

Gorgona

ješa denegri

Novi način shvatanja strukture i značenja umetničkog dela zasnovanog na mentalnim i post-estetskim karakteristikama, kao i pojava jedne šire društvene i duhovne klime koja je uslovila nastajanje ovakvih pristupa, otvorili su mogućnost preciznijeg sagledavanja i adekvatnijeg razumevanja čitavog niza umetničkih procesa koji su se odvijali u nedavnoj prošlosti. Među fenomenima na koje se odnosi ova načelna primedba, moguće je u Zagrebu izdvojiti određena kretanja u koja bi spadali neki primjeri radikalnog informela nastalog između 1956—1962, kao i celokupno delovanje godine. Činjenica da se ova dva fenomena prepliću, ne samo vremenski nego i po sastavu učesnika, govori da je reč o jednoj široj situaciji (u koju bi, takođe, trebalo uključiti pojedine probleme pokrenute na prvoj izložbi Novih tendencija 1961), u čijem je radiju došlo do ispoljavanja niza pitanja što se ne odnose samo na pojavu određenih oblikovnih inovacija, već, ujedno, zadiru u dublje motive nastanka ovih izražajnih potreba, a to, u krajnjoj konsekvensiji, implicira i postojanje određenih pomeranja u nekim temeljnim pretpostavkama grada, statusa i značenja umetničkog dela u konkretnom društvenom i kulturnom ambijentu. Zajednička karakteristika svih ovih pojava (koje, naravno, poseduju međusobno vrlo jasne jezičke razlike) sastoji se u traženju svesno zasnovanih alternativa, ne samo onoj umetničkoj praksi koja je u tom trenutku predstavljala navodno nepri-kosnovenu lokalnu tradiciju, nego ujedno i onoj koja je, u periodu nakon prevladavanja situacije izazvane pojavom socialističkog realizma, usvojila određene označe savremenih iskustava primenjenih na jedan izvanjski i formalni način, da bi — upravo zbog takvog u osnovi kompromisnog pristupa — brzo uspela sebi pribaviti položaj prihvativ-

ljivih novih shvatanja tih godina. Od ove osnovne pozicije svesne alternative, već uko-renjem ili pak novonastalim dominantim kriterijima, počinju ovi fenomeni da se daju međusobno razilaze u pravcima različitih ideologija, od kojih će jedna — ona informela i *Gorgone* — ići u smjeru naglašavanja individualističkih i egzistencijalističkih pretpostavki, dok će druga — ona novih tendencija — izabrati put ka kolektivističkoj i scijentističkoj orijentaciji u okviru šireg međunarodnog pokreta neokonstruktivizma. I dok je ova poslednja solucija vremenom ipak uspela da izbori mogućnost ispoljavanja svojih ideja, prva je solucija ostajala i nadalje u pozadini mnogih tekućih kretanja, uspevajući da tek ovom posmenutom promenom duhovne klime, izazvana pojavom novih umetničkih concepcija, sačeka trenutak kritičkog preispitivanja i istorijsko-umetničke revalorizacije.

