

Propitivanje nacionalnog identiteta u umjetnosti u prirodnom i urbanom okolišu u doba socijalizma

Fowkes, Maja

Source / Izvornik: **Zbornik III. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti, 2013, 295 - 300**

Conference paper / Rad u zborniku

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:254:782702>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-12**



Repository / Repozitorij:

[PODEST - Institute of Art History Repository](#)

Propitivanje nacionalnog identiteta u umjetnosti u prirodnom i urbanom okolišu u doba socijalizma

Shvatiti reprezentaciju prirode samo kao neutralno zrcaljenje prirodnog okoliša značilo bi previdjeti kodove sadržane u umjetničkom djelu, iz kojih se mogu iščitati primjerice klasični odnosi, rodne podjele, ideološke smjernice ili pak naznake nacionalnog identiteta. Američki teoretičar umjetnosti W. J. T. Mitchell u svojoj studiji *Landscape and Power* naglašava kako je pejzažno slikarstvo najbolje shvaćeno kao medij kulturnog izražavanja jer se pri isticanju prirodnog okoliša kao slikarskog sadržaja pejzaža zaboravlja da taj sadržaj nije »jednostavno sirovi materijal«, nego je uvijek i simbolička forma te instrument moći.¹ Brojni su primjeri ukazali na ideološki protkan krajolik u sovjetskom socrealizmu ili su se bavili interpretacijom Turnerovih djela kroz prizmu britanskoga nacionalnog identiteta, no važno je naglasiti da shvaćanje prirodnog krajolika kao simboličke forme nije vezano samo uz klasično slikanje pejzaža, nego se tom strategijom služe i suvremeni umjetnici.²

Kada je na Venecijanskom bijenalu 2009. Roman Ondak predstavljao Slovačku u Čehoslovačkom paviljonu, dakle jedinom postsocijalističkom paviljonu koji dijeli svoj prostor između danas dvije neovisne zemlje, poslužio se elementima prirodnog okoliša. Rastvorivši dvojna vrata na suprotnim stranama dvorane, umjetnik je uredio šljunčanu stazu između njih, a sa strane posadio grmlje i bilje koje raste u okolnom parku i tako stvorio poveznicu s neposrednom okolicom. Tom instalacijom Ondak je izbjegao izravnu asocijaciju na pitanje nacionalne reprezentacije u okviru Bijenala te objasnio: »Ja predstavljam Slovačku u Čehoslovačkom paviljonu, ali s ovom instalacijom kao da nisam tu, kao da nema mene ni mog rada, igram se s nestankom mog rada koji se stapa u svoj okoliš.« I nastavlja: »Ja jesam u paviljonu i nisam posve izbrisao svoju nacionalnost, ali je ona potisnuta načinom na koji sudjelujem.«³ Umjetnik dakle ne želi svesti svoje predstavljanje na usko shvaćeni nacionalni identitet, što je čest slučaj s kojim se susreću umjetnici iz zemalja Istočne Europe, pa je to ujedno i komentar na suvremenu kustosku praksu i postavljanje pitanja kozmopolitske pripadnosti suvremene umjetnosti.

Još je jedna dimenzija Ondakova rada zanimljiva u ovom kontekstu, naime nakon završetka izložbe biljke su presađene u park i tako je umjetnik stvorio – kako je bilo izvješćivano – »paviljon s najmanjom ekološkom stopom«, iza kojeg nije ostalo nikakvog otpada, za razliku od drugih priremenih izložbenih prostora. Ekologija kao disciplina koja se bavi odnosom živih bića i njihova okoliša profilirala se u

samostalnu znanost usporedno s trenutkom kada su umjetnici također krenuli u prirodu i započeli s praksom koju možemo u najširem smislu nazvati *land artom*. Iako se ekologija kao disciplina formirala za vrijeme hladnog rata, a njezin je razvoj u Istočnoj Europi tekao neujednačeno, u Hrvatskoj je u ranim sedamdestima ekologija bila »u trendu« ali i u koraku sa svjetskim diskusijama, koje su ovdje bile interpretirane kroz filter socijalizma.⁴ U to se vrijeme, dakle na prijelomu 1960-ih i 1970-ih godina, liberalizira situacija u socijalističkim zemljama pa se počinju postavljati i pitanja dotad potiskivanoga nacionalnog identiteta.

