

2

Novosadski tekstualizam
Silvia Dražić
Edicija Kontrateg 6

Izdavač: Futura publikacije
Urednik: Silvia Dražić

ISBN 978-86-7188-181-4

prelom R.Dražić

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
821.163.41-14(082.2)
821.163.41-14.09
COBISS.SR-ID 325742087
(kompetna informacija na <https://www.bms.rs>)

NOVO- SADSKI tekstu- alizam

Silvia Dražić

Novi Sad, 2018

4

Zahvaljujem se Vladimiru Kopiclu i Slobodanu Tišmi na dragocenim sugestijama i podršci

Nova umetnička praksa

„Umetnost je tada bila jednaka životu. Svaki životni cilj bio je umetnički cilj.”

Slobodan Tišma

Nova umetnička praksa, neoavangarda, tekstualizam, konceptualna umetnost, termini su koji su obeležili ona događanja (i) na jugoslovenskoj umetničkoj sceni (i oko nje) tokom šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka koja radikalno raskidaju sa poetikama umerenog modernizma, dominantnim i politički podržanim u tadašnjoj umetnosti. Nova umetnička praksa pokreće ontološka, epistemološka i institucionalna pitanja u umetnosti i nastoji da preformuliše tradicionalna shvatanja osnovnih pojmova kao što su umetničko delo, umetničko stvaranje, institucionalni karakter umenika/ce, uloga i modeli recepcije, status kritike, galerije, muzeja... Ne manje bitno, ona je inicirala nove modele ponašanja i strategije življenja i stoga se istovremeno konstituisala i kao društvena praksa.

U svojoj čuvenoj *Teoriji avangarde*, Peter Birger zaključuje da avangardi, ciljajući pri tom na istorijsku avangardu prve polovine 20. veka, nije pošlo za rukom da realizuje svoje početne intencije reorganizacije života kroz umetnost ili, ambicioznije i romantičnije, da promeni svet. Ipak, i možda podjednako važno, ona je promenila samu umetnost – upravo razgrađujući tradicionalno umetničko delo kao organsku tvorevinu.

Birger takođe smatra da je neoavangarda puko ponavljanje istorijske avangarde prve polovine 20. veka, koje je dekontekstualizovano i stoga lišeno političke oštrice i relevantnosti. I korak dalje, da je tim ponavljanjem avangardna kritika autonomije umetnosti preokrenuta u njenu ponovnu afirmaciju koja eksces i ono što je intendirano kao radikalni raskid preobraća u instituciju. S druge strane, Hal Foster, Birgerov kritičar, opisujući njegov pristup kao vulgarno materijalistički i linearno istoricistički tvrdi da „1) institucija umetnosti kao takva nije shvaćena u istorijskoj avangardi nego u neoavangardi; 2) [da se] neoavangarda u svojim najboljim trenucima na ovu instituciju osvrće kreativnom analizom, koja je ujedno specifična i destruktivna /što ne predstavlja nihilistički napad, ujedno apstraktan i anarhičan, kao što je često slučaj kod istorijske avangarde; i 3) [da] umesto da ukine istorijsku avangardu, neoavangarda izvodi njen projekat po prvi put – koji je... teorijski beskonačan“¹

Foster nadalje tvrdi da se strategija neoavangarde sprovodi u dva koraka: prvi je vremenski i predstavlja rekonekciju sa napuštenom praksom, koja omogućuje drugi korak, koji je prostorni, i predstavlja diskonekciju od aktuelne prakse koja se smatra opresivnom, čime se otvara novo polje delovanja koje obuhvata socijalnu dimenzija umetnosti.²

Neovangardni projekat šezdesetih/sedamdesetih godina prošlog veka nije vođen radikalnošću istorijske avangarde i čini se da je u njegovom fokusu

„Bukvalno, čitav svet – i čovek i priroda i gotovi ljudski proizvodi, međuljudski odnosi mogu biti umetnički medij i umetnički predmet. Sve se može pretvoriti u umetnost i svi ljudi mogu biti umetnici: nikad, čini se, ta lepa Marksova ideja nije bila bliža stvarnosti... Bitan je bio samo umetnički aktivizam. A sve što se događalo u svetu i u Jugoslaviji, prolazilo je, sticalo se i ukrštalo i na Tribini mladih. Osim toga do nas su dolazili umetnički časopisi, italijanski, francuski, američki, putovanja u inostranstvo nisu bila tako skupa, išlo se redovno na venecijanski Bijenale, često na kaselska Dokumenta i druge evropske fešte nove umetnosti. U džinovskom kotlu topile su se i mešale umetnosti: slikarstvo, grafika, poezija, film, video, teatar i proizvodile nove vrste, ponekad nestalne, takoreći jednodnevne, ali uzbudljive u svojoj osuđenosti na prolaznost i zaborav. Eto, nad tim vrelin kotlom stajala je čitava generacija umetnika i u Jugoslaviji, u Novom Sadu pogotovu, i opijala se njenim omamljivim isparenjima.” (Judita Šalgo, *Hronika*, str.108)

