

Grupa Gorgona - umjetnost kao ideja

Tunuković, Marta

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:066890>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-30**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij Povijesti umjetnosti (dvopredmetni)

Marta Tunuković

Grupa Gorgona – umjetnost kao ideja

Završni rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti
Preddiplomski sveučilišni studij Povijesti umjetnosti

Grupa Gorgona – umjetnost kao ideja

Završni rad

Studentica:
Marta Tunuković

Mentorica:
izv. prof. dr. sc. Antonija Mlikota

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, Marta Tunuković, ovime izjavljujem da je moj završni rad pod naslovom Grupa Gorgona – umjetnost kao ideja rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 12. listopada 2023.

Sadržaj

1. Uvod: gorgonska uvertira u konceptualnu umjetnosti.....	6
2. Društveno-politički kontekst: Hladni rat i nove kulturne politike.....	7
3. Gorgona kao anti-grupa – gorgonaški anti-umjetnik.....	7
4. Medijacija gorgonske umjetnosti: pitanje publike - Studio G i časopis Gorgona.....	11
5. Obilježja gorgonskog umjetničkog djela.....	14
6. Zaključak.....	18
7. Literatura.....	19
8. Vizualni prilozi.....	20

Grupa Gorgona – umjetnost kao ideja

Gorgona je bila skupina umjetnika i intelektualca koji su težili ka oslobađanju umjetnosti od konvencionalnih, stogo određenih kategorija. U djelovanju Gorgone zapaža se vrlo rana pojava proto-konceptualnih praksi kroz sistematično propitivanje ustaljenih obrazaca umjetničkog djelovanja. Eksperimentalni karakter gorgonina rada nagovijestio je mnoštvo pojava koje vežemo uz konceptualnu umjetnosti, a glavna je dematerijalizacija umjetničkog objekta.

Ključne riječi: Gorgona, proto-konceptualna umjetnost, dematerijalizacija umjetnosti, umjetnost kao ideja, umjetnosti kao ponašanje, mail-art, 20. stoljeće

1. Uvod: gorgonska uvertira u konceptualnu umjetnosti

U narativima tradicionalne discipline povijesti umjetnosti još je uvijek prisutan trop „provincijske sredine“ kojim se objašnjava zakašnjela recepcija stilskih strujanja iz “velikih” umjetničkih centara na tzv. periferne prostore koji neprestano kaskaju za “vječitim metropolama”. Doista, glavina umjetničke produkcije na našim područjima, kasno i fragmentarno manifestira aktualne likovne fenomene, no postoje iznimni slučajevi, posebice u kontekstu razvoja umjetničkih praksi modernizama. Naročito 20. stoljeće vrviti od takvih iznimka. Upravo jedan takav slučaj je pojava proto-konceptualne grupe Gorgona koji ukazuje na to da se navedeni termin može dvojako razmatrati: u pozitivnom i negativnom značenju. Na Gorgonu možemo gledati kao iznimku koja potvrđuje to pravilo jer je njeno djelovanje anticipiralo mnoge umjetničke fenomene koji će nastajati narednih desetljeća. Tokom 60-ih godina prošlog stoljeća dolazi do radikalnog zaokreta u poimanju umjetnosti, a on se temelji na preispitivanju granica umjetnosti kao takve. Cilj ovoga rada je izdvojiti djela i načine djelovanja u kojima Gorgona nagoviješta prakse konceptualne umjetnosti. Prvotno će biti objašnjene društveno-političke prilike u kojima se javlja Gorgona, zatim će se raspravljati o gorgonskim filozofskim svjetonazorima i eksperimentalnom karakteru Gorgonina djelovanja. Dio rada bit će posvećen Gorgoninu angažmanu kroz izlagačku i izdavačku djelatnost i konačno, na pojedinačnim primjerima komparativnom metodom bit će objašnjeno u kojim aspektima gorgonaši uvode radikalna shvaćanja u umjetnost naših prostora.

2. Društveno-politički kontekst: Hladni rat i nove kulturne politike

Kada je nakon Drugog svjetskog rata svijet bio podijeljen na ideološki i politički suprotne blokove Jugoslavija se pozicionirala s Istočne strane Željezne zavjese. Umjetnička proizvodnja neposredno nakon Drugog svjetskog rata bila je dominantno u socrealističkom idiomu umjetnosti, no geopolitičke promjene, točnije razlaz Tita i Staljina iz 1948. znamenitom Rezolucijom Informbiroa otvara prostor za liberalizaciju jugoslavenske kulture.¹ Odvajanjem od SSSR-a, bivša je država pronašla kompromis između Istoka i Zapada: nominalno ostaje socijalistička zemlja, u ekonomiji uspostavlja radničko samoupravljanje, dobiva zajmove od Amerike, a kulturnu proizvodnju oslobađa od doktrina socrealizma.²

Popuštanje političke kontrole nad svijetom umjetnosti omogućilo je razvoj novih kulturnih politika koje generiraju neke nove umjetničke prakse. Ti procesi su bili na vrhuncu početkom 60-ih godina. Međutim, suprotno opće prihvaćenom master narativu zapadocentričke povijesti umjetnosti i njezine verzije modernističkog kanona, “slatke šezdesete” ne podrazumijevaju “erupciju vulkana i njegove sve slabije udarne valove i odjeke u ostalom svijetu nego (...) opće društveno-kulturno, političko i ekonomsko stanje koje se razvija u globalnom kontekstu i određuje razvoj paralelnih moderniteta, povezanih s razvojem raznih radikalnih društveno-političkih i kulturalnih procesa u svim dijelovima svijeta.”³

Gorgona je upravo dio te globalne klime, pojavila se u sredini u kojoj radikalne avangardne pozicije nisu bila nepoznanica, iako neke od njih nisu bile svojedobno valorizirane. Kada se promatra tijek umjetničkih strujanja, svjetski ratovi su bili prekretnice nakon kojih je društvo, a i sama umjetnost, morala tražiti novi smjer. Poslijeratne godine su posebno pogodne za radikalne umjetničke promjene jer destrukcija društvenog poretka, vrijednosti i prethodnih ideologija nužno otvara put novoj (re)konstrukciji. Gorgonaši su tako iskoristili svoju priliku da preispitaju sve one norme, pravila i načine umjetničkog djelovanja koje je umjetnost iznjedrila do tada.

