

005 – 036 **UPUTE**

037 – 044 Marija Gattin: **Protokol dostavljanja misli**

046 – 047 **Biografije**

048 – 049 **Djelatnost grupe**

050 – 051 **Bibliografija**

052 – 067 Nena Dimitrijević: **Gorgona – Umjetnost kao način postojanja**

068 – 071 Jerko Denegri: **Gorgona i poslije**

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i sveučilišna knjižnica - Zagreb

UDK 7.038(497.5)"195/196"

GATTIN, Marija

Gorgona / <urednica Marija Gattin>. -
Zagreb : Muzej suvremene umjetnosti, 2002.
- 2 sv. (160 str. s tablama u bojama) (72 str.)

Prva knjiga sadrži samo reprodukcije
radova grupe Gorgona. - Gl. stv. nasl.
knj. 2: Protokol dostavljanja misli /
Marija Gattin. - Obje knjige uložene u
zajedničku kutiju. - Bibliografija. - Sadrži
i: Gorgona - umjetnost kao način
postojanja / Nena Dimitrijević. Gorgona i
posle / Jerko Denegri.

ISBN 953-6043-42-4

I. Gorgona – Monografija

421007075

STR. 002

Fotografija za putovnicu Gorgone, 1961.
Anonimna fotografija iz tiska.

STR. 003

Pozivnica (**Izvolite prisustvovati**) poslana je bez dopunskog objašnjenja na pedeset adresa u rujnu 1962.

STR. 004

Josip Vaništa: Pogled kroz prozor, 1960.
ugljen i tuš na papiru, 28,8 x 36,3 cm
vl. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

STR. 005

Izlog trgovine rabljenom robom u Vlačkoj ulici snimljen 1960. godine.
Fotografiju izloga, ponovljenu devet puta, Vaništa je upotrijebio za prvi broj anti-časopisa Gorgona.

STR. 006

Josip Vaništa: Put, 1954.
olovka na papiru, 13 x 28,5 cm
vl. autor

STR. 007

Josip Vaništa: Šetnja, 1989.
retuširana fotografija
Fotografija je nastala unutar postgorgonske aktivnosti članova grupe i objavljena je u publikaciji P.S. – Post Scriptum autora Josipa Vanište (u suradnji s Marijanom Jevšovarom).

NACRT JEDNOG OBJAŠNJENJA

Mislim da treba odmah reći da je Gorgona svojom ne-neophodnošću davni početak određen da bude bez razvoja i cilja. Veoma ograničena na početak koji traje, nedefinirana i neodrediva, sličnost njenih suprotnosti i veze njihovih struktura temelje se na neprihvatjanju.

Čega? Na neprihvatjanju, ako je odgovor obavezan, onih procesa koji joj se nude kao spasenje u njenoj tajanstvenoj boli, a u kojima ona ne vidi nego potvrdu svoje nesreće.

Oskudnost njenog predmeta i neprestani početak njene egzistencije uslovljuju se međusobnim ukidanjem. Ona se ponovo rađa i ponovno pokušava roditi. Ona nema što dodati ni reći, ona se irealizira.

13 uputa za čitanje Nacrta

1. **Ono što se naziva umjetnošću: jedino i isključivo područje Gorgonina interesovanja.**
2. **Nazovimo ga predmetom Gorgone. On je oslobođen svakog psihološkog, moralnog, simboličnog značenja.**
3. **Gorgona je za apsolutnu prolaznost u umjetnosti.**
4. **Djela u stanju nedovršenosti prije svoje konačne verbalne ili optičke funkcije ne gube svoju formalnu sličnost.**
5. **Gorgona ne traži djelo ni rezultat u umjetnosti.**
6. **Njena misao, ozbiljna i oskudna, uzmiče pred ukorijenjenim navikama življenja.**
7. **Njena je sumnjičavost postojana spram pretjerano velike jasnoće.**
8. **Da li se bojimo ustvrditi da je postala na prironi način.**
9. **Iz svijeta ograničenog na humano ona ne bježi. Ona bježi od sebe.**
10. **Ona vrednuje po situaciji.**
11. **Njena težnja prelazi sa bitka spram privida.**
12. **Ona je protivurječna.**
13. **Gorgona se definira kao zbir svojih mogućih tumačenja.**

STR. 010

Poziv Radoslava Putara na satanak članova grupe od 30. rujna 1966. Skoro svi Putarovi dopisi bili su antedatirani i pisani arhaičkim jezikom u tipičnom stilu kancelarija građanskog društva K&K.

Velemožni gospodine!

U svezi s održavanjem sjednica veleučenoga našega Društva primiećeno je sa strane unutrašnje službe sigurnosti da njeka Gospoda Predsjednici učestalo izostaju i rad sazvanih skupovah svojimi nedolazci teško opterećuju. Ideološki je i ini rad Društva na taj način potonjih mjesecih oćutno slabo napredovao to više što u slučajevih utvrđivanja važnih zaključakah nije bilo možno uzpostaviti potrebiti quorum svekolikog ćlanstva. Prislušna služba sigurnostnih organah Društva ustanovila je dapaće i nepobitnu ćinjenicu da nekolika Gospoda Predsjednici u prilikah velevažnih sjednica hitnosti i znaćaju sastanakah ovima pretpostavljaju neoćekivane nabavke kredencih i uresnih Źnorah.

Umoljavaju se stoga Velemožna Gospoda Predsjednici da Tajništvu Veleučenoga Društva svoje posebne Źelje o naćinu sazivanja sjednicah i sastanakah najhitnije priobćiti blagoizvole.

Tajništvo Veleučenoga Društva slobodno je izviestiti Velemožnu Gospodu Predsjednike o mnoštvu predstojećih radovah kakono sledi:

- § 1. Obća rasprava o stanju i prilikah
- § 2. Komisijski prijegled poodmakle godišnje dobe
- § 3. Pripreme i odluke o komercialnim poslovih Društva
- § 4. Analysa nekolikih ideoloških pitanjih i
- § 5. Eventualie.

Tajništvo Veleučenoga Društva slobodno je takodjer upozoriti svekoliko uzorito ćlanstvo da će se prva velika sjednica novoga saziva održati tokom slediećega tjednha, a ob danu, uri i mjestu sjednice Gospoda će Predsjednici biti obaviećteni ponaosob svaki. Umoljavaju se Gospoda Predsjednici da najavljenoh sjednici zbog izuzetne važnosti i mnoŹine neriećenih poslovah svakako prisustvovati blagoizvole.

U Zagrebu, dne 30. Rujna 1866.

Za Tajništvo Društva:
(potpis R. Putara)
Glavni perovodja.

STR. 011-016, 018-019

Sastanak članova Gorgone na Arhitektonskom fakultetu 1961. godine. Sastanci su se najčešće održavali u kabinetu slikara Kamila Tompe, profesora kojemu je Josip Vaništa u to vrijeme bio suradnik na fakultetu.

S lijeva na desno: Josip Vaništa, Radoslav Putar, Đuro Seder, Ivan Kožarić i Marijan Jevšovar.
(Fotografije: Marijan Jevšovar)

STR. 017

Josip Vaništa: Ukidanje perspektive / Projekt stola oko 1961.

STR. 020-021

Anketa sprovedena na jednom od tipičnih sastanaka grupe koju je sastavio Dimitrije Bašičević Mangelos. Prekucani zapisnik sa pitanjima i odgovorima naknadno je dostavljen članovima.

1. Da li je za Vas Gorgona REZULTAT, POKUŠAJ ILI PROMAŠAJ

SEDER: Gorgona uopće nije, ali me jako zanima

VAN: Rezultat

PUTAR: Kobna posledica

JEŠO: Utočište

WULEX: Promašaj

M: Nešto kao da je

2. OPIŠITE JEDNU NEDELJU DOPODNE OD 8-12

SEDER:

3. DA LI JE GORGONA ZELENE, PLAVE ILI NEKE DRUGE BOJE

SEDER: neke druge. – VAN: zel. kao trava. – PUTAR: staklene.

JEŠO: belo-žute. – WULEX: braun. – M: sutrašnje

4. DA LI JE GORGONA DOSADNA

SEDER: nužno dosadna, jer postoji. – VAN: Jedno što nije

PUTAR: kako kad, kako kome i kako gde. – JEŠO: Ja sam njoj dosadan – WULEX: Beskrajno je dosadna. To je njena najveća vrlina.

M: Ne trošite reči uzalud

5. ODGOVORITE DA LI JE GORGONA BILA NA IZLOŽBI MORGAN PAINTS

SEDER: / . – VAN: nije. – PUTAR: / – JEŠO: Gorgona ne posjećuje izložbe
WULEX: / – M: Zna se da nije naknadno uspeo pročitati – SEDER: Gorgona je kurva.
PUTAR: Ne zna. – WULEX: Nije braun bela

6. DA LI JE GORGONA POBUNJENA, INDIFERENTNA ILI PUNA ZAHVALNOSTI

SEDER: Opet kurva. – VAN: Između indiferentnosti i zahvalnosti.
PUTAR: Još odlučuje. – JEŠO: / .
WULEX: Dosadna. – M: Nejasna.

7. RODNO MESTO GORGONE

SEDER: Negde sasvim nejasno, kao kudeljla, vata. – VAN: Beč.
PUTAR: Ne znam. – JEŠO: Pod mostovima.
WULEX: B. F.L. M. B. – M: Zaprešić

8. GODIŠNJE DOBA ILI MESEC U KOME SE GORGONA OSEĆA DOBRO

SEDER:...../astralni/. – VAN: od 1-15 marta. – PUTAR: februar. – JEŠO: Uvek.
WULEX: Zeleno-zlatno. Između toga opet braun.
M: Zapravo uvek pomalo nelagodno, ali sa nadom.

9. GORGONA STANUJE (navesti jednu sliku i ime autora)

SEDER: Na jednoj praznoj sivoj slici, ali vrlo vrlo lepoj
VAN: Na Račićevom čelu (Autoportret). – PUTAR: Na tavanu.
JEŠO: U Karasovom dečaku. – WULEX: U Braque-u celom.
M: Na nekim mojim slikama

10. ZANIMANJE GORGONE.

SEDER: Vrlo mnogo, ali opet kurva. – VAN: Nameštenja nema, ali se zanimanje nije
uspelo saznati. – PUTAR: Vječno stari. – JEŠO: Ljubav. – WULEX: Ne vidim ništa.
M: Pokušava se roditi. Nprestano.

11. PROMENA MESTA STANOVANJA. Sredstva transporta.

SEDER: Pantovčak ili svi prizori. Transportna sredstva, mislim, uopšte ne upotrebljava.
VAN: Preselila se pješice. Ne zna se kuda.
PUTAR: Ona se raspituje za svoju adresu.
JEŠO: Ona ne seli, nego oko nje mjenjaju ambijent.
WULEX: Zelena diližansa. Tačka.
M: Ga ne menja

12. DEFINICIJA GORGONE:

SEDER: Ne volim je, mrzim, ali ipak postoji. – VAN: Ne mogu reći. – PUTAR: Teže uz
brdo. JEŠO: Neuništivo traje. WULEX: Gorgona. – M: Nešto kao ja u poslednje vreme.

STR. 022

Adoracija, kolektivna akcija na samostalnoj izložbi Julija Knifera u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1966. godine. S lijeva na desno: Đuro Seder, Radoslav Putar, Ivan Kožarić, Julije Knifer, Marijan Jevšovar, Dimitrije Bašičević, Josip Vaništa.

(Fotografije: Branko Balić)

STR. 023

Odgovor Radoslava Putara na upit je li moguće napraviti kolektivno djelo koji je kao zadatak zatražio od članova grupe na jednom od sastanaka 1963. godine.

VELEUČENA GOSPODO PREDSEDNICI!

Razmišljajući o posljednjemu našem zadatku slobodan sam predložiti Vam sljedeće rješenje:

§ 1.

Collectivno je djelo sačiniti nemoguće.

§ 2.

Svakako, stoga, valja pristupiti ostvarenju toga velebnoga umotvora kako bi obća dobrobit krenula na bolje.

§ 3.

Kako bismo pri uzvišenomu svome potonjem zadatku lakše stigli do svojega cijelja, raditi nam je na collectivnom djelu bez ikakve vidljive suradnje.

§ 4.

Na trnovitu putu do svrhe našega nastojanja, trebe smetnuti sa uma svaku korisnost, a nikako ne valja računati ni na čiju harnost ili možebitnu pohvalu.

§ 5.

Collectivnom plodu našega pregalaštva svatko će posve slobodno doprinijeti ponešto u onome smislu iz kojega ka žiži viših naših interesa dolazi. To jest: kako se budu u žiži sastajale sve različitosti, tako će one i istim pravcima težiti da se ka svojim ishodištima i vrate.

§ 6.

Svaki nesklad i očigledna nerazumljivost cieline, kao i njezina nerazumnost bit će nam vjerodostojnim dokazom da je nemogućnost savladana na jedini mogući način, to jest sačuvano je njezino glavno ponajbolje svojstvo.

U Zagrebu, 17. veljače 1863.

N. N.

(rukopisom J. Vanište potpisan Putar)

STR. 024

Ivan Kožarić: Neobični projekt / Rezanje Sljemena, 1960.
retuširana fotografija

STR. 025

Odgovor Ivana Kožarića na upit je li moguće napraviti kolektivno djelo iz 1963.

Kolektivno učiniti i odljeve u gipsu unutrašnjosti glava svih gorgonaša, nitko ne može biti oslobođen. Učiniti, diskretno, odljeve unutrašnjosti nekoliko, značajnih automobila, unutrašnjosti garsonijera, stabalja, unutrašnjost jednog parka itd. uglavnom svih značajnih šupljina u našem gradu.

STR. 026

Ivan Kožarić: Isječak rijeke, 1959.
gips, 49 x 36,5 x 15,5 cm
vl. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

STR. 027

Ivan Kožarić: Ekran, 1960.
kamen, 71 x 59 x 8 cm
vl. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

STR. 028–029

Odgovor Đure Sedera na upit je li moguće napraviti kolektivno djelo iz 1963.

Kolektivno djelo

KRITIČKO–RACIONALNI PRISTUP

Kolektivno djelo je sušta suprotnost onome nastojanju, kojim smo neprestano obuzeti kao pojedinci: afirmacija ličnosti, koja se potvrđuje i ostvaruje u svom individualnom djelu. Svjedoči o svojoj sudbini, jer i ne može o tuđoj, ako ne želi rizik neistine i iskonstruiranosti.

Da li ipak želim Kolektivno djelo?

Želim.

Da li je Kolektivno djelo moguće?

Pretpostavljam da je potreban zajednički cilj, zatim podudarnost misli i volje.

Srodnost osjećanja. I neko, barem minimalno, zajedničko oduševljenje.

Za "konstruktivno" Kolektivno djelo potreban je svakako još i određen zajednički program rada.

GORGONSKI PRISTUP

Prvi projekt

– Kolektivno djelo žulja se potajno između naših ruku i ulazi kriomice kroz vrata Širinog salon. U velikoj tajnosti pribire svoje dijelove, skuplja svoje komade u nerazgovjetnu cjelinu punu određenog smisla. Noću se nehotice rasipa i ponovo traži, jer još ne poznaje svoju kolektivnu suštinu. Nekoliko dana spava vrlo nemirno, sanja nesuvisle slike, i preobražava se postepeno u završeno djelo. (Šira još o svemu ne zna ništa.) Pred samo otvorenje pokušava da pobjegne, ali Šira, koji je u međuvremenu nešto saznao, zaključava salon. Na dan otvorenja Kolektivno djelo je vrlo snuždeno i blijedo, gotovo nevidljivo, vrlo nehomogeno, jedva postojeće. Od posjetilaca nitko na njega ne obraća pažnju, iako su svi vrlo dobro raspoloženi. — Sljedećih dana Kolektivno djelo izjeda tajna bolest, potpuno gubi pamćenje, i kopni kao komad snijega na ulici. Prilikom zatvaranja izložbe konstatira se da više i ne postoji. Ostaje samo mala mlaka neodređene tekućine u jednom uglu salona. Slave se karmine.

Drugi projekt

Kolektivno djelo ostvaruje se na ovaj način:

Prvog dana ulazi u salon prvi Gorgonaš (redoslijed je po abecednom redu ili se baca kocka) i započinje Kolektivno djelo.

Drugog dana ulazi drugi Gorgonaš i nastavlja kolektivno djelo.

Trećeg dana ulazi treći Gorgonaš po istom poslu.

Četvrtog dana četvrti Gorgonaš kreira Kolektivno djelo.

Petog dana peti, a šestoga šesti Gorgonaš.

Sedmoga dana sedmi Gorgonaš.

Sljedeća tri dana rezervirana su za eventualne nepoznate Gorgonaše, koji bi možda željeli sudjelovati. Nakon toga je Kolektivno djelo gotovo.

Bitna je u ovom projektu zajamčena tajnost. Naime, da ni jedan od Gorgonaša koji slijedi, nema pojma o onome što je prethodnik napravio. Dozvoljena je apsolutna sloboda kreiranja.

Na dan otvorenja Kolektivno djelo zapanjuje svoje stvaraocce i publiku. Šira je očajan.

Treći projekt

Kolektivno djelo je naručeno u nepoznatoj radionici i gospodična tajnica izvještava da je gotovo. Na dan otvorenja svi Gorgonaši uz pomoć Nikole unose Kolektivno djelo oprezno u salon. Pozivnice su razaslane i Mikac je već podijelio plakate. U zadnji čas konstatira se s užasom, da je Kolektivno djelo preveliko i ne može se unijeti kroz vrata. U općoj konsternaciji prisutnih autora i uzvanika, u gužvi zastoja saobraćaja izazvanog Kolektivnim djelom, pada odluka da se izložba Kolektivnog djela odgađa.

Četvrti projekt

Kolektivno djelo je Završeno. Izložba je već odavno održana i prelazi se na razmatranje mogućnosti drugih važnih pothvata.

VIZIJE

Kolektivno djelo nema lica.

Kolektivno djelo ne zna govoriti.

Kolektivno djelo ne poznaje svoj početak, ima samo kraj.

Kolektivno djelo se ne može predvidjeti kao forma, samo kao nastojanje.

Konačni izgled Kolektivnog djela nije uopće važan.

Đ.Seder

STR. 030-031

Foto-poziranje članova i prijatelja Gorgone, 1961.

(Fotografije: Branko Balić)

STR. 032-033

Foto-poziranje članova i prijatelja Gorgone, 1961.

S lijeva na desno: Dimije Bašičević, Đuro Seder, Slobodan Vuličević, Josip Vaništa, Julije Knifer, Matko Meštrović, Radoslav Putar, Ivo Steiner (sjedi).

(Fotografije: Branko Balić)

STR. 034-035

Matija Skurjeni: Gorgona, 1962.

ulje na dasci

privatno vlasništvo, Francuska

STR. 036-041

Foto-poziranja na samostalnoj izložbi Julija Knifera u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1966. godine.

(Fotografije: Branko Balić)

STR. 042-043

Anketni listić Josipa Vanište i odgovori članova grupe o nastavku gorgonskih sastanaka iz 1964. godine.

znakom + odnosno -
nacrtanom na komadu
papira i upućenom u
priloženoj kuverti
za ili protiv
nastavka gorgonskih sastanaka

STR. 044–045

Domaća zadaća Radoslava Putara na temu proljeća, 1962. **Gorgonski sastanci često su se odvijali u prirodi ili su to bile šetnje u okolici Zagreba. Jedan od tipičnih zadataka bila je "inspekcija" ili "komisijski pregled" godišnjeg doba o čemu su članovi pisali izvještaje.**

STR. 046

Vukomeričke gorice, mjesto čestih izleta članova grupe.

STR. 047–055

Osim odgovora na upite i ankete, općenitih razmišljanja članova na neku zadanu ili osobnu temu, pismeno su se dostavljale i misli za pojedine mjesece.

STR. 047

Josip Vaništa, Misli za travanj, 1964.

Aluzija je na zajedničke proljetne šetnje članova grupe koje je Radoslav Putar nazivao "**footing**".

STR. 048

Josip Vaništa, Misli za mjesece, 1964.

Misli za lipanj

Allan Kaprow priredio je Happening na Segalovoj farmi, pokraj mora, na plaži, na kraju dana. Muškarci i žene na koje nitko ne obraća pažnju: oni gledaju igru vjetra u raslinju, na površini mora: nema bolje predstave od časa u kojem se živi, niti ljepšeg dijaloga od razgovora s prijateljima. Nije li to u stvari napuštanje djelatnosti plastičnog ili kazaličnog govora za prepoznavanje realnog i svakidašnjeg. Umjetnost postaje sporedna. Konačno.

Allain Jouffroy, J.J. Leveque:

Kriza sadržaja u današnjoj umjetnosti. Aujourd'hui april 1964

STR. 049

Josip Vaništa, Misli za mjesec, 1964.

Misli za lipanj, srpanj, kolovoz.

Budistički svećenici žive sami ljeti, sakupljaju se zimi.
H. de M.: Carnets, années 1930–1944.

STR. 050

Ivan Kožarić, Misli za prosinac, 1964.

MISLI

Obuzima me osjećaj zadovoljstva i ponosa što imam
uru na ruci.

Siromaštvo obećava.

Pojavila se bijela površina s desne strane malo manjkava
a u lijevom uglu malo zaobljena.

Male žličice za kavu idu u plastičnu košaricu sa četiri
različita pretinca u kuhinju a druge male žličice za kavu,
malo veće, idu u košaricu sa pretincima u sobu.

Sretan Božić svima

Ivan Kožarić

STR. 051

Josip Vaništa, Misli za mjesec, 1964.

MISLI ZA JANUAR

OVAJ glas što govori, iako zna da je lažljiv, indiferentan
prema onome što kaže, odveć star, možda odveć ponižen
da bi igda konačno mogao izreći riječ od koje bi ušutio,
glas koji za sebe zna da je beskoristan, da nije ni za što,
koji sam sebe ne sluša, usredotočen na tišinu koju
narušava ... je li to uopće glas?

S. B. Neimenovani str. 40

STR. 052

Josip Vaništa, Misli za mjesec, 1964.

MISLI ZA OŽUJAK

Mene se nisu ticali ljudi koji su ispunjavali moj prostor,
ticao me se samo prostor.

G. G. Gubave duše
izdanje ZORA 1962.

Učiniti malo. Ne pisati suviše. Ne čitati previše. Ne poduzi-
mati mnogo. Ne poznavati preveliki broj ljudi. Ne spoznati
suviše. Odbijati bez prestanka.

H. de M.: CARNET années 30-44

Pjesnik treba napustiti književnost ne zato da bi prihvatio
život, već da se još više udalji od njega.

P. V. oevvres str.155

STR. 053

Josip Vaništa, Misli za siječanj, 1966.

STR. 054

Josip Vaništa, Misli za veljaču, 1964.

Apstraktno slikarstvo je pitoreskna književnost
psiholoških stanja. To je bijedno. Ja sam sretan da
nisam apstraktni slikar.

YVES K.

Samo u praznini prebiva ono što je esencijalno.

