; *Arte Povera* 1999, cit. n. 231, p. 16; *Arte Povera. The great awakening* (Kunstmuseum Basel, 9. September 2012–3. Februar 2013, ed. Bernhard MENDES BURGI), Basel 2012, p. 7; Christiane MEYER-STOLL, *Che Fare? What Is to Be Done?, Che Fare? Arte Povera – The Historic Years* (Kunstmuseum Liechtenstein, 7. 5.–5. 9. 2010, ed. Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll, Valentina Pero), Liechtenstein 2010, p. 12.

³¹⁶ *Arte Povera* 1999, cit. n. 231, p. 17; MEYER-STOLL 2010, cit. n. 316, p. 10–11.

³¹⁷ *Arte Povera. The great awakening* 2012, cit. n. 316, p. 7; *Arte Povera* 1999, cit. n. 231, pp. 16–18; Christiane MEYER-STOLL, *On the Phenomenon of Time in Arte Povera. A Descriptive Approach on the Basis of Selected Works, Arte Povera. The great awakening* (Kunstmuseum Basel, 9. September 2012–3. Februar 2013, ed. Bernhard MENDES BURGI), Basel 2012, pp. 19–21.

³¹⁸ GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ ZABEL 1994, cit. n. 2, p. 101, BREJC 1978, cit. n. 1, p. 91; ŠUVAKOVIĆ 2007, cit. n. 5, p. 355; GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.; ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 27; DENEGRI 2017, cit. n. 46, p. 23.

³²² Miško ŠUVAKOVIĆ, *Skrite zgodovine skupine OHO*, Ljubljana 2009, p. 101.

blizu predvsem to, da jim je bila ideja pomembnejša od materiala ter da so umetniška dela lahko narejena tudi iz preprostih materialov.

Eno od glavnih razlik med deli revne umetnosti in delovanjem Skupine OHO bi morda lahko iskali v okoliščinah, v katerih so delovali. Člani Skupine OHO so svoje umetniško delovanje jemali bolj kot igro, medtem ko sta bili pri revni umetnosti pomembnejši tudi filozofija in politika za umetniškim delom. Prav tako se je revna umetnost pogosto nanašala na starejšo umetnost baroka in renesanse, saj se je razvila v krajih z zelo bogato, slavno in uveljavljeno kulturno zgodovino.³²³ Prav tako se je italijanska revna umetnost upirala umetniškemu trgu in potrošniški kulturi, ki ju v Jugoslaviji skoraj ni bilo. Revna umetnost, kot jo vidimo pri Skupini OHO, se tudi združuje z idejami konceptualizma, telesne umetnosti, reizma, ezoterike ter drugih sočasnih umetniških in filozofskih gibanj.

6.1.2 Paralele med idejnim načrtom za *Atelje 69* in sočasnimi razstavami revne umetnosti

Tako med idejnim načrtom za *Atelje 69* kot tudi med razstavami Skupine OHO, izvedenimi znotraj *Ateljeja*, ter razstavami revne umetnosti v Italiji lahko potegnemo kar nekaj paralel. Med najbolj očitnimi primeri, ki jih je najverjetneje videl tudi Tomaž Šalamun, sta *Gledališče razstav (Teatro delle Mostre)* in razstava v galeriji Arco d'Alibert, zanimiva pa je tudi razstava *Revna umetnost in revna dejanja (Arte Povera & Azioni Povere)*, ki pa se je odvijala v Amalfiju konec leta 1968, tako da je Šalamun najverjetneje ni videl v živo.

Gledališče razstav je bilo en mesec trajajoča serija kratkih razstav, akcij in performansov, do katere je prišlo med 6. in 31. majem 1968 v Rimu, v času, ko je tam živel tudi Tomaž Šalamun.³²⁴ Organiziral ga je galerist Plinio de Martiis,³²⁵ lastnik La Tartaruge,³²⁶ ene izmed dveh glavnih avantgardnih galerij v Rimu.³²⁷ De Martiis si je *Gledališče razstav*

³²³ *Arte Povera. The great awakening 2012*, cit. n. 316, p. 7.

³²⁴ GURSHTEIN 2009, cit. n. 35, b. p.; ZABEL 2007, cit. n. 2, p. 27; PATERNU 1999, cit. n. 34, p. 172; Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1.

³²⁵ Plinio de Martiis (1920–2004) je bil italijanski fotograf in galerist, ki je v Rimu leta 1954 ustanovil zasebno galerijo La Tartatuga, glej: È morto Plinio de Martiis, *Exibart*, <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=10278&IDCategoria=204> (6. 7. 2019).

³²⁶ La Tartaruga je bila prva rimska galerija, ki je razstavljala dela, ki so združevala tradicionalno slikarstvo in kiparstvo z akcijo in okoljem, ter tako razstavljala dela, kot so *Živi kipi* Piera Manzonija (1961), *Kitajska* Maria Cerolija (1966), 150 metrov dolgo tubo Elisea Mattiaccija (1967), ki je bila razstavljena v galeriji po tem, ko so jo najprej prenesli po mestnih ulicah, in performans, ki je spremljal razstavo del Andyja Warhola februarja 1968. V: Ilaria BERNARDI, *Teatro delle Mostre, Roma, Maggio 1968*, Milano 2014, p. 14.

³²⁷ Druga vodilna galerija sodobne umetnosti v Rimu je bila L'Attico. L'Attico je vodil Vittorio Rubiu in je pomembna galerija za umetnike revne umetnosti. V: BERNARDI 2014, cit. n. 327, pp. 9, 15.

zamislil kot galerijski prostor, ki se dnevno spreminja in v katerem bi vsak dan prišlo do novih intervencij, namenjenih dematerializaciji in deestetizaciji umetnosti. Hkrati naj bi tudi poskušal redefinirati umetniško galerijo v prostor, ki je dosegljiv vsem, ne le peščici, ki si lahko privoščijo razstavljen in promoviran dela. Tak razstavni prostor gledalcu in umetniku omogoča enakovreden dialog, galerist pa je osvobojen vloge prodajalca.³²⁸

Podobne ideje, kot so vidne v zasnovi *Gledališča razstav*, so sicer vidne tudi v drugih sočasnih rimskih razstavah. Med takimi je na primer tudi razstava v galeriji Arco d'Alibert, kjer so marca in aprila 1968 razstavljali umetniki revne umetnosti Anselmo, Boetti, Merz, Mondino, Nespolo, Paolini, Piacentino, Pistoletto in Zorio. Ob razstavi so organizirali performanse, pri katerih so gledalci lahko videli, kako nastaja njihovo delo. Tako so vedno bolj poudarjali dejavnost nastajanja dela kot bolj pomembno od samega izvedenega dela. Podobne dogodke je organiziral tudi Fabio Sargentini, ki je v svoji galeriji in na svojem domu organiziral kratke posege v prostor, dogodke in performanse, pri katerih so sodelovali tudi Kounellis, Pistoletto in Ceroli.³²⁹ Do teh razstav in dogodkov je prišlo tudi med Šalamunovim bivanjem v Rimu.