3. Gorgona kao anti-grupa – gorgonaški anti-umjetnik

Gorgona je bila istaknuti fenomen poslijeratne umjetnosti u Hrvatskoj koja je početkom 60-ih godina proto-konceptualnim praksama nagovijestila korjenite promjene koje će se dogoditi u umjetnosti

¹ J. DENEGRİ, 2018., 79.

² J. DENEGRİ, 2018., 79.

³ Vidi projekt “Slatke šezdesete” kustoskog kolektiva WHW. Više: <https://www.whw.hr/en/programme/slatke-sezdesete-pokreti-i-prostori/>, pristupljeno 11.10.2023.

nadolazećeg desetljeća. Ona bila je skupina prijatelja i kolega koji su dijelili nekonvencionalna poimanja prirode umjetnosti, bili upućeni u suvremena likovna zbivanja, okupljali se i diskutirali te ponekad jedni uz druge eksperimentirali s alternativama u umjetnosti. Zato ih se naziva grupom, iako bi im bolje pristajao naziv anti-grupa jer se oni nikada nisu formalno udružili. U njihovom slučaju nema ustaljene prakse umjetničkih grupacija da se skupina istomišljenika udružuje povodom provedbe odabranih estetičko-svjetonazorskih principa kako bi zajednički djelovala po precizno definiranim programima i ciljevima. U Gorgoni nikad nije bilo ni manifesta, ni zajedničkih stilskih usmjerenja članova, stoga se može reći da je ona prije bila anti-grupa, i to baš u vremenu kad je *anti* postajao sve značajniji prefiks.⁴ Upravo to *anti* ukazuje na poziciju Gorgone, odnosno onu nit vodilju uočljivu u radu svih njezinih članova, a to je udaljšavanje od poimanja umjetnosti kao uzvišene, pa čak i sakralne forme u kojoj se odražava njena pripadnost likovnoj tradiciji (modernizma). Gorgona je ponajprije bila stanje duha, koje se pojavilo u skupini ljudi koja se sastojala od slikara Josipa Vanište, Julija Knifera, Marijana Jevšovara, Đure Sedera, kipara Ivana Kožarića i što je interesantno od tri povjesničara umjetnosti tj. kritičara: Matka Meštrovića, Dimitrija Bašičevića (Mangelosa) te Radoslava Putara.⁵ Gorgona je bila zajednica istomišljenika koji su svi sami za sebe imali vlastite karijere i umjetnička promišljanja te različite likovne izričaje, no ono što je njihov rad povezivalo jest usmjerenje ka anti-slikarskom i anti-estetskom mentalitetu.⁶ Gorgona se na umjetničkoj sceni Jugoslavije pojavljuje kao tihi, suptilni kritičar institucije umjetnosti, skeptična prema ustaljenom pridavanju sadržajnog i vrijednosnog značenja pri konvencionalnom poimanju umjetnosti uopće.

Duh Gorgone određivalo je stanje egzistencijalizma pošto su njeni pripadnici prva generacija intelektualaca nakon drugog svjetskog rata.⁷ Odgojeni na (danas) kulturnim djelima zapadne književnosti, gorgonašima su omiljena literatura bili Kafka, Beckett, Sartre, Faulkner, Joyce i drugi srodni autori.⁸ Ti su pisci označili tzv. novi roman (poznat i kao antiroman), u kojemu se manifestiraju principi slični onima što ih Gorgona primjenjuje u likovnoj umjetnosti.⁹ Sveopću krizu umjetnosti 60-ih godina prošlog stoljeća karakterizira univerzalni skepticizam prema ustaljenim umjetničkim normama, bilo to da se radi o odbacivanju klasične strukture romana i fabule, o poništavanju „smislenosti“ u teatru apsurdna ili u slučaju Gorgone, eliminaciji materijalne dimenzije u umjetnosti. Osim što je u vrijeme politike *zatopljenja* došlo do upliva zapadne književnosti, u Jugoslaviji su se pojavile još neke manifestacije putem kojih se kulturna scena uključuje u aktualne fenomene umjetnosti zapada. To su zagrebački

⁴ Jednom je prilikom Đ. Seder izjavio: „Sve je bila antislika, antitekst, antidrama, sve anti, kontra, samo nikad 'za' malo pozitivne, nikakve katarze.“, (I. ŽUPAN, 2020., 263.)

⁵ M. RAMLJAK PRUGAR, 2021., 277.

⁶ I. ŽUPAN, 2020., 263.

⁷ J. DENEGRİ, 2018., 85.

⁸ J. DENEGRİ, 2018., 70.

⁹ J. DENEGRİ, 2018., 70.

Biennale suvremene glazbe koji s radom počinje 1961. godine te *Genre Film Festival* (poznat kao *GEFF*) dvije godine kasnije.¹⁰ Zanimljivo je da su na drugom izdanju spomenute glazbene manifestacije gorgonaši upoznali američkog fluksus umjetnika Johna Cagea koji je tada nastupao, a treba spomenuti da su u žiriju *GEFF*-a bili Vaništa i Putar.¹¹ Sve prethodno spomenuto ukazuje na živost kulturno-umjetničkih prilika u Zagrebu početkom 60.-ih godina. Gorgona je sve to proživljavala i interpretirala, a to potvrđuju sjećanja gorgonaša: „Jedan drugog smo stimulirali. Nalazili smo se skoro svakodnevno. I u kafani. I kod kuće. I u atelierima prijatelja koji su imali ateliere, recimo kod Jevšovara i Vanište. Pa na fakultetu gdje je Vaništa radio...Pričali smo. Na repertoaru naših razgovora bila je nova literatura i nova muzika. I sve što se događalo. Pratili smo sve.¹²“