LAO-TCE

Ranije sam u prozama volio bogatstvo emocije, duboke
muzike i vruće boje; slaboće sigurno koje zaslužuju da ih
poprave zaušnicama i štapovima; sada sam poslije četvrt
stoljeća, doveden u carstvo čiste i asketske linije.

TIN UJEVIĆ: Sabrana djela, knjiga VII, strana 238

Heideger ostaje i sam na pozicijama svojevrsnog nihilizma,
koji svodeći čovjekovo bivstvovanje na bivstvovanje ka
smrti, vidi njegov najviši ljudski zadatak u tome da ne

izbjegavajući svoju najvlastitiju i najneizbježniju mogućnost bivstvuje bez iluzija u samosvjesnoj i tjeskobnoj slobodi ka smrti.

Čovjeku govor ne otvara nego skriva vlastitost.
M. H.

STR. 055

Josip Vaništa, Misli za mjesec, 1964.

MISLI ZA OŽUJAK

Ada: Ne bi smio sjediti na hladnom kamenju, to nije dobro u ožujku. Podigni se, da podmetnem svoj šal. Je li tako bolje?

Henry: Neusporedivo, neusporedivo. Hoćeš li sjesti do mene?

Ada: Hoću. Ovako? Ili ti je draže ovako? Tebi je svejedno. Pretpostavljam da je dosta hladno; nadam se da si obukao donje rublje, Henry?

Henry: To ti je bilo ovako: obukao sam ga i tad sam ga svukao i tad sam ga opet obukao i tad sam ga opet svukao i tad sam ga opet svobukao i tad –

S. B.: THÉÂTRE

STR. 056-057

Josip Vaništa, Kolektivna legitimacija, 1961.

retuširane fotografije

(Rad je ukraden na jednoj izložbi 2000., Vaništa je naknadno napravio nešto izmijenjenu repliku).

Portreti poznatih ili anonimnih ljudi izabrani su kao predlošci za portrete članova i prijatelja grupe, postupak koji je J. Vaništa nazivao **“fotokompencacije”**. Ivan Kožarić (Jean Marais), Marijan Jevšovar (anonimna osoba), Dimitrije Bašičević Mangelos (anonimna osoba), Matko Meštrović (Gertude Stein), Radoslav Putar (glumac u sceni iz filma s Marinom Vlady), Julije Knifer (Paul Gauguin), Đuro Seder (Eugène Delacroix), Slobodan Vuličević (anonimna osoba), Bruno Mascarelli (anonimna osoba), Josip Vaništa (Milan Horvat).

STR. 058-059

Presnimak reklame (**Gorgonizirajte se!**) za udobne naslonjače i krevete iz serije Gorgone iz nekih talijanskih novina i popratno pismo Radoslava Putara poslano na adrese članova grupe 1964. godine.

Veleučeni Gospodine Predsjedniče!

U stalnoj i svestranoj potrazi za dokumentima, koji su ob universalnoj prisutnosti Gorgonskih principah svjedočiti možni, a ta se potraga ponajbolje obavlja u intenzivno aktivnoj ne-aktivnosti, Tajništvo je našega uglednoga Društva nedavno stupilo u posjed izprave osobite važnosti i značaja.

Uočiv znamenitost te izprave, Tajništvo je rezerviralo u ovdašnjoj podružnici Obće Banke posebni safe, pohranilo ju je tamo, a prije toga dalo je izraditi ograničeni broj fotografičkih kopijah izprave.

Omome dopisu Tajništvo je slobodno priložiti jednu kopiju gore spomenute izprave. Umoljava se Vaša Veleučenosť da izpravu blagoizvoli proučiti i pripremiti se za disputaciju o njoj prilikom sljedeće sjednice Predsjedništva Uprave Društva.

U Zagrebu, dne 24. studenoga 1864.

Predstojnik kancelarije:
(potpis R. Putara)

STR. 060-061

Miljenko Horvat, fotografije obale Sjeverne Irske.
Fotografije "gorgonskih pejzaža" sa svojih putovanja Miljenko Horvat je najčešće slao na adresu Josipa Vanište.

Pismo Radoslava Putara iz Pariza (1962.) pisano verzalom bez interpukcije i razmaka "u rimskom stilu" u kojem izvještava o posjeti ateljeu Slavka Kopača i mogućnosti njegove izložbe u Studiju G (Salon Schira), salonu okvira kojeg je grupa koristila za organiziranje izložbi.

Svima gorgonašima a napose nenegorgonašima poručujem da je ovdje zima i da se obistinila dijagnoza o nepostojanju proljeća kao godišnje dobe pa sam tako smrznut trebao nešto vremena da opazim kako ovo nije Preradovićeve ulica i nema na vidiku nikakva Širina salona ni Jevšovarova atelijera jer su razlike velike i prilično iznenađujuće napose zbog tromosti mogega mozga i ostalih sredstava za nesporazume svake vrste na koje smo navikli tokom niza godina postojanja među stanovnicima koji sve privide prihvaćaju kao materijalne istine no kako se i sam moram ubrojiti među nesigurne duhove trebalo mi je deset i više dana da uočim nestajanje jednih i postojanje drugih okolnosti a jedna je takva okolnost lobjet Georges Mathieua koji je pomoću svojega imena i gomile novaca zaveo ovdašnji primjenjeni ULUH da priredi izložbu pod gornjim naslovom i pokušaju dopredložiti predmete koji bi bili bolji od onih postojećih no u nestašici radikalnih gorgonskih ideja nisu ti predloženi predmeti bitno različni od najobičnije slikarske i kiparske produkcije koju poznamo sa stotina starih i novih izložbi priznajemo im veću ili manju vrijednost jer to priznanje više ili manje zaslužuju zbog samostalnih kvaliteta koje se ni sa kakvim svakidašnjim upotrebama ne mogu povezati osim incidentima bez pristajanja duha da oda svoju znakovitu prisutnost suprotnu trenutačnim potrebama praktičnoga svijeta jer igra šaha sa figurama koje su izrađene u Lepoglavi ili u sljepačkoj zdruzdi nije identična sa igrom figura Man Raya i Maxa Ernsta što se šutke moralo priznati i na diskusiji pariskih uluhovaca kad su bezglavo pokušali obraniti svoj eksperiment suprotstavljajući tobože svoje stavove nekim predstavnicima ovdašnje akademije kao i svim vidljivim i nevidljivim protivnicima kojih se boje i koji su jači od njih imajući u svom vlasništvu sve banke i tvornice tako su sve one dobre stvari sa izložbe koje bi čak zaslužile da budu izložene u Studiju G ostale bez prave obrane i sigurno su zadržale u vitrinama pri pomisli kakva ih sudbina očekuje počnu li ih umnožavati kalupima i prodavati u svim Namama svijeta raji koja će reći da ne valjaju i da su preskupe i ako Yves Klein tvrdi da su problemi suvremene forme svi riješeni da je svaki razgovor o formi danas obična masturbacija da se u atelijerima nema više ništa dogoditi i ne događa se on je očito spreman da

se bori za forme koje sam proizvodi u svom atelijeru i prodaje za skupe pare svima koji ne vide da tu forme zaista više nema i prodano je ono oko platna a ne samo platno na kojemu nije vidljiva ni ona magija koju traže i pubertetski brane studenti akademije misleći da se na taj način suprotstavljaju svojim profesorima i vlasnicima galerija zviždeći i urlajući u zadnjim redovima auditorija stoga mi nije preostalo drugo nego da potražim neke stvarnije oblike na kamenim ogradama Seine što me konačno dovelo na Montmartre do atelijera Slavka Kopača sa mišlju da bi bilo dobro da ga pozovemo neka pošalje nekoliko svojih akvarela i poneko platno za izložbu u Studiju G na jesen možda ili u zimi već prema tome kako o tome zaključí velemožni žiri naše galerije u Preradovićevoj ulici to više što je sam Kopač očito spreman da to učini jer mu je stalo do toga da nešto od svojega rada pokaže ljudima koji će pokazati da takve stvari trebaju i ne nalaze ih besmislenima odnosno pristaju da na čas prihvate iluziju o potrebi negativnoga smisla nasuprot pozitivnom smislu oportunističke korisne egzistencije i ugodne afirmacije življenja dok se spremaju od početka svijeta sve vrste smrti i nestajanja zato predlažem visokomu forumu pod pokroviteljstvom svemoćne Gorgone da razmisli i ne smisli o odluci o izložbi Slavka Kopača u Studiju G pa neka mi javi tu svoju odluku koju će svagda moći revidirati i prema potrebama povući a u svrhu propagande gorgonizma i u svrhu antigorgonstva molim gospodina predsjednika da mi ovamo pošalje dva ili tri kompleta Gorgoninih izdanja koje sam samo je po sebi razumljivo zaboravio uzeti sa sobom iz vlastitih zaliha Kopač mi naime nakon opširnog uvjeravanja i objašnjavanja o značenju Gorgone obećava da će me moći upoznati sa nekim potencijalnim gorgonašima koji žive ovdje a ne znaju da su gorgonaši i da Gorgona postoji bez njih kao što postoji i protiv nas što mi je bilo pomalo jasno i pomalo mutno kad sam vidio Kopačeve slike i predmete u njegovu atelijeru na stepenicama hodniku i dvorištu jer su se odmah stale premiještati u mojoj glavi s jednoga mjesta na drugo i konačno sam ih zajedno sa svojom glavom preselio u Preradovićevu ulicu u Širin salon to više što u dogledno vrijeme ne mogu zamisliti neku drugu napose zanimljivu izložbu u Studiju G s obzrom na izvjesne nove prilike i odnose ne vidim u Kopačevoj izložbi nikakvu opasnost za egzistenciju studija a bude li kakva opasnost postojala ili se bude pojavila to će biti drago svima antigorgonašima i antigorgonašicama s kojima dijelimo neposredni prostor a nadam se da ni Eva neće imati ništa protiv bude li se salon morao zatvoriti uostalom zaista nema nikakve opasnosti koja bi se udostojala da opazi Gorgonine obožavatelje u takvoj sitnoj drzovitosti kao što je izložba nekog Kopača jer mnogo je veća nesreća u tome što je za sada naš dragi Zagreb ostao bez kritike budući je ovdje i Depolo i Maligec na propuтовanju iz Bruxellesa kuda ih je

po svoj prilici poslao Veliki Krstača da mu organiziraju učešće na nekoj izložbi primitivaca koju nije pripremio naš specijalni specijalist za takve izložbe prema tome u Zagrebu je ostao samo Peić i nepravilno je velika i ne znam kako će sve to svršiti to više što se Matko Splitski nalazi u bolnici a Dimitrije Šidski se odavna ne bavi sportom pisanja kritika na čemu mu često zavidam i podsvjesno čekam svog oslobodioca u vidu nekog Price ili Augustinčića sva je sreća što ovdje imaju Michela Ragona koji vrši taj posao pa nikome ne pada na pamet da pozove na suradnju neke Putare koji bi uostalom mogli pisati isto takve rutinske parade koje objavljuje Arts Spectacles ne opažam neku bitnu razliku između Arts Spectaclesa i Telegrama sve je tek u tome što Michel Ragon piše svoje kritike bez rječnika a ja bih još neko vrijeme trebao rječnik što dokazuje i ova epistola koju vam pišem u rimskom stilu jer se nekako osjećam rimljaninom ovdje u petom katu u mansardi petorazrednog hotela sa pogledom na krovove mjesečinu i Eiffelov toranj što bi me sve moralo pobuditi na romantična sanjarenja ali niodkuda romantike ni za lijek kao što je nije srećom bilo ni u rimsko doba ako bi pak bilo kakvih poteškoća sa čitanjem i razumijevanjem ove epistole zbog nedostatka pismenosti njezina autora ili zbog nerazumljivosti njezina sadržaja onda molim cijenjenu upravu kojoj se ovim obraćam da pozove velikoga poznavaoa svih stilova koji će iz svojih obilnih zaliha točaka i zarezata moći dopremiti cijelu vreću kafkiskopravopisne gamadi točaka dvotočaka tritočaka zarezata i snabdjeti moju pisaniju opremom za bolje i lakše shvaćanje rimskoga stila kojim sam se poslužio da vas obavijestim o najnovijim svojim zbunjenim naklapanjima jer ništa lijepa još nisam ovdje našao budući valjda tražim na krivim mjestima a morao bih poslušati moguće savjete Gorgonine i sam sebi priznati da je najbolje što sam dosad našao harmonika jednoga slijepca u hodniku metroa na Concorde koju su harmoniku izrešetali mnogi žurni koraci po svjetlucavom betonu poda pa i moji sami

Putar

STR. 064-065

Iz prepiske Radoslava Putara sa članovima grupe.

STR. 066

Josip Vaništa: Fotokompenzacija, 1961.

predložak za plakat filma "Priznanje" Coste Gavrasa.

STR. 067

Josip Vaništa: Fotokompenzacija, 1961.

fotografija kompozitora i dirigenta Milana Horvata

STR. 068

Julije Knifer, "Moj pogled na svijet", 1966.

STR. 069

Matko Meštrović

STR. 071

Josip Vaništa: Kuća Gorgone / Gorgonahaus, 1960.
crtež na papiru, 16,1 x 21,7 cm

Projekt za skromnu baraku s neravnim podom koja je trebala biti smještena izvan grada, nazvana po min-henskoj galeriji Lenbachhaus.

STR. 072

Josip Vaništa: Kuća Gorgone (crtež poda), 1960.
olovka na papiru, 16,4 x 28,2 cm

STR. 073

Miljenko Horvat: Kuća Gorgone, 1963.
fotografija Aranskih otoka u Sjevernoj Irskoj

STR. 074

Miljenko Horvat: Gorgonska polja, 1963.
fotografija Aranskih otoka u Sjevernoj Irskoj

STR. 075

Miljenko Horvat, fotografija Aranskih otoka
u Sjevernoj Irskoj, 1963.

STR. 076-077

Josip Vaništa: Projekt neodržane izložbe

STR. 078

Salon Šira u Preradovićevoj ulici u Zagrebu, prostor koji je grupa iznajmljivala za povremene izložbe Studija G.

STR. 079

Josip Vaništa: Snimak unutrašnjosti, 1962.
Projekt za izložbu u Studiju G. Kroz izlog se trebao fotografirati dio unutrašnjeg prostora i fotografiju u naravnoj veličini postaviti u izlog tako da se, gledano izvana pod određenim kutom, stvarna arhitektura poklopi s fotografskom iluzijom.

STR. 080

Josip Vaništa: Projekt kugle, 1961.
Nemogući projekt za izložbu sastojao se od kugle koja bi ispunila cijeli prostor Studija G.

STR. 081

Josip Vaništa, projekt 1964.
Između Srebrene slike s crnom linijom i njezinim verbalnim ekvivalentom iz 1964. nastao je projekt za slike koje su trebale biti izrađene u nehrđajućem čeliku kao samostojeći objekti.

m a n g e l o o h o o s s s
sur la planetha još neotkhrivena
januarija 1963

mesje
secretairy–presednih ot gorghona
radoslav putar
IX stoletije. još uvek. m. hm.
jugovina. planetha još neotkhrivena.
ali. poznata

uvaženi mesje secretairy–presedniče
kako sam ot gg. presednika ostalih kao i ot vas lhično dokućio
salon G nalazeći se. na putu slave. u ulici jednog crnožuthog
generaoa. nezauzet je u mesecu maju. to jest slobodan. za
izlaganje.

jedna individuha. a to sam bio ja. prošle godine. molila je. da
joj se. dozvoli. izlaganje u salonu G. sočinjenja mojih to jest
individuhalnih. pod nazivom ili muthabor. ili fatamorghana.

genose džugašivili ml.–presednik uspeo me odbiti. dosta
elegantno. ispalo je nešto kao mlahadi ste kholega. i zeleni.
nosom pod. pričekajte još koju godinicu. i tako fajn.

da je dotična individuha bila zelena potvrđuje i činjenica.
između ostalog. što je naivno verovala. da je jedna takva
izložbica njena lhična stvar. a ne stvar gg. presednika. i to
vladajuće skupine gg. presednika. a ne svih.

tako je ispalo da na samoj procedhuri. padoh. tako da
inkvizicije ni ne dodjoh kao ono majn kholega matko ot
mestrovich della tendenzia vrlo nuova. elem to lani beše
gde se gdu su lanjski snegovi a ova put vas molim.

uvaženi secretairy–presedniče. podastrite ovu moju

m h o l b e n i c u

gg. presednicima ot gorghona. i to. moliću lepo ne onima iz

nevladajuće skupine. već. gg. predsjednicima iz vladajuće skupine.

d h a k l e

gg. predsjednici ot gorgone, vi koji ste iz vladajuće skupine gg. predsjednika / umoljavaju se i mesje džugašivili ml.-predsednik za podršku in preporuko / posebno se umoljava sućut mesje technicus-predsednik. za sućut. za sućut / umoljavaju se dodieliti mi. prostorije salona G u roku od 3-15 /, ili čitavmesec / maja. u svrhu izlaganja sočinjenija. pod naziva fata-morghana. ukoliko gg. predsjednici dozvolijo troškove ću snositi sam.

Molba Dimitrija Bašičevića Mangelosa za izlaganje u Studiju G tijekom svibnja 1963. upućena Radoslavu Putaru. Iz pisma se vidi da je i godinu dana ranije želio izložiti svoje radove pod nazivom Mutabor ili Fatamorgana. Koji su razlozi da Bašičević nije izlagao u Studiju G, financijski ili neki drugi, nije jasno, ali ostaje činjenica da je tek 1977. godine, na prvoj izložbi Gorgone u Galeriji suvremene umjetnosti, izložio svoje rane radove. Po iskazima nekih članova grupe (Vaništa, Jevšovar) radove koje je Bašičević u to vrijeme radio nisu poznavali, "znali smo jedino da nešto radi, ali ni u to nismo bili sigurni". Danas, nakon što nam je Bašičevićev opus uglavnom poznat, vidljivo je da je želio izlagati djela koja nisu bila poznata javnosti. To se razabire i po nazivu izložbe Mutabor ("promijenit ću se", čarobna riječ u bajci), riječju koju je često ispisivao na stranicama svojih zacrnjenih knjiga.

STR. 083

Dimitrije Bašičević Mangelos: Iže
tempera na lesonitu, 50 x 60 cm
vl. obitelj

STR. 084

Dimitrije Bašičević Mangelos: Paysage de la bataille,
1957.-1963.
akrilik na dasci, 31,7 x 22,5 cm
vl. obitelj

STR. 085

**Pismo Radoslava Putara od 23. siječnja 1963. Josipu Vaništi
o molbi Dimitrija Bašičevića za izlaganje u Studiju G.**

P. T.
Gospodin
Profesor
Predsjednik
Joseph Wanischttta
AGRAM
Kreuzener Straße, No. 11

Veleučeni Gospodine Predsjedniče!

Danas, dne 23. siječnja o.g. kretom pošte Sekretariat našeg Društva primio je dopis od Gospodina Predsjednika i člana-Utemeljitelja Doctora Dimitrija (Pravoga) Baschitschewitscha Šidskog de Srem, koji dopis Sekretariat svietlomu Naslovu podastire s molbom da Isti prema vlastitomu mnijenju i nahodjenju riješiti izvoli. Računajući sa vanrednom točnošću i kulantnošću kojima svietli Naslov na sve naše dopise savršeno odgovara, nadamo se da će i ovaj akt hitno i milostivo biti riješen.

Doctor Baschitschewitsch traži salu našega Salona da u njoj svoje umotvore našem slavnom občinstvu na uvid izloži. Ne znajući kojim slogom, kakvom mješalinom bojah Doctor Baschitschewitsch slikati običava i kakvi su mu predlošci i zdaj slikah, a misleć na skorašnje nemile događaje i na iskazanu sklonost za collectivno rasudjivanje u važnih stvari, slobodan sam primietiti svietlomu Naslovu da bi izvolio ev. u spomenutom smislu odlučiti i postupiti. Scienim pako da će Društvo naše u načetu smislu i krepčije svome konačnomu cielju zakoraknuti i zamalo na njemu se i obreti. Nadajući se da će svietli Naslov uskoro počastiti nas pozivom na novu Glavnu i godišnju Skupštinu, bilježimo se sa osobitim poštovanjem –

Hochachtungsvoll:
Chef i.Korrespondenz-Abtheilung u.
Generall-Sekretär:
(potpis R. Putara)

Agram, dne 23. siječnja 1863.

STR. 086

Izložba Modern Style (izložba primjera secesijskog obrta) u Studiju G 1962. godine.

STR. 087

Upitnik za primanje pozivnica za Studio G s potpisom Matije Skurjenija, slikara naivca bliskog krugu Gorgone koji je naslikao dva grupna portreta njezinih članova i prijatelja.

STR. 088

Julije Knifer: Meandar u kutu, 1961.
ulje na platnu, 143 x 199 cm, 143 x 308 cm
vl. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Slika je napravljena za izlaganje u Studiju G (31. 01. - 20. 02. 1962.). Kniferova ideja u stvaranju anti-slike šezdesetih godina nije polazila od problema njezine zavisnosti od prostora. Paralelno sa svojim slikarskim radom Knifer je ispisivao bilježnice (od 1949. do danas) u kojima je nastojao definirati svoje slike:

Godine pedeset devete i šezdesete, motiviran idejom stvaranja anti-slike, krenuo sam metodom radikalnog reduciranja sredstava. Ostao sam na klasičnoj plohi s krajnje minimalnim sredstvima s pomoću kojih sam u procesu postupka nastajanja "slike" na putu do anti-slike nastojao izazvati krajnje kontraste crnog i bijelog i krajnje moguće ritmove s pomoću vertikala i horizontala.

Oblici stvoreni u procesu rada od primarne ideje i poticaja do fizičkog nastajanja "slike" sugerirali su tok (odvijanje) u obliku meandra čija funkcija nije ni filozofska, ni pikturalna, a još manje je dekorativna – ona je samo vizuelna. Kronologija i redosljed u mojemu radu nemaju važnosti. Vjerojatno sam svoje posljednje slike već načinio, a prve možda nisam. Fizički oblik "slike" ujedno je značio i krajnje duhovno stanje primarne ideje. (1976.)

Komentar članova Gorgone na Kniferova pismena i usmena objašnjenja anti-slike bio je da je rezultat ipak klasična slika koja visi na zidu. Prelomljena slika stavljena u kut Studija G duhoviti je Kniferov odgovor na opasku grupe.

STR. 089

Julije Knifer: Meandar, Tü II / VII, 1978.
akrilik na platnu, 170 x 200 cm
vl. autor

STR. 090

Julije Knifer: Meandar, Tü H SCH / V, 1986.
akrilik na platnu, 120 x 140 cm
vl. autor

STR. 091

Naljepnica za gorgonsku crnu, 1961.
Prijedlog da se načini boja "gorgonska crna" koincidira s Kleinovim ustanovljenjem IKB (Internacionalna Keinova plava); u oba slučaja slikarstvu kao kombinatorici konačnog broja ustanovljenja nove boje koja nije više sredstvo pikturalne mimikrije ili metafore, nego postaje apsolutnim znakom određene umjetničke ličnosti ili grupe. (Nena Dimitrijević)

STR. 092

Josip Vaništa:
Srebrena linija na bijeloj pozadini, 1964. / 1997.
akrilik na platnu, 140 x 180 cm
vl. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Sliku je prema autorovoj želji naslikao Duje Jurić 1997.