Prepoznavanje komentara na nacionalni identitet u radovima srednjoeuropskih umjetnika koji su se krajem 60-ih i ranih 70-ih opredijelili za rad u prirodnom okolišu ili su se u svojim projektima bavili problemima krize okoliša, tema je ovog teksta. Kroz primjere slovenske grupe OHO, mađarske grupe Pecsí Műhely i hrvatske grupe TOK nastojat ću ukazati na specifičnosti i razlike u njihovoj praksi u odnosu na okoliš, ekologiju i nacionalni identitet. Unatoč jedinstvenom ideološkom aparatusu u doba socijalizma, pitanja nacionalnog identiteta te odnos prema okolišu različito su artikulirani na pojedinim prostorima, a sukladno tome su i kroz umjetničku praksu prepoznatljivi različiti pristupi.

U poslijeratnoj Istočnoj Europi ideološki cilj bio je homogenizirati društvo i smanjiti razlike te asimilirati društvene skupine u jednakopravno socijalističko društvo koje će prerasti nacionalni identitet i zamijeniti ga internacionalnim. Komunistička je partija zatirala izražavanje nacionalnog identiteta koji se često formira s referencom na različitost, u odnosu na »drugoga« koji nije »mi«, tako što je primjerice naglašavala drugost »Zapada« i istost »Istočnog bloka«; međutim, upravo se komunistička partija pretvarala u »drugoga«, a izražavanje nacionalnog identiteta pa i nacionalizma označavalo je opoziciju prema vladajućem režimu.⁵ Kasnih 60-ih, kada dolazi do određene liberalizacije u zemljama socijalističkog sustava, komunistička partija postaje meta kritika upućenih i s lijeve i desne strane, a nova umjetnička praksa u ranim 70-ima često se suptilno ali kritički referirala na političko ozračje svoje okoline.

Slovenska grupa OHO započela je s radovima u prirodnom okolišu u ljeto 1969., a to je i vrijeme kada se članstvo grupe konsolidira na četiri člana uključujući Milenka Matanovića, Andraža Šalamuna, Davida Neza i Marka Pogačnika. Do tada je OHO bio otvorenija formacija u kojoj su, počevši od

1966., surađivali umjetnici, pjesnici i teoretičari, a upravo su u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti u veljači 1969. imali dotada najvažniju izložbu na kojoj su se predstavili kao »pradjedovi« i problematizirali estetiku *arte povera*.⁶ Radovi koje su umjetnici izvodili u prirodnom okolišu u ljeto te godine odnosili su se na istraživanje procesa u prirodi i eksperimenata s osnovnim elementima kroz »obitelji vatre, vode i zraka«, uključivanjem cijelog krajolika u umjetničke akcije kroz minimalne intervencije, ali i na istraživanja ljudskog tijela u prirodnom okolišu.

Međutim, jedan rad ove grupe iskristalizirao se kao prekretnički, a prethodio je radovima u prirodnom okolišu. Riječ je o akciji održanoj u parku pokrivenom snijegom u središtu Ljubljane gdje su tri umjetnika stajala obavijena crnom draperijom iz koje su se isticale samo njihove tri glave. Ovaj rad nazvan je *Triglav*, po najvišem vrhu slovenskih Julijskih Alpi, a vrh planine, koji je to ime dobio na osnovu očite antropocentričke opservacije, dominantni je simbol slovenskoga nacionalnog identiteta.⁷

U zemlji koja je od samih svojih početaka, prema riječima jedne povjesničarke, bila »svjesna malešnosti svoje nacije«,⁸ narod je usmjerio pogled prema veličanstvenom planinskom vrhu. »Kroz većinu slovenske povijesti nacionalni je identitet građen gotovo isključivo na slovenskom jeziku i kulturi«, piše Aleš Erjavec u svom eseju o slovenskoj umjetnosti i postsocijalističkom stanju koji započinje opisom Slovenaca kao »naroda koji živi na brdovitom teritoriju«. ⁹ Geografska posebnost prirodnog okoliša postala je odlučujućim amblemom nacionalnog identiteta, a troglavi planinski vrh stajao je na grbu Socijalističke Republike Slovenije, kao i neovisne Slovenije. Ovaj kasniji dizajnirao je 1991. Marko Pogačnik, osnivač grupe OHO, koji se u svom opisu grba poziva na djela s istim motivom nacionalnog pjesnika Franca Prešerena i arhitekta Jože Plečnika.