Kao što je Nena Dimitrijević napisala u katalogu prilikom prve historizacije grupe, Gorgona je više *postojala nego djelovala* u Zagrebu od 1959. do 1966. godine.¹³ Dok su tradicionalno umjetničke grupe stremile ka aktivnom djelovanju i ostvarenju manifestom prethodno zadanih ciljeva, Gorgona svojevrijedno ostaje na margini likovne scene, latentno djelujući „u pozadini“ umjetničkih zbivanja, svjesna svoje autonomije spram trendova diktiranih u komercijalnoj umjetnosti.¹⁴ To ne čudi s obzirom na to da je gorgonski svjetonazor bio pod utjecajem sartrjevskog nihilizma i egzistencijalizma, zen-budizma te Heideggerove filozofije konačnosti.¹⁵ Gorgonski svjetonazor ima introvertni pesimistični prizvuk koji je uvelike određen sviješću da je umjetnost u tom dobu postala trivijalna, na nekoj razini i beznačajna u okvirima društveno-političkih sustava.¹⁶ Sukladno tomu, došlo je do pojave gubitka vjere u umjetnost ili drugim riječima spoznaje da je umjetnost postala „rekreacijska“ jer daljnji razvitak modernizma nije više bio moguć zato što bi svaki takav pokušaj bio svojevrsni „*déjà vu*“.¹⁷ Zbog razumijevanja te problematike, gorgonski je mentalitet prožet ironijom, nihilizmom, besperspektivnošću i apsurdom, a Gorgonin imperativ je potpuna autonomija umjetnosti, odbacivanje normi i odsustvo pravila. Na tim temeljima gorgonaši su krenuli u revalorizaciju uvriježenog poimanja umjetnosti. Treba naglasiti da kritika modernizma kod Gorgone izvire iz egzistencijalizma, dok su kod njihovih zapadnih kolega neoavangardna razmatranja potaknuta analitičkom filozofijom.¹⁸ Unatoč tome što gorgonski duh osporava modernizam, Gorgona ne napušta egzistencijalističke aspekte svojstvene modernističkom slikarstvu kao što se to radikalno prakticira na Zapadu.¹⁹ Upravo će ta egzistencijalistička crta odrediti gorgonske

¹⁰ J. DENEGRİ, 2018., 121.

¹¹ J. DENEGRİ, 2018., 125., 131.

¹² J. DENEGRİ, 2018., 16.

¹³ N. DIMITRIJEVIĆ, 1977., 1.

¹⁴ J. DENEGRİ, 2000. 530.

¹⁵ Z. RUS, 1985., 37.

¹⁶ J. DENEGRİ, 2003., 277.

¹⁷ M. RAMLJAK PRUGAR, 2021., 70.

¹⁸ P. PIOTROVSKI, 2011., 176.

¹⁹ P. PIOTROVSKI, 2011., 177.

aktivnosti koje će se od egzistencijalnog iskustva svakodnevice kretati prema novoj vrsti umjetničke komunikacije.²⁰ Zato će se u djelovanju Gorgone uočavati prelaženje granica konvencionalnih umjetničkih disciplina koji su ujedno prvi primjeri takvih umjetničkih praksi na našim područjima. Gorgonaši kao da su predosjetili da u umjetničkoj klimi uskoro neće biti mjesta za *djela* nego *dogadaje*, stoga su prihvatili *umjetnost kao zadaću* i uveli ponašanje kao umjetnost.²¹ Tek se nakon iskustva novih umjetničkih praksi može razaznati koliko je umjetničkih disciplina Gorgona navijestila. Članovi grupe Gorgona prakticirali su redovita druženja pri kojima bi diskutirali o aktualnim događanjima u umjetnosti, a nekad su na njih donosili tzv. *Misli za mjesece*. One su bile amalgam citata različitih filozofa i književnika, refleksija o umjetnosti, informacija o novitetima u umjetnosti, osvrta na gorgonski svjetonazor kao i objašnjenja što bi on trebao značiti.²² Treba naglasiti da osoba koja prednjači u količini *Misli za mjesece* je Josip Vaništa, umjetnik koji je bio Gorgonin *spiritus movens*.²³ On je bio taj koji je poticao sastanke, provodio gorgonske ankete, napisao gorgonski rječnik i dogovarao (i većim dijelom financirao) poslovanje Studija G. Vaništa je uspijevao održati taj krug ljudi koji je postupno svodio umjetničko djelovanje na *način postojanja*.²⁴ Jedan vid takvog umjetničkog djelovanja bile su skupne šetnje koje je Putar prozvao *footing*, a nekad bi se prilikom njih izvodili „komisijski pregledi početka proljeća (ili jeseni)“.²⁵ Uz Gorgonu se veže i anticipacija kasnije pojave mail-arta, kada se 1961. na nekoliko adresa poslalo pismo u kojemu je pisalo „Izvolite prisustvovati“ bez ikakvog konteksta.²⁶ Kritika institucionalnih obrazaca, na ovom primjeru svečanih otvorenja izložbi, na anti-pozivnici imanentna gorgonskoj satiri. Mail-art ili poštanska umjetnost uzela je maha krajem 60.-ih godina, a odnosi se na uporabu sredstava komunikacije (pisama, telefona, brzjava, faksimila) u kojima se uglavnom razmjenjuju umjetnička promišljanja i stavovi.²⁷ Iz toga je evidentno da su *Misli za mjesece* također vrsta mail-arta, a ne treba izostaviti ni sva pisma kojima su članovi komunicirali dok su bili izvan Zagreba. Isto tako gorgonske šetnje naslućuju onaj zaokret koji će se u konceptualnoj umjetnosti zvati „transfiguracijom svakidašnjice“ u sekularizirani „svijet umjetnosti“.²⁸ Ta rutina gorgonaša koja se odvijala svakog ponedjeljka u popodnevnim satima ne samo da je transformacija shvaćanja umjetnosti, nego se može interpretirati kao vrsta hepeninga.²⁹ Takvim oblicima ponašanja Gorgona donosi prve

²⁰ J. DENEGRİ, 2003., 276.

²¹ M. RAMLJAK PRUGAR, 2021., 135.-136.

²² J. DENEGRİ, 2018., 214.

²³ J. DENEGRİ, 2018., 362.

²⁴ P. PIOTROVSKI, 2011., 176.

²⁵ N. DIMITRIJEVIĆ, 1977., 7.

²⁶ N. DIMITRIJEVIĆ, 1977., 8.

²⁷ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 352.

²⁸ M. RAMLJAK PRUGAR, 2021., 81.