Revna umetnost in revna dejanja je razstava, ki se je odvila v amalfijskem Arzenalu in njegovi okolici med 4. in 6. oktobrom 1968. Kuriral jo je Germano Celant, sodelovalo pa je 29 umetnikov revne umetnosti, med drugim tudi Anselmo, Boetti, Kounellis, Mario in Marisa Merz, Paolini, Pascali in Pistoletto, poleg njih pa še Richard Long in Jan Dibbets. Med prioriteta razstave ni bilo le razstavljanje umetniških del, temveč tudi proces njihovega nastanka, performans in odnosi ter diskusije med umetniki, gledalci in kritiki. To, da je Celant v dogodek vključil umetnike iz Severne Evrope, kaže tudi na vedno močnejše povezave, ki so jih italijanski umetniki gojili s Severom. Celant je pri razstavi uporabil podoben princip kot kasneje Szeemann pri razstavi *Ko stališča postanejo oblike* ter umetnike povabil, naj svoja dela ustvarijo v razstavnih prostorih. Umetniki so razstavili tako instalacije kot posamezna dela, pripravili pa so tudi nekaj bolj performativnih del. Razstavo so zaključili s skupinsko diskusijo.³³⁰ Ta razstava je bila v svoji izvedbi bolj podobna temu, kar so Tomaž Šalamun in člani Skupine OHO predstavili v Moderni galeriji; *Atelje 69* so namreč sestavljale predvsem instalacije ter posamezna dela, performansi pa so igrali manjšo vlogo kot v Šalamunovem

³²⁸ BERNARDI 2014, cit. n. 327, p. 9.

³²⁹ Ibid., pp. 14–15.

³³⁰ *Bienals and Beyond. Exhibitions That Made Art History 1962–2002* (ed. Bruce Altshuler), London 2013, pp. 65–78.

idejnem načrtu ali pa na *Gledališču razstav*. Kljub podobnostim pa Šalamun te razstave najverjetneje ni videl in na *Atelje 69* nima neposrednega vpliva.

Navedene razstave niso bile edine tega tipa, prav tako se niso odvijale le v povezavi z revno umetnostjo in v Italiji. Tako je na primer leta 1966 v New Yorku Robert Rauchenberg organiziral cikel performansov *9 večerov: Gledališče in inženirstvo (9 Evenings: Theatre & Engineering)*, v Frankfurtu je leta 1967 prišlo do razstave *19:45–21:55 Vse to srček bo enkrat tvoje (19:45–21:55 Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören)*, na kateri so umetniki v galeriji izvajali kratke intervencije na podlagi naslova razstave, leta 1968 pa se je v New Yorku odvijal festival *Intermedia '68*, na katerem so se predstavili videi, performansi, glasba, poezija in razne predstave. Na tovrstne prireditve je vplivalo tudi avantgardno gledališče, na primer *Gledališče krutosti* Antonina Artauda, skupina *The Living Theatre* Judith Malina in Juliana Becka in *Revno gledališče* Jerzja Grotowskega. Umetniki v šestdesetih letih so od avantgardnega gledališča prevzemali predvsem rabo telesa kot jezika, poseben odnos med gledalcem, delom in umetnikom ter odnos med umetnostjo in življenjem.³³¹ Hkrati je avantgardno gledališče prevzemalo značilnosti avantgardne in neoavantgardne umetnosti.³³²

Šalamun v idejnem načrtu omenja tudi Piper Club, Bauhaus in salon. Piper Clubu, Bauhausu in salonu je skupno, da so predstavljali prostore proste izmenjave informacij in diskusije. Piper Club je bil nočni klub, kjer so se zbirali umetniki, zvezde in zbiratelji. Gostil je več razstav sodobne umetnosti ter spodbujal dialog med gosti.³³³ Za Bauhaus je prav tako značilna odprtost dialoga med profesorji in študenti ter prost tok informacij med njimi, slogovno pa Šalamuna najverjetneje ni zanimal.³³⁴ Tudi salon je bil prostor, kjer so se ljudje srečevali ter debatirali o različnih filozofskih, literarnih in političnih temah. To je očitno bilo

³³¹ Jerzy GROTOWSKI, *Revno gledališče*, Ljubljana 1973, pp. 7, 13–23; BERNARDI 2014, cit. n. 327, p. 11.

³³² Začetki performativnega udejstvovanja likovnikov segajo že v 19. stoletje, pravi razcvet pa se zgodi v času okoli prve svetovne vojne s futuristi in dadaisti. Med drugim glej: Beti ŽEROVC, Joséphin Péladan: A Proto-Curator?, *e-flux*, LXIII, marec 2015, <https://www.e-flux.com/journal/63/60930/josphin-pladan-a-proto-curator/> (18. 8. 2019), *The Living Theatre*, *Oxford University Press*, London 2005, pp. 754–755; GROTOWSKI 1973, cit. n. 322, pp. 7, 13–23.

³³³ *Storia del Piper*, <https://www.piperclub.it/locale/storia-del-piper/> (25. 4. 2018); Piper Club kot pomemben prostor za razstave revne umetnosti in drugih neoavantgardnih gibanj omenja tudi Pier Luigi Pero, sodelavec Giana Enza Speroneja v: Ida GIANELLI, Interview with Pier Luigi Pero, *Che Fare? Arte Povera – The Historic Years* (Kunstmuseum Liechtenstein, 7. 5.–5. 9. 2010, ed. Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll, Valentina Pero), Liechtenstein 2010, p. 349. Pogosto sodelovanje med umetniki revne umetnosti in Piper Clubom lahko vidimo tudi na podlagi razstav, ki so jih tam imeli. Seznam razstav v: Selected Solo and Group Exhibitions 1962–1972 Including Artist's and Critic's Statements on Arte Povera, *Che Fare? Arte Povera – The Historic Years* (Kunstmuseum Liechtenstein, 7. 5.–5. 9. 2010, ed. Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll, Valentina Pero), Liechtenstein 2010, pp. 318–339.

³³⁴ Michael SIEBENBRODT, *The Bauhaus in Weimar – A School of Invention – A Prototype of a Modern Twentieth Century University*, *Bauhaus – networking, ideas and practice* (ed. Jadranka Vinterhalter), Zagreb 2015, pp. 36–49.

nekaj, kar se je Šalamunu zdelo zelo pomembno, ustvariti prostor za odprt dialog in diskusijo o najrazličnejših temah, ki bi se odvijal v umetniških krogih in bil hkrati dostopen vsem.

6.2 Jugoslavija

Kot že rečeno je povojna Jugoslavija podpirala kulturne smeri, ki so poudarjale njeno pozicijo med Zahodom in Vzhodom ter je v šestdesetih letih na likovnem področju gojila blagi modernizem, ki je najpogosteje izviral predvsem iz francoskega informela in del predvojnih modernistov.³³⁵

Mladi umetniki so se tudi pri nas začeli upirati sistemu, ki je podpiral predvsem eno, starejšo strujo umetnosti, hkrati pa so se želeli uveljaviti znotraj njega. Vedno večji pretok informacij jim je omogočal, da so bili na tekočem z dogajanjem po svetu na kulturnem in političnem področju. Sredi šestdesetih let so se začele nove radikalne umetniške prakse pojavljati v vseh jugoslovanskih umetniških centrih. Delovale so v kontekstu novih svetovnih umetniških gibanj in dosegale tudi svetovno prepoznavnost. Največji zagon so dobile v političnem ozračju po študentskih protestih leta 1968, ko se je vedno bolj začela uveljavljati ideja o umetnosti kot kritiki socialnih praks in revolucionarnem mehanizmu, ki bo spremenil družbeni sistem.³³⁶

V šestdesetih letih so se začele razvijati alternativne možnosti za razstavljanje, novi razstavniki prostori za mlade in novi načini organiziranja mladih. V Jugoslaviji je pred tem mladim pogosto primanjkovalo prostorov, ki bi jim omogočili predstavitev novih umetniških tokov. Znotraj umetniškega sistema so bili tovrstni umetniški poskusi marginalizirani, kar je mlade sililo, da za svojo umetnost najdejo alternativne razstavne prostore. Večino nove umetniške produkcije so mladi videli na razstavah mladinskih in študentskih organizacij. Med bolj vplivnimi so bile galerija Studentskog centra v Zagrebu, Tribuna mladih v Novem Sadu, Studentski kulturni centar v Beogradu in Galerija Nova v Zagrebu. Tem se je občasno pridružila tudi Galerija savremene umjetnosti v Zagrebu, kasneje pa so se razvila še druga študentska razstavišča, kot je ljubljanski ŠKUC. V marsikaterem od teh prostorov so razstavljali tudi člani Skupine OHO.³³⁷

³³⁵ PIRJEVEC 1995, cit. n. 6, pp. 225–236; MIKUŽ 1995, cit. n. 7, pp. 202–243.

