

GORGONA NEKAD I DANAS

Ješa Denegri, predavanje u njujorškoj MoMA-i

Što je to (bila) Gorgona?

Gorgona je umjetnička skupina koja je – kao što o ovoj pojavi utvrđuje literatura – postojala u Zagrebu, u Hrvatskoj, između 1959. i 1966. godine, a čiji su članovi bili slikari Josip Vaništa (1924.), Julije Knifer (1924. – 2000.), Marijan Jevšovar (1922. – 1998.), Đuro Seder (1927.), kipar Ivan Kožarić (1921.), arhitekt koji se bavio slikarstvom i fotografijom Miljenko Horvat (1935. – 2012.), te likovni kritičari i povjesničari umjetnosti Radoslav Putar (1929. – 1994.), Matko Meštrović (1933.) i Dimitrije Bašičević (1921. – 1987.), kasnije i u samoj Gorgoni poznatiji kao umjetnik pod pseudonimom Mangelos, uz još nekolicinu neformalnih pripadnika i prijatelja ove družine.

Sâm naziv grupa Gorgona duguje jednom stihu iz pjesme Dimitrija Bašičevića, objavljene kao predgovor grafičkoj mapi Elualija, a odnosi se – kao što je poznato iz antičke mitologije – na istoimeno čudovište čiji je jedan jedini pogled svakoga, tko se s tim čudovištem suočio i nije mogao izbjeći taj kobni susret „oči u oči“, odmah zauvijek skamenio. Pokazat će se naknadno da ovaj naziv, ma koliko bio odabran gotovo nasumično, ipak vrlo dobro priliči nekome temeljnom mentalitetu ove malobrojne zajednice umjetnika i intelektualaca, zatečene i međusobno udružene u konkretnim povijesnim i društvenim prilikama u vremenu njihovog okupljanja i nedugog trajanja.

Nastanak i prva pojavljivanja Gorgone u javnosti

Umjetnički pokreti u povijesnim avangardama i umjetničke grupe u poslijeratnim neoavangardama najčešće su nastajali na osnovama nekih zajedničkih proklamiranih ili podrazumijevanih načela. No ničega takvog ili tome sličnog u Gorgoni nije bilo, u skupini za koju se točno ne zna kada je zapravo u jednom trenutku osnovana, a koja je – kao što je s pravom ukazala prva povjesničarka ove skupine Nena Dimitrijević – prije „postojala“ negoli što je „djelovala“. Naime, spomenuti umjetnici i umjetnički kritičari povremeno su se, i rijetko kada istovremeno svi na okupu, sastajali, družili, odlazili u šetnje središtem ili u okolinu grada u kojem su živjeli, bez nekog unaprijed predviđenog plana i mimo ikakvih zaključaka. Spontano su razgovarali o naoko beznačajnim povodima vlastite svakodnevice, razmjenjivali dojmove o knjigama koje su čitali, nikada, u pravilu, ne raspravljajući o svojim užim umjetničkim preokupacijama i stručnim oblastima, jer je to ostajalo suverenim pravom odlučivanja svakoga pojedinca. Izmjenjivali su i pismene poruke, nazvane „misli za mjesec“, odaslane poštom, iako su još brže i lakše mogle biti izrečene neposredno – „lice u lice“. Začetnik ovih okupljanja nekolicine prijatelja bio je Vaništa koji ih prima u svojem stanu ili u kabinetu na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu gdje je radio kao asistent na predmetu Crtanje.

Da uopće postoji nešto pod nazivom Gorgona, posve uža javnost sredine u kojoj se pojavila mogla je saznati negdje u rano proljeće 1961. kada se bez ikakve najave dijeljena bez naplate, iz ruke u ruku. Kao da je odjednom uskrsao prvi Vaništin, a nedugo potom i drugi Kniferov svezak istoimene publikacije, kasnije s pravom nazvane „antičasopisom“, da bi se naglasila razlika u odnosu na standardni pojam literarnog ili umjetničkog časopisa. Zapravo, bila je riječ o disciplini koja će kasnije primjereno biti nazvana „knjigom umjetnika“ ili „knjigom kao umjetničkim djelom“.

