

AZ OHO* CSOPORT

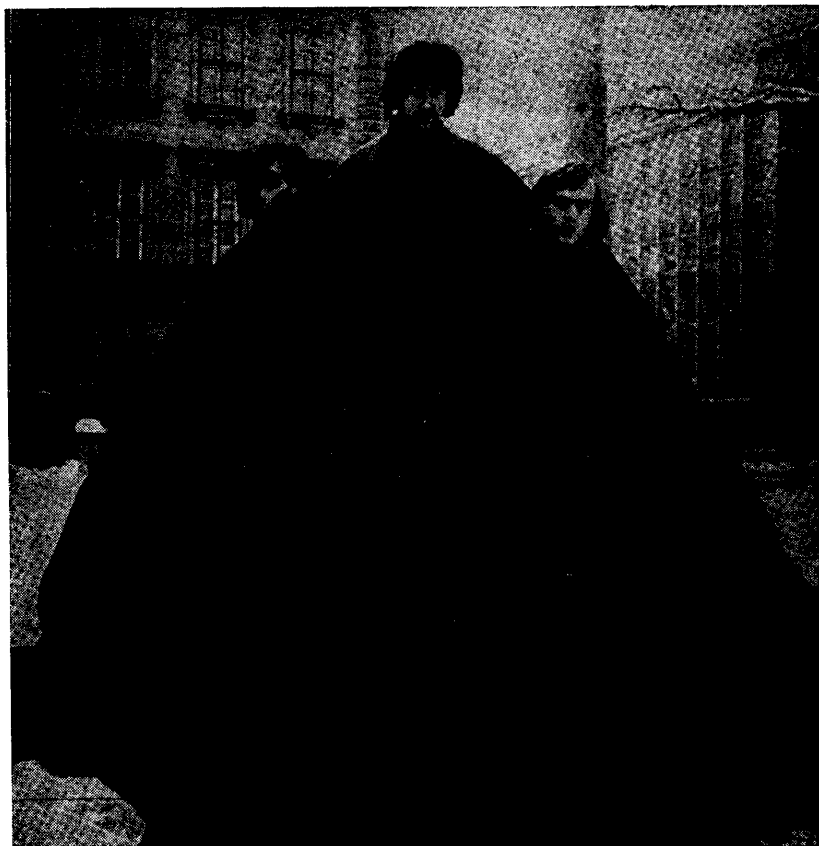
Az OHO csoport 1966 és 1971 közötti képzőművészeti** munkásságát bemutató visszatekintő tárlatot Tomaž Brejc fiatal szlovén kritikus koncepciója alapján a ljubljánai Egyetemista Kultúrközpont rendezte meg 1978 végén. A tárlat teljes anyagát a belgrádi Modern Művészetek Múzeumának Szalonja is átvette, és ez év elején mutatta be a közönségnek.

Hat év nem nagy idő egy csoport tevékenységében, ám az OHO, úgy tűnik, kivételt képez. A konceptuális művészet terminusával meghatározható új művészeti gyakorlat első jugoszláviai meghonosítója és érvéyesítője ugyanis oly radikális újításokat vezetett be a művészetbe, és számban is oly jelentős alkotói opust hagyott maga után, amely — Slobodan Ristić belgrádi kritikus szavaival élve — a jugoszláv avantgarde művészetet egészében is képes időszerűsíteni. Ennek a megállapodásnak a viszonylagosságától eltekintve is nyilvánvaló, hogy az OHO csoport visszatekintő tárlata semmivel sem jelentéktelenebb művészeti esemény, mint az új művészeti gyakorlat jugoszláviai történetét áttekintő nemrégii zágrábi szemle, hiszen a fiatal szlovén művészek mindenkit megelőzve, elsőként jutottak el egy meghatározott művelődési-művészeti közegben a műalkotás demisztifikálásáig, fogalmának kiterjesztéséig és teljes anyag-talanításáig. A visszatekintő tárlat körül kialakult kritikai légkör pedig azt sugallja, hogy az OHO után időrendben jelentkező valamennyi alkotócsoport, a Bosch+Bosch, Kód, Tok, 143 stb. munkásságát hasonló körültekintéssel kellene feldolgozni és bemutatni a mai közönségnek.