„Bilo je to jedno umetnički veoma radoznalo i tolerantno vreme. Sve što smo radili, smatrali smo umetnošću, i zaista, sve je i bila umetnost. Čak i gestovi kojima smo hteli da izrazimo neki anti umetnički stav. Sve se samo od sebe pretvaralo u umetnost, kao što se sve vreme pretvara u prašinu.” (Judita Šalgo, *Hronika*, str.111)

1 Hal Foster, *Povratak realnog*, Beograd, Orion art, 2012, str.35

2 Up. isto

„To je bilo vreme dosta značajno za Novi Sad, vrlo burno. Judita Šalgo, poznata naša pesnikinja, bila je direktor Tribine mladih i okupila je jednu grupu mladih ljudi, koja je radila neke nove stvari. U Novom Sadu su uvek postojali, kako bih rekao vojvođanski umetnici, koji su se zadržavali na folkloru, a s druge strane bili smo mi koji smo bili okrenuti više nekim svetskim stvarima. Bili smo povezani sa Ljubljanom, pogotovo, sa slovenačkim umetnicima koje smo dovodili na Tribinu. Konkretno sa gupom OHO...” (Slobodan Tišma, *Velike Misli malog Tišme* str.18)

„... i svi smo bili okrenuti Zapadu, gledali smo na Zagreb, Ljubljanu i dalje prema Evropi. Nama rod i tradicija nisu puno značili. Bili smo bezobrazni, bez poštovanja prema precima. Pripadali smo tom čoporu šezdesetosmaške dece, nastale iz braka Herberta Marcuzea i Suzan Zontag. Možda to nije lepo, nije u redu, ali tako je bilo ... Ali sama Tribina mladih kao omladinska institucija je bila neka vrsta gradske komune. Naše komunarsko bratstvo je uzurpiralo Tribinu... Uredili smo stvari tako da je Tribina bila otvorena 24 časa, uveli smo nekoliko paralelnih programa: Parket salon, Levi hol, Književna tribina, Filmski program, akcije u prostoru Katoličke porte, itd. Bio je haos.” (“Živimo u paklu ali smo veseli”, Slobodan Tišma, razgovor vodio Đorđe Krajišnik, *Oslobođenje*, 2015)

bila pre svega umetnost. Umetnici koji su delovali na različitim scenama i u različitim medijima duboko su uzdrmali važeće aksiome sistema umetnosti u svim njegovim konstitutivnim segmentima: napuštajući tradicionalne pojmove stvaranja i umetničkog dela, mesta i uloge recipijenta, kao i status i značaj onoga što čini instituciju ili svet umetnosti (muzeji, galerije, kustosi, škole, kritika itd.) postali su neizbežan oslonac ili uzor svake buduće radikalizacije umetničke proizvodnje kao i svakog eksperimentalnog ili prevratničkog diskursa o umetnosti.

No, isto tako, usled proširenja umetničke kompetencije, kao oblik društvene prakse, kao glasnik novog senzibiliteta koji je osvojio i promenio svet neoavangarda je preuredila i polje društvenosti, upravo demonstrirajući Fosterovu socijalnu dimenziju umetnosti. Bez obzira na političko učtkivanje koje je usledilo i koje je mlade umetnike uklonilo sa umetničke scene i izbrisalo iz javnog diskursa, ova promena se nije mogla izbrisati.

S druge strane, teorijska beskonačnost avangardnog projekta ne jamči i njegovu stvarnu izvodivost. Čini se da delovanje avangardnih pokreta i grupa pripada prošlosti. Iako je svojevremeno Vojislav Despotov avangardu proglasio hroničnim događajem na umetničkoj sceni poput tradicionalizma, a njegov neoavangardni pesnički prijatelj Vujica Rešin Tucić verovao u mogućnost zasnivanja svojevrstne tradicije avangarde, stvari su se razvijale sasvim drugačije. Ako su se heterogene umetničke prakse tokom šezdesetih i sedamdesetih tako reći razlile iz korita glavnog toka umetničke tradicije, i uzajamno pomešale, osamdesetih godina prošlog veka započinje njihovo vraćanje u glavni tok i pod okriljem postmodernizma započinje njihova tiha retraditionalizacija. Avangarda je nakon svog, moglo bi se reći poslednjeg uzleta, ne samo dugi niz godina ostala zaboravljena nego se više nije ni budila u onom životnoprožimajućem vidu s kasnih šezdesetih i sedamdesetih.