U svojim sjećanjima na početke ove čak i njemu samom nesagledive avanture, Vaništa će slikovito posvjedočiti kako je točno došlo do ovog, činilo se u prvi tren apsurdnog pothvata, no s vremenom će se pokazati koliko je on imao dalekosežno povijesno-umjetničko značenje:

„Zimi 1960, prolazeći pored trgovine rabljenom robom u Vlaškoj ulici, nasuprot kinu Studio, ugledao sam u izlogu meni nepoznat predmet: jedna okomita daska povezivala je četiri vodoravne. Prostorna konstrukcija bez svrhe, koja se nudila na prodaju. Padala je okomita zimska rasvjeta po izlogu i predmet je bacao sjenu na svijetlu stijenu pozadine. Zastao sam fasciniran, vjerojatno bliskoću prizora preda mnom i mrtvih priroda pedesetih na kojima sam unutrašnjost od eksterijera dijelio okomitim raspolovnicama. Zamolio sam prijatelja Pavla Cajzeka za uslugu i drugog jutra snimili smo izlog. Odlučio sam fotografiju devet puta ponoviti, učinio maketu, dao odštampati, i prvi broj Gorgone pojavio se o Velikom tjednu 1961. godine (kao i broj dva, meandar Julija Knifera). Bio je to početak Gorgone... Prva dva broja kao da su jače povezala skupinu. Ideje su navirale, ali malo je njih materijalizirano, ostvareno. Okolina je bila konsternirana, ali su se počeli javljati i pojedinci sa simpatijama, iz zemlje i oni izvana.“

Uslijedit će uskoro još nekoliko brojeva antičasopisa Gorgona: 1961. Jevšovarov, Victora Vasarelyja, Kožarićev i ponovno Vaništin, potom stanka do 1965. kada izlaze brojevi Horvata i Harolda Pintera, te 1966. Ditera Rota i, konačno, dva posljednja – opet Vaniština, ukupno jedanaest svezaka. Nekoliko zamisli ostalo je nerealizirano u vidu dopisivanja i projekata s potencijalnim autorima antičasopisa Gorgona, a to su bili Lucio Fontana, Robert Rauschenberg, Piero Manzoni i Enzo Mari. U Vaništinom arhivu Gorgone, kao posebno dragocjeni, čuvaju se dva Manzonijsva prijedloga pod nazivom Tavole di accertamento, koji danas imaju status svojevrstnog ručno izvedenog unikatata, a trebali su biti tiskani svesci multipliciranog umjetničkog objekta.

U organizaciji Gorgone priređen je tijekom 1961. – 1963. niz grupnih i samostalnih izložbi, odreda samih članova grupe i njihovih gostiju, među kojima su od inozemnih umjetnika François Morelleta i Piera Dorazia, obojica sudionici prve izložbe međunarodnog pokreta Nove tendencije u Zagrebu 1961. godine. Samostalne izložbe obojice spomenutih umjetnika, umjesto u nekome stalnom galerijskom prostoru, priređene su u privatnoj režiji u maloj zanatskoj radionici za izradu slikarskih okvira u strogom središtu grada, u tu svrhu zakupljenoj uz neznatnu naknadu, a koja je u vrijeme održavanja ovih priredbi nosila naziv Studio G. Cilj organizatora bio je da svoj izlagački program izvedu izvan utjecaja i nadzora tada uobičajenih načina funkcioniranja državnih/društvenih kulturnih institucija.

Izložbe u Studiju G već su se na prvi pogled razlikovale od ostalih u gradu: prikazan je svega jedan (kao čuveni Kniferov Meandar u kut, 1962.) ili tek nekoliko eksponata, suprotno uobičajenim prenatrpanim postavama većine ostalih tadašnjih samostalnih ili grupnih izložbi. Sve što se u javnosti događalo u Gorgoni i oko Gorgone (istoimeni antičasopis, izložbe u njezinoj organizaciji) bilo je, dakle, u odnosu na okolinu nešto posve drugo, drukčije, različito, jednom riječju, izdvojeno od prevladavajuće duhovne klime sredine. Sveukupno gledano, nameće se zaključak da je cjelokupno „gorgonsko ponašanje“ bilo, zapravo, posve svjesna i dalekosežna strategija tihe kontestacije, izvana čini se pasivnog, ali u biti upornog i prkosnog otpora u ime neprijeporne i neutuđive, ne samo umjetničke nego i ukupne individualne, slobode.