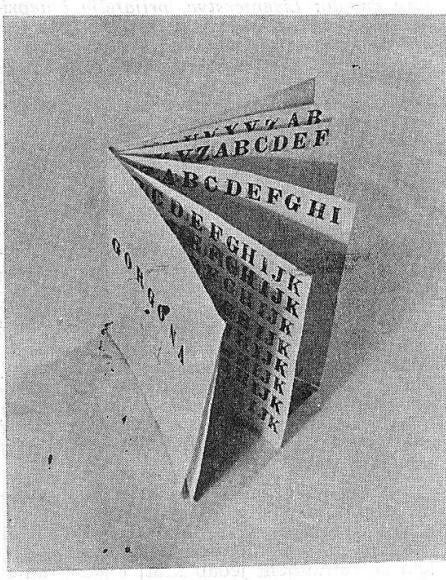
Fotografiju i osnovni međunarodni i lokalni kulturni kontekst pojave *Gorgone*, kao i profile doprinosa pojedinih članova, precizno je obradila Nena Dimitrijević u svom uvodnom tekstu u publikaciju izložbo povodom izložbe ove grupe u Galeriji suvremenе umjetnosti u Zagrebu, marta i aprila 1977, a mnogim njenim zaključcima ne bi u ovom trenutku bilo moguće ništa bitnije dodati. Grupa *Gorgona* postojala je između 1959—1966. godine, a njeni članovi bili su Josip Vaništa, Julje Knifer, Ivan Kožarić, Marijan Jevšovar, Duro Seder, Miljenko Horvat, Dimitrije Bašičević, Radoslav Putar i Matko Meštrović. Aktivnost *Gorgone* odvijala se na dve razine: onoj javnoj, koju čine izložbe i izdavanje istoimenog anti-časopisa, i onoj — mogli bismo reći — privatnoj i čisto duhovnoj, koja se manifestuje u različitim vidovima komunikacije (razgovori, štene, izbori „misli“ za pojedine mesece, izmene pisama i dr.) koje danas možemo smatrati specifičnim vidovima umetničke aktivnosti. Izložbena delatnost u Studiju G obuhvatila je u periodu između 1961—1963. samostalne nastupe Knifera, Jevšovara i Sdera, od članova *Gorgone*, te Fellera, Damjanja, Moreleteta, Doražija i Rabuzina od gostiju, a uz to je bilo priredeno i još nekoliko grupnih i tematskih izložbi. Anti-časopis *Gorgona* počeo je izlaziti 1961, kada je objavljeno šest prvih brojeva (dva puta Vaništa, Knifer, Jevšovar, Kožarić, Vasarely) i to ujedno čini najintenzivniji deo ove aktivnosti. Nakon četvrtogodišnje pauze, 1965. izlaze sledeća dva broja (Horvat i Harold Pinter), a 1966. ova serija se zaključuje jednim brojem Dietera Rota i dva poslednja broja sâmog Vanište. Još nekoliko brojeva *Gorgone* bilo je pri-premljeno za štampu (Manzoni, Mari, Gatting, J. Meštrović), no iz različitih razloga ove publikacije nisu nikada bile objavljene. Svakl od ovih brojeva predstavljaо je realizaciju jedne zasebne autorske ideje, u smislu one izražajne kategorije koja je kasnije dobila naziv „knjiga kao dela umetnika“ (G. Celant), a sva pojedinačna rešenja unutar ove produkcije detaljno je analizirala u svom posmenutom tekstu Nena Dimitrijević.

Uporedi s ovom »gorgonskom aktivnošću« u užem smislu reči, pojedini članovi ove grupe bavili su se medijima slikarstva (Vaništa, Knifer, Jevšovar, Seder, Horvat) i skulpture (Kožarić), a neki od njih delovali su na području kritike i organizacije izložbi novih umetničkih tendencija (Putar, Bašičević, Meštrović). Mada ova aktivnost nije potpadala pod neku zajedničku koordinaciju, jedan srodnji i karakteristični duhovni stav primetan je u svim umetničkim realizacijama članova *Gorgone*. Taj stav se ispoljava u sklonosti ka konkretnom, anti-estetskom i antimetaforičkom govoru, u sklonosti zahvaljujući kojoj se po prvi put u jugoslovenskoj umetnosti svesno rade dela tautološkog pristupa, dela koja, afirmišući princip redukcije i princip ponavljanja kao kvalifikative jednog novog, u osnovi konceptualnog, a ne više plastičkog ili pikturalnog mišljenja. U nastojanju da objasni neke od izvora i osobina svoga rada, Knif-

fer je istakao da »pitanja koja su nailazila, s obzirom na moj tadašnji način i shvaćanje života, a iz čega je proizšlo i moje slikarstvo, našla su odgovor u atmosferi *Gorgone*«, a čini se da bi se to isto — naravno, na različite načine individualnog ispoljavanja — moglo reći i za stanošišta i rezultate svih ostalih pripadnika ove grupe.