Pretpostavka avangarde je vera u budućnost. Po definiciji ona prethodi ili najavljuje i priziva ono što nadolazi i „obraća se jednom novom, univerzalnom čovečanstvu kakvo je trebalo ili bar moglo biti“³. Takva perspektiva ne samo da je danas izgubljena nego se čini da više nije ni moguća. Štaviše, jedva da je i zamisliva.

Krajem šezdesetih godina prošlog veka niz različitih, mahom nekoherentnih umetničkih aktivnosti koje su težile radikalizaciji umetnosti zahvatio je, polazeći s njegovih rubnih područja, jugoslovenski umetnički prostor. O njima, takoreći *in situ* među prvima izveštava i teorijski ih kontekstualizuje Ješa Denegri, koji ih naziva „drugom linijom” ili „drugom scenom”. ”Pod uslovnim, nipošto teorijski čvrsto utemeljenim pojmom *druga linija* naslućuje se i želi predložiti razmatranje jednog sklopa zbivanja u savremenoj umetnosti u jugoslovenskom kulturnom prostoru, zbivanja koja odudaraju ili se svesno odvajaju od nekih u toj sredini preovlađujućih tokova, da bi se nasuprot tome zasnovalo jedno posebno područje koje u svojoj osnovnoj oznaci teži radikalizaciji pojma umetnosti, u skladu s tim radikalizaciji umetničkog ponašanja.”⁴

Upravo ta „drugost”, izmeštenost u odnosu na umetnost glavnog toka, uslovia je potonju višegodišnju nevidljivost, relativni manjak podataka i doku-

3 Boris Grojs, isto, str. 34

4 Ješa Denegri, *Razlozi za drugu liniju*, Novi Sad, MSUV, 2007, str. 97.

menata, tragova za buduće istraživače i teoretičare. No i sama umetnost koja se zagovarala i proizvodila na toj „drugoj sceni“ protivila se u svom samorazumevanju i samoodređenju konzerviranju, arhiviranju a ponekad i samom izlaganju, videći u njima ustupak tradicionalnim kanonima institucije umetnosti. Pojam trajanja suštinski je suprotstavljen insistiranju na procesualnosti umetničke produkcije, pretvaranju umetničkog objekta u rad, njegovoj dematerijalizaciji, što su i bili neki od osnovnih postulata ove prakse.

U kontekstu neoavangardnih poetika proširuju se pojam i praksa umetnosti. Umetnički i politički aktivizam shvaćen je kao način življenja i kao način ponašanja. Umetnik je vesnik i saučesnik u stvaranju i oglašavanju „novog senzibiliteta“. Dok se istorijska avangarda dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka konstituisala kao osporavanje građanskog sistema vrednosti i njegovih pretenzija na univerzalnost, neoavangarda utišava, umanjuje utopijske snove i zahteve istorijskih avangardi. To su pre taktike izmeštanja nego javnog suprotstavljanja aktuelnoj društvenoj, političkoj ili umetničkoj stvarnosti. Utopijske projekcije društva zamenjuje orijentacija na vlastiti život, patos velikih opozicija zamenjuju mikroutopije koje veruju u moć malih pomaka koji doprinose promeni odnosa u društvu i promeni same umetnosti.

Umetnost se okreće direktnim akcijama koje karakteriše privremenost, jednokratnost i neponovljivost. Dolazi do „ekspandiranja umjetnosti u život, u izvanestetski prostor“ (Aleksandar Flaker), do estetizovanja svakodnevice.

Demokratizacija umetnosti, prekoračenje granica umetnosti kao autonomne sfere delovanja u svojoj punoj izvedbi poistovetila je umetnost sa životom i prelila se na mnogo širi prostor od onog koji umetnost tradicionalno zauzima. Umetnost postaje strategija življenja: njeno pojavljivanje, njena egzistencija nema status predmeta, status umetničkog dela, nego postaje čista aktivnost. Umetnost ne prikazuje život nego nastoji da bude život sam. Stoga umetničko telo nastupa i deluje kao političko telo a sama umetnost postaje biopolitička.