STR. 093

Josip Vaništa: Srebrena linija na bijeloj pozadini, 1964.
tekst na papiru, A4
Faktička izvedba zamijenjena je verbalnim ekvivalentom, odnosno, proces slikanja supstituiran je preciznim opisom slike.

STR. 094

Marijan Jevšovar: Premaz oker; Premaz plavi;
Premaz smeđi, 1979.
akrilik na platnu (61 x 71,6 cm; 68,5 x 81,1 cm, 66,5 x 69,2 cm)
vl. obitelj

STR. 095

Marijan Jevšovar: Bijela površina, 1960.-1961.
ulje na platnu, 36,5 x 49 cm
vl. Moderna galerija, Zagreb

STR. 096

Ponude na oglas Josipa Vanište iz zagrebačkih novina Večernji list (studeni 1961.) preko kojeg je tražio rekvizite za izložbu-instalaciju "U čast Manetu" koja je bila postavljena u izlogu Studija G.

STR. 097

Josip Vaništa: Beskonačni Štap / U čast Manetu, 1961.
instalacija (stolica, štap, cilindar), 87 x 112 cm
vl. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

STR. 098

Trgovina rabljenom robom u Vlaškoj ulici.
Fotografija izloga s praznom policom poslužila je kao predložak za prvi broj Vaništinog anti-časopisa Gorgona.
(Fotografija: Pavao Cajzek, 1960.)

STR. 099**Josip Vaništa: Gorgona br. 1, 1961.**

Od 1961. do 1966. tiskano je 11 brojeva Gorgone u izdanju Josipa Vanište. Nakon što je Vaništa napravio prvi broj anti-časopisa u kojem je devet puta ponovio istu fotografiju izloga ponudio je drugim umjetnicima da na svoj način koncipiraju autorske brojeve. Svi brojevi su numerirani, istih dimenzija (20,8 x 19,2 cm) s naslovnicom na kojoj piše samo Gorgona.

STR. 100-101**Julije Knifer: Gorgona br. 2, 1961.**

Listovi publikacije su spojeni te čine zatvoreni krug beskonačnog meandra.

Nakon objavljivanja Gorgone br. 2 napravljena je još jedna vezija meandra "u trajanju". Naime u rubrici "humor" Večernjeg lista tiskan je Kniferov meandar u dva nastavka. U jednom zapisu Josipa Vanište iz 1961. piše: "Gorgona 2 1961 Julije Knifer. Zagreb, proljeće 1961. Štampan serigrafskim postupkom u 300 primjeraka, van prodaje. Kao prvo izdanje. Drugo i treće izdanje izišlo u nakladi Večernjeg lista u 200.000 primjeraka".

STR. 102

Marijan Jevšovar: Gorgona br. 3, 1961.

U svom broju Marijan Jevšovar reproducira jedan crtež iz serije "Savršeni crteži" u kojoj flomasterom (bez mogućnosti brisanja) prostoručno iscrtava geometrijske oblike u kojima tolerira i prati nepreciznosti. Jevšovarovo mišljenje je bilo da se kvaliteta postiže procesom te je nastale greške ostavljao vidljivima, štoviše, afirmirao ih je.

STR. 103-105

Victor Vasarely: Gorgona br. 4, 1961.

Vasarely je za svoj broj poslao Vaništi četiri crteža za reproduciranje.

STR. 106

Ivan Kožarić: Unutarnje oči, 1959./1960.

gips, 31,5 x 25 x 29,7 cm

vl. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

STR. 107-109

Ivan Kožarić: Gorgona br. 5, 1961.

Na stranicama umetnutog lista Kožarić reproducira fotografiju lica i naličja skulpture.

STR. 110

Josip Vaništa: Gorgona br. 6, 1961.

Po Vaništinim riječima izabrao je ono "što je bilo najbesmislenije tiskati u časopisu, jer reproducirati Monu Lisu jednako je kao ostaviti praznu stranicu".

STR. 111-112

Miljenko Horvat: Gorgona br. 7, 1965.

Svaki broj sadrži po dva foto-povećanja različitih ekspozicija istog snimka obale u Skagenu u Danskoj. Tu obalu s mrtvim galebovima spominje Miloš Crnjanski u svojim putopisima, a to je razlog i Vaništinog posjeta Skagenu. Potaknut Vaništinom pričom posjećuje ga i Miljenko Horvat u rujnu 1963. i tada stvarno nalazi uginule galebove koje fotografira i šalje Vaništi. Jedna

od fotografija izabrana je za izradu časopisa koja ponovljena u nižoj ekspoziciji daje ovoj publikaciji Miljenka Horvata i Josipa Vanište izrazito poetičan ton.

STR. 113

Harold Pinter: "Tea Party" / "Na čaju"

Gorgona br. 8, 1965.

Vaništa je Haroldu Pinteru poslao sedam izišlih brojeva Gorgone i zamolio ga da "poput Vasarelyja i drugih načini svoj broj". Pinter je poslao novelu "Tea Praty" koja je objavljena u dva izdanja Gorgone, na hrvatskom i engleskom.

STR. 114-115

Diter Rot: Gorgona br. 9, 1966.

Diter Rot je za svoj broj časopisa poslao 200 različitih crteža na jednakom tiskanom predlošku od kojih svaki predstavlja "portret nekog predmeta kojeg vidim u studiju" (iz pisma J. Vaništi od 17. siječnja 1966.).

STR. 116-117

Kuverta i pismo Ditera Rota Josipu Vaništi.

STR. 118-119

Josip Vaništa: Gorgona br. 10, 1966.

Gorgonu br. 10 čine potpuno prazne stranice. Svi podaci tiskani su na posebnom listiću kao deklaracija proizvoda.

STR. 120

Josip Vaništa: Gorgona br. 11, 1966.

Sadržaj časopisa čini fotografija naslovnice.

STR. 122

Dio pisma Piera Manzoni Matku Meštroviću od 12. rujna 1961. s opisima triju prijedloga zajedničkog naslova Tavole di accertamento (1. sa slovima abecede, 2. s otiscima prstiju, 3. s linijom) koje je poslao Vaništi za realizaciju svojeg broja Gorgone.

STR. 123

Piero Manzoni, maketa za realizaciju prvog prijedloga za Gorgonu, 1961.
16 stranica, 7 x 6,2 cm

STR. 124–125

Piero Manzoni, druga maketa za realizaciju prvog prijedloga za Gorgonu, 1961.
16 stranica, 15 x 13,7 cm

STR. 126–127

Piero Manzoni, dvije verzije za realizaciju drugog prijedloga za Gorgonu, 1961.
16 stranica, 3,6 x 3,6 cm (maketa u obliku knjižice); 10,5 x 16 cm (otisci u nizu na tankom kartonu)

STR. 128–129

Piero Manzoni, maketa za realizaciju trećeg prijedloga za Gorgonu, 1961.
16 stranica, 6,8 x 6,2 cm

STR. 130

Dimitrije Bašičević Mangelos: Gorghona, oko 1976.
Intervencija na prvi broj Gorgone Josipa Vanište.
Mangelosov koncept za anti-časopis u vrijeme dok je Gorgona izlazila bio je da se jedan broj, koji se neće tiskati, proglasi njegovim.

STR. 131

Ivan Kožarić, maketa za anti-časopis Gorgona.

STR. 132

Đuro Seder, maketa za anti-časopis Gorgona.

STR. 133

Enzo Mari, maketa za anti-časopis Gorgona.

STR. 134

Ivan Čižmek, maketa za anti-časopis Gorgona.

STR. 135

Marijan Jevšovar, maketa za anti-časopis Gorgona, 1964.

STR. 13-137

Ivo Gattin, maketa za anti-časopis Gorgona.
16 međusobno zalijepljenih stranica koje se naknadno odvajaju.

STR. 138

Nakon 1966. sastanci i uopće aktivnost grupe se prorijedila te ovim pismom (13. siječnja 1968.) Radoslav Putar poziva na sastanak u atelje Marijana Jevšovara.

Veleučeni Gospodine Predsjedniče!

Na temelju iskustava prilikom potonjih sastanakah Društva Tajništvo istoga slobodno je izvijestiti Vas o nekim svojim opažanjima i zaključcima kako sliedi:

§ 1.

Svi znaci i posljedici stanja slavnoga našeg Društva u toku posljednje godine i više danah nesumnjivo i nepobitno svjedoče da je biće Društva obuzela nemilosrdna i svirepa smrt.

§ 2.

Bivše Glavno Predsjedništvo i bivše Tajništvo pozivaju uzorito i veleučeno članstvo da izvole pristupiti prijegledu tiela blagopokojnika i to dana 20. siječnja o. g. u 12 satih.

§ 3.

Zemaljski ostaci blagopokojnika bit će navedenoga dana izloženi u sali za sastanke u IV spratu kuće u Ilici br. 11.

§ 4.

O danu i uri sprovoda i zadužnicah uzorito će članstvo blagovremeno biti obaviješteno.

§ 5.

Prema izričitoj želji blagopokojnika neće se priređivati nikakva svečanost niti će biti podignut ranije predviđeni spomenik.

§ 6.

Moli se za tihu sućut!

Agram, 13. siječnja 1868.

Za Tajništvo:
(potpis R. Putara)
Glavni perovodja.

STR. 139

Pismo Radoslava Putara o mogućnosti obnavljanja aktivnosti "društva". U jednom od pisama sličnog sadržaja Julije Knifer je predlagao osnivanje "Neo-Gorgone" sa članovima: J. Vaništa "novorođeni predsjednik", R. Putar "vječni generalni sekretar", Đ. Seder, I. Kožarić, M. Jevšovar, J. Knifer, Dr. Bašičević "bivši predsjednici a sada (za kaznu) potpredsjednici".

Veleučeni Gospodine
ex-Predsjedniče i
Predsjedniče in spe!

Bolestan sam Gospodine Predsjedniče, veoma sam bolestan već gotovo tri sedmice i sad sam još i veoma zabrinut. Doprle su, naime, i do mene vijesti da su u toku pripreme za osnivačku sjednicu novoga društva. Glasovi se pronose gradom da je konstituiran Osnivački Odbor koji svojski radi na redigiranju novoga plana rada i novih pravila društva. Međutim, nade koje sam stao gojiti na osnovi tih glasova, kao da su se izjalovile. Nikakvih pouzdanih izvještaja nema koji bi potvrdili prvotne glasine i vijesti.

Stoga Vas usrdno molim, Gospodine Predsjedniče, da poduzmete sve potrebne mjere i korake, kako bi novo Društvo što je prije moguće stupilo na pozornicu događaja; također Vas ponizno molim da me o svemu što prije i iscrpno izvijestite.

Bolestan sam, Gospodine Predsjedniče, bolestan sam već gotovo tri sedmice i nadam se da ćete mi oprostiti što do sada nisam uzmogao pridonijeti svoj obol radovima potrebnim da se novo Društvo uspostavi, poradi na opću dobrobit i urodi plodovima neophodnim i korisnim svakom njegovu članu.

Primate, Gospodine Predsjedniče,
izraze moje odanosti
i osobitog poštovanja.
(potpis R. Putara)

Agram, 4. veljače 1868.

STR. 140

Julije Knifer i Radoslav Putar na otvorenju Kniferove samostalne izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1966.

(Fotografija: Branko Balić)

STR. 141

Susret Radoslava Putara i Julija Knifera 1989. godine. Fotografija objavljena u prvom broju Vaništinog izdanja P.S. – Post scriptum (travanj, 1989.).

(Fotografija: Marijan Jevšovar)

STR. 142–143

Josip Vaništa: Polaganje, 1986.

Akcija ostavljanja u snijegu Vaništine slike Crna linija na srebrenoj podlozi (1964.) izvedena je sa članovima Gorgone na Sijemenu.

STR. 144

Josip Vaništa u Galeriji suvremene umjetnosti na postavljanju izložbe Gorgona 1977.

(Fotografija: Marijan Susovski)

STR. 145

Josip Vaništa: Ready made

STR. 146

Josip Vaništa kao lebdeći čovjek ispred crteža Perspektiva (1988.). Fotografiju je snimio Ante Vulin po Vaništinom zamisli na njegovoj samostalnoj izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu (1988.) koja je objavljena u prvom broju P.S. – Post scriptuma (travanj, 1989.).

STR. 147

Josip Vaništa ispred fotografije Lebdećeg čovjeka u izlogu knjižare Znanje (Zvonimirova 17) kojeg je uređivao Žarko Vijatović.

STR. 148-149

Dio pisma Radoslava Putara i razglednica s dvorcem u blizini Varaždina u kojem je više generacija živjela obitelj Putar. Objavljeno, uz još nekoliko Putarovih pisama Vaništi, u trećem broju P.S. – Post scriptuma (lipanj, 1989.).

STR. 150

Od nedavna pohode me sjećanja na mjesta koja ne prepoznajem. I na ljude koje ne znam tko su.

21. veljače 89.

R. P.

"Prazno" pismo Radoslava Putara Josipu Vaništi.

STR. 151

Potpisivanje grafika u Italiji 1991. godine. Na poziv Francesca Conza, kolekcionara i izdavača iz Verone, članovi Gorgone su u okviru petodnevnice radionice boravili u dvorcu Brunnenburg u Južnom Tirolu.

STR. 152-153

Oglas Josipa Vanište u Večernjem listu i razglednica dvorca Brunnenburg (1991.).

STR. 154-155

Josip Vaništa i Marijan Jevšovar na Vaništinoj samostalnoj izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1988. (Fotografija: Ante Vulin)

STR. 156-160

Josip Vaništa: Gorgona, zapisi 1961. – 2000.

Ne znam jesu li generacije drugih stoljeća, svoja življena vremena, ili ona koja su im netom predhodi, dijelila na desetljeća koja su, svojim imenom izvedenim iz prve brojke, zgušnjavala sadržaj mišljenja unutar određenog konteksta. Pretpostavljam da jesu, jer ne mogu pojmiti drukčije. Pedesete, šezdesete, devedesete nekog stoljeća zacijelo su imale svoja određenja, ili su barem okosnice – prije rata, poslije rata – omeđivale neka zbivanja i događaje koji su ih obilježavali. Ne znam, naime, da li se zgušnjavanje vremena, odnosno sve brže izmjene, događaju što smo bliže nedavnoj prošlosti, ili je to uvijek bilo tako. Također, postoje povjesničari o kojima anegdote iz njihova života govore o nesnalaženju u vlastitom vremenu dok su se istodobno, unutar vremenskog segmenta polja istraživanja, fantastično snalazili i suvereno rekonstruirali i oblikovali prošlost. Njihovo vrijeme, koje je ubrzo postalo poviješću nekome drugome, romantična je interpretacija povijesti na kojoj smo odrasli.

Nije mi namjera analizirati povijest i povijesnost, te određivati distinkciju povijest – prošlost, to je područje u kojem se svatko snalazi, dapače posjeduje vlastita iskustva. Intelktualna nam se svijest već odavno oblikovala unutar kategorija relativiteta, spoznajom smo pojam napretka odložili u zagradu zastarjele utopije. Samom riječju utopija određujemo ona razmišljanja i djelovanja kojima je već istekao rok, a za učestalo nedostizanje ideala skloni smo izreći sud: nemoguće je ostvariti napredak, cikličnost je – uz variranje forme – jedina konstanta. Izmišljaju se razna čuda koja se brzo, barem na onoj uporabnoj razini, akceptiraju i koriste, no više nismo zastrašeni vizijama raznih orwelovskih budućnosti, jer jedan provjereni mehanizam održava stvari onakvima kakve jesu. Težnja nam je istinu jednog vremena, jedne kulture, označiti riječju napredak, međutim odavno je već napredak postao sinonimom ekonomske vrijednosti. Čak štoviše, radi se o konzumaciji koja je sve sustave (znanstvene, intelektualne, umjetničke) prevela i pretvorila u razmjenu. Posljedica je, dakako, uspavanost i skepsa, a aktivnost nam pokreću tek zbivanja, u sve manjim, vlastitim dvorištima.

Ovo su moja razmišljanja, iz mog rakursa. Svijest mi govori da postoje različiti rakursi, ali činjenica je da u jednom trenutku može postojati samo jedan. Motrište na pojavni svijet, dakle njegov diskurz, omeđeno je i obilježeno njegovom interpretacijom – naučenom, sugeriranom, prihvaćenom, oformljujućom.

Što je sve htjela izreći, ili pokazati, umjetnost nekog razdoblja u cijelosti, ili segmentarno, unutar određenog okruženja, možemo pretpostaviti pohodeći artefakte toga doba, čitajući suvremenu im teoriju, ili njihove interpretacije. Čak su i sjećanja, one generacije koja je te godine oblikovala, kada su moguća, obojena sadašnjom vizurom. Diskurzi i konteksti unutar kojih je ta umjetnost nastala osjetilno su nam daleki, ili smo barem svjesni da nismo uvjereni u njihovu jasnoću. Kako, osim na razini priče, možemo odčitati njezine poruke? Naravno da nam je i priča važna. No, ona nam ipak samo osvješćuje kretanje unutar kruga, a zadovoljstvo nam pričinja tek prepoznavanje, bilo zabluda, bilo, u slučaju poklapanja, točnih proročanstva.

Ostaje nam činjenica da su se stvari događale. Vrijednosni sudovi o njima iskazivani su kroz raznolike spektre. Marginaliziranje ili veličanje, korištenje ili zanemarivanje, propagiranje ili zataškavanje odrednice su i, svjesni ili nesvjesni, ciljevi reprezentacije.

A upravo iz nemogućnosti sastavljanja objektivne istine skloni smo, odnosno omogućeno nam je, uspostavljanje mita. Priča, ukoliko nam je važna, ako nam može poslužiti kao metafora za objašnjenje ili potvrdu sebe, postaje mit. Sam mit okarakterizirali smo kao suprotnost konstelaciji povijesnih činjenica, dok smo kritičkom analizom, valorizacijom i sličnim kategorijama, nazivali one diskurze koji su mitskoj priči bili suprotnost. Danas smo, možda nažalost, svjesni da mit više nema isključivo negativan predznak u odnosu na znanstvenu spoznaju. On je način pristupa i mogućnost čitanja. Zadanost unutar vremena u kojem jesmo, i koje postoji kao i svako drugo vrijeme pokušavajući prepoznati vrijednosti, bez obzira na iznevjerljivost istih. Skepsa, ne vjerovanje, postavljanje svega na istu razinu, također su misaone konstrukcije pomoću kojih opravdavamo postojanje.

Ova uvodna razmišljanja potaknuta su i uobličena shodno današnjem stanju stvari. To su naznake rakursa iz kojega bih trebala govoriti o jednoj povijesnoj umjetničkoj pojavi u njezinom trajanju i modifikacijama, do danas. Povijesno ju je jednostavno smjestiti. Grupa Gorgona djelovala je, svojim najintezivnijim učinkom, od 1959. do 1966. godine. Sačinjavali su je ti i ti članovi. Nastala je u kontekstu tih i tih društveno političkih zbivanja, na tom i tom području. Iznošenje takvih podataka u ovoj knjizi čini mi se nepotrebnim. Pogotovo stoga što se u njoj nalazi najiscrpniji tekst koji je o grupi svojedobno napisan i objavljen: studija Nene Dimitrijević, iz kataloga prve retrospektivne izložbe 1977. godine.

1977. godine mogla sam kao dvadesetogodišnjakinja sa zanosom čitati tekst Nene Dimitrijević i uživati u spoznaji činjenice da je moja baština dio europske i svjetske baštine. Kao studentica povijesti umjetnosti uredno sam slagala sakupljena znanja, razmjenjivala iskustva proizišla iz pohađenja izložbi, putovanja, iz pročitanaoga, želeći odčitati značenja i dokučiti smisao poruka. To su moje sedamdesete, sedamdesete Nene Dimitrijević, Galerije suvremene umjetnosti i zagrebačke scene. Tada je napravljena analiza i interpretacija jedne pojave iz prethodnog desetljeća.

Tijekom jednog od naših susreta prof. Vaništa mi je ispričao jedan događaj koji se zbio pri postavljanju izložbe te godine. Naime, spočitnuo je Neni Dimitrijević ne uvažavanje nekih njegovih zamisli i primjedbi na samu izložbu. To ga je, naravski, povrijedilo, jer radilo se o prezentiranju njegova rada. Sumnjam da je povreda bila namjerna. Mislim da je kustosica izložbe, u skladu sa svojim vremenom, prisvojila sebi pravo reprezentacije.

Sljedeću veću prezentaciju rada grupe učinio je, iz svoje perspektive, Davor Matičević za izložbu u Dijonu deset godina kasnije. Nakon stišavanja internacionalizma sedamdesetih, osamdesete su donijele okus oslobađanja potisnutih energija. Svi smo živjeli privid raznih sloboda, svugdje su se okretali vlastitom naslijeđu. Mijenjaju se političke struje. Zapad i Istok pokazuju želju ka stapanju, svjesni zajedničkih korijena i "prekrasnih razlika". Zapad se glasno kaje što nije uvažavao Istok kao jednakovrijedan segment povijesne

kulturne scene, pa odškrinjuje vrata, dok Istok, sav sretan, izgovara: "napokon". Veselo sam tada, kao nova kustosica u galeriji, asistirala na projektu, sakupljajući i klasificirajući, eto još jedanput, materijale za izložbu i popratni katalog. Osim povijesnog prikaza grupe Gorgona, izložbu je činila i dvojna retrospektiva njezinih članova: Marijana Jevšovara i Julija Knifera. Izabrani su kao primjeri dosljednosti u istraživanjima isključivo likovnog jezika – estetičke kategorije koja je prerasla u etičku, a sama prezentacija autora nije bila lišena evidentnog ponosa.

Gorgona je u tekstu i interpretaciji Nene Dimitrijević poprimila oblik koji su sljedeći korisnici tog materijala upotrebljavali kao neprikosnovenu okosnicu. Iz rasutog materijala dokumentacije i sjećanja sastavljena je priča koja je smještena u kontekst povijesti umjetnosti. Prepoznavanje anticipacija umjetničkih izraza poslužilo je upotpunjavanju koordinatne mreže uzroka i posljedica unutar istraživanja logičnog slijeda umjetničkog, odnosno likovnog iskaza.

Gorgona, gorgonsko, gorgonaško – riječi su koje su poprimile određeno značenje unutar vokabulara umjetničke kritike na ovom prostoru. Postale su terminologijom koja podrazumijeva faktička znanja i smještanje u određeni kontekst unutar discipline. Danas, skoro četrdeset godina nakon nastanka, modifikacija i interpretacija, pod tim se pojmovima podrazumijeva nešto izdvojeno, mentalno i neprodukcijско. Također pokrivaju područje eksperimenta, ako pod tim pojmom podrazumijevamo nepostojanje primaoca, (osim kruga ljudi oko same grupe), i slobode. Sloboda ovdje nema dnevno političke konotacije. Maksimalna sloboda ostvaruje se tek u privatnosti, bez koketiranja s bilo kakvim društveno-političkim uređenjem ili jasnim političkim stavom. Djelovanje Gorgone bilo je bez buke, bez izdavanja javnih manifesta ili sličnih, najčešće protestnih, ili proklamatorskih formi objava. Konceptualni i mentalni način izražavanja, osim sviješču o njegovoj slobodi, nije bio formalno određen. Danas toliko izmanipulirana riječ tradicija, a tada prezrena kao "građanska", također je bila dijelom slobodne igre ideja.