³³⁶ Zoran ERIC, *The New Art Practice in Yugoslavia and its Aftermath*, v delu, 2019, pp. 3–5.

³³⁷ DENEGRI 1978, cit. n. 3, p. 10; ERIC 2019, cit. n. 337, p. 5; Ivana BAGO in Antonia MAJAČA, *Associative Association, Dionysian Socialism, Non-Action and Delayed Audience. Between Action and Exodus in the Art of*

Ko so mladi so iskali alternativne možnosti za razstavljanje in uveljavitev, je posledično prišlo tudi do različnih oblik samoorganizacije umetnikov, kot je na primer 'artist-run space'. V Zagrebu sta bila taka primera Studio G (1961–1963), ki ga je vodila skupina Gorgona, in Radna zajednica umjetnika (RZU) Podroom, ki se je sicer formirala šele v sedemdesetih letih, a so prvo razstavo organizirali že leta 1968.³³⁸ V tem času je prišlo tudi do prvih poskusov institucionalizacije umetnosti mladih s strani že uveljavljenih umetnikov, kot se je na primer to zgodilo tudi z *Ateljejem 69*. Pomembno vlogo pri razstavljanju del mladih umetnikov so imeli tudi drugi dogodki, pogosto povezani z gledališčem.

Tudi člani Skupine OHO in drugi mladi umetniki so pogosto razstavljali v alternativnih prostorih, med drugim tudi na prireditvah, povezanih z gledališčem. Do tega je prišlo tako zaradi pomanjkanja možnosti za razstavljanje znotraj uveljavljenih institucij, kot tudi zaradi skupnih interesov avantgardnega gledališča in neoavantgardne umetnosti mladih. Tako so na primer člani Skupine OHO sodelovali na gledališkem festivalu BITEF. BITEF (Beogradski Internacionalni Teatarski festival) je bil ustanovljen leta 1967. Potekal je na več lokacijah in zajemal dogodke od razstav, gledaliških predstav do happeningov. V tem ga lahko primerjamo s *Gledališčem razstav* in njemu podobnimi dogodki, raznolikost dogajanja pa spominja tudi na Šalamunovo idejo za *Atelje 69*. V sklopu 2. BITEF-a leta 1968 so se OHO-jevci predstavili tudi z dvema happeningoma.³³⁹

Kljub razlikam je skupno delovanju OHO-ja in alternativnemu gledališču pri nas, poleg eksperimentalne narave obeh tudi želja, da bi umetnost približali ljudem.³⁴⁰ Tako umetnost kot gledališče sta se zaradi tega začeli bolj osredotočati na spontan in neposreden odnos do občinstva. To je alternativno gledališče poskušalo doseči tudi z vključevanjem nepoklicnih igralcev, česar repertoarno gledališče, ki je bilo tedaj še bolj konservativno, ni ravno podpiralo. Kljub temu, pa so bila ravno amaterska gledališča tista, ki so v gledališče prinesla

the 1960s and 1970s in Yugoslavia, *Removed from the Crowd: Unexpected Encounters I* (ed. Ivana Bago, Antonia Majača), Zagreb 2013, pp. 297–301.

³³⁸ Več o zgodovini *artist-run spaces* ter njihovem razvoju pri nas v sedemdesetih in osemdesetih kakor tudi o drugih oblikah samoorganizacije umetnikov piše Maruša KOCJANČIČ, *Začetki Trajne delovne skupnosti samostojnih kulturnih delavcev Ljubljana – Equrna in njen razvoj v osemdesetih letih*, magistrsko delo, Ljubljana 2018; Batia SHARON, *Artist-run Galleries: A Contemporary Institutional Change in the Visual Arts*, *Qualitative Sociology*, II/1, 1979, p. 4; ŠUVAKOVIĆ 2007, cit. n. 5, p. 79; Ana KOVAČIĆ, *Grupiranje umjetnika u Hrvatskoj: Od Gorgone do RZU Podroom*, diplomsko delo, Zagreb 2016, pp. 10–11; BAGO, MAJAČA 2013, cit. n. 338, pp. 258–259, 267–268.

³³⁹ Jovan ČIRILOV, *Bitef pod sankcijama. Uprkos okolnostima*, *Teatron*, 118, 2002, pp. 31–32; BITEF. O nas: <https://festival.bitef.rs/en/about-us> (2. 7. 2019); 31. BITEF. *Nove surovosti, nove nežnosti* (11. 9.–8. 10. 1997, ed. Jovan Čirilov), 1997; BREJC 1978, cit. n. 1, p. 17; Biljana TOMIĆ, elektronska pošta z dne 22. 5. 2018.

³⁴⁰ Barbara OREL, *K zgodovini performansa na Slovenskem. Eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986, Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja* (ed. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan, Maja Šorli), Ljubljana 2010, pp. 274–275.

največje avantgardne spremembe. Razvoj poklicnih alternativnih gledališč se je po zaprtju Odra 57 za nekaj let zaustavil in se institucionalno ponovno začel šele po letu 1970, z ustanovitvijo Eksperimentalnega gledališča Glej in Pekarne. V času delovanja OHO, so se sicer z eksperimentalnim gledališčem ukvarjale skupine, kot sta Študentsko aktualno gledališče (1965–66) in Gledališče Pupilije Ferkeverk (1969–71).³⁴¹

Gledališče Pupilije Ferkeverk je javnosti postalo znano maja 1969 s predstavo *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk*. Pupilija Ferkeverk in Skupina OHO sta se osredotočali na podobna vprašanja, le da sta se z njimi ukvarjali v različnih kontekstih, pri obeh pa je zelo pomembno vlogo igrala igra v umetnosti. Konec oktobra 1969 je skupina Pupilije Ferkeverk v Viteški dvorani premierno predstavila predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, v kateri so v zadnjem dejanju ritualno zaklali kokoš. Ta predstava je v javnosti sprožila val ogorčenja, zaradi česar so skupini Pupilije Ferkeverk onemogočili nadaljno nastopanje znotraj institucij. Zaradi finančnih težav je skupina Pupilije Ferkeverk kmalu prenehala z delovanjem.³⁴² Pri tem lahko vidimo določeno podobnost s Skupino OHO, ki je prav tako, po zapletih z *Ateljejem 69*, kmalu prenehala z razstavljanjem v institucijah v Sloveniji. Je pa Skupina OHO za razliko od Pupilije Ferkeverk še vedno imela veliko povezav s tujino, kjer so se OHO-jevci vedno bolj uveljavljali, hkrati pa so še vedno imeli dobre možnosti za razstavljanje po Jugoslaviji.

Sočasno kot so OHO-jevci začeli delati happeninge, so v to smer želeli iti tudi mladi gledališčniki, ki pa so happening razumeli drugače kot člani Skupine OHO.³⁴³ Pri tem je zanimivo, da je bilo za člane skupine OHO ter za umetnike, ki so delovali znotraj likovne umetnosti, lažje izvajati happeninge znotraj institucij kot za gledališčnike. Prav tako člani Skupine OHO niso imeli zadržkov glede izvajanja happeningov zunaj institucionalnih okvirov, na primer v parku Zvezda.

³⁴¹ OREL 2010, cit. n. 341, p. 276; Primož JESENKO, Potohodec kot ritualni fragment gledališke neoavantgarde na Slovenskem, *Maska*, XXIV, 123/124, 2009, pp. 23–26; SVETINA 2009, cit. n. 204, p. 28.