Pitanja o autonomiji umetnosti, odnosu umetnosti i stvarnosti, mimezisu, istini, preoznačavanju, dekonstrukciji, postaju irelevantna. Izjednačavanjem umetnosti i života umetnost gubi svoju materijalnu osnovu i postaje čista praksa. Nemoguće je govoriti o odnosu života i umetnosti, jer je život postao umetnost a umetnost život.

Judita Šalgo je u svojevršnom književnom dokumentovanju života, ličnosti i individualnih poetika svojih prijatelja neoavangardnih umetnika ispisala priče inspirisane njihovim naslovima. Jedna od njih, „Da li postoji život“ nastala je po naslovu Vujice Rešina Tucića. Iako je Judita Šalgo pitanje o postojanju života pripisala Vujici Rešinu Tuciću, što njegovi tekstovi svakako potvrđuju, čini se da je to isto tako njihovo zajedničko, životno i poetičko pitanje. Konačno, ceo njen opus, kroz razmenjivost imaginarnih i realnih planova, svedoči o zaokupljenosti ovim pitanjem.

Tako se i u pesmi „Predlog“ iz zbirke *Život na stolu* Šalgo pita: „Da li postojim? Oko 4 milijarde ljudi nema o tome nikakvo mišljenje. Verovatnoća da postojim neizmerno je mala, a takva je i mera moga postojanja. Moje nepostojanje, naprotiv, gotovo da je činjenica“⁵

.....

⁵ Judita Šalgo, *Život na stolu*, Beograd, Nolit, 1986, str. 39

„Idem, recimo, jedne nedelje pre podne kroz Katoličku portu i vidim pesnika Branka Andrića. Nigde nikog, sunce blešti na svima znanim belim pločicama a Andrić stoji na klupi i ćuti. Dođem pred njega i pitam šta to radi.
– Otvaram izložbu – kaže.
– A šta izlažeš?
– Novi Sad, od 10 do 13 – odgovori mi taj čudni pesnik. – Ti si mi prva publika.

...Pesnik Tomaž Šalamun kupi kredu i povuče veliku belu liniju kroz grad. Trojica njegovih drugara stave merdevine u Katoličku portu, popnu se i pokriju belim čaršavom i... postave tablu Triglav. Udeš tako u portu i naiđeš na najviši jugoslovenski planinski vrh!... Bogdanka Poznanović iste 1970. godine pozove me da nosimo srce. Od mosta na Dunavu do Tribine Mladih... u automatu za brzo fotografisanje, sedi mladi umetnik Miroslav Mandić. Pripitam ga, a on mi lepo objasni da se svakog meseca, već godinama fotografiše. To je umetnička zamisao.

... Jedem, recimo, kolenice u gril-restoranu kod Progres a uđe pesnik Vojislav Despotov, izvadi luftbalon iz džepa, stavi ga na usta i krikne iz sve snage. Šta ti je to...!?
Duvam krik u balon – kaže Despotov – bolje da ga duvam spolja nego iznutra!“
(Vujica Rešin Tucić, *Hladno čelo*, str. 76-77).

U samoj priči, pitanje o postojanju života raslojava se na niz autentično estetičkih, etičkih i autopoetičkih pitanja: o statusu umetnosti, odnosu umetnosti i stvarnosti, istini umetničkog dela i njegovoj autonomiji. I Šalgo ga stoga, na isti način unutarumetnički i razrešava. Ako je pitanje poetičko i sam odgovor mora da bude takav. Judita Šalgo govori o „magijskom“ pitanju koje samim postavljanjem proizvodi odgovor. Život se ne može potvrditi, dokazati, nego tek prizvati u događanju jezika, u kreativnoj igri. Odgovor na pitanje „Da li postoji život“ može da bude samo Šeherezadin odgovor: život se samo pripovedanjem može osvojiti i, recimo, još radikalnije, stvoriti.

U tekstu posvećenom knjizi pripovedaka *Da li postoji život*, VRT citira Džona Barta koji piše: „Priča našeg života nije naš život; samo je priča.“⁶ Judita Šalgo ide jedan korak dalje i pita: postoji li naš život pre ili mimo priče koja priča.

Prekoračenje umetnosti u život i težnja ka njihovom uzajamnom poistovećivanju uslovile su da je trag o mnogobrojnim akcijama, projektima, performansima, modelima življenja izvedenim i nastalim u kontekstu novih umetničkih praksi sačuvan upravo u obliku dokumentacije o samom životu koji je i sam prožet ili, štaviše, sačinjen od umetničke stvari.