Jasno je dakle da, kada je OHO postavio Triglav u središtu Ljubljane, nije bila riječ samo o »sirovom materijalu« planine. Rad je izveden u parku Zvezda koji je ime dobio po obliku zelene površine, ne po omiljenom simbolu komunizma, ali se taj park nalazi u sklopu trga koji je nakon Drugoga svjetskog rata prikladno preimenovan u Trg Oslobođenja. Tu su se, na središnjem javnom prostoru Ljubljane, odvijali neki od najvažnijih događaja u slovenskoj povijesti, kao što je proglašavanje neovisnosti od Austro-Ugarske 1918. ili pak doček Tita 1945., i to je nesumljivo bio prostor od jasne ideološke važnosti.¹⁰

Što se pak tiče političke situacije, Slovenac Edvard Kardelj kao bliski Titov suradnik i teoretičar, bio je protiv jače centralizacije u Beogradu, ali i daljnje liberalizacije Slovenije. Prema riječima povjesničara Petra Vodopiveca, to se najjače osjetilo 1960-ih kada je »nacionalno pitanje postalo središnja tema slovenskog novinarstva i diskusija u kulturi«, a 1968. na 6. kongresu Saveza komunista Slovenije »delegati su kritizirali nacionalnu politiku nakon rata i tražili suverenost i Slovensku državu«, ali se Kardelj tome strogo usprotivio i »tu je bio kraj diskusije o Slovenskoj nezavisnosti«. ¹¹ Dakle, usred tih diskusija OHO je 30. prosinca 1968. spustio Triglav u samo središte Ljubljane.

Postoje, međutim, i dodatni čimbenici subverzije u tom radu. Naime, glave umjetnika koje su predstavljale dragocjene planinske vrhove bile su sve neobrijane, neošišane, moguće i »napuštene«, a jedna od njih čak je pripadala Amerikanцу Davidu Nezu. Nez je stigao u Sloveniju 1967. iz Vijetnamskim ratom zaokupljene Amerike i ubrzo se priključio grupi OHO. Kao Amerikanac izazvao je fascinaciju među umjetnicima i kritičarima, koji su u njemu prepoznali »dobro poznati duh i mentalitet njegove zemlje: neograničenu širinu i slobodu izražavanja«, ¹² ali i hladnoratovske spekulacije da iza njega zapravo stoji CIA. ¹³ Ono što je o Davidu Nezu sigurno, njegov je interes za hipi-kulturu i istočne religije, posebice zen-budizam te kozmologiju, koje je dijelio s ostalim članovima grupe. Na primjer, Marko Pogačnik je 1969. inicirao seriju radova s kutijama šibica koje kad se poslože u slagalicu otkrivaju sliku Rolling Stonesa ili pak tekstualnu poruku koja kaže »uživam LSD«. Grupa OHO nesumljivo je pripadala sferi kontrakulture i hipijevskom pokretu u sklopu šezdesetosmaške pobune.

Dok je jezgra šezdesetosmaškog pokreta bila zaokupljena pitanjima Vijetnamskog rata, recentne povijesti i ljudskih prava, a u jugoslavenskoj varijanti i lijevom kritikom partije, njezin kontrakulturni aspekt izražavao je nezadovoljstvo i otklon od svakodnevice društva. ¹⁴ Pokazalo se da se upravo u okviru kontrakulture među hipi-populacijom razvio i ekološki pokret jer je njima »ekološki sentiment« bio najbližiji. ¹⁵ OHO, koji je po svojoj estetici i aspiracijama pripadao hipi-kulturi, odnosno huliganima u lokalnoj varijanti, ubrzo se posve posvetio životu po kozmičkim principima u prirodi, a nakon posjeta škotskoj komuni u Findhornu, odlučili su se i sami osnovati svoju komunu u Šempasu u proljeće 1971. Tek tu, kada su počeli obrađivati zemlju i živjeti od nje, moguće je osjetiti praktičniji odnos prema ekologiji.