³⁴² SVETINA 2009, cit. n. 204, pp. 28–29, 47–53, 60–63, 67; Miško ŠUVAKOVIČ, Skupina OHO in Gledališče Pupilije Ferkeverk. Primerjalna razprava: vprašanja o mejah svobode, *Prišli so pupilčki. 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk* (ed. Aldo Milohnič in Ivo Svetina), Ljubljana 2009, pp. 149–158.

³⁴³ Pri Skupini OHO je šlo za povezavo med življenjem in umetnostjo, happeningi so bili posledica njihovega reističnega raziskovanja ter z gledovanja po zgodovinskih in sočasnih avantgardah. V gledališču je do happeninga prišlo kasneje. V sezoni 1968/69 sta happeninge napovedala tako SNG Drama kot tudi Mestno gledališče Ljubljansko, vendar v obeh primerih do dejanske izvedbe happeninga ni prišlo. Barbara OREL, Hapeningi in slovenske scenske umetnosti, *Maska*, XXIV/123/124, 2009, pp. 53–60; OREL 2010, cit. n. 341, p. 279.

7 ZAKLJUČEK

Tomaž Šalamun je znan predvsem po svoji pesniški karieri, njegovemu sodelovanju s Skupino OHO pa vsaj do sedaj še ni bila posvečena večja pozornost. Skozi branje sočasnih virov in pogovore s člani Skupine OHO lahko pridemo do zaključka, da je imel Šalamun s tem, da je OHO-jevcem pomagal pridobiti prostor za razstavljanje, veliko vlogo v nastanku razstavnega projekta *Atelje*, saj je bilo njegovo zavzemanje za to, da OHO-jevcem dobijo ta prostor povod, da je Kržišnik realiziral svojo idejo o razstavljanju mladih. Še večjo in aktivnejšo vlogo pa je imel pri oblikovanju *Ateljeja 69*. Z odhodom Marka Pogačnika, ki je v Skupini OHO najverjetneje zasedal mesto neuradnega vodje, je po besedah Marka Pogačnika in drugih članov Skupine OHO ta izgubila svoj fokus. Do tega je prišlo ravno v času, ko se je s svojega bivanja v Rimu vrnil Tomaž Šalamun, poln umetniškega zagona in navdušenja nad revno umetnostjo. Nad njo je uspel navdušiti tudi preostale člane, hkrati pa je pod njenim vplivom konceptualiziral idejni načrt za *Atelje 69*.

Šalamun je v stik z revno umetnostjo prišel med študijskim bivanjem v Rimu, kjer mu je Kržišnikov vpliv odprl vrata do nekaterih izmed najvplivnejših oseb na umetniškem področju v Italiji. Prav prek njih je spoznal umetnike, ki so se ukvarjali z revno umetnostjo. Najbolj se je povezal s Pinom Pascalijem in Jannisom Kounellisom, kar lahko vidimo tudi v njegovem umetniškem delu. Ob pregledu sočasnega dogajanja po svetu lahko opazimo, da se je v času, ko je Šalamun živel v Rimu, zgodilo kar nekaj razstav in dogodkov, ki kažejo podobne tendence kot njegov idejni načrt za razstavnega projekta *Atelje*. Od teh je najbolj vidna povezava z razstavami in dogodki, do katerih je v Italiji prišlo v povezavi z gibanjem revne umetnosti. Zelo verjetno je imel priložnost videti *Gledališče razstav*, morda tudi obiskati Piper Club, poleg tega pa je najverjetneje prišel v stik še z marsikaterim drugim dogodkom in razstavo. Revna umetnost je vplivala tudi na dela, ki so jih člani Skupine OHO in Tomaž Šalamun razstavili v sklopu *Ateljeja 69*. Glavne ideje, ki jih vidimo tako v Šalamunovem idejnem načrtu kot tudi v delih Skupine OHO v *Ateljeju 69*, kot so želja po odprtem dialogu med umetnikom in gledalcem, uporaba »revnih« materialov, ki govorijo sami zase, ter izključevanje umetnika iz procesa ustvarjanja umetniškega dela, so prisotne tudi v kar nekaj drugih svetovnih gibanjih, na primer neodadi in konceptualni umetnosti, značilne pa so tudi za sočasno avantgardno gledališče. Poleg vseh že naštetih gibanj so na dela Skupine OHO vplivale še pop art, telesna umetnost in ezoterika.

Odzivi na razstave Skupine OHO in Tomaža Šalamuna v sklopu *Ateljeju 69* so bile precej bolj pozitivne, kot se spominjajo člani Skupine. Javnost je večinoma njihova dela vzela kot igro in jih ni jemala resno, nekaj ljudi je bilo ogorčenih, nekatere pa so zabavala. Stroka je prav tako v veliki meri pozitivno reagirala na njihovo umetniško raziskovanje, hkrati pa je opozarjala, da njihovo delo še ni zrelo ter da jih čaka še nekaj razvoja in iskanja. Kljub temu so njihove poskuse predominantno podpirali in so na zaprtje Šalamunove razstave v Kranju reagirali z ogorčenjem. Čeprav so bile razstave v večini dobro sprejete, pa je institucionalizacija tovrstnega umetniškega raziskovanja pri nas spodletela, morda tudi zaradi Šalamunove razstave v Kranju. Kar pa je morda še bolj nenavadno kot pozitivni odzivi na kranjsko razstavo pa je, zakaj se je Šalamunu zdelo primerno tako razstavo prirediti ravno v Kranju in zakaj stroka tega doslej ni izpostavila in problematizirala. Šalamun očitno ni bil naiven in se je najverjetneje dobro zavedal možnosti negativnih reakcij. To lahko razberemo že iz njegovega idejnega načrta, kjer je zapisal, da bi *Atelje* v obliki, kot si jo je zamislil, lahko izpadel preveč ekskluzivno. Zato se nam lahko poraja vprašanje, če je to morda naredil namenoma in je reakcijo muzejskega sveta celo pričakoval.

Pri zgodbi o nastanku *Ateljeja 69* ne smemo pozabiti na vlogo Zorana Kržišnika, ravnatelja Moderne galerije, ki je članom Skupine OHO omogočil uporabo prostorov za razstavo, ki je postala *Atelje 68*. Prav tako je Tomažu Šalamunu omogočil, da se je v Rimu spoznal z revno umetnostjo, ter mu po vrnitvi v domovino omogočil, da je svoj idejni načrt predložil strokovnemu kolegiju Moderne galerije. Najverjetneje je bil tudi prav Kržišnik tisti, ki je Šalamunu priskrbel delo v Moderni galeriji ter mu omogočil, da razstave izvede, saj je prepoznal pomembnost novih umetniških tokov, ki so se porajali tako po svetu kot tudi v Jugoslaviji. Zelo verjetno sta bila vpliv in jamstvo Kržišnika glavna razloga, da je Šalamun za razstavo dobil prostore v Prešernovem spominskem muzeju v Kranju; ravno ta razstava ter ogorčenje, ki jo je povzročila, pa sta najverjetneje tudi razloga, da umetnost, kakršno je ustvarjala Skupina OHO, še nekaj časa ni dobila mesta v Moderni galeriji, Kržišnik pa je zaradi nje najverjetneje imel tudi kar nekaj težav. Pri tem velja izpostaviti, da Šalamun v intervjuju s Ksenyo Gurshtein Kržišnika zelo pozitivno opisuje, kar nam lahko da slutiti, da njegova vloga v razstavah *Ateljeja 68* in *Ateljeja 69* ni bila tako negativna, kakor se tega morda spominjajo preostali člani Skupine OHO ter njihovi sodelavci.