Savremeni ruski teoretičar umetnosti Boris Grojs razmatrao je tendenciju savremene umetnosti da svoj interes preusmeri sa umetničkog dela na umetničku dokumentaciju. Umetnička dokumentacija, iako koristi slike, crteže, foto i video materijal, tekst..., dakle upravo sam umetnički medij, sama po sebi nije umetnost nego tek upućuje na nju.⁷ Upućuje na događanje umetnosti. Tako dokumentacija, iako početno nije intendirana kao umetnost, kao jedino svedočanstvo o događaju umetnosti, ili o događaju života, postaje sadržaj budućih izlagačkih praksi. Upravo Grojs pokazuje kako ona u novom kontekstu, kroz „igru deterritorijalizacije i reteritorijalizacije, uklanjanja [aure] i njenog ponovnog uspostavljanja“⁸, zadobija auru originala, postaje umetničko delo koje čini prisutnim događanje života, istoriju.

Ipak, poistovećivanje umetnosti i života, shvatanje umetnosti kao čiste aktivnosti i svođenje umetničkog dela na dokumentaciju koja upućuje na to da se jedan umetnički događaj uopšte desio nije jednoznačno i u konkretnim slučajevima, mada možda započeto sa istom intencijom, može biti izvedeno sa bitnim razlikama. Tako se, na primer, u konceptualizacijama Slavka Matkovića, Miroslava Mandića i Slobodana Tišme, umetnika koji su biopolitiku ili bioumetnost unutar kruga neoavangardnih umetnika najdoslednije sprovodili, uočljive sasvim različite nijanse: od iscrpljujućeg trošenja i podvrgavanja života zahtevima umetnosti Slavka Matkovića, umetnosti koja oblikuje sam život umetnika i potom izveštava o njemu i dokumentuje ga, u slučaju Miroslava Mandića, pri čemu „dokumentacija postaje jedini rezultat umjetnosti, koja se poima kao oblik života, trajanje, proizvodnja povijesti“⁹, do suptilne i gotovo

„Nasleđeni oblici građanske kulture doživeli su potpunu negaciju. Pozicija stvaraoca kao komentatora društvenih kretanja i pojedinačne egzistencije ispražnjena je. Stvaraoci postaju neposredni učesnici, proizvođači, ispisuju lični ili kolektivni esej svog života... To je i vreme nespremnosti institucionalne kulture da, kroz svoje neelastične kanale emituje novu, kreativnu društvenu svest. Ta institucionalna nesposobnost ispoljila se putem političkih diskvalifikacija nove umetničke prakse i njenih kreatora i, ujedno, još čvršćom podrškom retrogradnim, konzervativnim pojavama u umetnosti.“ (Vujica Rešin Tucić, „Bačeni pogled (kocka) neće ukinuti oko (slučaj)“, rukopis, cit. prema Nebojša Milenković, Vujica Rešin Tucić, *Tradicija avangarde*, str.15-16)

⁶ Vujica Rešin Tucić, „Judita Šalgo – devojčica postupka“, u: *Vreme fantoma: o piscima i knjigama*, Novi Sad, KCNS, 2005, str. 131

⁷ Cfr. Boris Grojs, *Učiniti stvari vidljivim*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2006

⁸ Isto, str. 26

⁹ Isto, str.17

nevidljive umetničke konceptualizacije života kojom je prožeta umetnička praksa Slobodana Tišme.

Budimo realni, tražimo nemoguće

Promene na svetskoj, evropskoj, pa posledično i na jugoslovenskoj umetničkoj sceni, pratile su i bile deo društvenih previranja koja su zahvatila ceo svet. Pri tom je to bila takoreći istovremenost događanja, jedinstvena za naš kulturni prostor: pratile su se muzika, poezija, stizale su ploče, knjige... Iz perspektive današnjeg virtuelno, tehnološki i globalno premeštenog i povezanog sveta, kada sve čak i u svojoj udaljenosti može postati naizgled blisko, to deluje zapanjuće: jer nikakve podrške te vrste, niti te brzine još nije bilo. Samo tradicionalni putevi saobraćanja koji su se pokazali dovoljno otvoreni i delotvorni.