Pod sasvim različitim okolnostima radili su mađarski umjetnici u grupi Pécsi Műhely, kada su ranih 70-ih počeli prakticirati njihovu verziju *land arta*, a značajan dio dokumentacije njihovih akcija u okolišu danas se nalazi u Hrvatskoj u zbirci Marinka Sudca. ¹⁶ Članovi grupe koja je djelovala do 1974. – iako su i u sljedećim desetljećima nastavili zajedno izlagati – bili su Ferenc Ficek, Károly Halasz, Károly Kismányoki, Sándor Pinczehelyi i Kálmán Szijártó, a imenom Pécsy Műhely, što u prijevodu znači »pečuška radionica« počeli su se koristiti rane 1971.

U Mađarskoj je nakon ugušene revolucije 1956. komunistička partija pojačala kontrolu nad kulturom te se moderna i apstraktna umjetnost zapravo nije mogla izlagati sve do kraja 60-ih kada se novom ekonomskom reformom situacija pomalo liberalizira i započinje varijanta »gulaš komunizma«. ¹⁷ To je razdoblje bilo izuzetno plodonosno za suvremenu mađarsku umjetnost, kada se mlađa generacija umjetnika okrenula prošlosti i, kako kaže Eva Forgacs, »pokušala spasiti od propasti što se dalo«. ¹⁸ Tada započinje renesansa apstraktnih umjetničkih tradicija, ali i usporedno buđenje nacionalne svijesti i interes za folklornu tradiciju te ponovno otkrivanje nekih umjetnika, kao što je pečuški umjetnik Tivadar Csontváry Kostka koji je, prema istoj povjesničarki umjetnosti, »postao ikona šamanističkog izvornog mađarstva«. Pécsi Műhely radije su se svrstali uz tradiciju Bauhauusa koja je bila zatirana, ali izuzetno jaka u Pečuhu, i brojni su ih kri-

tičari uspoređivali s tom avangardnom strujom, smatrajući ih čak »njihovim izravnim nasljednicima«.¹⁹

Kada su umjetnici okupljeni u Pécsi Műhely krenuli u jesen 1970. izvoditi radove u prirodnom okolišu u neposrednoj blizini Pečuha, sa sobom su nosili papirnate trake i role omotnog papira radi istraživanja kako se umetni elementi ponašaju u prirodnom krajoliku. Eksperimentirali su dakle s apstraktnim elementima koji su u početku bili statični i doimali se kao da su izravno prenešeni s platna u prirodu i postavljeni u odnosu na objektiv fotoaparata. S vremenom su se ti oblici osamostalili i umjetnici su počeli istraživati »dinamiku elemenata«, a najpogodnije sredstvo za dokumentaciju postala je filmska kamera.

Ono što je posebno zanimljivo u njihovim *land art* projektima lokacije su koje su umjetnici izabirali za svoje eksperimente, a to su redom bili rubovi raskrčenih područja i šuma, kamenolomi, pješčare ili tereni zahvaćeni deforestacijom, ukratko sve su to bila mjesta izmijenjena ljudskom eksploatacijom prirodnih sirovina – drva, pijeska i kamena. Kao posljedica iskopavanja nastajali su krateri, terasasti tereni i dramatični krajolici koje su umjetnici koristili kao »nađeni okoliš« ili, kako ga jedan autor opisuje, »već postojeći Land Art stvoren iskapanjem sirovina«.²⁰ Kao razloge za odabir tih lokacija umjetnici spominju činjenicu da tamo nitko nije šetao pa su mogli nesmetano raditi, ali i želju za otklonom od pitoresknog krajolika koji je bio povezan s nacionalnim preporodom. Kako kaže Kismányoki, umjetnici su se željeli ograditi od tradicije idealiziranja »panonskog liricizma« koji su posebno veličali pjesnici nadahnuti folklorom mađarske nizine, a koja se umjetnicima činila »lažnom«, te su se potražili lokalitete sasvim suprotne tim prizorima.²¹ Važno je napomenuti da su teoretičari upravo u ruralnim krajevima, koji su na razmeđu grube divljine i artificijelnosti grada, identificirali »idealni spoj prirode i kulture koja najbolje predstavlja naciju«.²²