Kao što je u tekstu Nene Dimitrijević konstatovano i detaljno obrazloženo, aktivnost *Gorgone* uključuje se u onaj kompleks zbijanja što se u evropskoj umetnosti odvijaju krajem 50-tih i početkom 60-tih godina, na izmaku klime informela i otvaranju ka čitavom nizu novih solucija koje vode ka postepenoj dematerijalizaciji umetničkog objekta (Fluxus, Happening, Cage, Fontana, Reinhardt, Yves Klein, Manzoni, grupa Zero i dr.). Ono što članove *Gorgone* približava ovoj problematici jeste uverenje da je polje umetnosti znatno šire od prakse produkcije pojedinačnih estetskih objekata, a zatim, to je i pravovremeno osećanje da se struktura umutarnje prirode umetničkog jezika upravo u tom trenutku počinje da lišava svih dodatnih (formalnih ili simboličkih) osobina i svodi na razinu onih konkretnih iskaza iza kojih stoji svest o neophodnosti približavanja, čak i poistovećivanja momenta postojanja i momenta umetničkog delovanja. Evo kako je Piero Manzoni (s kojim se — što nije slučajno — Vaništa 1961. nalazio u korespondenciji oko pripreme jednog broja anti-časopisa *Gorgona*) formulisao u svom tekstu »Slobodna dimenzija« temeljne karakteristike tog polomnog stanja: »Aludirati, izraziti, predstaviti — danas su nepostojeci problemi, bilo da se radi o predstavljanju nekog predmeta, činjenice, ideje, nekog dinamičnog fenomena ili ne. Slika vredi jedino ukoliko jest, totalno jest: ne treba ništa reći, treba samo biti« (*Azimuth* 2, Milano, 1960). Autori iz kruga *Gorgone* ispunjavaju ova osnovna zahteva ove tvrdnje: u onom delu svoje prakse koja rezultira objektima slike (Vaništa, Knifer, Jevšovar, Seder) ili skulpture (Kožarić), oni se svesno koriste izrazito nepredstavljajućkom i nereferencijalnom (ili, kako bi se danas posle iskustva konceptualne umetnosti, reklo — tautološkom) terminologijom izražajnog govoru, dok istovremeno s tim oni praktikuju i čitav niš aktivnosti u kojima napuštaju svaku specijalizovanu formu likovnih medija i koje, u stvari, čine deo njihovog svakodnevnog iskustva postojanja (»gorgonski sastanci i razgovori« i »gorgonska upotreba pošte«, kao svesno izabrani oblici umetničkog ponašanja).

Pripadnike *Gorgone* ne povezuje, dakle, sličnost stilskog ili formalnog karaktera, već, pre svega, srodnost opštег mentaliteta, kao i bliskost određenog shvatanja sâme prirode umetničkog jezika. To i uslovjava činjenicu da su pojedini članovi *Gorgone* koristili različite izražajne kodekse, a da su, pri tome, među njima ipak postojali spregovi čvrstog idejnog jedinstva: tako, na primer, slikarstvo Jevšovara i Sedera pripada području informela, a slikarstvo Knifera i Vanište (posle 1964) području jedne vrste minimalne apstrakcije, mada u suštini svi oni svesno gaje jedan izrazito konkretni i antililuzionistički vid plastičkog govoru. To je upravo onaj presudni faktor koji ih drži u delokrugu jednog istovetnog duhovnog i misaonog sveta. Druga karakteristična crta jeste prerastanje granica izražajnih disciplina, uz istovremeno korišćenje likovnih i ne-likovnih medija, kao što su u ovom slučaju reči, tekst i pišmo: zapisi i sveske Mangelosa, zajedničke formulacije i odbiri »misli za pojedine mesece«, Putarove, Kožarićeve i Sederove eksplikacije kolektivnog dela, Knifera ironična »molba« Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umetnosti i, pre svega, Vanišina krajnje precizna deskripcija forme i dimenzija jedne ne realizovane slike (vodoravni format platna —



piero manzoni, predlog za gorgonu, 1961.

Širine 180 cm, visina 140 cm — cela površina bela — sredinom platna vodoravno teče srebrna linija širine 180 cm i visine 3 cm), jesu primjeri ovih operacija unutar verbalnog materijala, kao samostalnog i samodovoljnog sredstva. Na području simbioze znakovnog i tekstuallnog medija od posebnog je značaja publikovanje jedanaest brojeva anti-časopisa *Gorgona* koji je, u celine svoje konceptije, tretiran kao objekt specifičnog umetničkog (a ne grafičkog, odnosno dizajnerskog) mišljenja, te kao takav predstavlja rešenje koje za više godina prethodi danas aktuelnoj izražajnoj formi »knjige kao dela umetnika«.