Osobine slikarstva i kiparstva pripadnika Gorgone

Jedan od paradoksa Gorgone jest u tome što se među njezinim pripadnicima nalaze odreda istaknuti predstavnici tadašnje mlađe/srednje generacije hrvatskih umjetnika i trojice vrlo utjecajnih likovnih kritičara. Istovremeno, je grupa je kao cjelina gotovo posve nepoznata na kulturnoj sceni njihovog djelovanja, a takvo stanje traje do prve povijesne revalorizacije Gorgone na retrospektivi u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1977. godine. Stoga se postavlja pitanje: što je, zapravo, Gorgonina ostavština. Je li to jedino istoimeni antičasopis, izložbe u njezinoj organizaciji i ostale manifestacije „gorgonskog ponašanja“ njezinih pripadnika ili je to, također, i pojedinačna likovna (slikarska, u jednom slučaju kiparska) produkcija članova skupine? Drugim riječima: jesu li slikarstvo i kiparstvo pripadnika Gorgone integralni dio ukupnoga gorgonskog nasljeđa ili je, pak, to neutuđiva i nedjeljiva svojina svakog od njezinih članova pojedince?

Skloni smo prvoj soluciji: sve što je, dakle, od njih nastalo u razdoblju Gorgone, uključujući i njihove pojedinačne slikarske/kiparske opuse, jest legitimna gorgonska baština. Svi slikari Gorgone njeguju slikarstvo izrazitih neikoničkih svojstava: Jevšovar, Seder i Horvat slikaju u duhu radikalnog enformela; Knifer s crnog-bijelim Meandrima u jedva primjetnim varijantama i Vaništa s horizontalnim linijama posred dvodimenzionalnoga bijelog fona rade u duhu svojevrsnog minimalizma; Kožarić u kiparstvu i Mangelos u objektima izvan su svake klasične definicije ovih likovnih disciplina, uspostavljajući parametre koji važe jedino na njihovim primjerima. A svi oni zajedno posve su izvan prevladavajuće istovremene estetske produkcije slikarstva i kiparstva tada vladajućega domaćeg umjerenog modernizma od kojeg se bitno razlikuju ne toliko po izvanjskim osobinama formalnog jezika koliko po dubinskomu mentalnom sklopu, a u krajnjoj konsekvenciji to znači i po različitim ideološkim pozicijama.

Gorgonski modaliteti dematerijalizirane umjetnosti

Ako se uopće može raspravljati o stavovima za ili protiv o tome pripada li slikarska/kiparska produkcija pojedinih članova Gorgone punopravno ukupnom gorgonskom nasljeđu, nije sporno da gorgonsku praksu u užem, ali i u punom smislu riječi, čine različite intervencije s onu stranu čvrstog i trajnoga materijalnog umjetničkog objekta. Posrijedi su kolektivna okupljanja (kao što su „kolektivni pregledi“ početka proljeća ili jeseni, svojevrsni performansi

(poput Adoracije na otvaranju izložbe Julija Knifera 1966.), komunikacija posredstvom pošte među članovima grupe (kao što su „misl“ za pojedine mjesece u godini), intelektualne igre bez pravila i konačnog ishoda, fotografski snimci raznovrsnih situacija, novinski oglasi s realnim ili fiktivnim obavijestima, odašiljanja poruka poštom kojima se ne razabire smisao i svrha (poput pozivnice s tekstom Izvolite prisustvovati, pri čemu se na njoj ne navode konkretno mjesto i vrijeme tobožnjeg događaja), zapisi o „kolektivnim radovima“ pripadnika Gorgone koji ne mogu niti se trebaju obaviti u stvarnosti, „nemogući projekti“ koje je najčešće predlagao kipar Kožarić, zapisnici s gorgonskih sastanaka koje je sve vodio i pisao Putar, namjerno nekim davnim jezikom izvan suvremene upotrebe i s ironičnim podtekstom) itd. Sve se to u vrijeme postojanja Gorgone nije shvaćalo niti smatralo umjetnošću, da bi se tek znatno kasnije, zahvaljujući spoznajama o „dematerijalizaciji umjetnosti“ i „umjetnosti u proširenom polju“, ta gorgonska ponašanja uvrstila u pojam umjetnosti. Sâm taj pojam postao je toliko uvjetan i fleksibilan da se danas definitivno potire i gubi se svaka stroga granica između onoga što umjetnost izvjesno jest ili bi tek potencijalno mogla biti.