U to vrijeme u Mađarskoj nije postojao diskurs o ekologiji, a ekološki pokret se ondje javlja tek sredinom 80-ih godina. Mađarska je i u tom pogledu bila zahvaćena hladnoratovskom podjelom, koja je u povijesti ekološkog pokreta najbolje ilustrirana činjenicom da na UN-ovom samitu o čovjekovoj okolini, održanom u Stockholmu 1972., nije bilo predstavnika Istočnog bloka jer je Moskva nakon razmirica oko delegata iz Istočne Njemačke bojkotirala skup.²³ Hrvatska je u sklopu jugoslavenske delegacije imala nekoliko predstavnika, uključujući Rudija Supeka, autora *Naše jedine zemlje*, jedne od najranijih knjiga o toj problematici na ovim prostorima i objavljenoj ubrzo nakon samita.²⁴ Tjednik *Telegram* je pak neposredno nakon završetka skupa objavio izvrsno informiranu recenziju koju je napisao tada mladi sociolog Nenad Prelog, jedan od najagilnijih promotora te discipline u kulturnim časopisima u Hrvatskoj.²⁵

U Mađarskoj ne samo da koncept ekologije nije postojao, nego se nije moglo javno pisati ni o radovima u okolišu grupe Pécsi Műhely, odnosno u službenim se publikacijama pisalo o njihovim grafičkim radovima, a prvi esej o njihovu *land artu* objavljen je tek 1980. godine.²⁶ Ipak u samizdatu, koji je objavljivao autor iza čijeg se pseudonima skrivao povjesničar umjetnosti László Beke, istodobno s radovima objavljen je i kritički osvrt na njih, iz kojeg se može iščitati

neprimjerenost kritičkog pristupa upravo zbog nedostupnosti ekološkog diskursa.²⁷

U Hrvatskoj pak u jeku političkih tenzija 1971. časopis *Život umjetnosti* objavljuje poseban broj posvećen temi čovjeka i njegova okoliša. Objavljeni tekstovi bave se poviješću zaštite okoliša, ekološkim problemima vezanim uz urbanizam, ekološki održiv turizam u Hrvatskoj, kao i diskusijom o razlikama u pristupu između »humanista« Lewisa Mumforda i »tehničara« Richarda Buckminstera Fullera, naravno uz redovito citiranje Marxa i Engelsa, ali i referencama na Marcusea i Habermasa.²⁸ Također, iza naslovnica časopisa *Čovjek i prostor*, koje u to vrijeme gotovo redovito ilustriraju arhitektonska rješenja vezana uz izgradnju hotelskih kompleksa na Jadranu, nerijetko su objavljivani tekstovi vezani uz zaštitu okoliša, ili pak pisma čitatelja, npr. o problemu prometa u Zagrebu.²⁹ Nadalje, tjednik *Telegram* također je pokrivao područje ekologije, koja je u početku shvaćana interdisciplinarno, dakle ujedno kao društvena i prirodna znanost. Dok se o ekologiji raspravljalo suvereno, o politici je rijetko bilo riječi. Na primjer u posljednjem broju iz 1971., koji je koncipiran kao revalorizacija te godine, tek se na posljednoj stranici u pismu Djedu Mrazu može pročitati da »za 1972. nemamo posebnih želja jer nam one iz 1971. nisi još ispunio«.³⁰

Tadašnji urednik *Života umjetnosti*, Žarko Domljan predložio je temu čovjekove okoline koju je označio kao »veliku brigu naše civilizacije« za 7. zagrebački salon.³¹ *Telegram* je za vrijeme manifestacije objavio članak pod nazivom *Grad kao totalno zbiljanje* u kojem predstavlja »mladu impresivnu grupu TOK« čiji pristup prostoru »inaugurira dvije vrlo značajne izmjene njegovog mišljenja: ekološki i intimistički, što znatno mijenja dosadašnji tehnicistički i tehnokratski pristup prostoru«.³² Grupa TOK, čiju su jezgru činili Vladimir Gudac, Dubravko Budić i Davor Lončarić, teoretski je odredila svoje shvaćanje javnog prostora i okoline koja je za njih bila »ne samo priroda, arhitektura, ceste, nego također masovni mediji, ljudi, intimnost, toplina, promet, politika, smeće«.³³ Grupa TOK predložila je čak devetnaest prijedloga koji su se bavili problemima prostora u gradu, sežući od zamjena interijera eksterijerima grada, ukazivanja na politiku uporabe javnog prostora, do tematiziranja urbanističkog razvoja grada te izravnih ekoloških problema, kao što je tada novi fenomen zakrčenosti ulica automobilima. Nadalje, set radova bavio se problemima odnosa među stanovnicima grada, propitujući, između ostalog, i ulogu novca u komunikaciji.