Az OHO csoportba tömörült fiatal szlovén művészek munkássága is alátámasztja az a törvényzerűséget, hogy az új, radikális alkotói eszmék előbb rendszerint a közvetlen környezet elavult és túlhaladott ideáljaival kerülnek összetűzésbe. Már 1966-ban, közvetlenül az OHO megalakulása után napvilágot láttak az akkori hivatalos szlovén avantgarde irodalom akadémikus tárgyfeldolgozásától merőben különböző *reista* nézetek, amelyek lefejtették a tárgyakról azt a burkot, azt a ballasztot, amely az elidegenedett és mesterkélt emberi viszonyok gyümölcseként nehezedett rájuk, tápot adva az irodalomban uralkodó expresszív és metaforikus tárgylátrattásnak, a lényeg elködösítésének és az alapvető tulajdonságok misztifikálásának, eltűlésének. Iztok Geister Plamen, a reizmus egyik fő ideológusa például azt vallotta, hogy a tárgyakat önmagukban, járulékos elemeik nélkül kell elfogadni. Az OHO-féle rajzon ezek szerint semmilyen mellékes elem, még árnyék sem létezett, csak a

* A csoport neve az uHO (fűl) és az OkO (szem) szavak összevonásából következik. A fiatalabb szlovén képzőművész- és írónemzedék tagjai hozták létre 1966-ban: Marko Pogačnik, David Nez, Milenko Maranović és Andraž Salamun alapítók mellett az OHO hatéves munkájában részt vett még Tomaž Salamun, Franci Zagoričnik, Matjaž Hanzek, Iztok Geister Plamen, Neško Križnar, Srečo Dragan stb.

** Az OHO munkatársainak irodalmi, filozófiai, filmművészeti és társadalmi tevékenységét más alkalommal fogják felmérni.



Triglav, élő szobor, az OHO csoport alkotása, Ljubljana, 1968

főbb kontúrokat húzták ki a tárgyról alkotott tudati kép megfelelőjé-
ként. Ez a topológiai rajztechnika a tárgyak alakábrázolásának létmi-
nimumát, a tárgy felismerhetőségének határait kutatta, hatást gyakorol-
va a topológiai vizuális költészetre is, amely szintén OHO-szabadalom
volt.

Már a reizmus irodalmi érvényesítésekor látni lehetett, hogy ez, a dol-
gokat önmagukban és nem az elidegenedett emberi viszonyokon keresztül
szemléltető tárgyábrázolás végül is a műtárgy demisztifikálásához vezet,
még hozzá olyképpen, hogy a mindennapok használati tárgyait emeli a
mű rangjára, kiterjesztve ezt az elvet a vizuális művészet területére is.
1968-ban a ljubljana Modern Galériában például Marko Pogačnik száz

gipszöntvényből készült paszellszínű palackot állított ki egy iparilag gyártott üveg mintájára. A reizmus alapelvének leghitelesebb tárgyiastított megvalósulása viszont a *Triglav (Hármasfej)* című élő szobor volt, melyet a csoport három tagja demonstrált a városi környezetben (többek között az újvidéki Katolikus portán 1969-ben). A Triglav Jugoszlávia legmagasabb csúcsa, Szlovénia jelképe, a reista nyelvészet vetületében pedig a Triglav nem más, mint három egymás mellé helyezett (élő) fej.