²⁹ J. DENEGRİ, 2018., 277.

momente procesualne umjetnosti u hrvatsku umjetničku scenu i nagovještava one radikalne umjetničke prakse u kategoriji konceptualne umjetnosti.³⁰

4. Medijacija gorogonske umjetnosti: pitanje publike - Studio G i časopis *Gorgona*

Jedini vid direktnog doticaja s javnošću *Gorgona* je ostvarila izložbama u Studiju G, poznatijem kao „Salon Šira“ u Preradovićevoj ulici u Zagrebu.³¹ To je bio skroman prostor radionice okvira za slike kojeg su gorgonaši unajmljivali od 1961. do 1963. godine.³² U nešto manje od dvije godine rada u njoj je održano petnaest izložbi što skupnih što pojedinačnih, a osim njih bile su organizirane diskusije, projekcije eksperimentalnih filmova te reprodukcije eksperimentalne glazbe.³³ Sva ta događanja programski su rađena u svrhu pobuđivanja interesa za suvremene umjetničke fenomene što je pomalo kontradiktorno imajući na umu privatni karakter Gorgoninog djelovanja, no upravo se u takvim paradoksima ističe gorgonski duh. Treba reći da je *Gorgona* imala specifičan način vođenja financija. Oni su imali neku vrstu otvorene kase za koju se brinula Vaniština poznanica koja je radila kao blagajnica u tadašnjoj knjižari Ljevak u Ilici.³⁴ „Kasa uzajamne pomoći“, kako su ju nazivali, funkcionirala je na način da su članovi (ili ponekad poklonici) *Gorgone* davali iznose ovisno o njihovim mogućnostima, a iz tog bi se fonda uzimao novac za pokriće troškova vezanih za Studio G.³⁵ Ni uz takav način financijskog poslovanja nije se moglo dugoročno pokrivati sve izdatke studija (najam, čišćenje, tiskanje kataloga, pozivnica i sl.) tako da je taj period osvježenja zagrebačke umjetničke scene brzo završio.³⁶ Ovo nije jedini slučaj kada je djelovanje *Gorgone* zaustavljeno zbog nedostatka financijskih sredstava, sličnu je sudbinu imao i gorgonski (anti)časopis.

Otpriblike paralelno s radom Studija G, pojavila se jedna atipična publikacija imena *Gorgona*. Iznova se uočava tipični (gorgonski) prefiks *anti* ispred izraza koji označava glasila umjetničkih grupacija. Za razliku od ustaljene forme časopisa u kojem članovi grupe zajednički sudjeluju u izradi primjeraka svatko sa svojim doprinosom, u *Gorgoni* to nije bio slučaj jer je svaki primjerak bio rad je jednog umjetnika. Sveukupno je od 1961. do 1966. izašlo 11 brojeva antičasopisa, s time da neki od njih nisu izdani zbog ograničenih financijskih sredstava.³⁷ Prvo izdanje *Gorgone* napravio je Vaništa,

³⁰ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 516.

³¹ N. DIMITRIJEVIĆ, 1977., 3.

³² J. DENEGRİ, 2018., 303.

³³ J. DENEGRİ, 2018., 308.

³⁴ J. DENEGRİ, 2018., 290.

³⁵ J. DENEGRİ, 2018., 290.

³⁶ J. DENEGRİ, 2018., 312.

³⁷ N. DIMITRIJEVIĆ, 1977., 5.

odabirući za glavni motiv fotografiju izloga trgovine rabljenom robom u kojem se nalazila polica.³⁸(prilog 1.) Fotografiju te prazne police Vaništa je odlučio otisnuti devet puta uzastopno, a tim je anticipirao strategiju tautologije koja karakteristična za konceptualnu umjetnost. (prilog 2.) Joseph Kosuth, umjetnik upravo toga usmjerenja smatra da je umjetnost tautologija jer je ona posljedica vlastite definicije.³⁹ Radovi koji su bili određeni principom tautologije (istovjetnosti) učestali su na prijelazu iz 60-ih u 70-te godine, a ističu identitet vizualnih prikaza i konceptualnih te jezičnih predodžbi.⁴⁰ Unatoč jasnoj poveznici između Vaništinog prvog izdanja Gorgone i kasnijih umjetničkih praksi, treba naglasiti da Vaništa motiv prazne police ponavlja kako bi naglasio monotoniju i nereferencijalnost, negirao svaku potencijalnu simboličku vrijednost odabranog prikaza, a ne kako bi suprotstavio dvojnost mišljenog i prikazanog.⁴¹ Drugi broj antičasopisa, inače Kniferov rad, izašao je isti tjedan kao i prvi, a jedini motiv bio je, dakako, meandar.⁴²(prilog 3.) Knifer je spomenuto izdanje ostvario na način da je spojio listove papira tako da se mogu razvući „kao harmonika“, te je time dobio neprekinutu površinu na kojoj meandar može neometano teći. Uz to Kniferovo izdanje veže kuriozitet da je slikar dao obavijest u novine *Večernji list* o izdanju antičasopisa. (prilog 4.) U rubrici *Humor subotom*, na samom dnu stranice nalazi se meandar, ispod kojeg cinično piše „nastavit će se“, no ni taj komentar nije toliko humorističan kao sama obavijest: „u vlastitoj nakladi akademski slikar Julije Knifer izdao je ovih dana likovnu ediciju pod naslovom „Gorgona“ čiji cjelokupni sadržaj donosimo“.⁴³ Ključ navedenog citata je *cjelokupni sadržaj* u kojem Knifer dokazuje i iskazuje apsurd, koji označava ne samo njegov meandar, nego i generalni stav gorgonskog poimanja umjetničkog djela. Šesto izdanje edicije Gorgona izradio je Vaništa, a u njemu se ponovno služi načelom tautologije, samo što je na ovom primjeru odabrao višestruko pokazati fotografiju *Mona Lise*. Odluka da se prikaže vjerojatno najpoznatije pa i najreproduciranije djelo slikarstva, ukazuje na Vaništinu kritičku poziciju prema fetišizaciji umjetničkih objekata, a to izražava i citat: „Izabrao sam temu koju je najbesmislenije reproducirati. Pokazati reprodukcije Mona Lise je isto kao i ostaviti praznu stranicu.“⁴⁴

Antičasopis *Gorgona* nisu radili samo gorgonaši nego i strani umjetnici te prijatelji Gorgone. Neki od važnih imena tada suvremene europske umjetnosti koji su izdali svoj primjerak bili su Victor Vasarely (broj 4, 1961.), Harold Pinter (broj 8, 1965.) i Dieter Roth (broj 9, 1966).⁴⁵ Nažalost, velik broj prijedloga za antičasopis nije ostvaren, a jedan od tih je i primjer talijanskog umjetnika Piera Manzonia. On je

³⁸ J. DENEGRİ, 2018., 137.