Na teoretsku utemeljenost njihovih projekata ukazuje i razglednica grada koju su tom prigodom tiskali. Kritički se referirajući na McLuhanovu parolu »medij je poruka«, umjetnici su se držali standardnih elemenata tog medija, dakle formata i tekstualne poruke koja sadrži uobičajeni tekst *Pozdrav iz Zagreba*, ali su izmijenili vizualni element. Vizualna dimenzija razglednice prostor je gdje se izražava identitet grada, u ovom slučaju glavnoga grada Hrvatske. Prema riječima Vladimira Gudca, ti su prizori uvijek hijerarhično izabrani i redovito se na njima pojavljuje »HNK, Trg Republike i katedrala«. TOK je za razglednicu izabrao industrijski dimnjak iz kojeg suklja tamni dim i time s jedne strane ukazao na zagađenje zraka, a s druge na »tužne dijelove grada« koji se nikada ne prikazuju na promidžbenim materijalima grada.³⁴

Za vrijeme Salona TOK je izveo i javnu demonstraciju koja nije bila među prijavljenim prijedlozima, a sastojala se od nošenja transparenta kroz grad. U TOK-ovoj varijanti ti su transparenti sadržavali crne i bijele pruge, točke ili geometrijske rastere. U njihovoj akciji može se iščitati komentar na dihotomiju apstraktne i figurativne umjetnosti, odnosno reference na grupu Biafra, s kojom je TOK u svome kratkom postojanju nekoliko puta raspravljao, ali je to, prije svega, komentar na društvene konflikte u javnom prostoru grada, s referencama na događanja vezana uz Hrvatsko proljeće. Vladimir Gudac govori o »dvostrukom zagađenju životnog prostora«, dakle o ekološkom zagađenju ali i političkoj zasićenosti mentalnog prostora.³⁵ Temom mentalne polucije bavio se Felix Guattari u svojoj studiji *The Three Ecologies* u kojoj razlikuje tri registra ekologije, naime uz domenu okoliša i društva dodaje i mentalni registar koji podliježe »zagađenju uma«.³⁶

Slične ideje javile su se i u hrvatskom kontekstu ranih 70-ih u diskusijama o ulozi ekologije, primjerice u članku o javnom zdravlju pod nazivom *Pravo na opstanak* objavljenom u *Telegramu*, koji potpisuje Vladimir Matek. Autor naglašava kako je zdravlje »stanje potpunog fizičkog, mentalnog i socijalnog blagostanja« koje se ostvaruje u »skladnom odnosu između čovjeka i njegove okoline«, a dužnost je društva »napose socijalističkog da zajamči svakom pojedincu pravo na ne samo goli, nego i zdravi opstanak«.³⁷ Demonstrirajući ulicama Zagreba i noseći apstraktne elemente umjesto političkih parola nekoliko mjeseci nakon burnih događanja koja su obilježila hrvatsku povijest, Grupa TOK povezala je probleme okoliša s duhovnim životom građana.

Radovi umjetnika ostvareni u prirodnom okolišu ili oni koji se bave okolišem u urbanom kontekstu često se dotiču pitanja nacionalnog identiteta kodiranog u samoj materiji. Na osnovi ovdje spomenutih umjetničkih akcija izvedenih na prijelazu iz 60-ih u 70-te godine prošlog stoljeća i na primjerima iz Hrvatske, Slovenije i Mađarske, mogu se iščitati stajališta umjetnika koja su bliskija ekološkom kozmopolitizmu, nego esecijalnom nacionalnom identitetu.

Bilješke

1 W. J. THOMAS MITCHELL, *Landscape and Power*, Chicago, 2002., 14.

2 Na primjer vidi: *Gendering landscape art*, (ur.) Steven Adams, Anna Greutzner Robins, Manchester, 2000.

3 MAJA FOWKES, REUBEN FOWKES, *Reclaim Happiness: Art and Ecology Unbound*, u: *Artecontexto*, 27 (2010.).

4 Na primjer, Vladimir Matek 1972. piše: »Besmisleno je stoga i dalje raspravljati u jalovim akademskim diskusijama je li ili nije ekologija znanost... Ona je tu, interdisciplinarna, široka i sveobuhvatna. I nije tek modom.«; VLADIMIR MATEK, *Pravo na opstanak*, u: *Telegram*, 65–66 (29. XII. 1972.).