Gorgona u domaćem i međunarodnom kontekstu

Domaći kontekst Gorgone čine društvene, političke i kulturne prilike u Jugoslaviji na kraju prve i na početku druge polovice 20. stoljeća, unutar kojih se i u području likovnih umjetnosti, u zategnutim prilikama Hladnog rata, odvija složeni proces najprije usvajanja represivne ideologije socijalističkog realizma po uzoru na prvobitni sovjetski model. Potom — zbog političkog raskida Jugoslavije sa Sovjetskim Savezom, izazvanog Rezolucijom Informbiroa 1948. — slijedi postupni prelazak na tolerantniju kulturno-umjetničku klimu iz čega proizlazi odmjereno otvaranje prema Zapadu. To će bitno pogodovati pojavi i afirmaciji različitih jezičnih modela poslijeratnog modernizma.

Ovaj dalekosežni preobražaj umjetničke situacije potaknula je strategija balansiranja jugoslavenske vanjske politike na granici „između Istoka i Zapada“, sa sve vidljivijim priklanjanjem Zapadu. Jedan od rezultata ovog preobražaja jest i uspostavljanje institucionalnog „sustava umjetnosti“ u kojemu će negdje sredinom pedesetih godina 20. stoljeća mjesto novog mainstreama pripasti formaciji imenovanoj u recentnoj povijesno-umjetničkoj literaturi terminom „socijalistički modernizam“.

U funkcioniranju umjetničkog sustava „socijalističkog modernizma“ jednu od važnih poluga čini niz spektakularnih izložbi inozemne umjetnosti u glavnom gradu i ostalim republičkim središtima tadašnje Jugoslavije, kao što su Savremena francuska umetnost 1952., samostalna izložba Henryja Moorea 1955., Savremena umetnost Sjedinjenih Američkih Država iz zbirke Muzeja moderne umetnosti u New Yorku 1956., i brojne druge. Istovremeno, Jugoslavija se redovno predstavlja na prestižnim priredbama suvremene umjetnosti kao što su bijenala u Veneciji, Sao Paulu, Tokiju, da spomenemo samo najbitnije. U povodu izložbe Savremena jugoslovenska umetnost u Parizu 1961. francuski kritičar Michel Ragon, kao pohvalu toj umjetnosti i njezinoj razlici u odnosu na umjetnost u zemljama s onu stranu „željezne zavjese“, zapisat će sljedeće: „U Jugoslaviji živa umjetnost je ujedno službena umjetnost“. Ukratko: u težnji da osnaži ne samo političke i ekonomske nego i kulturne odnose sa

Zapadom, vladajuća politika socijalističke Jugoslavije uvela je u svoje strateške planove i ciljeve načelo slobodnijeg razvoja i materijalne potpore suvremenoj modernističkoj umjetnosti. Ostaje upitno, čak i sporno, koji su to umjetnički izričaji i njihovi nositelji ponajviše koristili i uživali te promjene i privilegije. Pripadnici Gorgone kao pojedinci, a pogotovo grupa kao cjelina, neće se naći u takvom položaju, niti su oni tomu i težili. Na njihovu se umjetnost ne mogu primijeniti karakteristike tzv. „socijalističkog estetizma“, kao obilježja za vladajuću „meku“ ili „srednju“ liniju suvremene umjetnosti u Jugoslaviji u prvim poslijeratnim desetljećima, a koja je prvenstveno pogodovala tadašnjemu političkom smjeru i društvenom mentalitetu. O osobinama Gorgone i o njezinom posve izdvojenom mjestu unutar onovremenoga jugoslavenskog umjetničkog prostora uvjerljivu je dijagnozu iznijela prva povjesničarka skupine Nena Dimitrijević u sljedećem odlomku:

„Gorgona je bila proces traženja duhovne i intelektualne slobode, ostvarivanje koje je samo sebi svrhom. Izvan profesionalnih obaveza stvaranja likovne produkcije i promovisanja 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 grupe 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 posve oprečni vrijednosni kriteriji, te je vitalna energija grupe tinjala u opoziciji spram ondašnjeg likovnog esteblišmenta.“

Međunarodni pak kontekst Gorgone čini globalna umjetnička situacija ranih šezdesetih godina 20. stoljeća, s pojavama poput američke neodade, minimalizma, fluxusa, pariškoga novog realizma predvođenog Yvesom Kleinom, njemačke grupe Zero, časopisa/galerije Azimuth/Azimet Piera Manzonia i Enrica Castellania u Milanu. Umjetničke prakse pojedinih pripadnika Gorgone teku otprilike istovremeno s njima, pokazujući izvesne bliže ili dalje srodnosti jezika, postupaka, ponašanja. Primjetna je vremenska paralela Gorgone s trajanjem Situacionističke internacionale čijih dvanaest brojeva časopisa izlaze između 1958. i 1969. godine. Obje ove pojave na krajnje različite načine teže emancipaciji pojedinca u neprihvatljivom mu okruženju. To je i vrijeme reaktualizacije Marcela Duchampa i njegovih pothvata poput ready-madea, prioriteta umjetnikovog subjekta nad umjetničkim objektom, spoznaje da je priroda umjetnosti prvenstveno mentalna umjesto optička i retinalna. Pojedini pripadnici Gorgone pravodobno su upoznati sa svim tim zbivanjima i idejama, saznaju za njih iz aktualne literature ili usmenom predajom neposrednih svjedoka. Oni čeznu i teže uspostaviti veze sa svojim duhovnim srođnicima iz drugih sredina. Da bi se objavljivali njihovi autorski brojevi antičasopisa Gorgona, Vaništa se dopisuje s Fontanom, Manzoniem i Rauschenbergom, odašilje u svijet na mnoge adrese netom izišle sveske Gorgone. Poseban udio u intelektualnom oblikovanju i duhovnoj izgradnji većine „gorgonaša“ ima tada uvelike prevedena ili rjeđe u originalu čitana suvremena književnost, od predvodnika egzistencijalizma Sartrea i Camusa do francuskoga novog romana. Posebno se uvažava drevna dalekoistočna filozofija. Prati se kazalište apsurdna Becketta i Ionesca, zna se za glazbu Johna Cagea, u kinoteci se prate projekcije filmske avangarde i posjećuju se festivali

kratkometražnog eksperimentalnog filma. Može se zaključiti: cjelokupna napredna kultura suvremene epohe za „gorgonaše“ je njihova nezasitna „duhovna hrana“, pa primjereno tome umjetnik u okrilju Gorgone sebe shvaća i smatra se punopravnim, i sa svojim duhovnim srodnicima u drugim sredinama ravnopravnim, „građaninom sveta“.