³⁹ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 607.

⁴⁰ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 607.

⁴¹ N. DIMITRIJEVIĆ, 1977., 5.-6.

⁴² J. DENEGRİ, 2018., 137.

⁴³ J. DENEGRİ, 2018., 147.

⁴⁴ P.PIOTROVSKI, 2011., 175.

⁴⁵ J. DENEGRİ, 2018.,142.-143.

ponudio tri prijedloga koje nose isti naziv *Tavole di accertamento*, dajući slobodu članovima o odabiru onog koji će se izdati.⁴⁶ Gorgonaši su prihvatili prijedlog na kojemu je trebalo biti otisnut otisak umjetnikova prsta, ponovljen deset puta, a koncept koji je stajao iza tog projekta je kritika komercijalizacije umjetnosti, odnosno valorizacije djela po autoru upravo u vremenu kada umjetnici sve više počinju kreirati individualne mitologije.⁴⁷ Kada je Piero Manzoni pisao Matku Meštroviću da je *Gorgona* „jedna od najživljih suvremenih revija“, nije mogao znati da je ta publikacije preteča one vrste umjetničkog medija koji će se krajem 60.-ih nazvati „knjiga kao umjetničko djelo unemonef o es idaR.“⁴⁸ kojeg je definirao talijanski kritičar German Celant, objašnjavajući kako je zbog tehnološkog napretka došlo do „transformacije umjetnosti u komunikacijske medije“.⁴⁹ Celant je tvrdi da se kod „knjiga kao umjetničkog djela“ pojavljuje potreba za promišljanjem o naravi umjetnosti koja ima primat nad vizualnim oblikovanjem rada.⁵⁰ Upravo u takvim pomacima u poimanju umjetnosti gorgonino djelovanje se pokazuje kao jedno od najranijih primjera krajnje radikalnih umjetničkih praksi, ne samo kod nas, nego i u svjetskim razmjerima. Posljednje riječi o antičasopisu ostavljene su za najradikalniji od svih prethodno spomenutih izdanja – onaj kojeg je zamislio Mangelos. Taj kritičar i tad još potajni umjetnik predlagao je da se treći broj antičasopisa preskoči te da to „anti-izdanje“ bude njegovo umjetničko djelo.⁵¹ Koliko je taj koncept bio avangardan svjedoči i to da su i Mangelosovi gorgonski kolege ostali zatečeni fantomskom publikacijom. Ne znajući što bi s izdanjem koje to *doslovno* nije, treći broj publikacije je na koncu naknadno izveo Marijan Jevšovar.⁵² Za zadnji broj *Gorgone* Mangelosu je poslužilo Vaništino prvo izdanje koje mu je pristupio kao *ready-madeu*, a njegova se intervencija sastojala u bojanju fotografije police crnom bojom.⁵³ Mangelos je na posljednjem, nultom broju *Gorgone* primijenio dadaističko načelo poništavanja postojećeg djela koje je u idejnom smislu relativno blisko *nepostojećem izdanju* jer se u oba primjera uviđa potreba za negacijom umjetničkog objekta – u neizvedenom broju se radi o poništavanju samog postojanja. Spomenuto nikad objavljeno izdanje Mangelosovog antičasopisa svjedoči o dematerijalizaciji umjetničkog objekta (bit djela je ideja), odnosno konceptualizaciji umjetnosti čiji objekti više nisu umjetnički produkti u tradicionalnom smislu.⁵⁴ S jedinim antičasopisom koji je unikat edicije *Gorgona*, pa sve do broja koji *nikada nije smio biti objavljen*, Mangelos je napravio puni krug od

⁴⁶ N. DIMITRIJEVIĆ, 1977., 6.

⁴⁷ N. DIMITRIJEVIĆ, 1977., 6.

⁴⁸ N. DIMITRIJEVIĆ, 1977., 6.-7.

⁴⁹ J. DENEGRI, 2018., 138.

⁵⁰ J. DENEGRI, 2018., 138.

⁵¹ J. DENEGRI, 2018., 154.

⁵² J. DENEGRI, 2018., 154.

⁵³ J. DENEGRI, 2018., 154.

⁵⁴ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 134.

neodade do dade.⁵⁵ Kako je umjetnik Mangelos koji je u svakodnevnom životu bio povjesničar umjetnosti i kritičar naslutio obrazac „da smrt autora označava rođenje umjetnika kao kustosa sebi samome“?⁵⁶

5. Obilježja gorgonskog umjetničkog djela

Gorgona je pripadala smjeru umjetničkog djelovanja koje se određuje htijenjem prema razlaganju umjetnosti na njene fenomenološke uzroke i posljedice te samom propitivanju istih, (de)valorizirajući tako materijalnost umjetnosti uopće. Kada bi nam netko postavio pitanje što je Vaniština linija mogli bismo mu reći „vodoravni format platna – širine 180 cm, visina 140 cm – cijela površina bijela – sredinom platna teče srebrna linija širine 180 cm, visine 3 cm“ i bilo bi točno.⁵⁷ Isto tako bilo bi ispravno kad bismo na fizičku pojavnost toga djela u muzejsko-galerijskom prostoru komentirali nekome da je to Vaniština linija. Problematika o kojoj je ovdje riječ sastoji se u dvojnosti interpretiranja umjetničkog djela, odnosno, raspravi o tome što je bit umjetnosti: umska tvorevina autora ili pak fizička manifestacija spomenutog. Prilikom izložbe spomenute slike koja je kasnije i „materijalizirana“, jedan profesor s akademije, inače ugledni umjetnik, komentirao je da se na njoj nema što vidjeti. Vaništa je na to odgovorio pitanjem „ako se nema što *vidjeti*, možda se ima o čemu *razmišljati*?“⁵⁸ Iz navedenog citata uočavaju se polazišta Vaništinih minimalnih, asketskih intervencija na horizontalnim platnima. Linija je bila jedini, najjednostavniji trag autorova djelovanja, određen umjetnikovom svjesnom odlukom, koji se može shvatiti kao moralni izbor da se od slike ipak ne odustane. Iako je došlo do konceptualizacije, odnosno dematerijalizacije sadržaja te slike, ona se opet pojavljuje kao umjetnost, ali sada je na slici „(crta) jedini ostatak sadržaja, teme, u slikarstvu lišenom iluzije.“⁵⁹ Za Vaništu je vodaravna linija bila ujedno minimum izražajnih sredstava i maksimum izraza, jer se upravo u banalnosti, takoreći trivijalnosti motiva linije otkrivaju umjetnikove refleksiji o slikarstvu kao takvom. Vaniština linija je konačni sažetak njegovih introspektivnih uvida pri razmatranju umjetničkog djelovanja što su ga doveli do čistog, bespredmetnog, asketskog slikarstva. Vaništino slikarstvo odustalo je od mimetičke dimenzije kako bi ustupilo mjesto ideji u umjetnosti, umjetnosti koja više ne treba biti *gledana* – ona mora biti *mišljena*.