5 Vidi: CRAIG YOUNG, DUNCAN LIGHT, *Place, National Identity and post-socialist Transformations*, u: *Political Geography*, 20 (2001.), 941–955.

6 *Pradjedovi*, katalog izložbe, Zagreb, 1969.

7 Vidi: ALLEN CARLSON, *Aesthetics and the Environment*, London, 2000.

8 CAROL ROGEL, *In the Beginning: The Slovenes from the 7th century to 1945'*, u: *Independent Slovenia: Origins, Movements, Prospects*, (ur.) Jill Benderly i Evan Kraft, London, 1994., 11.

9 ALEŠ ERJAVEC, *New Slovenian Art: Slovenia, Yugoslavia, Self-Management and the 1980s*, u: *Postmodernism and the Post-socialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley, 2003., 135.

10 Vidi: DAVID CROWLEY, SUSAN E. REID, *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, Oxford, 2002., 2.

11 PETAR VODOPIVEC, *Seven Decades of Unconfronted Incongruities: The Slovenes and Yugoslavia*, u: *Independent Slovenia: Origins, Movements, Prospects* (bilj. 8), 38.

12 BILJANA TOMIĆ, *Grupa OHO*, u: *Umetnost*, 21 (1970.), 88.

13 Prema tumačenju Miška Šuvakovića na predavanju održanom povodom otvorenja izložbe OHO grupe u P 74 galeriji u Ljubljani, u travnju 2009. Objavljeno 17. V. 2009. na: <http://radiocona.wordpress.com/2009/05/17/mis%CC%8Cko-s%CC%8Cuvakovic%CC%81-hidden-histories-of-the-oho-group/>

14 Vidi: MAJA FOWKES, REUBEN FOWKES, *Revolution I Love You: 1968 in Art, Politics and Philosophy*, Manchester, 2008.

15 CHRISTOPHER ROOTES, *The Environmental Movement, u: 1968 in Europe: A History of Protest and Activism, 1956–1977*, (ur.) Martin Klimke i Joachim Scharloth, New York, 2008., 297.

16 Vidi: BRANKO FRANCESCHI, *1970–1972: Land Art u Pečuhu*, u: *Fantom slobode*, 1–2 (2010.), 225–268.

17 BEN FOWKES, *The Rise and Fall of Communism in Eastern Europe*, London, 1993., 112–113.

18 EVA FORGÁCS, *1956 in Hungary and the Concept of East European Art*, u: *Third Text*, 79 (2006.), 182.

19 FERENC ROMVARY, Pécsi Műhely, u: *Dunántuli Napló*, 4. IV. 1971.

20 *Naturally: Nature and Art in Central Europe*, katalog izložbe, (ur.) János Sturcz, Budimpešta, 1994., 157.

21

Intervju s Károlyom Kismányokijem, Pečuh, svibanj 2009.

22

JOHN RENNIE-SHORT, *Imagined Country: Society, Culture and Environment*, London, 1991., 35.

23

KEN CONCA, GEOFFREY D. DABELKO, *Green Planet Blues: Environmental Politics from Stockholm to Johannesburg*, Boulder, 2004., 4.

24

RUDI SUPEK, *Naša jedina zemlja*, Zagreb, 1973.

25

NENAD PRELOG, Dilema: stagnacija ili propast, u: *Telegram*, 38 (23. VI. 1972.), 9.

26

ÁGNES GYETVAI, Tanulmányok a tájban, Beszámoló a Pécsi Műhely munkájáról, u: *Mozgó Világ*, 5 (1980.), 10–18.

27

LÁSZLÓ BEKE, Ahogy azt Móricska elkezeli, Budimpešta, 27. V. 1972., 5.

28

Život umjetnosti, 15–16 (1971.).

29

(V. Franolić), Do kada ćemo uništavati postojeće gradske pejzaže u Zagrebu?, u: *Čovjek i prostor*, 209 (1970.), 14.

30

SLOBODAN ŠEMBERA, Memoari jednog tajnika, u: *Telegram*, 28. XII. 1971., 12–13.

31

7. Zagrebački salon, katalog izložbe, (ur.) Žarko Domljan, Zagreb, 1972.

32

GRUPA TOK, Grad kao totalno zbivanje, u: *Telegram*, 35 (2. VI. 1972.).

33

DAVOR LONČARIĆ, Okoliš i komunikacija, u: *Telegram*, 67 (21. I. 1973.), 18.