Seveda pa ne *Ateljeja 68* in ne *Ateljeja 69* ne bi bilo brez Skupine OHO. Člani Skupine OHO in njeni sodelavci so se skozi svoje umetniško delovanje izkazali za zelo intuitivne in odprte do sočasnih svetovnih gibanj. To delo je prvi korak k raziskovanju njihovega

sodelovanja s Tomažem Šalamunom in vpliva revne umetnosti na njihovo umetnost. Hkrati odpira možnost za nadaljno raziskovanje njihovega sodelovanja na razstavah *Pradedje* in *Prapradedje* ter v sklopu BITEF-a. Smiselno pa bi bilo tudi širše umestiti njihovo razstavno dejavnost, na primer Pogačnikovo *Sintgalerijo* ter dogovarjanje Skupine OHO z muzejem v Škofji Loki, da bi v kleti gradu odprli avantgardno galerijo.

8 POVZETEK

V magistrskem delu se osredotočam na sodelovanje med Tomažem Šalamunom in Skupino OHO, ki je vodilo v razstavni projekt *Atelje 69*. V razstavni projekt *Atelje 69*, kot si ga je zamislil Tomaž Šalamun, uvrščam tri razstave; dve razstavi članov Skupine OHO v Moderni galeriji in razstavo Tomaža Šalamuna v Kranju.

Tomaž Šalamun je imel dobre povezave z Moderno galerijo in njenim ravnateljem Zoranom Kržišnikom, saj je bil na kulturnem področju uveljavljen že po letu 1966, ko je izšla njegova pesniška zbirka *Poker*. Prav te povezave in ugled, so mu najverjetneje tudi pomagale prepričati Kržišnika, naj da Skupini OHO na voljo prostor v Moderni galeriji za prvo razstavo v razstavnem projektu *Atelje* leta 1968. Šalamun je bil tako najverjetneje povod za to, da je Kržišnik uresničil idejo o razstavah, ki bi predstavljale in promovirale dela mladih, neuveljavljenih umetnikov. Kržišnik je že v tem času tudi izrazil željo, da bi Šalamuna zaposlil v Moderni galeriji. Ko je Šalamun odšel na študijsko potovanje v Rim, mu je Kržišnik napisal priporočilno pismo, ki mu je odprlo vrata do Carla Argana in Palme Bucarelli. Ta poznanstva so vodila do njegovega srečanja z revno umetnostjo ter prijateljstva v Jannisom Kounellisom in Pinom Pascalijem. Po vrnitvi v Ljubljano je svoje navdušenje nad revno umetnostjo izrazil skozi sodelovanje s Skupino OHO, najprej na razstavi *Pradedje* v Zagrebu, nato pa še na razstavah *Ateljeja 69* v Ljubljani.

Moderna galerija je v začetku leta 1969 Tomaža Šalamuna zaposlila v želji, da bi jim pomagal prevetrili *Atelje*. Šalamun je za *Atelje 69* spisal idejni načrt, za katerega je ideje črpal iz več različnih virov. Najopaznejši so vplivi nekaterih sočasnih razstav revne umetnosti, na primer *Gledališča razstav*. Te razstave so bile sestavljene iz več krajših instalacij, dogodkov, performansov in prireditev, ki se niso omejevali le na vizualno umetnost, temveč so vključevali tudi gledališko, plesno in glasbeno dejavnost. Zahtevali so sodelovanje med izvajalcem in publiko ter želeli omogočiti čim bolj prost tok informacij in inspiracij. Šalamun je v svojem idejnem načrtu omenil še druge vplive, ki pa kažejo podobne tendence po prostoru odprte komunikacije med umetniki in občinstvom ter zabavo. Tako je med vplivi naštel še Bauhaus, Piper Club in salon.

Šalamun se je že med pisanjem idejnega načrta zavedal, da bodo znotraj institucije razstave izvedene precej drugače, kot si je zamislil. Na koncu so bile v okviru *Ateljeja 69* v Moderni galeriji izvedene tri razstave; razstava Milenka Matanovića, Davida Neza in Andraža

Šalamuna (26. marec–2. april 1969), razstava Sreča Dragana in Marka Pogačnika (4. april–13. april 1969) ter razstava *Mlajša beneška grafika* (14. maj–24. maj 1969). Prvi dve sta predstavili dela članov Skupine OHO, tretja pa je najverjetneje nastala na željo Zorana Kržišnika in je predstavljala dela mladih beneških grafikov. Razstava Tomaža Šalamuna v Prešernovem spominskem muzeju v Kranju (2. april–3. april 1969), sicer uradno ni bila del *Ateljeja 69*, a se sklada z idejnim načrtom zanj. Prostor za kranjsko razstavo je Šalamunu pomagal najti Kržišnik. Razstavo je muzejski svet zaprl že dan po otvoritvi, kar je sprožilo burne odzive v javnosti in stroki.

Kritiški odzivi na razstave *Ateljeja 69* so bili mešani. Javnost se je nanje odzvala z mešanico ogorčenja in zabave, stroka pa je njihovo dejavnost sicer do neke mere označila za nedomišljeno in neoriginalno, njihove ideje pa za nerazvite, a jih je hkrati pri njihovem raziskovanju podpirala. Javnost in predvsem stroka sta hkrati hitro in jasno obsodili odločitev muzejskega sveta v Kranju za zaprtje Šalamunove razstave. Tako lahko vidimo, da je javnost, kljub morebitnemu nerazumevanju del, ki so jih člani Skupine OHO razstavljali v tem času, njihovo raziskovanje pod vplivom sočasnih neoavantgardnih gibanj podpirala. Dela, ki so nastala kot rezultat sodelovanja med Skupino OHO in Tomažem Šalamunom med leti 1968 in 1969, so redki primer vpliva italijanske revne umetnosti pri nas. To magistrsko delo s tem poskuša odpreti nadaljne možnosti za raziskovanje italijanskih vplivov na slovensko umetnost, razstavljanja Skupine OHO ter povezave, ki jo je skupine OHO imela tako z Italijo kot tudi z ZDA in Severno Evropo.

9 LITERATURA

31. *BITEF. Nove surovosti, nove nežnosti* (11. 9.–8. 10. 1997, ed. Jovan Ćirilov), Beograd 1997.

Arte Povera (ed. Carolyn CHRISTOV-BAKARAGIEV), London 1999.

Arte Povera. The great awakening (Kunstmuseum Basel, 9. September 2012–3. Februar 2013, ed. Bernhard MENDES BURGI), Basel 2012.

BADOVINAC, Zdenka, *Moderna galerija po šestdesetih letih, Čestitke, obračuni in načrti. 60 let Moderne galerije* (Mala galerija, 8. 2.–16. 3. 2008, besedili Zdenka Badovinac, Bojana Rogina; kronologija Jana Intihar Ferjan, Bojana Rogina; fotografije Foto arhiv Moderne galerije), Ljubljana 2008, pp. 4–6.

BAGO, Ivana in MAJAČA Antonia, *Associative Association, Dionysian Socialism, Non-Action and Delayed Audience. Between Action and Exodus in the Art of the 1960s and 1970s in Yugoslavia, Removed from the Crowd: Unexpected Encounters I* (ed. Ivana Bago, Antonia Majača), Zagreb 2013, pp. 250–309.

BEDARIDA, Raffaele, *Export / Import: The Promotion of Contemporary Italian Art in the United States 1935–1969*, CUNY Academic Works, 2016, https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/736 (18. 8. 2019).

BERNARDI, Ilaria, *Teatro delle Mostre, Roma, Maggio 1968*, Milano 2014.

Bienals and Beyond. Exhibitions That Made Art History 1962–2002 (ed. Bruce Altshuler), London 2013.

Body and the East. Od šestdesetih let do danes (ed. Zdenka Badovinac), Ljubljana 1998.

BREJC, Tomaž, *OHO. 1966–1971*, Ljubljana 1978.

COHEN-SOLAL, Annie, *Leo & His Circle. The Life of Leo Castelli*, New York 2010.