Anti-časopis *Gorgona* publikovan je iz vlastitih sredstava članova grupe i najčešće samog Vanište, a talkiva ista — dakle, nekontrolisana i neinstitucionalisana — bila je i izlagacka aktivnost organizovana u Studiju G, tačnije Salonu Šira, jednoj privatnoj radionici ramova za slike. U tome se ne krije samo materijalna nužnost delovanja po strani od nekih reprezentativnijih kulturnih kamala, već je u tome sadržan i jedan svesni idejni stav grupe koja ne samo da nije koristila, nego nije ni računala na uobičajene oblike društvenog stimulisanja izdavačkog u galerijskom funkcionisanju. To nije ni moglo biti drugačije, ako se ima u vidu sam osnovni karakter gorgonskog mentaliteta: jer, u njemu od samog početka postoji jedna crta onog ponašanja što se u savremenom kritičkoj terminologiji često naziva pojmom »umetničkog negativiteta«, pod čime se podrazumeva ona vrsta radikalizacije idejnih stavova u kojima se kroz sāmu unutarnju strukturu umetničkog jezika, kao i kroz različite strategije ponašanja imanentne tim jezičkim strukturama, vrši udar u neke od temelja dominantnih shvatanja i očekivanja svrhe i smisla umetnosti. Mentalitet *Gorgone* jeste sve-sno poricanje svake monumentalne i reprezentativne prirode umetničkog objekta, a to logično znači i one društvene funkcije koja iz takve njegove prirode nužno proizlazi. Nasuprot tome, gorgonsko delo ne može biti korišćeno ni za kakvu namenu, pa čak ni za uobičajene oblike kulturnog i umetničkog razmetanja sredine, ono od strane standardne kritičke arbitraže ne može biti ni hvaljeno ni kuđeno, jer prvo od toga ne pretpostavlja kao mogućnost suda, a drugo ga i ne dotiče, budući da se takvom kritičaru i ne podvrgava. Ono, naprotiv, može jedino biti evidentirano kao postojeća činjenica, spoznato kao prisutnost po sebi i pročitano kao ideja, misao ili gest koji prispada, pre svega, samom njihovom autoru, kao autonomnoj i neprikosnovenoj jedinici. Ništa odlučnije ne govori o stvarnoj prirodi ovih intervencija od sledeće Vaništine tvrdnje: »Misao *Gorgone* je ozbiljna i oskudna — *Gorgona* je za apsolutnu prolaznost u umjetnosti — *Gorgona* ne traži dje-lo ni rezultat u umjetnosti — Ona vrednuje

po situaciji — Ona se definira kao zbir svih mogućih tumačenja — Dajući najvišu vrijednost onome što je smrtno, *Gorgona* ne govori ni o čemu« (1961).

Ako jedan od tvoraca *Gorgone* tvrdi da »ona ne govori ni o čemu«, kako je onda uopšte moguće prepoznati osobine i bit ove pojave, kako je uključiti u slojeve istorijskih i kulturnih iskustava? Naravno, ta »sūtnja« *Gorgone* jeste jedna vrsta specifične izražajne strategije; jer, mada doista ništa manifestno ne predlaže, kao što se takođe ni na šta izravno ne obara, ona nesumnjivo postoji na razini paralelnog umetničkog i vanumetničkog bavljenja, ona je, dakle, istovremeno vezana uz oblikovnu praksu, kao i uz svakodnevno pomašanje članova ove grupe. Po takvim osobinama, ovo nekadašnje delovanje pripadnika *Gorgone* ukazuje se danas kao anticipacija mnogih pojava u kompleksu post-objektne i postestetske umetnosti, mada treba istaći da među ovim područjima postoje ne samo vremenske, nego i načelne problematske razlike. Tačno je da su autori *Gorgone* još pre petnaestak godina doveli u pitanje potrebu za materijalnošću umetničkog fenomena, da su do kraja relativizirali udeo zanatske i manuelne izvedbe dela, kao i da su pojam medija shvatili kranje široko, mada bez predrasuda i opterećenja pred imperativom primene novih tehniki. Tome ih, međutim, nije vodio analitički ili socialno-indikativni pristup (koji je, inače, karakterističan za aktuelne umetničke pojave), već ih je, pre svega, uslovio razlog onog egzistencijalnog osećanja u komе je jedinka primuđena da traži neke od mogućnosti duhovnog uporišta u okolnostima zatvorenenog i destimulativnog stanja koje je dominiralo u vremenu i ambijentu okupljanja i druženja ovih autora. U tom nepostojanju svakog programskog cilja, primetna je, ipak, jedna osnovna crta utisnuta u sve gorgonske projekte: to je crta naglašene deprivatizacije i defunkcionalizacije svega onoga što ulazi u delokrug njihovog bavljenja, to je — konkretno rečeno — izrada svesno »ružnih« i »monotonih« slika, to je izrada materijalno krhkih i nepostojanih skulptura, a to su, pre svega, višesmislene formulacije sadržaja mnoštva tekstuallnih i znakovnih dokumenata u kojima se krije svest o izlišnosti i faktičkoj paradoksalnosti svih izričito deklarativnih sudova. Ne radi se, dakle, o eksperimentalnim postupcima vođenim u pravcu naduvodnog obogaćivanja izražajnog repertoara, već, potpuno obrnuto od toga, o različitim postupcima redukcije, u kojima se teži tek neznačnom pomakom s mesta »mulfte tačke«. Odatle i proizlazi često isticama tvrdnja o negativnom značenju podteksta mnogih gorgonskih ideja, tvrdnja koja, međutim, neminovno izaziva i mogućnost bitno drugačijeg pristupa oceni samoga fenomena. Jer, kada ostvari svoje dejstvo u organizmu jedne kulture, svaki u početku konfliktne umetnički čin počinje da izaziva čitavo mnoštvo pitanja o svome nastanku i svome doprinisu, a s tim, time dobija i određeno pozitivno značenje preko čijeg prisustva nije moguće preći a da se izazovu nasisni rezovi u sāmu činjeničko stanje stvari. A *Gorgona* je, sasvim sigurno, simptom nekih vrlo osetljivih duhovnih zbijanja, simptom oko kojega se prelамaju i dovode u iskušenje mnoga shvatanja i mnoge situacije, i to ne samo one u periodu njene pojave, već i one u vremenu današnjih, tako izrazitih polarizacija u ocenama gotovo svih pojava nedavne i tekuće umetničke prakse. No, bilo da se promoviša ili da se poriče, *Gorgona* se podjednako čvrsto uvlači u postojeće istorijsko-umetničko tkivo, nastavljajući da u njemu vrši istovremene procese stimulacije i korozije, a to, u krajnjoj konsekvensi, znači i procene u kojima se neki određeni životni i idejni stavovi sve više osnažuju, dok se drugi nagrizaju i dovode u stanje sve izrazitije sumnje.