Gorgona je članovima grupe postala terminom za ispitivanje vlastitog prostora i međuprostora. Kao ime, imenica se koristila u pozitivnom i negativnom smislu, za smjernice i za stranputice. Od početka su joj se pridavala različita i proturječna objašnjenja. Unutar nedorecivosti i nedokučivosti ime Gorgona poslužilo je kao neuhvatljivi sinonim. Jednom je obavijena misterijom nepoznatog, drugi put sleđuje zbog promašaja i slijepe ulice. Bez obzira, ili upravo zbog toga, što su izričaji članova grupe o Gorgoni uvijek prepoznatljivi, njihove su poruke različite. Najčešće su to kratka objašnjenja, citati i postulati. Izvučeni iz konteksta mogu se i danas kombinirati u vječitu slagalicu problema postojanja i djelovanja, umjetnosti i estetike. Možemo samo nagađati i pretpostaviti što je kojemu od njezinih članova značilo. Najvjerojatnije su Gorgonu koristili za vlastite potrebe. Josipu Vaništi poslužila je za razmišljanje o slikarstvu i umjetnosti općenito. On se dosljedno kretao vlastitim slikarskim putem. "Pejzaž, ravnica pa ravnina, napokon crta, vodoravna linija. Izostavljanje je bilo važnije od onoga što se unosilo u crtež. Odvelo me u jednostavnost, redukciju prazninu. A

zatim u šutnju." I dalje o liniji: "Ravna linija koja je izvedena ravnalom, najkraća je udaljenost između dvije točke. Hladna, oštrinom na crtežu kompenzira nedostatak jakih poteza, tamnih crta i mrlja, temperamentalni zamah. Više misaona, odaje i pomanjkanje života. Nije potrebe za opisivanjem, nije deskriptivna. Izraz neodlučnosti ali i oblik odricanja, u neku ruku, ona je i znak nepristajanja." (J. Vaništa: Zapisi, Zagreb, 1988.)

Činjenica, međutim, ostaje da se na intelektualnom, misaonom planu Gorgona postavlja, bez obzira na modalitete iskazivanja, više uz bok teorije umjetnosti, nego umjetnosti same. Koliko god nam je danas uobičajeno umjetnost gledati kao tautologiju, nakon što smo se nauživali iščekivanja noviteta i novih horizonata, i nakon što je pokazala da je sve moguće uz svesrdnu pomoć popratnih tekstova objašnjenja i uvjeravanja, cilj je postignut. Nalazimo se ponovno, ne pred zatvorenim vratima, već na pustopoljini bez zapreke, gdje bez obzira u kojem se smjeru krećemo, vidokrug ostaje isti.

Nepristajanje se kasnije, kod Josipa Vanište, pojavilo i u odnosu spram šutnje. Gorgona ga je dovela do krajnje točke, do apsurdna slikanja. Izlazak iz ograničenja samog medija slikarstva doveo ga je do točke s koje se dobrovoljno vratio, natrag u ograničenost. Iskrenost i poštovanje prema sebi vratila ga je tradicionalnom slikarstvu i crtežu, vjerojatno novom apsurdu, ili barem beskorisnosti, za koju kaže da je "osnov svake umjetničke djelatnosti". Jednako kao što je Gorgona bila moguća samo kao egzistencijalno, zatvoreno sudioništvo, tako je dosljedno sebi, poštujući vlastiti identitet, morao bez nove buke, u samoći, "crpiti iz praznine" tražeći mogućnost iskaza.

Mislim da sam u pravu ako slikara Josipa Vaništu izdvojim kao začetnika i podstirača ideja članovima grupe. Pokušat ću predočiti unutar čega je mogla nastati umjetnost odricanja i tišine, tipičnih obilježja njegova slikarstva. Logičan odgovor na to pitanje bio bi – unutar posvemašnje buke i urlanja, prostačenja i cinizma. Jedino pribježište moglo se naći u izolaciji misaonosti i okretanju malenom krugu istomišljenika, u čežnji za finom i uljudnom komunikacijom. Jedan od čestih motiva na Vaništinim crtežima je pismo. Dopisivanje je najpristojniji način ophođenja. Ono je nenasilno i podrazumijeva vrijeme i koncentraciju posvećenu adresatu. Ono je također i obvezujuće, ali je prepušteno pristojnosti onog drugog. Činjenica je da prepiska članova grupe čini najveći dio gorgonske dokumentacije. Sačinjavaju je i pisma koja su gotovo privatnog karaktera, kao što su ona Miljenka Horvata, nešto mlađeg arhitekta koji je rano napustio Zagreb i otišao u Pariz, a potom u Kanadu. Tu su pomiješane lamentacije o životu s izvještajima o umjetničkim zbivanjima. Uz potrebu održavanja pripadnosti ova prisna i melanholična pisma pokazuju čak i izvjesnu ovisnost o Josipu Vaništi i Radoslavu Putaru kao potvrđama vlastita umjetničkog života.

Pismeno su se također dostavljale misli za pojedine mjesece, odgovori na upite i ankete, i općenito razmišljanja članova na neku zadanu ili osobnu temu. I sva ta prepiska gotovo je u cijelosti prožeta humorom, dosjetkom i paradoksom. Često ima nostalgичnu notu koja je raskrinkana vlastitom apsurdnošću.

Što je humor u Gorgoni? Unutar gorgonskog ophođenja prisutan je kod svih članova. On je gotovo protokol ponašanja zajednice ili, kako su se sami nazivali, društva. Česta je

jetka ironija, fini humor bez prostačenja i buke. Apsurd, ironija, bizarnost čine "gorgonski humor", također termin koji su sami upotrebljavali. Da bi nešto bilo smiješno, a to je cilj humora, mora nešto ili nekoga poniziti, izvrnuti ruglu. Za to se služi upravo onim karakteristikama koje ismijava. Istodobno, humor služi kao opuštajuća igra koja ima svoja pravila. Preuzimanje vanjštine onoga čemu se izruguje, a što u svome ustrojstvu ne sadrži duhovitost, čini osnovu humora. Ako su se članovi grupe pronašli po načelu istomišljeništva, onda im je i humor bio modeliran preuzimanjem terminologije i oblika društva od kojega su se svojim djelovanjem izolirali. Anketa, referendum, predsjedništvo, tajništvo, sastanci, sjednice, zapisničar, okružnica, zadaća, inspekcija, sve su to termini koji karakteriziraju aparaturu institucionalizirane birokracije, neprobojnog ustrojstva svakog sustava.

Čini se da je u takvoj parodiji najviše uživao Radoslav Putar, povjesničar umjetnosti i likovni kritičar, dakle javna osoba koja se po vokaciji deklarirala rječju, a po mjestu, zauzimala novinski stupac često u društvu svakojakih brbljarija. Unutar gorgonske komunikacije obnašao je funkciju zapisničara, perovođe, tajnika ili sekretara društva ili, po potrebi, predsjedništva. Služio se najčešće arhaičkom formom i manirom pisanja te antedatirao spise stoljećem unatrag, imputirajući im tako onaj okus važnosti svojstven starim arhivima. Njegove domaće zadaće na razne teme bile su uredno i iscrpno napisane, duhovite i do krajnosti apsurdne, izrugujući se metodama, čak i vlastite discipline, u njezinim željama i nakinama za određenjem i klasifikacijama. Za te je potrebe oformio različite komisije i tijela, rekapitulirao dotadašnja iskustva i znanja, te jadikovao nad jalovošću rezultata.

Prepiska Josipa Vanište i Radoslava Putara kontinuirano je tekla do same Putarove smrti. Teško je pojmiti da se jedan tako znatiželjan i okretan, a istodobno, zajedljiv um, raspao na komadiće sjećanja (Radoslav Putar je, naime, preminuo od posljedica brzorastuće demencije). Nakon zamiranja intezivne aktivnosti grupe, Gorgona je ipak postojala i dalje, barem kao jedan vid duhovnog, ako ne i duševnog, stanja pojedinih članova. Osim same prepiske članova, materijalnu ostavštinu čini još i dvanaest brojeva biltena Post-Gorgona iz sredine osamdesetih godina, izraženih u jednostavnoj tehnici foto-kopije. Potom je Josip Vaništa, od 1989. do 1991. izdao nekoliko brojeva autorskih publikacija u ograničenoj nakladi pod nazivom P. S. – Post scriptum. Uključivanje tih kasnih introspektivnih pisama Radoslava Putara, punih reminiscencija, posebice onog "praznog", bez sjećanja, u ovu post, ali ipak, gorgonsku priču, odaje prije svega Vaništino proživljavanje Gorgone, ili barem onog jednog njezinog vida u kojemu se sjeta intimnosti isprepliće s apsurdom nestajanja.

Teško je, zapravo nemoguće, održati istovjetni kontinuitet tenzija unutar skupine različitih i cjelovitih osobnosti. Članovi grupe Gorgona, a sačinjavali su je umjetnici i teoretičari umjetnosti, različito su doživljavali Gorgonu, no mislim da je kod svih postojao zajednički odnos spram nje, barem kao pojma. Gorgona nije bila samo naziv grupe, koji bi kao i svaki naziv trebao sadržavati nekakav smisao, ili iskazivati sukus onog sadržaja koji imenuje. Gorgona, kao ime mitskog, dakle, personificirajućeg i metaforičkog bića, sa svim mogućnostima interpretacije naslijeđenog značenja toga imena, zadržala je i ovdje te značajke. Gorgona je, kao personifikacija različitih pojmova i ideja, stavljala sudionike pod

svoju vlast, možda baš upravo onako kako ju je intuitivno naslikao slikar naivac Matija Skurjeni, prikazujući je kao matronu koja raširenim rukama i mrežom poput paučine natkriljuje gorgonaše.

Slikar Đuro Seder najradikalnije je prekinuo s Gorgonom. Gorgonski duh kao da ga je prestrašio. Nije ni čudno. Njegovi zapisi pod vladavinom Gorgone, najmanje su šaljivi. Apsurd, groteska i bizarnost, to Gorgonino zavođenje, natjerali su ga u bijeg. U svom "Pamfletu protiv Gorgone" optužuje je za perfidnost, dvosmislenost, za to da je u stanju pružiti samo izazov, da je uvijek početak i kraj, a njezina je susretljivost prema vjernima pogibeljna. U različitim, recentnijim intervjuima, Đuro Seder je više puta izjavio kako mu je bilo dosta odricanja. Okrenuo se ekspresivnom zamahu, želeći naprosto udahnuti zraka. Trebalo je "Hodati ulicama i dalje kao da se ništa nije dogodilo", "Spavati svake noći i dalje u krevetu, bez predrasuda i grižnje savjesti" (iz zapisa "Gorgonski prijedlozi", napisanih između 1962. i 1966.).

Ne nije kod svih članova Gorgona imala tako poguban utjecaj, niti ih je navodila na drastične preokrete. Naime, Đuro Seder je uvijek bio i ostao prije svega slikar koji se unutar slikarskog izraza okrenuo nečem drugom i napustio svoje poetične crne slike, a s njima i gorgonsko druženje i Gorgonin svjetonazor.

Marijan Jevšovar, Ivan Kožarić, i Julije Knifer nisu dali svoj danak Gorgoni. Nije ih prestravila, niti ih je dovela do točke besmislenosti. Pristankom su sudjelovali u gorgonskoj igri, privučeni onim što ih je nadopunjavalo. Svatko od njih u svom radu posjeduje nešto što je, mogli bismo reći, Gorgona prepoznavala i prisvajala. Ako je Vaništa mogao, iz univerzuma koji ga okružuje, izdvojiti i istrgnuti samo jedan segment i dovesti ga do ništavila, a onda opet, vrlo gorgonski i vrlo vaništanski, ustrajati u beskonačnom ponavljanju istog, uvjetno rečeno, motiva, Knifer je univerzum svoga duha suzio na, opet uvjetno rečeno, jedan motiv: meandar. Meandar je svojim neprekinutim tokom, u prostoru i vremenu, prošao pokraj Gorgone, geometrijskog i konstruktivnog, primarnog i minimalističkog, proto i post svega toga, izmičući svakoj kategorizaciji. Ponavljajući se, ali isključujući apsurd kao najčešće imalentnu posljedicu, prije prebiva u paradoksalnosti kao temelju. Nepostojanjem slijeda i evolutive preobražajnosti, unutar teme koja je formalno čvrsto zadana granicom slike sa sadržajno jednakovrijednim crnim i bijelim plohama, moguće je govoriti o anaforičkoj repetitivnoj beskonačnosti, usljed nemogućnosti određenja početka i kraja. Upravo zbog mogućnosti reverzibilnog kretanja, kao i nevažnosti smjera u odnosu na sam tok, ne postoje ni početak ni kraj, dakle ne postoji ni konačno.

Trajanje u crpljenju i iscrpljivanju, konstantnom sužavanju i sažimanju odredilo je i privuklo Gorgoni još jednog slikara: Marijana Jevšovara. Disciplinirano je ustrajao na, samom sebi postavljenom, istraživačkom zadatku: ka "konačnoj slici". Bez obzira što je unaprijed znao da ju je nemoguće napraviti, spoznaja nije umanjila ni rad ni trud. Upornošću redovnika sa zavjetom, pronašao je u Gorgoni utočište beskompromisne slobode izbora.

1963. godine, Radoslav Putar je, za domaću zadaću, podijelio članovima Gorgone upit na temu kolektivnog djela. Apsurdni, paradoksalni i duhoviti odgovori uredno su dostav-

ljeni, a među njima se izdvaja onaj Ivana Kožarića. On je jedini dao konkretan prijedlog za izvedbu, a ne samo za lamentaciju nad mogućnošću, odnosno nemogućnošću sprovedbe: "Kolektivno učiniti odljeve u gipsu unutrašnjosti glava svih gorgonaša, nitko ne može biti oslobođen. Učiniti, diskretno, odljeve unutrašnjosti nekoliko značajnih automobila, unutrašnjosti garsonjera, stabala, unutrašnjost jednog parka itd. uglavnom svih značajnih šupljina u našem gradu."

Paradoksalnost izokrenute percepcije, fascinacija poetikom grada, sveobuhvatno poimanje osobe, sve su to odlike trajnog i nepresušnog procesa Kožarićevog opredmećenog svijeta. I koliko god bilo teško, ili gotovo nemoguće, objasniti rad Ivana Kožarića kao dosljedni slijed razvoja oblika i misli, toliko su stalne metamorfoze tema, materijala, opsesija, pa čak i djela, dosljedne. Polazeći od Kožarićevog odgovora na spomenutu anketu, shvatila sam da je upravo u tom, naizgled banalnom i šaljivom odgovoru, sadržan sukus njegova stvaralaštva. Početkom 1990. godine organizirala sam periodična snimanja zatečenih stanja Kožarićeva atelijera kao transformabilne materije koja se preuobličuje iz dana u dan tvoreći uvijek cjelinu kojoj je proces sastavni dio. Svako posebno izlaganje samo je jedan segment Kožarićevog stvaranja koje je isto tako moguće samo djelomično objasniti. Na sličnom tragu bio je i autor velike i neobične Kožarićeve izložbe preseljenja atelijera u galeriju. Tijekom zime 1993./94. godine Antun Maračić, umjetnik, kritičar i voditelj galerije Zvonimir u Zagrebu predložio je i ostvario ovaj projekt. Sav inventar, kao i sam umjetnik sa svojim radom, preselili su u javni prostor postavši zasebnim djelom. Kao što je misao zatvorena u tijelu, utroba zatvorenosti atelijera opredmećeni je univerzum, a prizor spomenute izložbe "nije bio ništa drugo do opipljiva projekcija njegova bića i svjetonazora" (A. Maračić).

Za Ivana Kožarića može se reći da ga Gorgona nije zbunjivala niti ga je prestrašila. S njom ili bez nje najvjerojatnije bi bilo isto. Ona je za Kožarića bila jedan u nizu prostora ostvarene slobode.

Matku Meštroviću su, kao intelektualcu i teoretičaru umjetnosti, najvažniji bili razgovori i rezultati do kojih se ovim slobodnim druženjem dolazilo. Treba napomenuti da je Zagreb početkom šezdesetih godina bio jednim od značajnijih internacionalnih središta, zahvaljujući manjoj grupi entuzijasta koji su, kao slobodno orijentirani intelektualci, uspjeli organizirati međunarodnu izložbu "Tendencije" u Galeriji suvremene umjetnosti već 1961. godine. Simptomatično je da su među organizatorima bila čak dvojica članova grupe Gorgona: Matko Meštrović i Radoslav Putar, premda se ne može govoriti o povezanosti grupe Gorgona s onakvim "tendencijama" kakve su se daljnjim događanjem iskristalizirale, postavši manifestacijom gotovo isključivo programirane i konstruktivističke umjetnosti. Prije je tome razlog mala sredina u kojoj je neumitno dolazilo do povezivanja i djelovanja slobodnih i nekonzervativnih intelektualaca.

Treći kritičar i povjesničar umjetnosti bio je Dimitrije Bašičević, koji se kao teoretičar i umjetnik potpisivao imenom Mangelos. Mistik, a istodobno skeptik i nevjernik, rezignirano konstatira kraj jedne civilizacije, one "ručnoradne" koju će, kako pretpostavlja, zamijeniti "mašinska". Opsjednut nestajanjem i smrću, jalovošću i besmisлом kao takvim, uništa-

va, premazujući crnilom ili bjelilom, stranice knjiga o besmislenim dostignućima naše civilizacije, pa čak i cijeli svijet na globusima. Na tako razorenom svijetu, u kojem se kraj izjednačuje s početkom, Mangelos bojažljivo, poput učenika, za kojim je nedvojbeno nostalgičan, ispisuje ne-priče, slova, antiskice i manifeste. "Tabula rasa" uvijek ostaje jedini pejzaž. U Mangelosovim pokušajima da načini bilo koje djelo postoji paradoks. No, u tom njegovom nihilizmu ima nešto gotovo sakramentalno. Ako se i ne radi o vjeri, u svakom slučaju posrijedi je nada prestrašenog i prestravljenog. Jer, kako inače tumačiti rečenicu "Očekujem uskrsnuće mrtvih", često ponavljaju i izgovaraju usred tog sveopćeg pogreba.

Gorgona, koja je također samo dio propadajućeg svijeta, nije bila dovoljna za Mangelosovu kataklizmu. Čak štoviše, njezina, u biti, ravnodušnost prema nestajanju, iritirala je Mangelosa proroka. On je bio skloniji spektakularnijoj smrti. Zloduha u njemu nije se mogao smijati apsurdno i ironiji. Nedostajala mu je ona aristokratska crta pomirljivosti i dostojanstvene šutnje. Strah da ne nestane bez traga nagao ga je da i prvi, onaj paradigmat-ski, broj Vaništine Gorgone, precrni i potpiše.

I upravo svi ti kolapsi, sva ispitivanja i pokušaji, bjegovi i vraćanja, različita htijenja i različite interpretacije, otežavaju i onemogućuju određenje Gorgone. Istodobno je upravo ta neobjašnjivost čini onim što ona jest. Jer, kako uspostaviti logiku misli da bi se objasnila snaga proizvoda ljudskoga duha koji proizlazi iz čudnovatog, dakle neobjašnjivog, i koji ovisi o svojoj nepredvidivosti. Pa ipak, Gorgona ne teži stvaranju nečega što bi bilo veće od umjetnosti same. To je i čini različitom od mnogih avangardnih pojava koje su umjetnost poistovjećivale sa životom. Izgredi, sablažnjavanja, razaranja i slična ponašanja koja su nerazdvojivi dio onih čija je umjetnost i način život, kritika društva, neprimjereni su Gorgoni. Ona ne želi mijenjati ni život ni društvo. Prije je to onirička čežnja za skladom. Formalno, Gorgona je upražnjavala sličan jezički i semantički sklop po kojemu se prepoznaje njezina pripadnost vremenu, a kolikogod postavke o Gorgoni bile točne u kontekstu novih, pa čak i anticipatorskih estetičkih kategorija, ona je također izlaz za zadovoljenje romantičarske potrebe. Ne mislim pod tim na romantizam utopijskog nastojanja izjednačavanja slobode i umjetnosti, odnosno na težnju rješavanja te jednadžbe u kojoj se ukazuje nepredvidivi broj nepoznanica. Romantizam Gorgone prebiva u nostalgiji. Nostalgija je ta koja vraća iz ništavila. Ako je umjetnost potisnuta, to jest dovedena do ruba nepostojanja i šutnje, sama činjenica da se o umjetnosti govori poprima značenje namjernog prekoračenja. Tko ne posustane, i tko se nastavi služiti njezinim jezikom, do izvjesne se granice stavlja izvan moći neumitnosti. Umjetnost opstaje unutar zadovoljenja anticipacijom, barem donekle, buduće slobode.

GORGONA

ČLANOVI GRUPE GORGONA (1959. – 1966.)

Dimitrije Bašičević Mangelos, kritičar i teoretičar umjetnosti

Miljenko Horvat, arhitekt

Marijan Jevšovar, slikar

Julije Knifer, slikar

Ivan Kožarić, kipar

Matko Meštrović, teoretičar umjetnosti

Radoslav Pušar, kritičar umjetnosti

Đuro Seder, slikar

Josip Vaništa, slikar

Dimitrije Bašičević Mangelos (Šid, 14.03.1921. – Zagreb, 18.12.1987.).

Studirao je na Filozofskom fakultetu u Beču (1942.–1944.) i u Zagrebu (1945.–1949.). Doktorirao je s temom Sava Šumanović – život i djelo na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1957. Asistent i kustos Moderne galerije i Arhiva za likovnu umjetnost pri Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti u Zagrebu (1949.–1960.). Istovremeno, od 1952. godine radi u Galeriji seljačke umjetnosti. Od 1960. do 1982. godine radi kao kustos u Galerijama grada Zagreba (danas Muzej suvremene umjetnosti) i to kao voditelj Galerije primitivne umjetnosti (1960.–1964.), voditelj zbirke Benko Horvat (1964.–1971.), te do umirovljenja kao voditelj Centra za fotografiju, film i televiziju (1971.–1982.).

Tijekom rata nastaju prva likovna djela: Paysages de la mort i Paysages de la guerre. Pedesetih godina nastaju serije radova (Tabula rasa, Alphabet, Paysages, Nostories, Grafikoni, Negation de la peinture, Pythagora) koje i kasnije ponavlja. Sedamdesetih godina započinje s učestalim izlaganjem te priređuje tematske samostalne izložbe: Manifesti, Shid Theory, Energija, Retrospektiva.

Za života je izlagao mahom u Zagrebu, Beogradu i Novom Sadu, a posthumno mu je priređena velika retrospektiva u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu (1990.). Također, objavljene su mu knjige tekstova u Zagrebu (1995.) i Novom Sadu (1996.).