ČOPIČ, Špelca, *Uslovi i mogućnosti slovenačkog slikarstva između 1953–1963. Jugoslovenska umetnost XX veka. Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* (Beograd, Muzej sodobne umetnosti, julij–september 1980), Beograd 1980, pp. 98–106.

ĆIRILOV, Jovan, *Bitef pod sankcijama. Uprkos okolnostima, Teatron*, 118, 2002, pp. 31–33.

DENEGRI, Ješa, Problemi umjetničke prakse posljednog decenija, *Nova umjetnička praksa 1966–1978* (ed. Marijan Susovski), Zagreb 1978, pp. 5–13.

DENEGRI, Ješa, Realizacije, nastopi in konteksti umetnosti Andraža Šalamuna, *Andraž Šalamun. Pregledna razstava* (Moderna galerija, 20. 1.–9. 4. 2017, ed. Martina Vovk), katalog, Ljubljana 2017, pp. 18–37.

DIMITRIJEVIĆ, Branislav, “Iron Curtain Raiser” – An Exhibition of American Modern Art in Belgrade and its relation to “Socialist Modernism” and “Socialist Consumerism” in SFR Yugoslavia in the 1950s, *Different Modernisms, Different Avant-Gardes: Problems in Central and Eastern European Art after WW2*, Talin 2009.

DRAŽIL, Gregor, *Ljubljanski grafični bienale – formiranje, mednarodna uveljavitev, umetnostna usmeritev*, magistrsko delo, Ljubljana 2018.

ERIĆ, Zoran, *The New Art Practice in Yugoslavia and its Aftermath*, v delu, 2019.

GABRIČ, Aleš, *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*, Ljubljana 1995.

GIANELLI, Ida, Interview with Pier Luigi Pero, *Che Fare? Arte Povera – The Historic Years* (Kunstmuseum Liechtenstein, 7. 5.–5. 9. 2010, ed. Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll, Valentina Pero), Liechtenstein 2010, pp. 349–351.

GRAFENAUER, Petja, Moderna galerija (1957–1986). Obdobje Zorana Kržišnika, *Maska*, XXIV/123/124, 2009, pp. 160–176.

GROTOWSKI, Jerzy, *Revno gledališče*, Ljubljana 1973.

Harald Szeemann. Selected writings (ed. Doris Chon, Glenn Phillips, Pietro Rigolo), Los Angeles 2018.

INTIHAR FERJAN, Jana, ROGINA, Bojana, Moderna galerija. Kronologija, *Čestitke, obračuni in načrti. 60 let Moderne galerije* (Mala galerija, 8. 2.–16. 3. 2008, besedili Zdenka Badovinac, Bojana Rogina; kronologija Jana Intihar Ferjan, Bojana Rogina; fotografije Foto arhiv Moderne galerije), Ljubljana 2008, pp. 28–31.

JAKOVINA, Tvrтко, Historical Success of Schizophrenic State: Modernisation in Yugoslavia 1945–1974, *Socialism and Modernity. Art, Culture, Politics 1950–1974* (ed. Ljiljana Kolečnik), Zagreb 2012, pp. 7–44.

JESENKO, Primož, Potohodec kot ritualni fragment gledališke neoavantgarde na Slovenskem, *Maska*, XXIV, 123/124, 2009, str. 20–49.

KERMAUNER, Taras, *Poezija slovenskega zahoda*, Maribor 1991.

KLASIĆ, Hrvoje, *Jugoslavija in svet leta 1968*, Ljubljana 2015.

KOCJANČIČ, Maruša, *Začetki Trajne delovne skupnosti samostojnih kulturnih delavcev Ljubljana – Equrna in njen razvoj v osemdesetih letih*, magistrsko delo, Ljubljana 2018.

KOLEŠNIK, Ljiljana, Conflicting Visions of Modernity and the Post-war Modern Art, *Socialism and Modernity. Art, Culture, Politics 1950–1974*, Zagreb 2012, pp. 107–180.

Konceptualizem, *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945. Pojmi, gibanja, skupine, težnje* (ed. Nadja ZGONIK), Ljubljana 2009, pp. 127–131.

KOVAČIĆ, Ana, *Grupiranja umjetnika u Hrvatskoj: Od Gorgone do RZU Podroom*, diplomsko delo, Zagreb 2016.

Listi z roba (ed. Nela Malečkar), Ljubljana 2015.

LUČIN, Lana, *Neokonstruktivizem v Sloveniji, skupina Neokonstruktivisti 1968–1972*, diplomsko delo, Ljubljana 2014.

MEYER-STOLL, Christiane, Che Fare? What Is to Be Done?, *Che Fare? Arte Povera – The Historic Years* (Kunstmuseum Liechtenstein, 7. 5.–5. 9. 2010, ed. Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll, Valentina Pero), Liechtenstein 2010, pp. 10–17.

MEYER-STOLL, Christiane, On the Phenomenon of Time in Arte Povera. A Descriptive Approach on the Basis of Selected Works, *Arte Povera. The great awakening* (Kunstmuseum Basel, 9. September 2012–3. Februar 2013, ed. Bernhard Mendes Burgi), Basel 2012, pp. 19–31.

MIKUŽ, Jure, Slovensko povojno slikarstvo, *Slovenska likovna umetnost 1945–1978*, Ljubljana 1979, pp. 13–33.

MIKUŽ, Jure, *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost. Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*, Ljubljana 1995.

OHO. *Retrospektiva*, Moderna galerija, 1. 2.–13. 3. 1994 (ed. Igor ZABEL), Ljubljana 1994.

OREL, Barbara, Hepeningi in slovenske scenske umetnosti, *Maska*, XXIV/123/124, 2009, pp. 50–67.

OREL, Barbara, K zgodovini performansa na Slovenskem. Eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986, *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja* (ed. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan, Maja Šorli), Ljubljana 2010, pp. 271–328.

PATERNU, Boris, *Od ekspresionizma do postmoderne*, Ljubljana 1999.

PIRJEVEC, Jože, *Jugoslavija 1918–1992. Nastanek, razvoj ter razpad Karadjordevičeve in Titove Jugoslavije*, Koper 1995.

PIVEC, Franci, Osamosvajanje študentske skupnosti. Slovensko študentsko gibanje v šestdesetih letih, *Slovenija – Jugoslavija, krize in reforme 1968/1988* (ed. Zdenko Čepič), Ljubljana 2010, pp. 295–304.

POGAČNIK, Marko, OHO po OHO-ju, *OHO. Retrospektiva* (Moderna galerija, 1. 2.–13. 3. 1994, druga, dopolnjena izdaja, ed. Igor ŠPANJOL), Ljubljana 2007, pp. 8–11.

POGAČNIK, Marko, *Umetnost življenja – življenje umetnosti*, Ljubljana 2012.

REPE, Božo, *Obračun s Perspektivami*, Ljubljana 1990.

REPE, Božo, Med odprtostjo v Evropo, nacionalno ogroženostjo in ideološkimi boji, *Na robu. Vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji 1929–1941* (Moderna galerija Ljubljana, 25. 4.–15. 9. 2019, ed. Marko Jenko, Beti Žerovc), Ljubljana 2019, pp. 380–390.

ROGINA, Bojana, Historiat stalne zbirke Moderne galerije, *Izbrana dela slovenskih avtorjev iz zbirk Moderne galerije 1950–2000*, Ljubljana 2002, pp. 165–178.

ROGINA, Bojana, Uvod, *Čestitke, obračuni in načrti. 60 let Moderne galerije* (Mala galerija, 8. 2.–16. 3. 2008, besedili Zdenka Badovinac, Bojana Rogina; kronologija Jana Intihar Ferjan, Bojana Rogina; fotografije Foto arhiv Moderne galerije), Ljubljana 2008, p. 3.