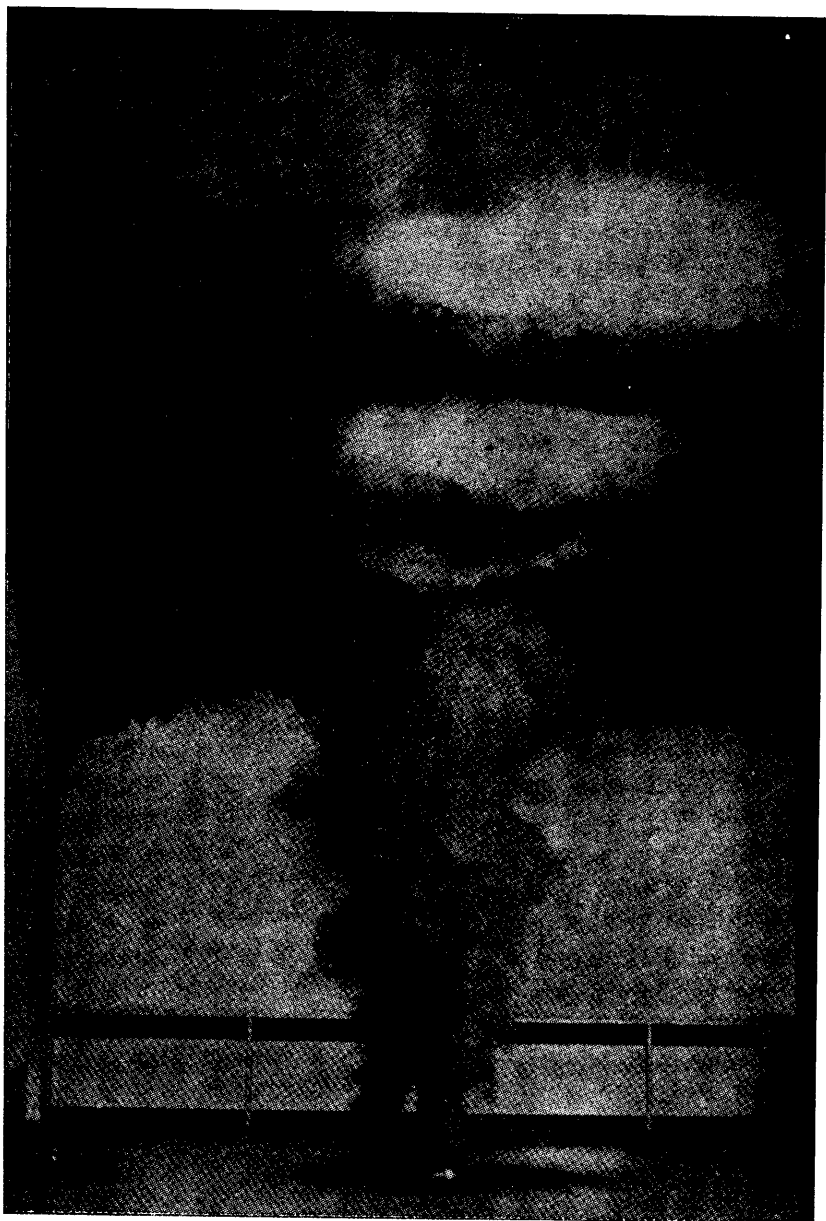
Míg az 1966 és 1967 közötti időszak jobbára a reista filozófia irodalmi kibontakozásának jegyében telt el, 1968-ban már jelentkeztek ennek a sajátos és művészetünkben egyedülálló tárgyfelfogásnak a vizuális művészetre kiterjedő változatai is, melyek az OHO kísérleteit ezáltal a nemzetközi művészeti élet akkori legfrissebb kísérleti szférájába, az *arte povera* (szegény művészet), a *land art* (földművészet), a *process art* (folyamatművészet), a *minimal art* és az ökológiai művészet területére helyezték. 1969 februárjában a zágrábi Modern Művészetek Galériájában Tomaž Šalamun többek között szénakötegeket és kukoricaszárat állított ki, David Nez pedig tetőcseréppel borította be a kiállítóterem padlózatát. Már ezen a tárlaton is látszott, hogy a reista nézetek kiállítói keretekben történő továbbfejlesztése a csoporton belül két részre szakadt: az egyik szárny a szerves anyagok és a mesterséges környezet viszonyának, a másik viszont a mesterséges tárgyak és a mesterséges környezet viszonyának tanulmányozására vállalkozott. Ilyképpen a csoport 1969 márciusában és áprilisában megtartott ljubljanei tárlatán állatok, növények, ásványok, hulladékanyagok és különféle használati tárgyak konceptualista problematizálása képezte a kísérletek súlypontját. David Nez *Kosmogonija* című projektumát viszont, melyben az emberi test, a gondolat, a fény, az emlékezet és az erő mentális összefüggéseit vizsgálta, a *body art* (test művészet) első jugoszláviai bemutatásaként tartják számon. Ennek az akciónak azonban ettől is nagyobb jelentőséget kell tulajdonítani, mivel a nyelvi (vagy formális) konceptualizmust a gondolati (vagy transzcendentális) konceptualizmus szférájába viszi át, amely végül — működésének utolsó évében — az egész csoport vizsgálódási tárgyát fogja képezni.

A galériákban, a mesterséges és zárt környezetekben szerzett tapasztalatok elemzése és összegezése után az OHO műhelyévé az élő természet vált; sorozatosan jöttek létre a *land art* művek. Brejc ezeket a jelenségeket három nagyobb csoportra osztotta fel: 1. a természetes környezet és a vizuális művészet nyelvi elemeinek interakciója (Nez, Matanović), 2. az emberi test és a természet viszonya Andraž Šalamun akcióiban és 3. a természet négy alapelvének meghatározása Pogačnik meditációiban. A természetben végzett művészeti akciók egyrészt az ökológiai tudat jelenlétét bizonyítják; vonatkozik ez azokra az alkotásokra, amelyek nem bontották meg a táj eredeti szerkezetét, hanem az adott tájstruktúrán belül törekedtek bizonyos eredményre (Matanović, Pogačnik). Ezeknek

a kísérleteknek az ellenpólusán álltak David Nez természetbe állított plasztikai alkotásai. 1969 nyarán például Nez négyszáz méter hosszú átlátszó műanyag fonállal vont a ljubljanai erődítményt. Egy másik land art akcióban oszlopszerű tükrödarabokat helyezett a természetbe, mellyel kettős látványt ért el, egyszerre láttatva a tükrök háttérét és a néző háttérét, amely a valóság látszataként a tükrökben reflektálódott. Azt is mondhatnám, hogy Nez tájszeleteket épített a már meglévő tájszerkezetbe. Másrészt Marko Pogačnik folytatta a vízzel, a levegővel, a tűzzel és a földdel végzett folyamatműveleteit, melyeknek során a folyamatok törvényszerűségeit igyekezett felfedni, ám nem a tudományok mechanizmusának segítségével, hanem a természet megfigyelésének közvetlen tapasztalati útján. A természet és az élővilág rejtett erőinek kutatása az OHO csoport felmoblása után alakult šempasi kommunában még intenzívebbé vált nála, hiszen a művészi tevékenység kiegyenlítőddött a föld megmunkálásával és megtermékenyítésével, a termés betakarításával, vagyis a mindennapi élettel (Pogačnik és családja ma a kommuna egyedüli állandó lakói).