Miljenko Horvat (Varaždin, 22.03.1935.).

Završio je studij arhitekture u Zagrebu 1960. godine. Živi u Parizu od 1962. do 1966. godine, a potom u Montrealu. Slika od 1956. godine, izdaje publikacije, suizdavač je prve mape o kompjuterskoj umjetnosti Art ex machina (1972.) i publikacije 1 + 1 (1972.–1973.). Bio je stipendist Umjetničkog savjeta Kanade (1975., 1976. i 1982.) i Ministarstva kulture Quebeca (1980.).

Marijan Jevšovar (Zagreb, 03.04.1922. – Zagreb, 04.07.1998.).

Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1946. godine, a potom je, u klasi prof. Marina Tartaglie, pohađao dvije godine tzv. specijalku. Tijekom 1953. i 1954. dulje boravi u Parizu. Od 1939. (od srednje škole živi od toga) bavi se grafičkim dizajnom različitih publikacija, kasnije posebno plakata za film, te knjiga i umjetničkih monografija. 1996. godine objavljena mu je prva opsežnija monografija (UM, Zagreb).

Julije Knifer (Osijek, 23.04.1924.).

Od 1951. do 1957. studira na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi prof. Đure Tiljka. 1959.-1960. godine uspostavlja i definira "Meandar". Od 1973. godine živi i radi na relaciji Zagreb – Tübingen, a potom Zagreb – Nizza, te Pariz. 2001. godine objavljene su mu dvije opsežne monografije (Arnauld Pierre: Julije Knifer – Méandres, Adam Biro, Paris; Zvonko Maković: Julije Knifer, Meandar, Zagreb).

Ivan Kožarić (Petrinja, 10.06.1921.).

Diplomirao je kiparstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1949. godine. Više njegovih skulptura realizirano je u javnim prostorima. Tijekom 1995. i 1996. objavljene su mu dvije monografije (Antun Maračić / Evelina Turković: Atelijer Kožarić, Idea Imago, Zagreb; Želimir Koščević: Ivan Kožarić, Naprijed, Zagreb). Živi i radi u Zagrebu.

Matko Meštrović (Brna, otok Korčula, 12.11.1933.).

Diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1957., te doktorirao 1978. godine. Od 1956. do 1964. bio je likovni kritičar Radio-Zagreba, potom do 1969. voditelj informativnog odjela Centra za industrijsko oblikovanje u Zagrebu. Jedan je od osnivača i glavnih teoretičara Novih tendencija, internacionalnog pokreta konstruktivističke i kinetičke umjetnosti (Zagreb, 1961.-1973.). Uredivao je časopise (Dizajn, BIT-international) i objavio nekoliko teorijskih knjiga. Živi i radi u Zagrebu.

Radoslav Putar (Varaždin, 20.07.1929. – Zagreb, 18.07.1994.).

Diplomirao je 1949. godine na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, na kojem djeluje kao asistent od 1951. do 1961. Bio je direktor Galerija grada Zagreba (1972.-1979.) te Muzeja za umjetnost i obrt (1979.-1983.). Bio je glavni urednik časopisa BIT-international (1968.-1972.) i urednik fotografskog časopisa Spot (1972.-1978.).

Đuro Seder (Zagreb, 29.11.1927.).

Diplomirao je 1953. godine na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, a potom je pohađao dvije godine tzv. specijalku kod prof. Marina Tartaglie. Objavljuje zbirku poezije "Otac iz lonca" (Tekla, Zagreb, 1978.). Profesor je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Živi i radi u Zagrebu.

Josip Vaništa (Karlovac, 17.05.1924.)

Diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, te završio tzv. specijalku kod prof. Marina Tartaglie 1950. godine. Od 1951. do 1994. profesor je na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu. 1959. godine ostvaruje ideju o Gorgoni. Od 1965. do 1967. prestaje sa svakom crtačkom i slikarskom aktivnosti, a potom se vraća u sferu privatnoga (novi crteži, studije). Živi i radi u Zagrebu.

IZLOŽBE U ORGANIZACIJI GORGONE U STUDIJU G (SALON SCHIRA)

- 01.09.1961.** Kolektivna izložba članova "Studija G" – Eugen Feller, Ivan Kožarić, Maeda, François Morelet, Ivan Rabuzin, Matija Skurjeni, Marko Šuštaršič, Victor Vasarely)
- 23.10.1961.** Izložba arhitektonskih projekata:
Radničko sveučilište "Moša Pijade" 1955.-1961.
i osnovna škola "Dubrava" 1958.-1961. (autori: Radovan Nikšić, Ninoslav Kučan, Edo Šmidihen, Olga Vujović, A. Zimpermann)
- 06.11.1961.** Ivan Rabuzin
- 12.12.1961.** Marijan Jevšovar
- 10.01.1962.** Eugen Feller
- 31.01.1962.** Julije Knifer
- 21.02.1962.** Đuro Seder
- 19.03.1962.** François Morelet
- 25.04.1962.** Kolektivna izložba članova "Studija G"
- 04.05.1962.** Radomir Damjanović
- 23.09.1962.** Izložba crteža stranih autora (Arp, Afro, Burri, Chadwick, Sonia Delaunay, Miró, Tanguy)
- 18.12.1962.** Modern Style (izložba primjera secesije)
- 28.01.1963.** Piero Dorazio

Antičasopis "Gorgona"

- Josip Vaništa, br. 1, 1961.
- Julije Knifer, br. 2, 1961.
- Marijan Jevšovar, br. 3, 1961.
- Victor Vasarely, br. 4, 1961.
- Ivan Kožarić, br. 5, 1961.
- Josip Vaništa, br. 6, 1961.
- Miljenko Horvat, br. 7, 1965.
- Harold Pinter (tekst), br. 8, 1965.
- Dieter Rot, br. 9, 1966.
- Josip Vaništa, br. 10, 1966.
- Josip Vaništa, br. 11, 1966.

Nerealizirani projekti antičasopisa "Gorgona"

U dokumentaciji - arhivu Gorgone sačuvana je prepiska i nerealizirani projekti sljedećih autora: Ivan Čižmek, Lucio Fontana, Ivo Gattin, Ivan Kožarić, Mangelos, Piero Manzoni, Enzo Mari, Đuro Seder.

Bilten "Postgorgona"

12 brojeva (studen 1985. - listopad 1986.) autora Josipa Vanište u suradnji s Marijanom Jevšovarem.

"P.S. - Post Scriptum"

6 brojeva (travanj - rujan 1989.) bibliofilskog izdanja autora Josipa Vanište u suradnji s Marijanom Jevšovarem.

- 1977. **Zagreb**, Galerija suvremene umjetnosti
- 1977. **Beograd**, Galerija Studentskog kulturnog centra
- 1977. **Mönchengladbach**, Städtische Museum
- 1981. **Sao Paulo**, XVI Sao Paulo Biennial
- 1985. **Osijek**, Galerija likovnih umjetnosti
- 1986. **Beograd**, Galerija Studentskog kulturnog centra
- 1989. **Dijon**, Art Plus Université (FRAC Bourgogne; Atheneum)
- 1997. **Stra (VE)**, Villa Pisani; Ex macello, Dolo (VE), izložba u okviru 47. venecijanskog biennala

- Žarko Domljan, "Likovni pregled", 15 dana, Zagreb, rujan 1961.
- Ivo Tomljanović, "Otvorenje novog izložbenog salona u Zagrebu", Borba, Beograd, rujan 1961.
- M. G., "Tihi salon", Večernji list, Zagreb, 23.09.1961.
- M. G., "Izložba arhitekture u studiju G", Večernji list, Zagreb, 20.10.1961.
- Igor Zidić, "Redak o Gorgoni", Studentski list, Zagreb, listopad-studeni 1961.
- Žarko Domljan, "Likovni pregled", 15 dana, No 4, Zagreb, 1961.
- M. G., "Marijan Jevšovar u Studiju G", Večernji list, Zagreb, 13.12.1961.
- "Izložba bez imena", Večernji list, Zagreb, 20.12.1961.
- "Izložba Marijana Jevšovara, Ante Roca, Josipa Generalića i grupe studenata", Vjesnik, Zagreb, prosinac 1961.
- Matko Peić, "Metoda destilacije (Marijan Jevšovar)", Telegram, Zagreb, 12.01.1962.
- Žarko Domljan, "Likovni pregled", 15 dana, Zagreb, 15.01.1962.
- Grgo Gamulin, "Zrakoprazni prostor", Telegram, Zagreb, 26.01.1962.
- Želimir Košćević, "Malampija / Izložba Eugena Fellerera u zagrebačkom "Studiju G", Telegram, Zagreb, siječanj 1962.
- M. G., "Knifer u Studiju G", Večernji list, Zagreb, 06.02.1962.
- Matko Peić, "Krivo orijentirana improvizacija / Ivan Kožarić", Telegram, Zagreb, 09.02.1962.
- Matko Peić, "Geometrijske duhovitosti - Julije Knifer", Telegram, Zagreb, 16.02.1962.
- Josip Depolo, "Anti-kič i traženje novih formi", Vjesnik, Zagreb, 17.02.1962.
- "Raznolike tendencije", Vjesnik, Zagreb, ožujak 1962.
- Elena Cvetkova, "Dva gosta u Salonu G i Likum-u", Večernji list, Zagreb, 06.06.1962.
- D. E., "Slikar R. Damnjanović izlaže u Zagrebu", Vjesnik, Zagreb, svibanj 1962.
- Božidar Gagro, "Problem donje granice", Telegram, Zagreb, 22.06.1962.
- Dubravko Horvatić, "Studio G", Vidici, br. 69/70, Novi Sad, 1962.
- D. E., "Izložba talijanskog slikara P. Dorazija u Zagrebu", Vjesnik, Zagreb, 31.01.1963.
- R. M., "Gorgona na Pozorju", Ekspres politika, Beograd, 06.03.1966.
- "Gorgona 9", Arc/do, Milano, May 1966.
- Ivan Krtalić, "Kraj apstraktnog slikarstva", NIN, Beograd, 05.06.1966.
- Udo Kultermann, Neue Formen des Bildes. Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, 1969.
- Nena Dimitrijević, "Gorgona", Pitanja, br. 9, Zagreb, 1976.
- Ješa Denegri, "Zagreb: pojave oko 1960", Polja, br. 204, Novi Sad, 1976.
- Nena Dimitrijević, "Gorgona - umjetnost kao način postojanja / Gorgona - Art as a way of existence", pref. cat.: Gorgona, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1977.
- Ždravko Poznić, "Gorgona - smisao i proturječnosti stvaralaštva po strani", Čovjek i prostor, br. 297, Zagreb, prosinac 1977.

- VI. Maleković, "Uskrснуće utrnule etape - u povodu "Gorgone" u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu", Vjesnik, Zagreb, 12.04.1977.
- Ješa Denegri, pref. cat. Gorgona, Galerija SKC, Beograd, 1977.
- Ješa Denegri, "Gorgona", Umetnost, br. 54, Beograd, 1977.
- Ješa Denegri, "Gorgona", Polja, br. 224, Novi Sad, 1977.
- Slobodan Ristić, "Krug istomišljenika", Politika, Beograd, 15.06.1977.
- Davor Matičević, pref. cat. Groups Gorgona & OHO from Yugoslavia, XVI Sao Paulo Biennial, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1981.
- Vlastimir Kusik, "Gorgonaši danas", Glas Slavonije, Osijek, 14.11.1985.
- Josip Škunca, "Gorgona poslije "Gorgone", Vjesnik, Zagreb, 27.11.1985.
- Vlastimir Kusik, pref. cat. Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Đuro Seder, Josip Vaništa, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, 1985.
- Ješa Denegri, "Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj" 2, Logos, Split, 1985.
- Ješa Denegri, "Azimuth + Azimut, prve Nove tendencije, Gorgona", Postgorgona, bilten br. 9, srpanj 1986.
- Ješa Denegri, "Gorgona i Azimuth", Dometi, br. 2-3, Rijeka, 1986.
- Ješa Denegri, "Gorgona i posle", pref. cat. Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Đuro Seder, Josip Vaništa, Galerija SKC, Beograd, 1986.
- Ješa Denegri, "Gorgona i posle", Postgorgona, bulletin br. 12, listopad 1986.
- Ješa Denegri, "Gorgona i posle", Odjek, Sarajevo, April, 1986.
- Davor Matičević, Nena Dimitrijević, Valérie Dupont, Pascal Pique, pref. cat. Gorgona (...Jevšovar, Knifer ...), Art Plus Université, Dijon, 1989.
- Pascal Pique, "Jevšovar / Interview u povodu izložbe u Dijonu", 15 dana, br. 4-5, Zagreb, 1989.
- Sue Cramer, Branka Stipančić, The horse who sings: Radical Art from Croatia, Museum of Contemporary Art, Sydney, 1993.
- Goran Blagus, Gorgona i neoavangarda, Diplomski rad na Odsjeku povijesti umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu
- Irena Potočnik, Gorgona, Diplomski rad na Sveučilištu u Ljubljani
- Nada Beroš, "Gorgona i poslije / Gorgona and after", Čovjek i prostor, br. 6/8, Zagreb, 1996.
- Marija Gattin, "Gorgona, gorgonesco, gorgonico / Gorgona, gorgonic, gorgonian", pref. cat., Villa Pisani, Stra (VE), Ex macello, Dolo (VE), A.I.A.P. UNESCO Comitato Italiano, 1997.
- Marija Gattin, pref. in general catalogue, La Biennale di Venezia, 1997.
- Jerko Denegri, "Umjetnost konstruktivnog pristupa: Exat 51, Nove tendencije", Horetzky, Zagreb, 2000.

U prvoj polovici prošlog desetljeća, točnije od 1959. do 1966., postojala je u Zagrebu umjetnička grupa o kojoj je u pisanoj povijesti umjetnosti ove sredine ostalo malo traga. Upotrebljavam izraz "postojala" radije nego "djelovala" jer u slučaju Gorgone nije bila riječ ni o kakvom manifestnom, na programu zasnovanom, umjetničkom udruživanju radi promoviranja stanovitog estetsko-ideološkog koncepta, što se obično svodi na etabliranje protagonistu takvog udruživanja u vrhove lokalne likovne scene, nego o okupljanju zasnovanom na duhovnom srodstvu u mnogo širem smislu nego što podrazumijevaju okviri određenog stilskog oblikovnog programa. Treba odmah naglasiti da Gorgona nije imala ništa zajedničko s uobičajenim oblicima umjetničkog grupašenja, te je i to jedan od razloga što je ostala neregistrirana u pisanoj, a malokad spominjana u usmenoj kulturnoj predaji u nas. Članovi Gorgone bili su slikari Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Đuro Seder i Josip Vaništa, kipar Ivan Kožarić, arhitekt Miljenko Horvat, povjesničari umjetnosti Dimitrije Bašičević, Matko Meštrović i Radoslav Putar, te već po profesionalnoj strukturi, a još više po nepostojanju programa koji bi djelovao kao kohezijska snaga i zajednička motivacija, Gorgona nije bila slikarska grupa u uobičajenom smislu riječi. Činjenica da je u njoj bilo okupljeno pet likovnih umjetnika ne rasvjetljava potpuno pretpostavke udruživanja, jer je likovna produkcija bila samo posredno uvjetovana "gorgonskim duhom", a zapravo je svaki od njih zadržao i razvijao potpunu stvaralačku autonomiju: štoviše, upravo je u Gorgoni bilo okupljeno onih nekoliko rijetkih umjetničkih individualnosti ove sredine koje su samosvojnim kreativnim doprinosima anticipirale bivanja internacionalne umjetničke scene ne zadovoljavajući se, kao većina ostalih, eklekticismom davno konzumiranih likovnih koncepta. Ako Gorgona nije bila grupa u uobičajenom smislu riječi, zasnovana na zajedničkoj umjetničkoj ideologiji, a iz strateških razloga obrane i afirmacije te ideologije u zatečenom sastavu umjetničkih vrijednosti, što je onda bila? Godine 1961. Vaništa je napisao: "Gorgona ne traži djelo ni rezultat u umjetnosti", a nekoliko godina kasnije na pitanje: "Što je za vas Gorgona?" — odgovorio je: "Rezultat". Te dvije napomene sugeriraju jednu od mogućnosti definicija: Gorgona je bila proces traženja duhovne i intelektualne slobode, ostvarivanje koje je samo sebi svrhom. Izvan profesionalnih obveza stvaranja likovne produkcije i promoviranja sebe i svojih kolega u hijerarhiji lokalne umjetničke scene, grupa ljudi okupljala se i komunicirala motivirana jedino pretpostavkama duhovnog zajedništva i srodstva. Bez obzira na razlike pojedinačnih stvaralačkih koncepcija, članove Gorgone ujedinjavala je zajednička pripadnost duhu modernizma, što ga definira prepoznavanje apsurdna, praznine, monotonije kao estetskih kategorija, sklonost nihilizmu, metafizička ironija. Sa suvremenog stajališta može se činiti da te duhovne koordinate nedovoljno preciziraju prostor djelovanja jedne umjetničke grupe, ali u doba nastajanja Gorgone dominirali su u jugoslavenskoj umjetnosti sasvim oprečni vrijednosni kriteriji, te je vitalna energija grupe tinjala u opoziciji spram ondašnjeg likovnog establišmenta.

Kakva je bila likovna suvremenost Gorgone u nas i u svijetu?

Pri kraju šestog desetljeća čitava plejada mlađih slikara prihvaća estetske premise informela i, zahvaljujući tome, period ranih šezdesetih godina u hrvatskoj umjetnosti obilježen je

* Studija objavljena kao predgovor katalogu izložbe "Gorgona", Galerije grada Zagreba (danas Muzej suvremene umjetnosti), Zagreb, 1977.

različitim oblicima akcijskog slikarstva, apstraktnog ekspresionizma, tašizma, lirske apstrakcije. Ali, likovnoj produkciji toga vremena nedostajale su kvalitete koje bi je uzdigle iznad razine provincijalnih, manirističkih replika Polocka, Tobeya, Burrija: nedostajale su joj snaga, sirovost, spontanost, nekontrolirana eksplozivnost boje, koje su od Action paintinga načinile prvi preokooceanski pokret u povijesti moderne umjetnosti što je uspio ugroziti dominaciju pariške škole. S druge strane, usporedo s prodorom i usponom informela, u početku šestog desetljeća u hrvatskoj umjetnosti i dalje aktivno i zapaženo djeluju nekadašnji osnivači Exata 51: stvaralački interes Ivana Picelja i Aleksandra Srneca evoluirao od geometrijske apstrakcije, naslijeđene od ruskog konstruktivizma i suprematizma, k suvremenoj optičkoj i kinetičkoj umjetnosti. Godina 1961. jest i godina održavanja prvih Novih tendencija, prve u nizu manifestacija koje će imati dalekosežne posljedice po likovnu klimu ove sredine. Značajno je da prve Tendencije nisu bile koncipirane kao puristička manifestacija strogo zacrtane orijentacije, nego kao pokušaj sagledavanja međunarodne likovne situacije, uključujući sve pojave što načinju nova problemska područja umjetničkog izražavanja. Tako su na prvim Tendencijama, što kasnije prerastaju u smotru optičko-kinetičke umjetnosti, našli i stvaraoci poput Piera Manzonijsa, u čijem su djelu i ponašanju reinkarnirane duhovne pretpostavke dadaizma. I upravo uključivanje Manzonijsa, Otta Pienea, izložba u Zagrebu registrirala je neke vitalne, izuzetno značajne, a u to doba nedovoljno uočene, tendencije suvremene umjetnosti.

Na prijelazu desetljeća nekoliko usamljenih umjetničkih individualnosti u različitim kulturnim sredinama uspostavljaju rezonancu s dadaističkim pogledom na svijet i umjetnost prihativši Duchampovu implicitnu definiciju umjetnosti kao tautologije. Ready-made, trivijalni oblik prenesen iz zone svakodnevnog u sakralni prostor izložbene institucije stvorio je nebrojene mogućnosti građenja novih logičko-estetičkih sustava. Dadaizam je širom otvorio vrata koja su vodila u "Neograničenu slobodu upotrebe materijala i predmeta, uništavajući pri tome prepreke samosvjesnosti i samoznačaja"¹. Tekovina dadaističke nivelacije sfere umjetnosti i svakodnevnog života jest i dokidanje imperativa produkcije finalnog djela, a to uzrokuje priznavanje umjetničkog statusa svim procesualnim, efemernim, trošnim kreativnim tvorevinama. Također, kraj šestog desetljeća jest doba kad zapadni duh počinje otkrivati orijentalnu filozofsku misao, te iskustva zen-budizma, što ih u umjetnost zapadne hemisfere unose Cage, Klein, La Monte Young, daju nove vitalne poticaje na svim područjima stvaralaštva. Jedan od prvih koji su tekovine istočnjačkog intelekta unijeli u evropsku umjetnost bio je francuski slikar, nosilac crnog judo pojasa, poznavalac japanskog jezika – Yves Klein. Već 1950. on slika prvi monokrom u boji koji naziva "Internacionalna Keinova plava" (IKB). Monokromi su bili pokušaj slikarskog predočivanja tanscendentalnih i metafizičkih kategorija kao što su "praznina", "nematerija", "vječnost", a u kasnijim Kleinovim djelima mnogo je značajniji ritual nastajanja slike od izgleda konačnog rezultata: "Kozmogonije" nastaju djelovanjem kiše ili bacača plamena na platno, a čuvene "Antropometrije" otisci su ženskih tijela prethodno zagnjurenih u boju. Proces se odvijao uz glazbenu pratnju Kleinove Monotone simfonije – 10 minuta jednog tona smjenjivalo se s desetminutnim intervalima tišine. Sud

Edward Lucie-Smitha, da je Klein "bio važniji zbog onoga što je činio nego zbog onoga što je načinio", može se primjeniti jednako na Piera Manzonia, a i na protagoniste Happening i Fluxus pokreta.

God. 1958. John Cage, vodeći u njujorškoj New School of Social Research klasu za eksperimentalnu kompoziciju, snažno utječe na cijelu generaciju umjetnika koji, zahvaljujući njemu, prihvaćaju ideju o djelu koncipiranom na principu slučaja. Cageovu klasu za eksperimentalnu kompoziciju pohađaju kasniji osnivači Fluxus grupe: George Brecht, Dick Higgins, Allan Kaprow, koji ideal umjetnosti kao minimalnog zbivanja duguju Cageovoj Tišini, odnosno nje-govoj elaboraciji "I chinga" – kineske "Knjige promjena".²

Protagonisti američko-evropske grupe Fluxus (Brecht, Watts, Vostell, Rot, Filiou) radikalno dokidaju tradicionalne značajke umjetničkog čina i objekta: Fluxus prevladava razliku između umjetnosti i neumjetnosti, prevladava sve pretenzije k značenju, inspiraciji, zanatu, kompleksnosti, dubini, veličini, institucionalnoj i robnoj vrijednosti. Fluxus teži nestrukturalnim, neteatralnim, nebaroknim kvalitetama jednostavnog prirodnog događaja, predmeta igre.³ Tako je Fluxus događaj – jednostavno zbivanje bez dramske tenzije i metaforičnih implikacija ("Telefon zvoní. 1. Dignite slušalicu i odgovorite. 2. Pustite ga da zvoní i dalje")⁴ – utro put estetici šutnje i monotonije karakterističnoj za umjetnost narednog razdoblja.