Selected Solo and Group Exhibitions 1962–1972 Including Artist's and Critic's Statements on Arte Povera, *Che Fare? Arte Povera – The Historic Years* (Kunstmuseum Liechtenstein, 7. 5.–5. 9. 2010, ed. Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll, Valentina Pero), Liechtenstein 2010, pp. 318–339.

SHARON, Batia, Artist-run Galleries: A Contemporary Institutional Change in the Visual Arts, *Qualitative Sociology*, II/1, 1979, pp. 3–28.

SIEBENBRODT, Michael, The Bauhaus in Weimar – A School of Invention – A Prototype of a Modern Twentieth Century University, *Bauhaus – networking, ideas and practice* (ed. Jadranka Vinterhalter), Zagreb 2015, pp. 36–49.

Slovenska književnost 3 (ed. Jože Pogačnik, Silvija Borovnik, Darko Dolinar, Denis Poniž, Igor Saksida, Majda Stanovnik, Miran Štuhec, Franc Zadavec), Ljubljana 2001.

SVETINA, Ivo, Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem. Pupilija Ferkeverk, *Prišli so pupilčki. 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk* (ed. Aldo Milohnič in Ivo Svetina), Ljubljana 2009, pp. 27–78.

ŠKERJANEC, Breda, *Zgodovina ljubljanskih grafičnih bienalov*, Ljubljana 1993.

ŠPANJOL, Igor, Matanovičevi konceptualni tokovi, *Valovi. 50 let umetniškega delovanja Milenka Matanovića* (Muzej sodobne umetnosti Metelkova, 29. 3.–24. 6. 2018, ed. Igor Španjol), Ljubljana 2018, pp. 8–23.

ŠUVAKOVIĆ, Miško, *Konceptualna umetnost*, Novi Sad 2007.

ŠUVAKOVIĆ, Miško, *Skrite zgodovine skupine OHO*, Ljubljana 2009.

ŠUVAKOVIĆ, Miško, Skupina OHO in Gledališče Pupilije Ferkeverk. Primerjalna razprava: vprašanja o mejah svobode, *Prišli so pupilčki. 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk* (ed. Aldo Milohnič in Ivo Svetina), Ljubljana 2009, pp. 149–162.

The Living Theatre, *Oxford University Press*, London 2005, pp. 754–755.

Venecijanski biennale i jugoslavenska moderna umjetnost 1895–1988 (ed. Marijan Susovski in Milan Zinaić), Zagreb 1988.

VREČKO, Asta, Pomnoženo zrcalo družbe: slovenska umetnost tridesetih let, *Na robu. Vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji 1929–1941* (Moderna galerija Ljubljana, 25. 4.–15. 9. 2019, ed. Marko Jenko, Beti Žerovc), Ljubljana 2019, pp. 152–193.

ZABEL, Igor, Body art v slovenski umetnosti: od šestdesetih do osemdesetih let, *Body and the East. Od šestdesetih let do danes* (ed. Zdenka Badovinac), Ljubljana 1998, pp. 167–169.

ZABEL, Igor, *Eseji o moderni in svetovni umetnosti I*, Ljubljana 2006.

ZABEL, Igor, OHO – od reizma do konceptualizma, *OHO. Retrospektiva*, Moderna galerija, 1. 2.–13. 3. 1994, druga, dopolnjena izdaja (ed. Igor ŠPANJOL), Ljubljana 2007, pp. 18–33.

ZORN, Aleksander, *Nacionalni junaki, narcisi in stvaritelji. Eseji o slovenski književnosti*, Ljubljana 1999.

ŽEROVC, Beti, *Kurator in sodobna umetnost. Pogovori*, Ljubljana 2008.

ŽEROVC, Beti, The OHO Files, Updated, *ArtMargins Online*, 15. 8. 2013, <https://artmargins.com/the-oho-files/> (22. 8. 2019).

ŽEROVC, Beti, Joséphin Péladan: A Proto-Curator?, *e-flux*, LXIII, Marec 2015, <https://www.e-flux.com/journal/63/60930/josphin-pladan-a-proto-curator/> (18. 8. 2019).

10 VIRI

10.1 Časopisni viri

A. L., Gost rubrike. Smiljan Rozman, *Dnevnik*, XIX/100, 1969, p. 6.

AVGUŠTIN, Cene, Dano okolje ni bilo naklonjeno poskusu, *Glas*, XXII/ 31, 1969, p. 8.

BASSIN, Aleksander, Akademija v Ateljeju 68, *Ljubljanski dnevnik*, XVIII/85, 1968, p. 7.

BASSIN, Aleksander, Prireditve v Ateljeju 69 in Prešernovem spominskem muzeju, *Naši razgledi*, XVIII/8, 1969, p. 236.

BASSIN, Aleksander, Vrenje med mlado generacijo, *Sinteza*, IV/13/14, 1969, p. 82.

BASSIN, Aleksander, Med zatišjem in razboritostjo. Likovno pismo iz Ljubljane, *Večer*, XXV/ 112, 1969, p. 8

BASSIN, Aleksander, Otvoritve pred najpomembnejšim dogodkom. Likovno pismo iz Ljubljane, *Večer*, XXV/ 147, 1969, p. 8.

BOZOVIČAR, Ivica, Zakaj nedoslednost, *Dnevnik*, XIX/ 96, 1969, p. 10.

BREJC, Tomaž, Atelje 68, *Sinteza*, III/11, 1968, pp. 102–103.

BREJC, Tomaž, Opombi k prvi razstavi v Ateljeju 69, *Problemi*, VII/77, 1969, pp. 26–28.

ČUČEK, Janez, Povedano na uho. Zaprt izhod, *Dnevnik*, XIX/83, 1969, p. 9.

ČUČEK, Janez, Povedano na uho. Uganka, *Dnevnik*, XIX/85, 1969, p. 9.

ČUČEK, Janez, Povedano na uho. Ogorčenje, *Dnevnik*, XIX/99, 1969, p. 9.

ČUČEK, Janez, Povedano na uho. Nova izkušnja, *Dnevnik*, XIX/103, 1969, p. 9.

DEBELJAK, Aleš, Odšel je tako, kot je živel: z blagim nasmehom, *Večer*, LXX/300, 2014, p. 10.

Dokumentacija razstav in ilustracij, *Sinteza*, III/12, 1968, p. 75.

Dokumentacija razstav, *Sinteza*, IV/15, 1969, pp. 96–97.

GEISTER PLAMEN, I., in POGAČNIK, Marko, Manifest OHO, *Tribuna*, XVII/6, 1966/1967, p. 8.

Gorenjski muzej v Kranju, *Glas*, XXII/27, 1969, p. 7.

GUZELJ, Igor, Ob rob neke razstave, *Glas*, XXII/29, 1969, p. 9.

IHAN, Alojz, Tomaž Šalamun, *Sodobnost*, XLII/8/9, 1994, p. 636.

JM, Razstava, ki je umrla ob rojstvu, *Dnevnik*, XIX/ 93, 1969, p. 6.

JUTERŠEK, Mirko, Matanović, Pogačnik in Šalamun v Moderni galeriji, *Ljubljanski dnevnik*, XVIII/48, 1968, p. 7.

KAJZER, Janez, Svet, ki v njem živimo. Dol z reizmom, *Tedenska tribuna*, XVII/16, 1968, p. 3.