34

VLADIMIR GUDAC, Razglednica grada, u: *Studentski list*, 10. IV. 1973., 13.

35

VLADIMIR GUDAC, Grupa TOK, 1972/1973, u: *Budić: između geste i programa*, Zagreb, 2007., 22.

36

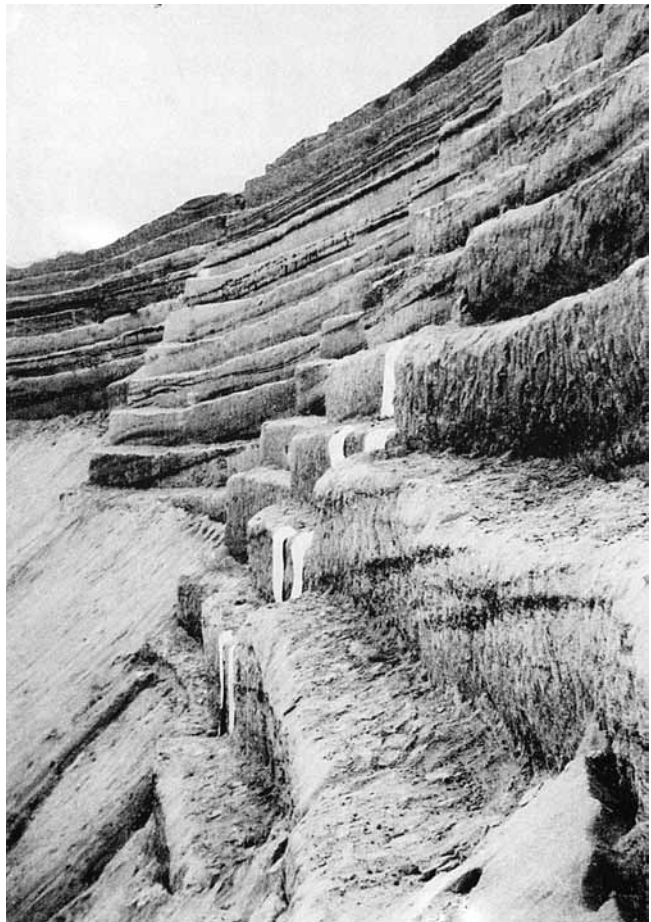
FELIX GUATTARI, *The Three Ecologies*, London, 2000., 44.

37

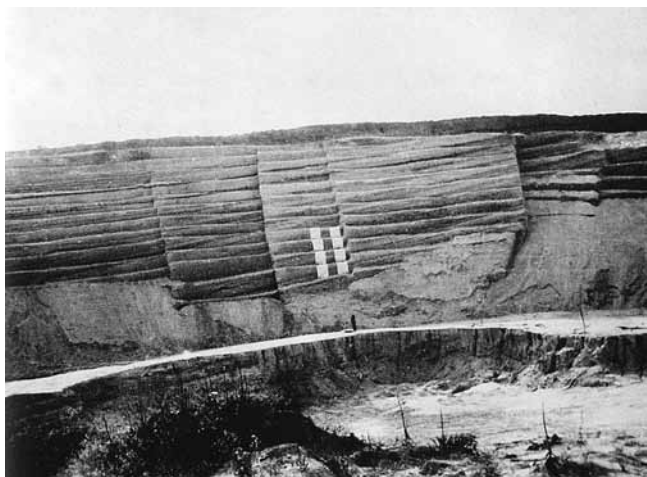
VLADIMIR MATEK (bilj. 4).



1. OHO/David Nez, Milenko Matanović i Drago Delabardina, *Triglav*, 1968. (Moderna galerija, Ljubljana)



2. Pécsi Műhely, Károly Kismányoki i Kálmán Sijártó, *Pješčara*, Pečvar, 18. X. 1970. (Zbirka Marinko Sudac, Zagreb)



3. Pécsi Műhely, Károly Kismányoki i Kálmán Sijártó, *Pješčara, Pečvar*, 18. X. 1970. (Zbirka Marinko Sudac, Zagreb)



5. Grupa TOK, *Demonstracija (Crte-Točke)*, 1972. (Zbirka Marinko Sudac, Zagreb)



4. Grupa TOK, *Pozdrav iz Zagreba*, 1972. (Zbirka Marinko Sudac, Zagreb)