U Maciunasovom manifestu formuliran je i novi estetsko-etički stav: imperativ produkcije umjetničkog predmeta-robe zamijenjen je pravom na umjetnost kao gestu, proces, ironiju, izraz slobode volje i osobnog stava. Ponovo uspostavljena svijest o društvenoj odgovornosti umjetničkog čina okreće se protiv zahtjeva komercijalnog sistema – tržišta koje egzistira na pretpostavci umjetničkog objekta kao robe. God. 1958. Klein prodaje svoju izložbu "Prazno" u "Galeriji Iris Clert" doslovno za suho zlato koje potom ritualno baca u Seinu. "Merda d'artista", u limenku zapakiran izmet umjetnika, bio je Manzoni-jev protest protiv sindroma "slike kao investicije". (U mnogo čemu Manzoni je bio genijalni anticipator čiji se utjecaj na umjetnost narednog razdoblja može mjeriti s Duchampovim, te nije pretjerano reći da su iz pojedinih njegovih radova i gesta kasnije nastali čitavi umjetnički koncepti.)

Izdanci su sličnog umjetničkog mentaliteta i članovi grupe Zero, osnovane 1957. u Düsseldorfu (Piene, Mack, Uecker); njihove akcije na ulicama grada i obali Reine (Pieneov "Svjetlosni balet" iz 1959., te zajednički projekt "Praznina negativne ekspanzije", ulica obojena u bijelo iz 1961.) upozoravaju na pripadnost neodadaističkim tendencijama. Ma koliko su bile posrijedi različite pojedinačne manifestacije, svi umjetnički fenomeni o kojima je bilo riječi imaju, skupa s Gorgonom, zajedničko ishodište u interakciji dadaističkog naslijeđa i novootkrivene filozofijske misli Istoka, te je pokušaj definiranja duhovnih pretpostavki umjetnosti s kraja pedesetih godina trebao da posluži lociranju i objektivnom vrednovanju Gorgone u međunarodnoj umjetničkoj situaciji tog razdoblja.

Pojave i osobe koje su bitno obilježile međunarodnu umjetničku scenu u razdoblju što je slijedilo, u doba stvaranja Gorgone, 1959. bile su, ako već nisu pripadale i same nekoj vrsti podzemne kulturne scene, svakako daleko od svoje današnje povijesno priznate profetske pozicije. U to vrijeme Gorgona je bila jedan od punktova, ravnopravan po svojim kreativnim

² Cage je "tišinu" shvaćao kao skup nehotičnih, nepredviđenih zvukova. Jonh Cage, Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 1961.

³ Iz Fluxus manifesta Georgea Maciunasa

⁴ George Brecht: Telephone piece

potencijalima i doprinosima, novog umjetničkog senzibiliteta i svjetonazora, koji će kao kontinuitet dadaističkog načina mišljenja svoju punu afirmaciju u kulturnom tijelu Zapada doživjeti pri kraju idućeg desetljeća. Gorgona je, zajedno s Fluxusom, grupom Zero, Happeningom, Manzoniem, Kleinom, Fontanom, Reinhardtom, anticipirala i najavila svu onu bujicu fenomena što pod različitim terminološkim oznakama (Conceptual Art, Art as Idea, Post-Object Art) dominiraju novim umjetničkim razdobljem koje još traje.

Istraživati oblike postojanja grupe i sve one diskretne, ali nikako manje značajne, forme pokazivanja gorgonskog duha posao je arheološki i detektivski istodobno, jer pokušava na temelju fragmentarnih sjećanja, prepiske i očuvanih dokumenata rekonstruirati određenu umjetničku aktivnost, koja već u polazištu ne teži materijalizaciji estetsko-ideoloških pretpostavki i trajne plastičke produkte. S druge strane, to je diskretna, introvertirana grupa koja se nije nastojala militantno-manifestnim formama nametnuti svome kulturnom vremenu i prostoru, pa je dosljedno, u sredini i inače nesklonoj nepredstavljčkim i disidentnim oblicima umjetnosti, ostavila malo traga. Zbog toga je ova aposteriorna klasifikacija različitih oblika postojanja Gorgone, načinjena djelomično uz pomoć vokabulara novije teorije umjetnosti, pokušaj naknadne sistematizacije djela, ideja, prijedloga što su nastajali spontano, kao rezultat jedinstvenog etičkog i duhovnog odnosa prema entitetu umjetnosti.

Oblici djelovanja Gorgone mogu se podvesti pod tri skupine:

1. Izložbe u "Studiju G".
2. Izdavanje publikacije Gorgona
3. Koncepti, projekti, različiti oblici umjetničkog komuniciranja.

Izložbe u organizaciji "Gorgone".

Likovna djelatnost članova u vrijeme najveće aktivnosti grupe

Najjavniji i po svom karakteru najmanje gorgonski oblik djelovanja bile su izložbe što su ih članovi grupe priređivali u prostoru "Studija G", odnosno u "Salonu Šira". Prostor tadašnje i današnje radionice okvira u Preradovićevoj ulici grupa je iznajmljivala da bi mogla djelovati potpuno neovisno o politički izložbenih institucija. Svi troškovi organizacije izložbi (uređenje prostora, plakat, katalog) pokriveni su iz zajedničke blagajne društva na pomalo bizaran način: blagajna Gorgone bila je kod jedne prodavačice knjižare "Naprijed", kojoj je svatko od članova uplaćivao iznose prema svojoj trenutnoj financijskoj situaciji, a isto je tako iz blagajne mogao uzeti potrebnu mu sumu. Iz tog fonda pokriveni su, osim troškova izložbi i tiskanja publikacije, i svi ostali eventualni izdaci. Zbog tadašnje loše materijalne situacije većine članova fond grupe je često bio u krizi, te je stalni nedostatak sredstava ozbiljno ugrožavao aktivnost, pa i sam opstanak Gorgone. O tome svjedoče mnoga pisma što arhaičnim jezikom, kojim su se gorgonaši uglavnom služili u međusobnoj prepisci, pozivaju članove da odgovore svojim financijskim obvezama spram "društva".

Rekapitulacija izložbi održanih u razdoblju 1961.-1963. u "Studiju G" pokazuje da su u Gorgoni i oko nje bili koncentrirani i najznačajniji oblikovni/slikarski doprinosi toga doba. Gledano s distance od 15 godina u svjetlu kasnijih iskustava Hard Edgea, Minimal Arta, monokromije i primarnog slikarstva, djela Jevšovara, Knifera, Kožarića, Sedera i Vanišete pokazuju se kao najvrednija produkcija novije jugoslavenske umjetnosti uopće. Znači da su, osim angažmana u traženju alternativnih oblika umjetničkog ponašanja i djelovanja, stvaraoci okupljeni u Gorgoni i na planu produkcije u tradicionalnim likovnim medijima dali izuzetne doprinose, koje držim najrelevantnijim pojavama u jugoslavenskoj umjetnosti poslijeratnog razdoblja. Geometrijske elemente poredane u izlomljenom nizu na svojim dotadašnjim slikama godine 1959. Julije Knifer integrira u formu meandra. Od tada do danas meandar ostaje konstantom njegova slikarskog sistema, sinonimom umjetničkog identiteta. Tim činom Knifer osvaja dvije povijesne prednosti: jedna potječe iz nepredstavljakog, neiluzionističkog karaktera tog slikarstva, što ga čini pretečom hladnog "primarnog slikarstva" posljednjih godina. U odnosu na estetiku Hard Edgea, koji se javlja istodobno s njegovim otkrićem meandra, i s kojim ga veže naglašeno oštra, kao oštricom odrezana kontura oblika, Kniferovo je slikarstvo u prednosti zbog dosljednije i potpunije redukcije dijapazona motiva na isključivo jedan znak. Dok Stella, Noland, Moon zadržavaju veću slobodu u variranju boja, motiva, konceptualizacija je Kniferove metode u redukciji na crno-bijeli meandar, čime se ukidaju i posljednji rudimenti pikturnalnog, a slikarstvo svodi na beskonačno ponavljanje znaka, na sublimaciju "radikalne volje". Taj, u biti vrlo aktualan, postupak semantičke identifikacije slikarstva s odabranim znakom, odnosno, ne više kao slika kao pojedinačno pikturnalno rješenje nego kao jedinica apriorno usvojenog sistema, najavljuje mnoge kasnije odluke.⁵ Konzekvencije i dimenzije takve odluke mogu biti uočene tek danas, nakon iskustva konceptualne umjetnosti koja dokida značenje plastičkog objekta u korist isticanja umjetnikovih motivacija.

Drugi član Gorgone, čije slikarstvo gledano u retrospekciji dobiva pravo značenje, jest Marijan Jevšovar. Kao i većina umjetničkih fenomena koji su mimo i ispred vremena, Jevšovarovo slikarstvo bilo je svojedobno, ranih šezdesetih godina, shvaćeno kao marginalna pojava glavne umjetničke struje, razdoblja – informela. U epohi kolorističke eksplozije on se opredjeljuje za prijavu boju, umrtvljena pigmenta, premazujući sliku nekoliko puta dok ne postigne željeni učinak prljavosive plohe. Danas se te zagasite sive slike, hotimično nagrđene mrljom iscijeđene boje, pojavljuju kao demonstracija vrlo aktualnog antiestetičkog stava: značajka što ih je svojedobno osudila na anonimnost i neprepoznavanje pojavljuje se danas kao izuzetno rijetka i dragocjena kvaliteta. Posrijedi je svjesna, hotimična degradacija plohe, kompozicija s negativnim predznakom, intencija da slika ne bude "lijepa" po tradicionalnim kriterijima reda, suglasja boja, ravnoteže, harmonije. Jevšovar vrlo pažljivo odabire mjesto na kojem će iscijediti boju i tim činom uništiti, "pozlijediti plohu". U rečenici "Ne biste vjerovali koliko je teško načiniti sliku da ne bude lijepa" izražen je osnovni generički princip toga slikarstva. "Moje slikanje je negacija oblika, prljanje bijele površine platna." Posrijedi je umjetničko djelo kao destrukcija, ali nije riječ o ironičnoj spektakularnoj destrukciji dadaista, nego o tihom, ali ništa manje efikasnom procesu uništenja plohe, programiranom ataku na problem pikturnalne strukture.

⁵ Mnogo kasniji Burenov izbor prugastog dezena kao vlastitog slikarskog znaka bez evolucije samo je radikalniji oblik istog umjetničkog koncepta

Jevšovarev pristup problemu negativne organizacije slike najbolje definiraju neka Vaniština mišljenja formulirana zapanjujuće rano – 1961:

"Osnov cjelokupnog evropskog slikanja je uravnoteženost.

Faktor uravnoteženosti nije bitan.

Izbjegavati efekte kompozicije u kojima su vrijednosti strukture cjelokupne evropske umjetnosti.

Od Poussina do Vasarelyja u evropskoj umjetnosti su dijelovi važniji od cjeline.

Očuvati cjelokupnost."

Produkt donekle srodnog senzibiliteta jest i slikarstvo Đure Sedera iz tog razdoblja: blisko Jevšovarevu po namjeri polemiziranja s tradicionalnim konvencijama kompozicije, te po načinu prividno ležerne, hotimično nespretne i nezgrapne izvedbe. Slike nastale nakon 1959. pokušaj su, po autorovim riječima, "da se naslika bespredmetna meditacija": na sivom fonu centralno je komponirana kružna ili polukružna forma nepravilne konture.

U jesen 1961. Vaništa reducira svoj dotadašnji slikarski postupak i započinje seriju monokromnih djela: uniformnu plohu u sivoj, bijeloj ili srebrnoj boji presijeca po sredini samo jedna horizontalna crta za koju autor kaže da je "jedini ostatak sadržaja, teme u tom slikarstvu bez iluzionizma". U već citiranom traktatu iz 1961., koji koindicira s Reinhardtovom maksimom "Manje je više", Vaništa je ne samo sazeo pretpostavke vlastite slikarske metode nego i anticipirao slikarske tendencije narednog razdoblja:

"Težnja spram jednostavnijeg slikanja.

Interesovanje za oskudnost.

Izbjegavati i mali stepen iluzionizma.

Veoma izgrađen izgled: negacija slikarskog prilaženja.

Škola nije potrebna. Crtanje, crtačko iskustvo također.

Sredstva tradicionalnog slikarstva su nedovoljna. Boju iz limenke ne izmjeniti tokom djelovanja. Rukopis je nepotreban."

Nekoliko godina kasnije, postavši potpuno svjestan konceptualnog principa svojih slika, Vaništa zamjenjuje faktičku izvedbu verbalnim ekvivalentom, odnosno, supstituira proces slikanja preciznim opisom postupka.

Ma koliko su u Jevšovara, Knifera, Sedera i Vanište posrijedi različite stvaralačke koncepcije, neke zajedničke značajke povezuju ih s njujorškom poslije-slikarskom apstrakcijom⁶: i tu je riječ o dvodimenzionalnom slikarstvu koje dokida svaki trag iluzije prostora i sve planove svodi na jedan – na kao zid neprobojnu plohu slike, te nastoji "površinu slike artikulirati kao 'polje' a ne kao kompoziciju".⁷ Međutim, usprkos mogućim analogijama s Reinhardtom, Stelom, Newmanom, Heldom, slikarstvo svakog od članova Gorgone bitno je obilježeno evropskim intelektom. Nasuprot zaokupljenosti Amerikanaca formalnom i tehnološkom problematikom, što se ogleda u egzaktnosti izvedbe, impozantnim formatima, članovi Gorgone naglašavaju spiritualni karakter slikarstva.

Definicije "degradacije plohe", "bespredmetna meditacija", "interesovanje za oskudnost", koje oni asociraju sa svojim radom, upozoravaju na evropsko duhovno nasljeđe: izbor nepre-

⁶ Post-painterly abstraction, termin njujorškog kritičara Clementa Greenberga

⁷ Barbara Rose: "American Art since 1900", Thames and Hudson, London 1967.

tencioznih materijala, male dimenzije slika, izraz su stanovita nihilizma, ironične distancije spram pijeteta slikarskog čina. Posebno vrijedna pažnje čini mi se slikarska aktivnost Dimitrija Bašičevića⁸, koji vrlo rano počinje raditi djela po duhu i karakteru bliska suvremenoj umjetnosti. Primjerice, već 1950. nastaje slika "Hommage a Pythagora", crni kvadrat na crnoj podlozi ispod kojega je crvenim krasopisom ispisana posveća. Iz tog vremena potječu i radovi sa školskim pločicama na kojima su kredom ispisane riječi, neka misao ili kratka priča - uzorak koji će kasnije biti preveden u medij slike. Na temelju ideje oponažanja školske ploče u razdoblju između 1950. i 1960. nastaje nekoliko ciklusa: "Tabula rasa", "Paysages", "Abeceda". Za seriju "Non-stories" Bašičević kao materijal upotrebljava stare publikacije i kataloge, tako što stranice boji crno ostavljajući čitljivom samo poneku riječ, te njihov slijed tvori neku vrstu alogične naracije, ne-priče. Premda slikarstvo članova Gorgone koincidira u nekim svojim premisama s tadašnjim avangardnim tendencijama monokromiji, monotoniji kompozicijske formule, u svakom pojedinačnom slučaju ono je proizvod potpuno autohtone stvaralačke koncepcije. Slikarstvo Bašičevića, Jevšovara, Knifera, Sedera i Vanište izmiče svakom pokušaju klasifikacije unutar škola i pokreta, jer iako danas, zahvaljujući evoluciji ukusa i senzibiliteta, neke kvalitete njihova rada mogu biti lakše prepoznate, promatrano u cjelini, djelo svakog od njih ostaje potpuno samosvojno, izvan poznatih stilskih kategorija. Osim članova grupe u "Studiju G" izlagali su umjetnici čiji je rad, po ocjeni Gorgone, dostizao stanovitu razinu kvalitete i aktualnosti. Među njima je bio i Eugen Feller, svakako jedan od najzanimljivijih protagonista informela u nas, autor "Malampija" – slika s cementnim nanosima, aplikacijama katrana, pjeska i sličnih nađenih tvari. Uz "Zasječene površine" Ive Gattina, Fellerove "Malampije" jedini su sretni izuzeci iz tadašnje informelističke produkcije: one posjeduju robusnost, agresivnost, taktilnu provokativnost tvari, što uglavnom nedostaje racionaliziranom hrvatskom informelu.

Gost "Studija G" bio je i mladi beogradski slikar Radomir Damjanović s nekoliko slika iz ciklusa "Pješčane obale". Damjanović je u početku šezdesetih godina podjednako osvojio simpatije beogradske likovne publike i kritike zahvaljujući činjenici da je na plošnu uniformnu podlogu unosio kondenzirane rudimente organskih formi, što je omogućavalo slobodno oblikovanje asocijacija i metafora, te je tako relativno sretno integrirao nadrealističku tradiciju sredine s tendencijama neiluzionističkom, bezdubinskom artikulaciji plohe.

U "Studiju G" izlagalo je i nekoliko gostiju iz inozemstva: 1962. zahvaljujući Matku Meštroviću tu izlaže i François Morellet, koji po prvi put dolazi u Zagreb godinu dana prije toga radi sudjelovanja na Novim Tendencijama 1. U predgovoru izložbi Meštrović pravilno uočuje i apostrofira Morelletovu strukturalnu metodu građenja oblika: "Znao je vidjeti da je svaki od 16 kvadrata jednako vrijedan element date cjeline, date strukture; da time što očito iskazuje svoje mjesto i svoj položaj, svoju nepokvarljivu lojalnost, svoju prostodušnost i slobodnu potčinjenost dostojnu čistom redu, u isto vrijeme postaje sposoban upozoriti nas na postojanost i čvrstinu svoga neznatnog zakona u kojem se jednako ogledaju i svi mogući dobri zakoni"⁹. Zanimljivo je da je "Muzej za umjetnost i obrt" otkupio jednu sliku s izložbe, a Morellet je taj novac poklonio Gorgoni da bi podupro daljnju aktivnost grupe. Akvareli Piera Dorazia, protagonista talijanskog op-arta, također su bili pokazani u "Studiju G".

⁸ Bašičević je i autor imena grupe, koje odabire po naslovu jedne svoje pjesme

⁹ Matko Meštrović, Katalog izložbe u "Studiju G", Zagreb 1962.

Valja naglasiti da je suradnja Gorgone s Doraziom, Morelletom i Vasarelyjem bila više uvjetovana stjecajem okolnosti – sudjelovanjem tih umjetnika na Novim tendencijama, privatnim kontaktima Matka Meštrovića s njima, te s tadašnjom aktualnošću optičke i kinetičke umjetnosti – nego podudarnošću senzibiliteta i koncepcija, što je bio slučaj s nekim drugim ličnostima suvremene međunarodne scene, s kojima je Gorgona bila povezana. Retinalna doktrina optičke umjetnosti i pozitivizam konstruktivista, što su potpuno prevladali na drugim i svim kasnijim Novim Tendencijama, bili su strani ironičnom, donekle nihilističkom duhu Gorgone. Jedna, na prvi pogled ne izuzetno važna, izložba u "Studiju G" ilustrira osjetljivost Putara i Vanište za oscilacije ukusa i estetskih sudova, odnosno začudnu sposobnost anticipacije stila što dolazi. Riječ je o "Modern style", izložbi predmeta iz epohe "Art nouveau" djelomično sakupljenih po zagrebačkim stanovima ili posuđenih iz "Muzeja za umjetnost i obrt". Ta je izložba vrlo uspješnih primjera secesijskog obrta predvidjela i najavila renesansu stila s kraja stoljeća, onu pomamu za oblikom flying line, koja će kulminirati u popularnom grafičkom dizajnu, modi i interijeru potkraj šezdesetih godina. Da u vrijeme kad je u "Studiju G" priređena izložba "Modren Style" suvremeni ukus još nije pokazivao afinitete za stil koji je obilježio arhitekturu i umjetnost na prijelazu stoljeća, najbolje pokazuje ton Putarova predgovora: "To je baština koju smo decenijama pljuvali, ismijavali, skrivali kao sramotu i objašnjavali kao zabludu. No, naše nam vrijeme pokazuje kako na tlu u koje smo zakopali cijelu jednu floru oblika može gotovo i protiv naše volje ponovno niknuti srodno bilje formi. Tko vrlo dobro bude čuo i bude se udostojao da prigne glavu, opazit će kako se u ovim skromnim djelima još nije srušila sva poezija oblikovanja, vidjet će kako mala ali autentična istina njezina bića živi, opire se malodušju kiča i usprkos svemu glasa se i domahuje zvijezdama."¹⁰ Izložbena aktivnost u "Studiju G" prekinuta je 1963. Razlozi, uglavnom financijski, ostavili su nerealiziranima nekoliko izložbi među kojima one Antonija Calderare, Marka Šuštaršiča, Ive Gattina, Bruna Mascarellija, Dimitrija Bašičevića i Slobodana Vuličevića. Izložbe u "Salonu Šira" bile su najjavniji, ali i najmanje gorgonski oblik djelatnosti. Iznajmivši prostor, Gorgona je mogla samostalno stvarati izložbeni program, što je članovima omogućilo da pokazuju svoju slikarsko/kiparsku produkciju neovisno o pozivima izložbenih institucija u gradu. S druge strane, grupa je, pozivajući u "Studio G" kolege čiji je rad odstupao od prosječne razine, djelovala kao korektiv politike ostalih galerija. O tome Igor Zidić piše: "Ako kažemo da je 'Studio G' jedno od najradosnijih otkrića u kulturnoj (likovnoj) sredini, nećemo ni u čemu biti neobjektivni. U situaciji gdje se trguje generacijama, pravicima, idejama, sresti grupu ljudi koji na jednom intimnom, skromnom mjestu žive svoje znatne živote, bez zadnjih namjera, bez nižih strasti, bez rasturenih programa i žučljive osvetoljubivosti, bez mladinstarih, a s rafiniranom kulturom, s osjetljivim, sondiranim glasovima koji njeguju svoje samostalnosti, pravi je doživljaj."¹¹ Ipak, najznačajnije manifestacije Gorgone odvijale su se izvan izložbenih prostora, a poprimile su oblike koji su se osjetno razlikovali od tradicionalnih načina umjetničkog prezentiranja putem izložbi i kataloga.

¹⁰ Radoslav Putar, katalog izložbe Modern Style, Zagreb, 1962.

¹¹ Igor Zidić, Redak o Gorgoni, "Studentski list", Zagreb 1966.