Odnos Gorgona — Nove tendencije

Trojica pripadnika Gorgone – Putar i Meštrović kao organizatori, Knifer kao izlagač – naći će se okupljeni na prvoj izložbi međunarodnog pokreta Nove tendencije, održanoj u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1961. godine. Upravo taj podatak neizbježno nameće sljedeće pitanje: Zbog čega su oni izlagali na toj izložbi i koji je točno njihov udio u problemskoj u problemskoj fizionomiji spomenute izložbe? Kada se ima na umu da su istaknuto mjesto među sudionicima ove izložbe zauzimali trojica iz njemačke grupe Zero Heinz Mack, Otto Piene i Günther Uecker, kao i dvojica iz milanskog Azimutha Manzoni i Castellani, a da ostale i ne spominjemo, proizlazi da je prva zagrebačka izložba Nove tendencije 1961. po osobinama kojom prevladavaju jezici izričajem bliži spiritualnom mentalitetu Gorgone negoli neokonstruktivističkom usmjerenju tehnološkog entuzijazma. On će dominirati na idućim zagrebačkim izložbama ovoga pokreta, od druge 1963. do četvrte 1968./69., na kojoj je uvedena tematika upotrebe kompjutera pri umjetničkim istraživanjima. Karakteristično je da će u jednom pismu upućenom Meštroviću 10. lipnja 1961. Manzoni u vezi s prvom izložbom Novih tendencija izraziti bojazan da bi na toj izložbi idejni pečat mogli utisnuti duhovni srodnici i sljedbenici Maxa Billa i Bruna Munarija, dakle nositelji koncepta stroge geometrije tzv. konkretne umjetnosti i spone između umjetnosti i industrijskog dizajna, na što on nipošto ne bi želio pristati. Manzoni jeva se zebnja nije ostvarila, pa bi se stoga u složenoj i kontroverznoj povijesti idejnih previranja unutar ovog pokreta upravo njegova prva izložba mogla obilježiti kao „gorgonska“, između ostalog i zbog udjela njezinih domaćih sudionika. Tek u sljedećim izložbama Novih tendencija prevladala je problematika odnosa umjetnost–znanost–nove tehnologije, u znaku zahtjeva za „scijentifikacijom umjetnosti“, kakvog je ovaj pokret – a što je mentalitetu Gorgone bilo posve neprihvatljivo – u najvećem dijelu napokon i poprimio.

Povijesna revalorizacija i međunarodna afirmacija Gorgone

Kako je jedna umjetnička pojava, za koju se u vrijeme njezinog postojanja u vlastitoj sredini jedva išta znalo, postigla ne samo povijesnu revalorizaciju u užoj domaćoj nego i znatnu afirmaciju na široj međunarodnoj umjetničkoj sceni? Počelo je retrospektivom u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1977. i nezaobilaznim tekstom Nene Dimitrijević za svako kasnije razumijevanje Gorgone u katalogu spomenute izložbe. Nastavilo se nastupima skupine u Muzeju moderne umjetnosti u Mönchengladbachu iste godine, na Bijenalu u Sao Paulu 1981., retrospektivom u Dijonu 1989., pod nazivom Gorgona Gorgonesco Gorgonico u sklopu 47. bijenala u Veneciji 1997., uključenjem Gorgone u Artest Collection Moderne galerije u Ljubljani 2001., monografijom u obradi Marije Gattin u izdanju Muzeja suvremene

umjetnosti u Zagrebu 2002. godine. Najznačajnije referencije o međunarodnoj afirmaciji Gorgone su njezina sudjelovanja na izložbama Aspects/Positions. 50 years of Art in Central Europe 1949–1999. u Muzeju moderne umetnosti Ludwig u Beču 2000., Eye on Europe. Prints, books & multiples 1960 to now u Muzeju moderne umetnosti u New Yorku 2006., spominjanjem Gorgone u tekstu Viteka Havraneka Yves Klein et l'Europe de L'Est, un oeuvre a l'etat d'idee 1959–1971. u katalogu retrospektive Yvesa Kleina u Centru Georges Pompidou u Parizu 2007. i, konačno, na izložbi Promises of the Past. A discontinuous history of Art in former Eastern Europe, također u istom Centru 2010. godine. Tomu valja dodati i pojedinačne nastupe, za života i posthumno, u zemlji i u inozemstvu, pojedinih pripadnika Gorgone.

Potrebno je posebno naglasiti da je do prvih primjerenih prepoznavanja i tumačenja Gorgone došlo u vrijeme aktualiziranja konceptualne umjetnosti, a to su učinili umjetnici i kritičari upoznati s osobinama upravo takve umjetnosti. Cijeli „slučaj“ povijesne revalorizacije i međunarodne afirmacije Gorgone poučna je priča o tome kako u skladu s promjenama umjetničkih paradigmi neka dotada gotovo posve skrivena pojava iz nedavne prošlosti pravilnim razumijevanjem i preciznim smještanjem u odgovarajući vremenski i problemski kontekst povijesnog vrednovanja - u vlastitoj sredini i ako to zavređuje do globalnih razmjera - postaje moguć i najzad stiže do pravičnog povijesnog vrednovanja.