U istoriji dvadesetog veka 1968. predstavlja neku vrstu prekretnice, simbolički centar vremena koje je u svojoj ukupnosti iznudilo prevrednovanje političkog, kulturnog i svakodnevnog života. To je bilo vreme koje su obeležili pokreti za ljudska prava, borba za radnička prava, borba protiv diskriminacije žena i rasne segregacije koje nagrizaju samorazumljivost postojećeg sveta. U atmosferi hladnog rata, te rata u Vijetnamu, otvara se jedna potpuno drugačija scena; na njoj se sve glasnije oglašavaju ženski pokreti, seksualna revolucija, studentske i antiratne demonstracije, hipi komune... Novi načini osvajanja prostora, njegovo redefinisane unutar postojećih institucionalnih struktura i njihovih strategija (up. De Serto), proizveli su pukotinu u vladajućim društvenim konvencijama koja je zauvek promenila svet. Menjaju se kodovi društvenog ponašanja, osvajaju nove taktike delovanja koje podrivaju tradicionalne institucije građanskog društva. Naspram i mimo elitne kulture rađa se novi prostor masovne i kontrakulture, tzv. alternativna kultura.

Menja se muzika, odevanje i frizure, uvode se novi životni stilovi: novi ljudi hodaju ulicama, dokoliče i pevaju po parkovima. Svet se čini ponovo mlad i u pokretu. Plakati, poster, grafiti, rok i pop muzika, ulična pozorišta, performansi i akcije postaju deo kulturnog ambijenta. „Tih godina se moglo uočiti upisivanje u istoriju ranije 'tihih' grupa, koje su određene razlikama rase, pola, seksualnih sklonosti, etničnosti, domorodačkog statusa, klase.“¹⁰ Prema Lindi Hačion one se upisuju u teorijski diskurs i umetničku praksu.

Sve to generiše i nastanak novih umetničkih platformi i strategija: lend art, arte povera, bodi art, hepening, performans, umetnost novih medija. Da bi ih zajednički obuhvatila i opisala Katrin Mije¹¹ uvodi novi termin u umetničku teoriju nazivajući ih *novom umetničkom praksom*. U jugoslovenskoj teoriji i kritici umetnosti preuzima ga Ješa Denegri¹² registrujući pojavu niza uzajamno različitih, nekoherentnih umetničkih aktivnosti koje su prodrle na jugoslovensku umetničku scenu sedamdesetih¹³, narušivši vladajućih duh socijalističkog estetizma i modernizma.

10 Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, Novi Sad, Svetovi, 1996, str. 112.

11 Katrin Mije, „Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti“, *Konceptualna umetnost*, tematski broj časopisa *Polja*, Novi Sad, 1972, br.156, str. 8–12.

12 Up. Ješa Denegri, *Razlozi za drugu liniju*, Novi Sad, MSUV, 2007, str. 97.

13 Nova, zato što je inovativna, umetnička zato što je reč o umetnosti, i praksa zato što je reč o umetničkim radnjama i aktivnostima a ne dovršenim objektima. Up. Ješa Denegri, *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – nove prakse (1970–1980)*, Novi Sad, Svetovi, 1996, str. 22–24.

„Godine 1968, Alen Ginzberg je objavio tri knjige pesama, od kojih se najčešće pominje „Planet News“. ... Iste godine Džerom Rotenberg priredio je i objavio docnije silno uticajnu antologiju primitivne poezije „Technicians of the Sacred“, Timoti Liri štampa čak dve knjige poezije – „High Priest“ i „Politics of Extasy“, dok Karlos Kastaneda isto čini sa paradigmatičnim „The Teaching of Don Juan: The Yakui Way of Knowledge“.

Tokom istih dvanaest meseci objavljen je i zbornik „Cybernetics and Serendipity: The Computer and the Arts“ koji je priredio Jaša Rajnhart, a nisu mirovali ni autori značajnih tekstova objavljenih u periodici. Da podsetimo: Luis Kempf u magazinu „Nation“ u septembru objavljuje tematski i drugačije kolosalan esej „The Humanities and the Inhumanities“, „Art international“ u februaru štampa tekst „The Dematerialisation of Art“ Lusi R. Lipard & Džona Čendlera, a „International Times“ u julu pred svoje drage čitaoce iznosi stihovnu formu teksta „Paradise Now“ Džulijana Beka. Upravo tada, u jednom od svojih po uticaju moćnih intervju, guru yipie pokreta Ebi Hofman izjavljuje da je ideologija umna bolest, da bi zatim vrhunskim ciljem proglasio nove stilove života o kojima ne treba pričati već ih treba živeti.“ (Vladimir Kopicl, *Prizori iz nevidljivog*, str.5-6)