Antičasopis "Gorgona" – preteča fenomena "knjiga kao umjetničko djelo"

S današnjeg stajališta, nakon iskustva umjetnosti posljednjeg desetljeća, najznačajnija manifestacija djelovanja grupe bilo je izdavanje publikacije Gorgona. U razdoblju od 1961. do 1966. izdano je 11 brojeva, a bila su u pripremi još dva koja, na žalost, nikad nisu tiskana. Treba odmah naglasiti: Gorgona nije bila koncipirana kao glasilo informacija o umjetnosti, svaki broj bio je potpuno kreativno rješenje, ne u smislu grafičkog dizajna, nego umjetničkog djela po sebi. Drugim riječima, Gorgone su pripadale onom rodu umjetničkih tvorevina pojavu kojih je uvjetovala sve izrazitija upotreba svakodnevnih medija u umjetnosti, a koje su potkraj šezdesetih godina svedena pod zajedničku terminološku oznaku "knjige kao umjetničkog djela".¹² Val neodadaizma što se počinje javljati oko 1960. donio je i interes za niz novih medija: Cage, La Monte Young, Manzoni, Klein, Rauschenberg, Kaprow, služe se podjednako biološkim i tehnološkim materijalima. Ono što Celant naziva "hladnim informelom" umjetnička je praksa koja podrazumijeva značenje medijâ po sebi, ne nastojeći ih hraniti moralnim ili alegoričnim sadržajima. Međutim, upotreba novih sredstava ne negira individualno i prirodno u korist tehnologije, ona intenzivira svijest o mogućnostima komunikacije koju nude novi mediji. Posljedica je toga reducirana važnost osjetilnog u korist uniformnog, hladnog, analitičkog, filozofskog aspekta umjetničkog djela. Tako upotreba knjige kao umjetničkog medija pretpostavlja kvalitativno nov način kreativnog mišljenja, budući da suprotstavlja analitičan pristup dotadašnjem sitnitetično-ideografskom. "Knjiga nije ezoterična ili irealna, ona pripada svakodnevnom sistemu komunikacija, bez estetsko/likovnih pretenzija. Ona je samo drugi prostor koji se podudara, zajedno s izgovorenom riječi, s najvišim stupnjem entropije umjetnosti, i zbog toga može biti smatrana umjetničkim djelom."¹³

U svijetu Benjaminove raščlambe umjetničkog djela na "kultnu" i "izložbenu vrijednost"¹⁴, prema kojoj će izložbena vrijednost, zahvaljujući novim metodama tehničke reprodukcije, s vremenom potpuno potisnuti kultnu, "knjiga kao umjetničko djelo" samo je još jedan korak dalje u procesu eliminacije umjetničkog djela, kao unikatnog fetiš-oblika.

Antičasopisom Gorgona je anticipirala ideološke pretpostavke cijele generacije, i upravo u nekim rješenjima Gorgone naslućena je i definirana buduća problematika konceptualne umjetnosti. Na Gorgonu se može primjeniti mnogo novije teorijsko razmatranje, po kojem pojava konceptualnog djela mijenja tradicionalni odnos original/tiskana reprodukcija. Po mišljenju Seta Seigelauba u slučaju slike/skulpture tiskana reprodukcija je uvijek sekundarna informacija o djelu, manje ili više uspjela iluzija originala što ga je nemoguće vjerno reproducirati. Naprotiv, u slučaju konceptualnog djela tiskana informacija je i primarna jer sadrži isti broj podataka kao i djelo samo.

Čitavo desetljeće prije nego što će Siegelau načiniti distinkciju primarne i sekundarne informacije, a Celant podvesti "knjigu kao umjetničko djelo" pod kategoriju "hladnog informela", izlazi prvi broj Gorgone koji, po mome mišljenju, implicira niz recentnih razmišljanja i definicija. Josip Vaništa rješava Gorgonu br. 1 tako da na svih 9 stranica reproducira istu fotografiju praznog izloga trgovine komisionom robom u Vlaškoj ulici. Dvije funkcije definiraju to

¹² Autor termina Book as art work je Germano Celant

¹³ Germano Celant: Book as art work 1960-72, Nigel Greenwood Inc Ltd, London 1972.

¹⁴ Walter Benjamin: Eseji, "Nolit", Beograd 1974. str. 124.

djelo: jedna je izbor neutralnog, nimalo živopisnog motiva, druga je ponavljanje koje efektom monotonije poništava sve moguće metafore. Jednostavno, odabire se primjer postojanja i pokazuje: ne iznosi se moralni ni estetski sud o realnosti, sama se realnost aktivira.

Gorgonu br. 2 Knifer je koncipirao kao beskonačni meandar spojivši listove publikacije u zatvoreni niz. Važno je primijetiti da nije posrijedi reprodukcija slike, nego transformacija publikacije u Kniferov umjetnički znak bez ikakvih dopunskih podataka. Kožarićeva Gorgona br. 5 portretna je plastika – na poleđini snimke lica reproducirana je ista skulptura viđena otraga. Rad preispituje mogućnost tiskane informacije da ponudi dostatan broj podataka o trodimenzionalnom djelu.

Vaniština Gorgona br.6 također analizira odnos original/reprodukcija u vijeku tehničke re-produktivnosti umjetnosti. Riječ je o Da Vincijevoj Moni Lisi, svakako najčešće eksploatiranom mitu u povijesti umjetnosti, koju Vaništa odabire po negativnom kriteriju: "Izabrao sam ono što je bilo najbesmislenije tiskati u časopisu, jer reproducirati Monu Lisu jednako je ostaviti praznu stranicu." Ali, za razliku od prazne stranice, Mona Lisa je znak, element mita o geniju i virtuozitetu: tim izborom Vaništa se nastavlja na sve one autore koji su u Giocondi vidjeli izazov za ironičnu intelektualnu nadgradnju, ali, nasuprot Duchampu primjerice, on reducira intervenciju na tautologiju – čin reproduciranja.

Uopće, Vaništa je prvi spoznao tautološki princip umjetnosti. O tome svjedoče Gorgone br. 10 i 11, a i nekoliko njegovih nerealiziranih ideja. Gorgonu br. 10 čine potpuno prazne stranice – svi podaci tiskani su na posebnom listiću dimenzija posjetnice, ubačenom između nekoliko bijelih listova. Logični obrazac $A=A$ primijenjen je i u rješenju Gorgone br. 11. Taj broj anti-časopisa čini fotografija naslovne stranice umetnute između korica. Za razliku od Kosutha koji, dovodeći u juxtapoziciju predmet sâm, njegovu fotografiju i leksičku definiciju, samo naznačuje ontološki problem, Vaništa odlučno izjednačuje tri člana ovog lanca: predmet (materijal) = slika = riječ. Gorgona br. 3 donosi jedan iz serije "Savršenih crteža" na kojima Jevšovar pokušava slobodnom rukom iscrtati pravilne geometrijske figure – kružnicu, paralelne crte, krivulju. "Vježbe – savršeni crteži" demonstracija su individualnog kreativnog odnosa spram geometrijskih datosti: "Trokut je za mene grozan oblik, primitivan, dok su kvadrat i kružnica definitivni, savršeni oblici, ali u svom pravilnom, geometrijskom vidu suviše su čitljivi i nelikovni." Jevšovar nastoji prevladati nelikovnosti geometrijskih činjenica tako što će ih posebiti nesavršenošću slobodnog poteza, ali s druge strane nastoji taj potez disciplinirati u asimptotskoj težnji k idealnom uzorku:

" – svaku nesavršenost u liniji i formi dotjerati dok ne bude savršena

– komplicirati zadatak s optičkim varkama: lažnom paralelnošću, lažnim kvadratom i sl.

– kontrolirati liniju zaustavljajući zamah da bi se izbjegao rutinski potez."

Oblici koji nastaju na osnovi tog programa savršeni su: njihovo savršenstvo nije geometrijske, nego likovne prirode, ono potječe od neminovnih odstupanja ruke od egzatnosti tehnike izvedbe. Vasarelyjeva Gorgona uključuje nekoliko crteža i autorov tekst, a rješenje Ditera Rota sretno sintetizira reproduktivnu i originalnu tehniku. Metodom povezivanja točaka na tiskanom predlošku, koja podsjeća na igru "nactrajte skriveni lik" u dječjim enigmama, Rot realizira 200 varijacija, te je svaki primjerak časopisa originalan crtež.

Dvije su Gorgone literarnog porijekla: Gorgona br. 8 je prijevod teksta Harolda Pintera "Na čaju", a i ideja za Gorgonu Miljenka Horvata posredno je literarna jer joj je ishodište u putopisu iz Danske Miloša Crnjanskog. Taj broj Gorgone zanimljiv je jer jedini nije realiziran u tiskanoj tehnici, nego su u svaki primjerak publikacije umetnute dvije fotografije. Porijeklo fotografije vezano je za Vaništin odlazak u Skagen, mjesto na danskoj obali što ga Crnjanski spominje u putopisu gdje se često uz more mogu vidjeti uginuli galebovi. Vaniša je o tome pisao Horvatu koji i sam odlazi u Skagen, i tako nastaje fotografija s melankoličnim motivom mrtvog galeba na pješčanoj obali; ponovljena u dvije verzije poslužila je za realizaciju Gorgone br. 7.

Bezrezervno odobravanje i interes na koje su Gorgone naišle u krugu ondašnje internacionalne avangarde potvrđuju ispravnost i pravovremenost Vaništine ideje o pokretanju takve edicije. Gorgone su bile dobro distribuirane, i ličnosti kao Manzoni, Rauschenberg, Rot, Piene, čiji je polemički duh bitno obilježio razdoblje što je slijedilo, prepoznale su u tim djelima produkt srodnog umjetničkog mentaliteta. O tome svjedoči pismo Fontane od 3.4.1961. u kojem izražava laskavo mišljenje da je Gorgona "jedna od najživljih suvremenih revija", te pismo Rauschenberga od 10.10.1962. koji, štoviše, želi načiniti jedan broj publikacije. U pismu Matku Meštroviću od 12.9.1961. Manzoni doslovno kaže: "Ideja Gorgone čini mi se veličanstvenom, te sam odmah priredio tri projekta od kojih se može izabrati najbolji i najlakši za realizaciju. Sva tri projekta nose naslov 'Tavole di accertamento'."

Jedna od Manzonijevih ideja bila je da se na sredini svake strane povuče horizontalna crta, a druga je pretpostavljala nizanje slova alfabeta. Treća zamisao, koja je i bila izabrana za realizaciju, ali, na žalost, zbog finansijskih razloga nikad nije tiskana, predlaže da se na svakoj od 10 stranica publikacije odštampa po jedan otisak autorova prsta. Ponovo je riječ o varijaciji teme iz individualne mitologije: djelo je doslovno trag umjetnikove ličnosti. Potpis i otisak prsta znakovi su potvrde identiteta, a upravo na autentičnosti identiteta zasnovan je i cijeli komercijalni mehanizam umjetnosti koji Manzoni želi problematizirati. (Međutim, upravo na primjeru "Merda d'artista" pokazala se obeshrabrujuća adaptibilnost umjetničkog tržišta koje uspješno apsorbira i one "ispade" što ga nastoje uzdrmati.) Zanimljivo je da je 1966. Daniela Pallazoli, u to vrijeme urednica milanskog časopisa "ARC/do", pisala Vaništi s namjerom da pomogne publiciranju Manzonijeve Gorgone, ali iz nekog razloga ta suradnja nije ostvarena. Osim Manzonijeve nikad nije tiskana ni Gorgona Enza Marija, talijanskog dizajnera čije je kasnije djelovanje usmjereno radikalnoj politizaciji i etičkom preispitivanju uloge dizajna u suvremenom društvu. Ni rješenja Gorgone koja su načinili Ivo Gattin i Josip Meštrović nisu nikad publicirana.

U zemlji je Gorgona bila poznata u uskom kulturnom krugu: jedan od ljudi koji su bili povezani s grupom, iako nikad nije postao članom, bio je i Mihovil Pansini, liječnik i filmski radnik, kasnije osnivač GEEF-a, festivala avangardnog i eksperimentalnog filma, nastalog djelomično i pod utjecajem Gorgone. O tome Pansini kaže: "U toku tih razgovora nastala je koncepcija o anti-filmu, i anti-film je prvi put kako-tako definiran na kraju trećeg razgovora u maju 1962. Parafrazirani su zapravo tekstovi Novih Tendencija i Gorgone, pa je i na taj način potvrđen njihov utjecaj na anti-film. Kad su razgovori bili završeni, postojala je predodžba kojim putem

može krenuti eksperimentalni film.¹⁵ U bliskom kontaktu s Gorgonom bila su i tri zagrebačka slikara: Jakov Bratanić, Mišo Mikac i Josip Zanetti. Iz korespondencije se vidi da su s postojanjem grupe bili upoznati i Gabrijel Stupica, Georgij Paro, arh. Slobodan Mašić, Boris Vižintin, ali usprkos osobnim afinitetima nitko u to vrijeme nije uspijevao učiti i ispravno ocijeniti značenje i ozbiljnost toga umjetničkog fenomena, te je sve do danas Gorgona ostala gotovo anonimnom, ezoteričnom pojavom, izvan pisane povijesti ovih prostora.

Jezik kao umjetnički materijal u gorgonskoj praksi

Veoma zanimljiv sa stajališta suvremene kritike svakako je i aspekt gorgonske aktivnosti koji ostaje izvan kategorija plastičko-likovnog, a koji inaugurira nove načine i sredstva umjetničke komunikacije. To su svi oni oblici gorgonskog djelovanja koji se nikad nisu "materijalizirali" u nekom od produktivnog ili reproduktivnih likovnih medija, te trag o njima postoji još samo u sjećanju i međusobnoj korespondenciji članova. Daljnja klasifikacija te "dematerijalizirane" umjetničke teorije posljednjeg desetljeća: svođenje neplastičkih aktivnosti grupe pod terminološke oznake recentne, konceptualne umjetnosti, samo je pokušaj aposteriornog snalaženja u pojavama koje su najavile, a u mnogim slučajevima i izravno anticipirale, aktualnu umjetničku praksu. Projekti, šetnje, umjetničko komuniciranje putem pošte, bile su različite manifestacije istog stvaralačkog nazora, karakter kojega možemo najbolje upoznati iz Vaništinih definicija Gorgone:

"Misao Gorgone je ozbiljna i oskudna.

Gorgona je za apsolutnu prolaznost u umjetnosti.

Gorgona ne traži djelo ni rezultat u umjetnosti.

Ona vrednuje po situaciji.

Ona se definira kao zbir svojih mogućih tumačenja.

(...)

Dajući najvišu vrijednost onome što je smrtno.

Gorgona ne govori ni o čemu.

Nedefinirana i neodrediva."

(1961)

Koncepti i projekti

Skupovi Gorgone bili su oblik kreativnog i duhovnog pražnjenja: grupa se okupljala motivirana jedino intelektualnim i duhovnim srodstvom, sličnim sklonostima i interesima, bez obveze stvaranja umjetničke produkcije bilo kakve vrste. Skupovi su često održavani u obliku šetnji – "footinga" – negdje u okolici Zagreba, a povod im je mogao biti i čin zajedničkog promatranja zalaska sunca ili ono što su gorgonaši nazivali "komisijskim pregledom

¹⁵ Knjiga GEFF-a 63, Izdavač Organizacioni komitet GEFF-a, Zagreb, 1967.

početka proljeća (jeseni)". U toku tih skupova u spontanoj intelektualnoj igri rađale su se ideje i prijedlozi, koje bismo danas okarakterizirali kao umjetničke tvorevine: u rasponu od posve plastičkih, što samo zbog izvedbenih i finansijskih nemogućnosti nisu bile ostvarene u obliku objekta/izložbe, do izrazito analitičko-kritičkih koje u svom polazištu nisu ni pretpostavljale materijalnu realizaciju. Prvoj skupini pripada prijedlog Ivana Kožarića da se u "Studio G" postavi kugla koja bi u potpunosti ispunila prostor galerije. Interes za primarni geometrijski oblik, a i naglašena interakcija prostora i objekta u njemu, približava tu Kožarićevu zamisao konceptualnim premisama "primarnih struktura" i ambijentalne umjetnosti. Drugi njegov projekt iz 1963. glasi: "učiniti odljeve unutrašnjosti nekoliko automobila, unutrašnjosti garsonjera, stabala, unutrašnjosti jednog parka, uglavnom svih značajnih šupljina u našem gradu." Formulacija što podrazumijeva beskonačan niz – "sve šupljine u gradu" – daje tom prijedlogu fantastičan, poetski ton, ali ako ga svedemo na samo nekoliko jedinica skupa – unutrašnjost stabla, automobila – vidimo da je strukturiran od: 1. percipiranja likovnosti svakodnevnog i 2. pretvaranje šupljine-negativnog u skulpturu-pozitivni volumen. Iz istog vremena potječe i mnoštvo Kožarićevih projekata namijenjenih prirodnim i urbanim ambijentima. Kožarićev "Neobični projekt" iz 1960. čini se na prvi pogled posve običnom skulpturom što joj je glavnim oblikovnim problemom odsjecanje dijela cjelovitog volumena. Međutim, "neobičnost" u nazivu djela opravdana je tek kada doznamo da je riječ o "maketi" za nikad izvedeni pothvat divovskih razmjera – o projektu rezanja Sljemena. Sličan način skulptorskog mišljenja manifestiran je i u "Isječku rijeke" skulpturi u kamenu koja oponaša "komad vode" izrezan iz riječnog toka. Talasjanje površine vode okamenjeno je u formi koja postaje portret samog kretanja. Oba primjerja uvode nas u složenu igru stvarnosti i privida: naoko apstraktna skulptura posve je realistična ako poznamo njeno neobično polazište. Konceptualni je princip tih skulptura u transformaciji materijala: prevođenje zemlje i vode u broncu i kamen, odnosno okamenjivanje prhke ili tekuće prirodne supstance u solidan skulptorski materijal čini se bliskim popartističkoj metodi "zamjene materijala". Johnsove Balentine konzerve izlivena u bronci i Oldenburgovi platneni umivaonici izazivaju sličan dojam zbunjenosti uzrokovan neskladom između iskustveno poznate supstancije predmeta i njihove umjetničke interpretacije. Međutim, posebnost je Kožarićeva pristupa traženje motiva u prirodnom umjesto u kulturnom okolišu. Umjesto namjere kritike ili glorifikacije konzumerskih pretpostavki suvremene civilizacije, imanentnih djela američkih skulptora, Kožarić je primarno zaokupljen oblikovnom problematikom: pred nama su djela Land arta ali izvedena u kamenu i bronci!

Pobuđeni interes za beznačajne fenomene svakodnevnice otkriva i prijedlog Julija Knifera da se priredi izložba banalnosti. Nešto je kompleksnija Sederova ideja za izložbu u Jevšovarovu ateljeu: svatko bi donio predmet za koji smatra da najbolje materijalizira temu razgovora prethodnog sastanka.

Nekoliko Vaništinih projekata strukturirano je na superponiranju stvarnosti i iluzije, predmeta i fotografije: on predlaže da se fotografira sadržaj nekog kovčega, a potom snimka za lijepi na poklopac kovčega. Na istoj logičkoj matrici izgrađen je i Vaništin prijedlog da se kroz izlog "Studija G" snima dio unutrašnjeg prostora i fotografija u naravnoj veličini postavi u

izlog, tako da se gledano izvana pod određenim kutom, poklope realna arhitektura i fotograf-ska iluzija.

Vaniština "Izložba bez izložbe" (1964) jedno je od najradikalnijih i najaktualnijih gorgonskih djela. Mjesto ekspanata trebalo je samo načiniti preciznu deskripciju svake slike – navesti dimenzije, kemijski sastav boje, udaljenost horizontalne crte od ruba platna, a rad bi bio upotpunjen predgovorom Zvonimira Mrkonjića. Trebalo je da on daje formalnu analizu opisanih slika. Supstitucija likovnog djela verbalnim ekvivalentom kao jednoznačnim kodom pokazuje da je Vaništa već tada shvatio primat logičke strukture djela nad manuelno izvedenim oblikom. "Prestao sam slikati te slike kad sam shvatio da ih je dovoljno formulirati jezično." Još jedno gorgonsko djelo iz tog vremena upotrebljava jezik kao isključivi materijal: kao odgovor na prijedlog Radoslava Putara, da se načini "Kolektivno djelo" (1963), svatko od članova definira svoj odnos prema mogućnostima takve kreacije. Njihovi izričaji, odnosno pismene formulacije svakog pojedinačnog stava prema problemu kolektivnog djela, čine jedinu formu tog rada.

Prijedlog da se načini boja "gorgonski crna" koincidira s Kleinovim ustanovljenjem IKB; u oba slučaja slikarstvu kao kombinatorici konačnog broja ustanovljenja nove boje koja nije više sredstvo pikturne mimikrije ili metafore, nego postaje apsolutnim znakom određene umjetničke ličnosti ili grupe.

Još jedna ideja iz tog vremena najavila je buduću spoznaju činjenice da je mit o ličnosti umjetnika nerazlučiva komponenta predodžbe o kvaliteti njegova djela, što je u recentnoj umjetnosti ponekad rezultiralo građenjem individualne mitologije kao isključive umjetničke prakse.¹⁶ Vaništa je predložio da se u izlogu "Salona Šira" priredi izložba u čast Maneta koju će činiti predmeti - obilježja slikareve ličnosti - cilindar, bijele rukavice i štap. Namjera da se klasika modernog slikarstva predoči, ne slikarskom ostavštinom, nego predmetima/atributima ličnosti i mode epohe, pokazuje da se već tada počelo razmišljati o funkciji individualne mitologije u mehanizmu povijesti umjetnosti.

Gorgonska upotreba pošte

Osim prijedlogâ, projekata, ideja, koji su nastajali ili bili priopćavani na sastancima, za razumijevanje duhovnih koordinata Gorgone značajan je izvor i "gorgonska pošta". Naime, grupa se služila institucionaliziranim sistemima saobraćanja, kao što su pošta i štampa, radi prenošenja umjetničkih poruka. Posebno je zanimljivo da je s nekoliko radova namijenjenih isključivo mediju pošte Gorgona najavila mnogo kasniju pojavu Mail-arta,¹⁷ a i tendenciju da se oficijelna sredstva informiranja upotrijebe u umjetničke svrhe. Tako je 1961. na više adresa poslana pozivnica "Izvolite prisustvovati", a smisao toga nepotpunog poziva bio je da parodira shvaćanje kulturnih događaja isključivo kao povoda za društvene skupove.

U grupi je postojala praksa da svakog mjeseca netko do članova načini i pošalje ostalima izbor citata iz filozofskih, literarnih, estetičkih tekstova za koje smatra da najbolje odražavaju duhovno ustrojstvo i raspoloženje Gorgone. Zbog toga su "misli za mjesec" najvažniji

¹⁶ Fenomen koji je Johannes Cladders označio terminom Die individuelle Mythologie, katalog Documenta 5, Kassel 1975.

¹⁷ Termin koji podrazumijeva sve oblike umjetničkih djela ostvarenih i distribuiranih putem pošte

ključ za razumijevanje estetsko-ideoloških pretpostavki i mentaliteta grupe koja je gotovo u potpunosti ostvarivala svoj prostor duhovne slobode. "Misli za mjesec" lakonski su i posredni oblik samodefiniranja: Gorgona se definirala odrazom, prepoznajući svoj lik u vremenski i prostorno vrlo udaljenim ogledalima. Te različite referentne ravnine sjekle su se ipak u jednoj zajedničkoj osi, koja bi se mogla definirati kao – prepoznavanje nihilizma kao estetske kategorije.