Zapisi Josipa Vanište o Gorgoni

Među zapisima Josipa Vanište o Gorgoni iz 1961. nalaze se i ovi koje vrijedi doslovno navesti:

„Misao Gorgone je ozbiljna i oskudna.

Gorgona ne traži djelo ni rezultat u umjetnosti

Ona se definira kao zbir mogućih tumačenja.“

„Gorgona je 1961. bježala od tada snažnog komunizma u iracionalno, nerazumljivo.

Nedjelovanje Gorgone bilo je primjetno.

Nekoliko mladih ljudi kojih je međusobna naklonost bila odlučujući faktor povezivanja povremeno se sastajalo.

Gorgona nije imala poruka! Bio je to određeni tip djelovanja, samoironičan, pružao je osjećaj neobičnosti. Možda je donijela nešto novo, možda je samo rješavala svoje životne probleme, tjeskobna osjećanja. Možda osim prijateljstva i duhovnih srodnosti, nije ništa drugo ostavila.“

„Težnje Gorgone bile su usmjerene izvanestetskoj stvarnosti. Misaona uzdržljivost, pasivnost pa i indiferentnost bile su iznad golog, ironičnog poricanja svijeta u kojem smo živjeli. Djelu se nije pridavao značaj, aktivnosti bile krajnje jednostavne: npr. zajedničke šetnje u okolici grada, ‚komisijski pregled početka proljeća‘, kako je u šali govorio Putar, obični razgovor u prirodi. Gorgona ponekad nije radila ništa, samo je živjela. I ja sam se kao i drugi u to vrijeme zanimao za prazninu Zena, težio u ideologijom ispunjenom svijetu, normalnom ponašanju, normalnom životu.“

„Gorgona je bila samo sudioništvo u egzistenciji u koju je unijela malo tamnih sastojaka: apsurd, prazninu.

Gorgona nije bila slikarska grupa. Manifestirala se kroz razgovor, ideje, poneku realizaciju, s pomoću pisane riječi kad se nije moglo učiniti ništa drugo.“

Gorgona nije imala teoriju, poetiku, ponajmanje ideologiju; citirani Vaništini zapisi tek su nagovještaji ili predviđanja njezinog idejnog i organizacijskog predvodnika o vlastitom poimanju Gorgone ili tek o tome šta bi ona mogla biti. A ostali članovi Gorgone nisu o njoj ostavili ni toliko. No, kada se sve niti o Gorgoni i u vezi s Gorgonom pokušaju sabrati i sakupiti, neka moguća predodžba o ovom krajnje neuobičajenom umjetničkom i ponajprije životnom i egzistencijalnom zbivanju, negdje ipak počinje se ukazivati.

Što je, dakle, poslije svega (bila) Gorgona?

Predodžba o fenomenu nazvanom Gorgona nije stvorena odjednom nego je tijekom vremena postupno nastajala, dopunjavana svjedočenjima i procjenama svih koji su o njoj – od samoga njezinog inicijatora, rijetko ostalih članova i nekolicine povjesničara umjetnosti koji su se njome bavili – ostavili svoja viđenja, sjećanja, tumačenja. No neka neuhvatljiva i do kraja nesaglediva aura kao da i dalje lebdi nad ovom enigmom. Svakako, Gorgona nije bila umjetnička grupa u nekomu deklarativnom smislu riječi, prije je ona duhovna i intelektualna zajednica u jednom razdoblju njihovih života, povezana jednim temeljnim svjetonazorom međusobno bliskih ljudi, vokacijom i profesijom umjetnika i povjesničara umjetnosti. Neodvojiva je od društvenih i duhovnih prilika u vremenu i sredini vlastitog postojanja. U osjećaju skučenosti njihovih tadašnjih životnih uvjeta, nekolicina mladih ljudi prepoznali su se, približili, okupljali, družili se, tijekom vremena osipali se i, konačno, silom zakona egzistencije konačno razišli. O svemu tome ostali su materijalni tragovi i misaoni fluidi, koje nakon svega valja kodirati i kvalificirati instrumentima znanosti povijesti umjetnosti.