S idejom umjetnine *Bez naziva* i njezinom fizičkom pandanu *Bijeloj slici sa srebrnom linijom*, izveden je kopernikanski obrat u poimanju umjetnosti na našim prostorima.⁶⁰(prilog 5.) Ovim Vaništinih činom, umjetnost srednje Europe prelazi s onu stranu fizičke pojavnosti – umjetnost postaje ideja. On tako anticipira konceptualne prakse koje će svoj vrhunac doživjeti u idućem desetljeću. Konceptualnu

⁵⁵ M. ŠUVAKOVIĆ, 2005., 406.

⁵⁶ M. RAMLJAK PRUGAR, 2021., 88.

⁵⁷ J. DENEGRİ, 2003., 287.

⁵⁸ M. RAMLJAK PRUGAR, 2021., 401.

⁵⁹ P.PIOTROVSKI, 2011., 175.

⁶⁰ J. DENEGRİ, 2000., 527.- 530.

umjetnost D. Costello definirao kao onu koja „obuhvaća umjetnički intelektualni sadržaj, a misaoni proces povezuje sa sadržajem onkraj njegove forme“.⁶¹ Bilo koju da interpretaciju konceptualne umjetnosti iščitamo, a ima ih dosta, da se uočiti srodnost s kritičko-teorijskim polazištima gorgonaša. Vaniština zamisao da na izložbu pošalje *recept* za sliku, a ne *doslovnu* sliku, anticipira izložbu Setha Siegelauba *44 East 52nd* na kojoj nije bilo radova nego je prikazana njihova pripadna dokumentacija.⁶² Koliko je aktualna i inovativna bila Vaniština zamisao, pokazuje slutnja konceptske umjetnosti koju prvi spominje američki fluksus umjetnik Henry Flint oko 1963. godine.⁶³ Nazivana još i umjetnost koncepta (*concept art*), to je vrsta umjetnosti koja za svoje sredstvo ima jezik u najširem smislu značenja, točnije jezik je instrument kazivanja njene biti – koncepta. Na ovom mjestu treba usporediti Vaništinu zamisao s djelom protagonista konceptualne umjetnosti Josepha Kosutha. Način na koji Kosuth pristupa radu *Jedan i tri kaputa* (1965.) jest taj da dijalektički razlaže stvarnosti: onu materijalnu od ilustrativno-predodžbene i konačno jezičko-semantičke razine.⁶⁴ Vaništin je rad na neki način vrlo autentičan kompromis, ali i anticipacija gore navedenih tendencija u zapadnoj umjetnosti 60.-ih godina prošlog stoljeća. Slutnja novih umjetničkih koncepata kod Vanište se očituje i u instalaciji *U čast Manetu / Beskonačni štap* iz 1961.⁶⁵ Ta na prvi pogled jednostavna *ready-made* instalacija načinjena od stolice, štapa i cilindra ustvari je konceptualni projekt jer je njenom stvaranju prethodio postupak potrage za spomenutim rekvizitima.⁶⁶ (prilog 6.) Vaništa je dao oglas u novinama *Večernji list* da bi kupio cilindar i štap, predmete što su bili simboli buržoazije na koji se u doba socijalizma gledalo s osudom, a to iznova sugerira subliminalnu ironiju gorgonskog duha.⁶⁷ Najbitnija i jedina Vaniština intervencija na ovoj instalaciji je to da je spojio dva štapa tako da su oba kraja završavala rukohvatima, a time je dokinuo funkciju i svrhu štapa. No upravo taj moment beskorisnog štapa čini ovu instalaciju izuzetnom jer on omogućava interpretaciju, odnosno daje ključ za transformaciju značenja. U socijalističkom sustavu oznake visokog građanskog društva bio to cilindar, štap ili neobarokni stolac, bile su stvar prošlosti, a tu misao Vaništa projicira i na slikarstvo moderne. Utoliko se na ovu instalaciju može primijeniti pojam *made-ready* koji je uveo Kosuth sredinom 70-ih godina, a odnosi se na montažne ili kolažne artefakte koji s obzirom na kulturni kontekst u kojima su dani transformiraju svoja značenja.⁶⁸ Vaništa je htio istovremeno odati počast ocu modernog slikarstva, ali i ukazati na to da „starica“ moderna više nema adekvatan štap koji bi joj pomogao da ostane na nogama.

⁶¹ M. RAMLJAK PRUGAR, 2021., 62.

⁶² M. RAMLJAK PRUGAR, 2021., 176.

⁶³ J. DENEGRI, 2018., 651.

⁶⁴ M. RAMLJAK PRUGAR, 2021., 159.

⁶⁵ J. DENEGRI, 2018., 364.

⁶⁶ J. DENEGRI, 2018., 367.

⁶⁷ J. DENEGRI, 2018., 364.

⁶⁸ J. DENEGRI, 2018., 352.