Primjerice, "misli za veljaču" (1961) glase: "Apstraktno je slikarstvo pitoreskna književnost psiholoških stanja. To je bijedno. Ja sam sretan da nisam apstraktni slikar. (Yves K.)

Samo u praznini prebiva ono što je esencijalno. (Lao-Tse)

Ranije sam u prozama volio bogatstvo emocija, duboku muziku i vruće boje; slaboće koje zaslužuju da ih poprave zaušnicama i štapovima; sada sam, poslije četvrt stoljeća, doveden u carstvo čiste i asketske linije. (Tin Ujević: Sabrana djela, knjiga VII, str. 238)

Heidegger ostaje i sam na pozicijama svojevrstnog nihilizma koji, svodeći čovjekovo bivstvovanje na bivstvovanje ka smrti, vidi njegov najviši ljudski zadatak u tome da ne izbjegavajući svoju najvlastitiju i najneizbježniju mogućnost bivstvuje bez iluzija u samosvjesnoj i tjeskobnoj slobodi ka smrti. Čovjeku govor ne otkriva nego sakriva vlastitost. (M.H.)"

Ponekad su "misli za mjesec" sadržavale ulomke tekstova iz stručne periodike, koji su bilježili srodne pojave umjetničkog ponašanja. "Misli za lipanj" glase:

"Allan Kaprow priredio je Happening na Segalovoj farmi, kraj mora na plaži, na kraju dana. Muškarci i žene na koje nitko ne obraća pažnju: oni gledaju igru vjetra u raslinju, na površini mora: nema bolje predstave od časa u kojem se živi, ni ljepšeg dijaloga od razgovora s prijateljima. Nije li to zapravo napuštanje djelatnosti plastičnog ili kazališnog govora za prepoznavanje realnog i svakidašnjeg. Umjetnost postaje sporedna. Konačno. (Allain Jouffroy, J.J. Leveque: Kriza sadržaja u današnjoj umjetnosti, Aujourd'hui, 1964.)"

"Misli za mjesec" mogle su sadržavati Kleinove i Reinhardtove definicije umjetnosti:

"Shvatio sam da su slike samo pepeo umjetnosti. Autentična vrijednost slike, njeno biće, nalazi se izvan vidljivog. (Y. K.)

Jasan određeni predmet, nezavisan i odvojen od svih drugih predmeta, u kojem ne možemo vidjeti ono što želimo, koji se ne može protumačiti ili prevesti, jedna slobodna stvar, nesvodiva, koja se ne može fotografirati, reproducirati, koja nije zabavna, nije za trgovinu umjetnina, neekspresivna, ona nije ni svrha samoj sebi. (A. Reinhardt)"

Riječju, taj gorgonski izbor bio je sukob teorijskih i filozofskih ishodišta grupe, ili prepoznavanje srodnih umjetničkih senzibiliteta – gorgonskog modus essere u umjetničkim fenomenima nekih drugih kulturnih meridijana. Radeći u osamljenosti, bez izgleda da njihova djelatnost bude prepoznata i prihvaćena, članovi Gorgone nalazili su u tim koincidencijama ideja i nazora potvrdu ispravnosti svojih umjetničkih nastojanja, ohrabrenje i podršku u vlastitoj sredini.

Još jedan zanimljiv oblik tadašnje interne aktivnosti grupe bio je "gorgonski izbor". Za razliku od "misli za mjesec" koje su sublimirale svjetonazore slične gorgonskim u literaturi, filozofiji i umjetnosti, "gorgonski izbor" tražio je materijal i hranu u svakodnevnom životu. Iz dnevnog i zabavnog tiska i neposrednog vlastitog životnog događanja članovi su birali one

pojave i događaje koje su se nekom kvalitetom izdvajale iz sfere običnog i razumnog, logičnog i predvidivog. Ovaj gorgonski rad funkcionirao je djelomično na principu ready-made: cijela intervencija sastojala se u uočavanju, izboru i "prisvajanju", odnosno premještanju iz oblasti života u područje umjetnosti onih pojava i situacija koje su zadovoljavale gorgonski kriterij. Ali za razliku od Duchampa koji je tražio neutralan, hladan, neasocijativan predmet koji će pridružiti umjetničkim produktima, Gorgona se služila sebi primjerenim kriterijem: tražili su se događaji iz novinskih vijesti ili vlastitog života koji su se svojstvima apsurdnog, grotesknog i bizarnog izdvajali iz konteksta svakodnevnog i, po mišljenju gorgonaša, već samom svojom prirodom svrstavali u sferu umjetničkog. Stoga ta potraga za "apsurdnim neznatnostima", vodi još jednoj od mogućih definicija Gorgone, koju je Putar ovako formuli-
rao: "Mi nismo Gorgona, mi samo tražimo Gorgonu u okolnom svijetu."

Poslije 1966, aktivnost grupe dolazi u krizu. Ali smrt Gorgone nije doslovna; ona više znači ukidanje i onog malog broja medija pomoću kojih je Gorgona komunicirala sa svijetom izvan sebe, nego pravi prestanak postojanja grupe. Godine 1966. izlazi posljednji broj publikacije, a izložbena se aktivnost u "Studiju G" ugasila tri godine prije, uglavnom iz razloga financijske prirode. Ali u svom najosnovnijem obliku koji je podrazumijevao sastajanje, duhovno srodstvo i intelektualnu bliskost članova ona traje i danas. Nепрепозnavanje značenja i konzekvencije Gorgone u doba njene aktivnosti značilo je propuštenu šansu da se pravodobno upozna i valorizira ta bitno napredna umjetnička pojava što je sa sobom nosila destrukciju niza mitova građanske estetike. Implicitno je da je praksa Gorgone sadržavala kritiku tradicionalnog koncepta umjetnosti kao klasne institucije: atributima vječnog, skupocjenog, monumentalnog, dekorativnog, božanskog, taj koncept osigurava umjetnosti povlašteni status u buržoaskom društvenom ustrojstvu. Gorgonska praksa ugrožavala je sakrosanktnu poziciju umjetnosti u svim točkama jer joj je suprotstavila svakodnevne, neumjetničke materijale i sredstva komunikacije (tisak, poštu, govor), jer je destruirala predodžbu o slici kao dekoraciji i ugodnoj iluziji, napokon, jer je težila osmišljenju umjetnosti ističući konceptualnost djela nad artizmom, rušeći kršćanski mit o ruci umjetnika vođenoj božanskim genijem. U sredini koja živi na margini evropskoga kulturnog prostora avangardne i anticipatorske pojave ne dobivaju svoju povijesnu šansu jer se javljaju prerano da bi bile verificirane metodom usporedbe sa sličnim pojavama internacionalne kulture. One su zbog toga osuđene na anonimnost i nerazumijevanje, dosuđeno im je da budu neka vrsta "oridinala" ovdašnje kulturne fenomenologije, da bi možda tek u nekoj od svojih kasnijih, obično deformiranih, replika doživjele nešto kao posredno, aposteriorno priznanje. Gorgona je bila jedna od takvih pojava. Nепрепозnavanje Gorgone značilo je propuštenu šansu da se u povijesti umjetnosti ove sredine zabilježi jedan od najznačajnijih fenomena koji se u njoj javio, da mu se osigura povijesni prostor i, napokon, da se osigura kontinuitet napredne umjetničke misli u razdoblju što slijedi.

Možda još nije kasno da se to učini.

Pod nazivom Gorgona, imenom koje u grčkoj mitologiji označava čudovište čijem se pogledu pripisuje magična moć okamenjivanja živih bića, opisuje se u povijest hrvatske i jugoslavenske umjetnosti jedna od najneobičnijih pojava: radi se o grupi za koju je bolje reći da je prije "postojala" nego "djelovala", jer se o njenom djelovanju jedva znalo, iako su njeni pripadnici – slikari Josip Vaništa, Julije Knifer, Marijan Jevšovar i Đuro Seder, kipar Ivan Kožarić te kritičari Radoslav Putar, Dimitrije Bašičević i Matko Meštrović – poznati sudionici umjetničkog života u svojoj sredini i svome vremenu (u Zagrebu između 1959. – 1966.). Sudjelovanje u Gorgoni bilo je, naime, za sve njih jedna vrsta najsuptilnije duhovne igre, prismo druženje u slobodnim popodnevim i večerima, a nikako borba za postizanjem nekih umjetničkih ili izvanumjetničkih interesa, kao što je to često slučaj kod raznih okupljanja umjetnika. Budući da oni nisu htjeli ništa određeno, nije čudno što se u vrijeme njenog postojanja o Gorgoni malo znalo, pri čemu je to najmanje zabrinjavalo same njene prapadnike. No kako vrijeme prolazi i kako sve što se u njemu događalo biva u jednom trenutku – htjeli to ili ne – podvrgnuto nekakvom "sudu povijesti", tako je Gorgona postala predmetom povijesnog proučavanja. Sve je počelo s izložbom u Galeriji suvremene umjetnosti, u ožujku i travnju 1977., i studijom koju je za katalog te izložbe napisala Nena Dimitrijević. Gotovo sve što je na toj izložbi, u javnosti, prvi put viđeno, bilo je toliko iznenađujuće i toliko fascinirajuće da je Gorgona odjednom postala "otkrice desetljeća", događaj oko kojeg se počela plesti i rasplitati jedna cijela umjetnička zagonetka. U suvremenoj jugoslavenskoj umjetnosti Gorgona je, napokon, stigla ispuniti jednu veliku prazninu: s njom i od nje moglo se prvi put govoriti o "umjetnosti kao načinu postojanja" o "umjetnosti kao obliku ponašanja" itd., a sve je to bio razlog da se oko osi Gorgone formira i prelomi jedan, u odnosu na dotadašnji, bitno drugačiji pogled na osobine umjetničkog predmeta, na profil umjetnika, jednom riječju – na samu prirodu umjetnosti.

U vrijeme kad se priprema retrospektiva Gorgone (1977.) još uvijek je živa klima "nove umjetničke prakse", pod kojom se kod nas podrazumijevaju različite pojave vezane za procese dematerijalizacije umjetničkog predmeta. Štoviše, bez iskustva nove umjetnosti sedamdesetih godina, koja je Neni Dimitrijević bila vrlo poznata, sigurno je da ne bi došlo do revalorizacije i interpretacije Gorgone na način kako je to učinjeno na ovoj izložbi i u publikaciji. Reference s kojima se Gorgona dovodi u duhovnu vezu sljedeći je niz događaja i zbivanja: monokromno i akromno slikarstvo (Fontana, Yves Klein, Manzoni), fluxus, happening, što naravno ne znači da se Gorgona s tim pojavama podudara u izražajnom jeziku i umjetničkoj ideologiji. Gorgonu s njima prvenstveno povezuju neke zajedničke težnje k redukciji materijalnog statusa umjetničkog objekta, srodnost u minimalizaciji sredstava i prevladavanje onoga što je u djelu misaono, nad onim što je u njemu vizualno.

U skladu s pristupom koji, dakle, podrazumijeva iskustvo nove umjetnosti sedamdesetih, aktivnost Gorgone praćena je u tri usporedna smjera: u umjetničkoj produkciji u klasičnim disciplinama (slikarstvu, crtežu, skulpturi), u izdavanju antičasopisa "Gorgona" koji se pro-

matra kao preteča fenomena knjige kao umjetničkog djela i, napokon, u upotrebi jezika kao umjetničkog materijala u gorgonskoj praksi. Likovna produkcija pripadnika Gorgone je dio njihova rada koji je, zapravo, ponajmanje vezan uz ovu grupu: to je produkcija koju ovi umjetnici po obrazovanju (misli se na Vaništu, Kniferu, Kožarića, Jevšovara i Sedera) donose u Gorgonu, a koja nastaje samostalno i nezavisno od nekog zajedničkog opredjeljenja u vrijeme i poslije okupljanja u Gorgoni, premda pripadništvo Gorgoni – htjeli to oni ili ne – ostavlja više ili manje vidljivih tragova, ne toliko u formi, koliko u specifičnom mentalitetu i senzibilitetu ovih djela. Ostala dva smjera – onaj što se odnosi na izdavanje antičasopisa “Gorgona” i onaj što se odnosi na upotrebu jezika u umjetničkoj praksi – tipični su gorgonski fenomeni koji se, kada poslije 1966. dođe u krugu ovih autora do osipanja u njihovu druženju, neće više očitovati kao javni i kontinuirani način izražavanja.

Nema načina s kojim se sve što se unutar i uokolo Gorgone događalo može okupiti pod bilo kojom jedinstvenom odrednicom cijelog fenomena; ono što je od Gorgone ostalo – slike, publikacije, zapisi, ili, naprosto dokumenti – to su materijalni tragovi nekih duhovnih stanja i gibanja koja su kod svakog pripadnika grupe bila rukovođena krajnje individualnim odlukama. Što ih je, onda, u grupi okupljalo? Nena Dimitrijević je te sponje među različitim opcijama prepoznala u sljedećem: “Gorgona je bila proces traženja duhovne i intelektualne slobode, ostvarivanje koje je samo sebi svrhom. Izvan profesionalnih obveza stvaranja likovne produkcije i promoviranja sebe i svojih kolega u hijerarhiji lokalne umjetničke scene, ova grupa ljudi okupljala se i komunicirala motivirana jedino pretpostavkama duhovnog zajedništva i srodstva. Bez obzira na razlike pojedinačnih stvaralačkih koncepcija, članove Gorgone ujedinjavala je zajednička pripadnost duhu modernizma, što ga definira prepoznavanje apsurdna, praznine, monotonije kao estetskih kategorija, sklonost nihilizmu, metafizička ironija”. A Josip Vaništa, po svjedočenju svih članova stvarni duhovni tvorac grupe, ovako je ocrtao samu suštinu pojave: “Misao Gorgone je ozbiljna i osudna, Gorgona je za apsolutnu prolaznost u umjetnosti. Gorgona ne traži djelo ni rezultat u umjetnosti. Ona vrednuje po situaciji. Ona se definira kao zbir svojih mogućih tumačenja. Dajući najveću vrijednost onome što je smrtno, Gorgona ne govori ni o čemu.” (1961.).

Za umjetnike s jakim individualnim osobinama – kakvi su svi koji su se svojevremeno našli u krugu Gorgone – takvo okupljanje ipak nije moglo dugo trajati. Uostalom, ni u najintenzivnijem gorgonskom druženju, oni se nisu prestali baviti vlastitim preokupacijama. Poslije 1966. više nema tragova javnog postojanja Gorgone, ali to ne znači da nešto gorgonsko u duhu i ponašanju nije ostalo sačuvano i dalje prisutno u djelima Vanište, Knifera, Jevšovara, Sedera i Kožarića. Za ovu četvoricu slikara i jednog kipara bilo je sasvim prirodno da se u vrijeme popuštanja međusobnih veza potpuno posvete medijima koji su im kao umjetnicima prvenstveno svojstveni: postgorgonski period njihova rada obilježava bavljenje umjetničkim predmetom (drugim riječima: za slikare slikom, za kipara skulpturom), na načine koji sve više upućuju na njihove međusobne razlike, nego na njihove srodnosti.

Jedini se Knifer ni u čemu bitnom nije promijenio: meandar je ostao njegov stalni znak, i u vrijeme i poslije postojanja Gorgone, ali ipak ne uvijek isti meandar, nego onaj u varijacijama jedva vidljivih pomaka u proporcijama, u formatima, u sredstvima izvođenja. Jevšovara je klima u kojoj je došlo do revalorizacije Gorgone ohrabrila na intenzivniji rad, što je urodilo nastankom niza slika u duhu radikalnog primarnog i elementarnog slikarstva u logičnom slijedu njegovog ranijeg, isto tako radikalnog enformela. Vaništa, međutim, kao da je ustuknuo od svog ranijeg gorgonskog radikalizma: poslije minimalističkih slika s jednom jedinom horizontalnom linijom po sredini monokromnog polja, djeluju možda poput povratka klasičnom zanatu njegovi crteži preciznih opisa portreta, predjela i predmeta. No, u biti, ipak nije riječ o tome. Vaništa, zapravo, samo nastavlja ono čime se intimno bavio u vrijeme ekstremnih gorgonskih manifestacija, a te svoje prividno akademske crteže ipak je znao ispuniti posebnim osjećajem koje im i dalje osigurava gorgonski karakter. Seder je jedini promjenu koju je doživio htio otvoreno prikazati kao odstupanje od naslijeđa Gorgone: nakon što je svojevremeno pisao o "nemogućnosti slike", odnedavno se zalaže za suprotnu stranu "mogućnosti slike", dokazujući taj obrat jednim drastičnim, upravo "divljim" slikarstvom, posve u duhu neоекspresionističkog raspoloženja u umjetnosti s početka osamdesetih godina. No, možda Seder ni sam nije svijestan koliko je taj obrat, ta potreba da se pokaže neka svojevlava nedosljednost, zapravo jedna svojevrсна gorgonska gesta. Najzad, Kožarić o svemu tome (o kontinuitetu ili o diskontinuitetu u vlastitom radu) više i ne vodi nekog posebnog računa: podvrgava se, naprotiv, impulsima trenutnih odluka, strahujući jedino – kako je ironično sam istaknuo – od bujice uvijek novih zamisli, od kojih mu se ona sljedeća čini potpuno drugačijom od svih ranijih.

Postgorgonska umjetnička praksa nekadašnjih gorgonaša odaje, dakle, osobine izvjesnih promjena u odnosu na reduktivni, svjesno siromašni i tautološki karakter većine ranih gorgonskih zahvata. U kasnijim slikama i skulpturama (ukoliko se takvima zaista mogu smatrati) nije sve na "nulto točki", nešto na svoj način osjetilno, obilno, značenjsko proizlazi iz novijih radova autora s gorgonskom prošlošću. Dakle, danas se vidi da je pravo gorgonsko ponašanje sve samo ne isključivo restriktivno: ono je sklono opuštanju, iskakivanju izvan uobičajenog, izlasku izvan zadanog i utvrđenog, ono je uvijek u pretjerivanju, u iskušavanju krajnosti, u provociranju blizine ekstrema. I zato nema proturječnosti u tome ide li netko do kraja u vjernosti jednom sasvim određenom stavu, kao što to rade Knifer i djelomično Jevšovar, ili ide do kraja u množini i raznolikosti rješenja, kao Kožarić, ili pak u preokretu s kojim se napušta prijašnje, u ime nečeg drugog, kao kod Vanište i Sedera. Odanost gorgonskom duhu u ponašanju i djelu ovih umjetnika je u ne pristajanju na neku "srednju" liniju. Otisnuti se što dalje od standardnog, od onoga što se u jednom trenutku u vlastitoj sredini očekuje od umjetnika, posljedica je odluke koju ovi umjetnici duguju iskustvu i mentalitetu koji potiču u družini Gorgone.

Pojava Gorgone i umjetnička praksa koje se njeni raniji pripadnici drže poslije osipanja grupe ukazuju se danas kao jedna sasvim zasebna duhovna cjelina u suvremenoj jugoslavenskoj umjetnosti. Riječ je o krugu izrazitih umjetnika - intelektualaca, umjetnika izraslih iz jednog vrlo formiranog urbanog ambijenta i građanskog (u najpozitivnijem smislu riječi) obrazovanja i kulture, umjetnika kojima je možda upravo zbog toga krajnje nepoznata egzaltacija sa svim onim što donosi površna optimistična i pragmatična svakodnevnica u jednom socijalnom okviru koji još nije saživio s kulturom modernog urbanog života, a građansko u obrazovanju i načinu egzistencije odbacuje zbog osobnih ideoloških predrasuda. Ako se sve što se iz djela i ponašanja može zaključiti o profilu umjetnika u ovom krugu pokuša svesti na neke generalne oznake, smije li se reći da je idealni umjetnik Gorgone po svom karakteru skeptik i melankolik, netko tko se ne zanosi nikakvim vanjskim aktivizmom, ali je ipak, postojan, čak i vrlo žilav u svom odupiranju prividima povijesnih trenutaka kroz koje je mogao prolaziti. Umjetnik Gorgone je, zapravo, samotnjak, ali samotnjak koji svoju samoću želi podijeliti s nekim po tome sebi srodnim. Otuda i ta, sve samo ne javna, gorgonska druženja, povremeni sastanci, tihe šetnje po gradu ili u prirodi, otuda sva ta okupljanja bez ishoda, bez drugih posljedica osim onih da se to okupljanje jednostavno dogodilo. A kada je to gorgonsko druženje jednog trenutka prirodno prestalo, isto je tako postalo prirodno ono drugo, samom umjetniku plodna samotinja u vlastitom ateljeu: iz gorgonske šetnje pravi povratak bio je najprije moguć u atelje, u zatvoreni prostor jedine istinske slobode za slikara i skulptora. Za umjetnika Gorgone u postgorgonskom razdoblju atelje nije bio mjesto produkcije umjetničke robe, nego mjesto zaklona, ovoga puta sasvim osobne koncentracije, a iz toga su stanja ipak proizašli tragovi (slike, crteži, skulpture) koji su dali znakove o nenarušenom gorgonskom duhu u prirodi ovih umjetničkih ličnosti. Umjetnost autora iz nekadašnjeg kruga Gorgone pokazuje osobine one umjetnosti koja osim samog svog postojanja drugo niti ne traži: to je umjetnost koja se ne ispovijeda, koja ne propovijeda, koja ne uvjerava, koja ne projektira; to je umjetnost koja jednostavno opstaje, kao što opstaju djela u koja se snažno vjeruje, a da se možda k tome i ne znaju svi racionalni razlozi. Smije li se u zaključku reći da je umjetnik Gorgone netko poput čovjeka za čije motive ponašanja vrijede otrovne, ali i okrepljujuće dijagnoze jednog Ciorana: "Saznanje da ništa ne vrijedi truda implicitno prelazi u uvjerenje, dakle, u mogućnost delanja; to znači da i najblaži oblik postojanja pretpostavlja prešutnu vjeru; puki zakoračaj – makar i prema prividu stvarnosti – odmetništvo je od ništavila. Pa i samo disanje otkriva prisutnost fanatizma u začetku, a to vrijedi za svako sudjelovanje u kretanju..."

Izdavač: Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Habdelićeva 2, 10000 Zagreb, Hrvatska
tel. / fax. ++385 (0)1 48 51 930, ++385 (0)1 48 51 931
e-mail: msu@msu.hr

Za izdavača

Snježana Pintarić

Urednica

Marija Gattin

Tekstovi

Marija Gattin, Nena Dimitrijević, Jerko Denegri

Prijevod

Nikolina Jovanović

Fotografije

**Branko Balić, Pavao Cajzek, Boris Cvjetanović,
Marijan Jevšovar, Marijan Susovski, Ante Vulin,
dokumentacija Josipa Vanište**

Dokumentacija

Marija Gattin

Grafičko oblikovanje

armanda, geisler

Grafička priprema, izrada fotolita i tisak

Tisak Trebotić, Zagreb

Naklada

500

ISBN 953-6043-42-4

© 2002 Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Knjiga je realizirana sredstvima
Ministarstva kulture Republike Hrvatske
i Gradskog ureda za kulturu, Zagreb