- KOMELJ, Milček, Tomaž Šalamun. 1941–2014 *Letopis slovenske akademije znanosti in umetnosti*, št. 65 (2014), pp. 237–243.
- MALLY, Janez, »Važna je ideja«, *Dnevnik*, XIX/83, 1969, p. 10.
- MATANOVIĆ, Milenko, NEZ, David, ŠALAMUN, Andraž, Vtisi z razstave »Atelje 69«, *Problemi*, VII/77, 1969, pp. 28–30.
- MAVER, Milan, Pismo mojemu poslancu, *Delo*, XI/107, 1969, p. 14.
- MESESNEL, Janez, Artikli namesto umetnosti. ob razstavi del skupine Matanović, Pogačnik in Šalamun v Moderni galeriji, *Delo*, X/50, 1968, p. 5.
- MESESNEL, Janez, Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza*, III/11, 1968, p. 141.
- MESESNEL, Janez, Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza*, III/12, 1968, pp. 66–67.
- MESESNEL, Janez, Ljubljanska likovna kronika, *Sinteza*, IV/15, 1969, pp. 87–89.
- MESESNEL, Mlajša beneška grafika. Razstava v Ateljeju 69 Moderne galerije, *Delo*, XI/136, 1969, p. 5.
- MIKUŽ, Jure, In memoriam. Dr. Zoran Kržišnik, *Umetnostna kronika*, 20 (2008), p. 36.
- Mladina*, XXVII/12, 1969, p.8.
- Novice, *Delo*, XI/83, 1969, p. 4.
- Paleta, *Dnevnik*, XIX/76, 1969, p. 10.
- PAPLER, Albert, Okrogli rentgen, *Tovariš*, XXV/15, 1969, p. 8.
- PAVLOVEC, Andrej, Gorenjska likovna kronika, *Sinteza*, IV/16, 1969, pp. 75–77.
- PIŠEK, Mojca, Slovo zagovornika duhovne sproščenosti, *Dnevnik*, 29. 12. 2014, p. 18.
- Pregled razstav, *Sinteza*, III/11, 1968, pp. 151–152.
- R. M., Zadnje vesti. Pogovor o likovni umetnosti, *Delo*, XI/103, 1969, p. 12.
- ROTAR, Braco, Razstava M. Pogačnika, M. Matanovića in A. Šalamuna v Moderni galeriji, *Naši razgledi*, XVII/6, 1968, p. 171.

ROTAR, Braco, Struktura likovnih formulacij novega tipa, *Sinteza*, III/12, 1968, pp. 33–36.

SEDEJ, Ivan, Likovna recenzija ali borzno poročilo, *Problemi*, VII/77, 1969, p. 25.

SNOJ, Jože, Nova senzibilnost, za sedaj. Ob razstavi eksponatov Tomaža Šalamuna v Kranju, *Delo*, XI/92, 1969, p. 5.

SUŠNIK, Janez, Podatki proti »Pomisleku«, *Delo*, XI/111, 1969, p. 5.

ŠELIGO, Rudi, Odgovor na poziv, *Glas*, XXII/30, 1969, p. 6.

ŠTIH, Bojan, Pomislek, *Delo*, XI/96, 1969, p. 5.

TRŠAR, Marijan, Atelje 68 v Moderni galeriji, *Naši razgledi*, XVII/5, 1968, p. 138.

UJČIČ, Andrej, Mariborska likovna kronika, *Sinteza*, III/11, 1968, pp. 142–143.

Vprašanje ob XXXIV. Beneškem bienalu, *Sinteza*, III/12, 1968, pp. 37–39.

ZAJC, Dane, Tomaž Šalamun, *Letopis Slovenske akademije znanosti in umetnosti*, št. 56, 2014, pp. 138–139.

»Zlatoust«, Kulturni mozaik. Moderna »razstava« v Moderni galeriji, *Pavliha*, XXVI/14, 1969, p. 9.

ZUPAN, Uroš, Nekrolog. Tomaž Šalamun (1941–2014), *Delo*, LVI/300, 2014, p. 8.

ZZB NOB Kranj, Javni poziv, *Glas*, XXII/29, 1969, p. 9.

ŽELJEZNOV, Dušan, Čas odkriva resnične vrednote, pa tudi poti, ki vodijo v snobizem in anarhijo, *Nedeljski dnevnik*, VI/101, 1969, p. 10.

10.2 Arhivski viri

Atelje 68: Matanović, Pogačnik, Šalamun, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

ATELJE '68. Kalaš - Kolaković - Kučukalić - (L.) Pengov, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

ATELJE '68. MAKSIM SEDEJ ML., MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

ATELJE '69. MATANOVIĆ, NEZ IN ŠALAMUN, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

ATELJE '69. SREČO DRAGAN IN MARKO POGAČNIK, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

ATELJE '69. MLAJŠA BENEŠKA GRAFIKA, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

ATELJE '80. HERMAN GWARDJANČIČ, BORIS JESIH, TONE LAPAJNE MG+MSUM dokumentacija – arhiv, izpis iz baze RazUme.

Odločba o nastanitvi: T. Šalamun, MG, 1. 5. 1969, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, A/N – 16, Protokol, Personalna.

Odločba za mesto pripravnika: T. Šalamun, Lj., 26. 3. 1969, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, A/N – 16, Protokol, Personalna.

Prepis objave po radiu, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, hemeroteka, Mapa OHO.

Tomaž Šalamun, Idejni program za Atelje 1969 MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Personalna mapa Tomaža Šalamuna.

Zapisniki sestankov strokovnega kolegija, 1968, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

Zapisniki sestankov strokovnega kolegija, 1969, MG+MSUM dokumentacija – arhiv, Zapisniki sestankov strokovnega kolegija.

10.3 Intervjuji in drugi viri

Ksenya GURSHTJIN, *Interview with Tomaž Šalamun*, posnetek, Ljubljana, 28. 5. 2009, (posnetek neobjavljenega intervjuja je prijazno posredovala Ksenya Gurshtein).

Intervju s Tomažem Brejcem, elektronska pošta, 10. 7. 2019, priloga 1.

Intervju z Markom Pogačnikom, elektronska pošta, 18. 7. 2019, priloga 2.

Intervju z Davidom Nezom, elektronska pošta, 15. 7. 2019, priloga 3.

Intervju z Milenkem Matanovičem, Skype, 10. 7. 2019, priloga 4.

Izmenjava elektronske pošte: Biljana TOMIĆ in Ješa DENEGRİ, 22. 5. 2018, 29. 5. 2018, Damir GLOBOČNIK, 1. 6. 2018.

10.4 Elektronski viri

Aktionsraum 1, *MUMOK*, <https://www.mumok.at/en/events/aktionsraum-1> (4. 9. 2019).

BITEF. O nas, <https://festival.bitef.rs/en/about-us> (2. 7. 2019).

Boris Kelemen, *Enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=31113> (8. 7. 2019).

Tomaž BREJC, *Umetnost in teorija leta '68. Spomini in dokumenti*, predavanje, MSUM, 19. 4. 2018, <http://www.mg-lj.si/si/dogodki/2300/tomaz-brejc-68/> (5. 9. 2019).

CIMOLI, Anna Chiara, Palma Bucarelli, *Enciclopedia delle donne*, <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/palma-bucarelli/> (15. 6. 2018).

Conceptual Art, *The Art Story*, <https://www.theartstory.org/movement-conceptual-art.htm> (2. 7. 2019).

È morto Plinio de Martiis, *Exibart*, <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=10278&IDCategoria=204> (6. 7. 2019).

Fluxus, *The Art Story*, <https://www.theartstory.org/movement-fluxus.htm> (6. 7. 2019).

GAMBA, Claudio, Breve profilo biografico di Argan, *Giulio Carlo Argan*, <http://www.giuliocarloargan.org/oldsite/biografia.htm> (15. 6. 2018).

Giuseppe Panza di Biumo (1923–2010), https://www.guggenheim.org/artwork/special_collection/the-panza-collection (18. 8. 2019).

Neo-Dada, *The Art Story*, <https://www.theartstory.org/movement/neo-dada/> (17. 8. 2019).

Storia del Piper, *Piper Club*, <https://www.piperclub.it/locale/storia-del-piper/> (25. 4. 2018).

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je magistrsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 25. 8. 2019

Urška Barut