Kada povijest umjetnosti treba prepoznati fenomene poslijeratnih neoavangardi na hrvatskoj umjetničkoj sceni, prepoznat će ih u dvama uzastopnim valovima: u pojavi grupe EXAT 51 početkom i u pojavi Gorgone krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina prošloga stoljeća. EXAT 51 je tipična neoavangardna pojava: istupa Manifestom grupe, programski se zalaže za legitimnost apstrakcije u prema toj umjetnosti odbojnome društveno-političkom

kontekstu donedavne vladavine ideologije socijalističkog realizma. Ona stoga izaziva polemičke reakcije prihvaćanja i osporavanja, predlaže sintezu umjetnosti, arhitekture i industrijskog dizajna na tragu tekovina Bauhauasa i ruskog konstruktivizma. Po svemu tome ona je karakteristična pojava poletne i optimistične duhovne klime „obnove i izgradnje“ društvene zajednice nedugo nakon strahovitih razaranja Drugoga svjetskog rata. Pojavivši se pri kraju istog desetljeća u znatno izmijenjenim duhovnim prilikama, Gorgona je po mnogočemu suprotnost EXAT-u. Ona se ne zalaže ni za kakve kolektivističke ideale i ciljeve, štoviše, nepovjerljiva je prema mobilizatorskim utilitarističkim projektima; jedino što umjetniku preostaje – umjesto integracije umjetnika i umjetnosti u zatečeno društvo – jest njegova vjera u apsolutnu autonomiju umjetnosti.

Gorgona ne prihvaća, ali se i ne protivi standardima društvenog poretka u kojemu nastaje nego se prema njima odnosi fatalistički. Ona želi da stoji mimo i izvan svih vladajućih proklamiranih ideoloških postulata, nalazeći jedino u umjetnosti kakvu njezini pripadnici njeguju i u koju vjeruju jedino utočište u nametnutom im društvenom okruženju. „Možda je Marijan Jevšovar — bilježi Vaništa u svojim zapisima o Gorgoni — bio najbliži istini kada je rekao da su se gorgonaši ponašali kao da nisu živjeli u komunizmu,“ Gorgonaši u zatečenome društvenom poretku nisu buntovnici, ponajmanje su politički disidenti, oni su gordi usamljenici okupljeni u maloj intelektualnoj zajednici pod okriljem mentaliteta koji bi se uvjetno mogao nazvati „aktivnim eskapizmom“. Sredstva izražavanja takvog mentaliteta jesu, između ostalog, ironija, humor, ali uvijek s mjerom, bez vrijeđanja drugog, s distancom, ležerno, uvijek s međusobnim uvažavanjem, s uzajamnim davanjem i primanjem, s profinjenom kulturom ophođenja u odnosima unutar grupe i izvan nje. Ako bi se sve toliko različite pojedinačne osobine svele na jednu, moglo bi se reći da je idealni umjetnik Gorgone po svojem karakteru skeptik, netko tko se ne zanosi nikakvim izvanjskim aktivizmom, ali je ipak vrlo postojan i dosljedan u svojim temeljnim uvjerenjima. Gorgonin umjetnik je zapravo samotnjak, ali samotnjak koji svoju usamljenost ipak želi podijeliti s nekim po tome sebi srodnim i bliskim. Ideal mu je iznad svega bila sloboda umjetnosti, sloboda u umjetnosti, u koju su svi u Gorgoni neopozivo vjerovali, kojoj su se svi odreda i svatko na svoj način potpuno posvetili. Umjetnik Gorgone osim samoga svojeg slobodnog postojanja u umjetnosti ništa drugo ne očekuje i ne traži: u umjetnosti u kojoj se ne ispovijeda, koja ne propovijeda, nego jednostavno postoji i opstaje kao umjetniku nerazdvojni dio njegove ljudske egzistencije. I to upravo u umjetnosti koju su njezini pripadnici ostvarili, kakvu su nagovijestili i zahvaljujući kojoj su prepoznati, i u domaćem okruženju i u međunarodnim razmjerima; te na kraju, nakon što su mnogi nekad rasuti podaci prikupljeni u neku moguću cjelinu. Gorgona danas jest jedinstvena povijesno potvrđena umjetnička činjenica.