Az urbánus környezetben végzett akciók közül megemlíthető Tomaž Šalamuné, aki 1969 végén filctollal vonalat húzott az újvidéki Katolikus porta és a péterváradai erődítmény között. Milenko Matanovičnak ugyanakkor Belgrádban volt érdekes projektuma: *Füst* című totális környezetét úgy hozta létre, hogy füstbombát aktivizált a képtár falai között. Ez a belgrádi kiállítás azonban a csoport egészére nézve is jelentős volt, mert már itt körvonalazódott, hogy *a tárgyaktól a folyamatokig* elve egyre inkább a tárgynélküliségbe csap át, a feljegyzést, az írásos meditáció formáit fejlesztve tovább. Az 1970. esztendő ilyképpen a tárgy teljes elvetésének jegyztve kezdődött. Az OHO körében létrejött mentális folyamatok — lejegyzésük módja valamint bemutatásuk módja révén — az Európában honos optikai minimalizmushoz, nem pedig a Kossuth-féle tautológiához kerültek közel. A csoport utolsó munkáéve ilyképp a transzcendentális konceptualizmus jegyében telt el, formulákra, kimutatásokra és táblázati sémákra redukálva az anyagtalanított művészet nyelvezetét.

Az 1970-es esztendő jelentős kiállítói sikereket is hozott; alkotásaikat bemutatták a New York-i Modern Művészetek Múzeumának Information Show-ján, a müncheni Aktionsraumon, a firenzei Technében, a belgrádi triennálén stb. Ugyanakkor azonban a közösségi meditáció és a közös szellemi tapasztalatok egy merőben más elhatározásra készítették őket, ami talán menekvés is volt a nemzetközi show-businessből, a művészet globális rendszerének kényszerítő hatása alól: 1971 tavaszán kommunát alakítottak egy elhagyatott šempasi parasztházban, majd — Pogačnik kivételével — szétszéledtek a világban. Munkájukat tehát a nemzetközi afirmáció küszöbén hagyták félbe. Alkotói elképzeléseikről, a művészetet és az életet közös nevezőre hozó elveikről egy jelentős si-



David Nez: *Füst*, totális környezet, Belgrád, 1970

ker küszöbén sem voltak hajlandóak lemondani: „Egyszerűen azért, mert becsületes emberek voltak, mert alkotásuk mindig is szoros kapcsolatban volt az élettel, mert a konceptualizmus és intim elhatározásaik azonos-sága mindig teljes és következetes volt, mert nem tartoztak abba a művészeti rendszerbe, amelyet a hatvanas évek művészeti piaca és kiállítói politikája teremtett meg. Amikor úgy érezték, hogy az életben más munkának kell magukat átadni, határozottan, habozás nélkül vállalták az új feladatokat.”

Az OHO konceptualizmusának és az európai konceptualizmusnak az árnyalati különbsége a művészet szemiotikájának elvetésében és a pragmatikus tautológia tagadásában nyilvánult meg; az OHO-féle konceptuális mű végeredményben nem is tekinthető nyelvi, analitikus jelenségnek. Az ő esetükben ezért nem alkalmazhatjuk a szakterminológia lingvisztikai, jeltani vagy információelméleti készletét sem, mivel a művészet eszméje náluk a tudat kitapinthatatlan, de létező és működő erőinek víziójával és a kozmikus létérzés spiritualista tolmácsolásával egyenlítő-dött ki. A konceptualizmusnak azt az ágát képviselték tehát, amelyet inkább a misztika, mintsem az ésszerűség, inkább a belső víziók, mintsem a logikus következtetések jellemeznek.

Az OHO tagjai a csoport felbomlása után alkotásaikat és dokumentációs anyagjukat teljes egészében a belgrádi Modern Művészetek Múzeumának adományozták, amely azóta számos tárlaton szerepeltette annak fontosabb részeit. Az OHO tehát felbomlása után sem szűnt meg kiállítani, s továbbra is nagy hatása volt a jelenkori jugoszláv művészetre, akárcsak a hetvenes évek elején, amikor hazánk más helységeiben is jelentkeztek hasonló irányvételű alkotói közösségek az OHO közvetett vagy közvetlen hatására.

SZOMBATHY Bálint