Članovi i prijatelji gorgone, 1961. (Miša Bašićević, Josip Vaništa, Đuro Seder, Julije Knifer, Radostlav Putar, Matko Meštrović, Slobodan Vujičević i Ivo Štajner (sedé))

NOVE KNJIGE

GEORGE STEINER: »AFTER BABEL ASPECTS OF LANGUAGE AND TRANSLATION«
(Nakon Babilona, vidovi jezika i prevoda)
Oxford University Press, 1975.

Piše: Dr Dunja Jutronić-Tihomirović

Ova najnovija Steinerova knjiga, koja ima više od pet stotina stranica, govori što je moguće više i obuhvatnije o raznim vidovima prevoda i kroz taj jezički aspekt želi se približiti suštini jezika. Što je to prevod, kako je on i do koje mjeru karakterističan za suštinu jezika? Za Georga Steinera jezički čin je čin prevodenja. U svakodnevnoj komunikaciji, kad slušamo drugu osobu koja nam se obraća, mi prevodimo. Isto tako prevodimo kad čitamo neko djelo iz prošlosti, jer ga jedino tako možemo shvatiti u sadašnjosti. Kako kaže Steiner: »Posjedujemo civilizaciju, jer smo naučili da prevodimo, kroz vrijeme.« Prevodom se služimo kad razgovaramo sa starijom ili nekom mlađom osobom, ili osobom drugog spola. Sve su to vidovi prevoda među kojima je ipak najglavniji prevod s jednog jezika na drugi. Ovo su Steinerova uvdoma razmišljanja koja nalazimo u prvom poglavljiju pod naslovom *Razumijevanje kao prevod*.

U drugoj glavi, koja nosi naslov *Jezik i spoznaja*, Steiner metaforički raspravlja o problemu babilonske kule. Zašto toliki broj jezika u svijetu? Danas postoji oko 5000 znanih jezika, a u prošlosti ih je bilo još više. Tu se Steineru pruža prilika da nastavi polemiku s premisama moderne lingvistike u obliku transformaciono-generativne gramatike Noama Chomskog (to je radio u više navrata, a naročito u svojoj knjizi *Extraterritorial*). Chomsky je zagovornik universalističke teorije, po kojoj svi jezici potječu iz zajedničke osnove, tako da je u njihovoj dalekoj prošlosti postojalo stanje kada prije pada babilonske kule, kad su ljudi govorili Ur-Sprache, jedan zajednički jezik. Oponenti univerzalizma su monadisti prema Whorfovoj hipotezi, po kojoj je svaki jezik jedinstven i stoga neprevodiv. Jezik nameće i interpretira stvarnost tako da stvarnost im je toliko koliko im je jezika. Steiner je na strani mo-