Nemoguće je pomisliti na Julija Knifera, a da se pri tome u umu onoga koji misli ne stvori predodžba *meandra*. Nije neobično vezivati umjetnike i njihove radove, no ovaliki stupanj identifikacije pojma meandra i osobe Knifera je izniman slučaj u povijesti umjetnosti. Razlog tome je činjenica da nakon što je 1959. naslikao prvi meandar, taj će mu ornament postati (i ostati) cjeloživotna preokupacija.⁶⁹ Knifer se jednom osvrnuo na svoj opus: „Možda sam svoje posljednje slike već uradio a prve, pak, nisam? Kronologija i redosljed nisu kod mene igrali nikakvu ulogu. Ni početak ni kraj kod mene ne postoje evidentno.“⁷⁰ Ova neobična izjava govori o tome da je Knifer bio svjestan da između njegova slikarstva i meandra stoji znak jednakosti, zato što nije važno jesu li u pitanju meandri, modifikacije meandra, nove modifikacije meandra ili strukturalizacije meandra.⁷¹ Za njega je meandar bio naprosto umjetnički poziv, a perzistiranje na tom motivu učinili ga zaštitnim znakom Kniferova slikarstva. Na neki način meandar je bila ideja, svojevrsni misaoni *ready-made* koji je prožeo slikarev čitav opus.⁷² Meandar kao motiv je apstraktan i nema simboličku vrijednost, no on se transformirao u simbol Kniferova djela. Postavlja se pitanje kako je moguće ne tako mali umjetnički vijek dati isključivo jednom motivu, a da se ne zapadne u monotoniju i repetitivnost? Kada su nastajali prvi meandri slikarstvo je polagano nadilazilo enformel i javljao se novi tip geometrizma tipičan za 60.-te godine.⁷³ Post-enformelsko razdoblje dijeli se na dvije struje: prva je predmetna, odnosno (neo)figurativna, a druga je (neo)konstruktivistička ili geštaltička kojoj pripada Kniferov opus.⁷⁴ Meandri su bili uspoređivani sa *slikarstvom obojenog polja* i *post-slikarskom apstrakcijom*, no oni s takvom vrstom slikarstva nemaju bitnih dodirnih točaka osim anti-iluzionističkog, plošnog pristupa slici koja je još uvijek zasebni estetski objekt.⁷⁵ Postoji djelomična srodnost i sa slikarstvom *tvrdih rubova*, no osim precizno razdvojenih ploha oni se služe s mnogo više motiva i koriste boje pa je Knifer napredniji od njih jer je u njegovom slikarstvu redukcija sustavnije provedena.⁷⁶ Meandri zbog svoje čistoće i jednostavnosti mogu se uspoređivati s mnogim pojavama u slikarstvu i to je glavni razlog zašto su ostali dobro primljeni svih tih godina. Trenutak u kojem je određeno Kniferovo slikarstvo se dogodio u vremenu i ozračju Gorgone, tako da će i sam slikar tvrditi: „Pitanja koja su nailazila s obzirom na moj tadašnji način i shvaćanje života, a iz čega je i proizišlo i moje slikarstvo, našla su odgovor u atmosferi Gorgone.“⁷⁷ Stoga ne čudi da na meandrima uočavamo sve one duhovne karakteristike gorgonskog djela: nihilizam i popratni mu apsurd te estetiku

⁶⁹ J. DENEGRI, 2003., 298.

⁷⁰ J. DENEGRI, 2018., 398.

⁷¹ J. DENEGRI, 2003., 290.

⁷² J. DENEGRI, 2018., 398.

⁷³ J. DENEGRI, 2003., 293.-294.

⁷⁴ J. DENEGRI, 2003., 299.

⁷⁵ J. DENEGRI, 2003., 301.

⁷⁶ N. DIMITRIJEVIĆ, 1977., 3.

⁷⁷ J. DENEGRI, 2003., 303.

šutnje i monotonije prožetu kontemplativnim egzistencijalističkim osjećajem za prolaznost.⁷⁸ Knifer je jednom komentirao kako je meandar prošao put od ideje *anti-slike* do ideje *slike bez identiteta*, što govori o procesu reinterpretacije tumačenja meandra za vrijeme njegova i/ili umjetnikova života.⁷⁹ Za Knifera meandar je bio počelo, cilj i smisao vlastitog slikarstva koje je ga je dovelo do totalne identifikacije sudbine umjetnika sa sudbinom vlastite umjetnosti.⁸⁰ Meandar je Kniferov slikarski, egzistencijalni i moralni izbor čiju će vrijednost tautološki braniti desetljećima. Uz meandar vezujemo jedan slučaj u kojem se Gorgona približava konceptualnim praksama, a radi se o događaju iz 1966. zvanom *Adoracija*.⁸¹ (prilog 7.) Prilikom Kniferove samostalne izložbe u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, gorgonaši su izveli neku vrstu performansa, odnosno kolektivnu akciju u kojoj su se klanjali i klečali pred likom Julija Knifera i njegovog meandra.⁸² *Adoracija* govori o gorgonskom odbacivanju opće prihvaćene fetišizacije objekata umjetnosti i obožavanja umjetničkog genija, a ta samokritična i cinična predstava iznova potvrđuje progresivnost Gorgone u pogledu demistifikacije (predmeta) umjetnosti.

⁷⁸ Estetika šutnje i monotonije obilježja su radova američko-europske grupe *Fluxus*. (N. DIMITRIJEVIĆ, 1977., 2.)

⁷⁹ J. DENEGRI, 2003., 302.

⁸⁰ J. DENEGRI, 2003., 298.

⁸¹ J. DENEGRI, 2018., 399.

⁸² J. DENEGRI, 2018., 207.

6. Zaključak

Gorgona je svojim djelovanjem anticipirala niz fenomena koji su se tijekom vremena kristalizirali u ono što danas nazivamo konceptualnom umjetnošću. Iako geografski udaljeni od žarišta tadašnje likovne produkcije, gorgonaši su bili dobro upućeni u suvremene umjetničke trendove te su razmjenjivali ideje s protagonistima europske umjetničke scene. Kao i njima, Gorgonino osnovno pitanje je bilo što je umjetnost ili što bi umjetnost trebala/mogla biti? Odgovor na to pitanje gorgonaši su tražili izvan okvira kulturnih institucija koje su u to doba još bile uvjetovane tradicionalnim poimanjem umjetnosti kao konkretnih estetskih objekata. Gorgonski imperativ bio je ludički i eksperimentalni tretman umjetničkog diskursa, odnosno potpuna autonomija umjetnosti. Gorgona nije mogla naići na razumijevanje u vlastitoj sredini jer mnoge umjetničke strategije kojima su se služili gorgonaši bili su tek klice onoga što će se u svijetu umjetnosti pojaviti narednih godina. Iako je jugoslavenska kulturna klima bila u dosluhu sa suvremenim umjetničkim tendencijama, za vrijeme svoga djelovanja Gorgona nije mogla biti adekvatno valorizirana, manjim dijelom zbog svjesnog htijenja da ostane na margini likovne scene, a većim dijelom zbog krajnje radikalnog i progresivnog razumijevanja predmeta umjetnosti. Svi primjeri s kojima se djelovanje Gorgone u ovom radu uspoređuje, kronološki su kasniji, stoga zaključujemo da su postignuća gorgonaša najradikalniji umjetnički eksperimenti 60-ih godina prošlog stoljeća. Valorizacija gorgonske umjetnosti postala je moguća tek nakon pojave svih onih oblika umjetničkog djelovanja kojima je prethodila, shodno tomu, Gorgona je retrospektivno dobila priznanje struke i istaknuto mjesto koje joj pripada na pozornici jugoslavenske i hrvatske poslijeratne umjetnosti. Anticipacijom fenomena umjetnosti kao ponašanja, knjige kao umjetničkog djela, dematerijalizacije i demistifikacije umjetničkog objekta, mail-arta, umjetnosti kao ideje, hepeninga i performansa Gorgona je postavila temelje najvećem zaokretu u umjetnosti 20. stoljeća, ako ne i u umjetnosti uopće. Gorgonaši su bili svjesni da umjetnost više ne može ostati isključivo u području materijalne stvarnosti tako da su primat u umjetničkom stvaranju dali mentalnoj predodžbi po kojoj se umjetnost radi – umjetnost je postala ideja. Ta preobrazba biti umjetničkog djela oslobodila je umjetnost od njene konkretne, stoljećima institucionalno njegovane komponente i predvidjela najdrastičniju promjenu paradigme umjetnosti ikada.

7. Literatura

- N. DIMITRIJEVIĆ, 1977. - Nena Dimirtijević, *Gorgona*, Galerija suvremene umjernosti, Zagreb, 1977.
- J. DENEGRİ, 2000. - Jerko Denegri, *Umjetnost konstruktivnog pristupa*, Horetzky, Zagreb, 2000.
- J. DENEGRİ, 2003. - Jerko Denegri, *Prilozi za drugu liniju*, Horetzky, Zagreb, 2003.
- J. DENEGRİ, 2018. - Jerko Denegri, *Gorgona*, ARTinova, Zagreb, 2018.
- P. PIOTROWSKI, 2011. - Piotr Piotrowski, *Avangarda u sjeni Jalte Umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju od 1945.-1989.*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2011.
- M. RAMLJAK PRUGAR, 2021. - Mirela Ramljak Prugar, *Umjetnost kao ideja Konceptualne prakse u Hrvatskoj*, centar za vizualne studije, Zagreb, 2021.
- Z. RUS, 1985. - Zdenko Rus, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1*, LOGOS, Split, 1985.
- M. ŠUVAKOVIĆ, 2005. - Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.

Članak:

- I. ŽUPAN, 2020. - Ivica Župan, *Josip Vaništa kao "lažni Rimbaud"*, u: *Ars Adriatica*, br. 10., 261.- 276., 2020.

WEB stranica:

- <https://www.whw.hr/en/programme/slatke-sezdesete-pokreti-i-prostori/>, pristupljeno 11.10.2023.

8. Vizualni prilozi

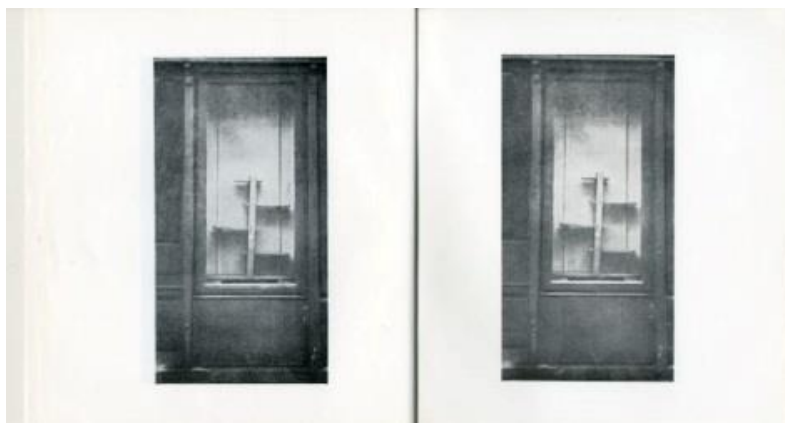
1. Josip Vaništa, *Gorgona* br.1., 1961.,

Izvor: <http://zbirke.mg-lj.si/artwork/?id=2269> (pristupljeno 11.10.2023.)



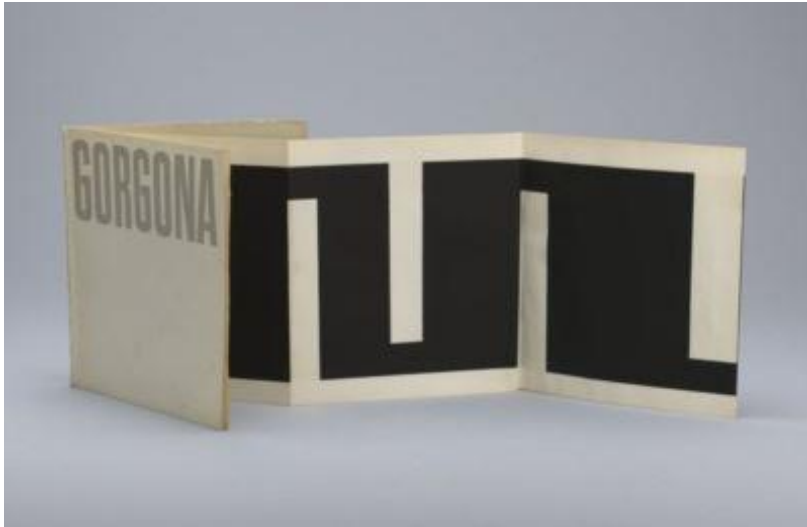
2. Josip Vaništa, *Gorgona* br.1., 1961., fotografija police: Pavao Cajzek

Izvor: <http://zbirke.mg-lj.si/artwork/?id=2269> (pristupljeno 11.10.2023.)



3. Julije Knifer, *Gorgona* br. 2., 1961.,

Izvor: <https://www.bibliofil.hr/hr/julije-knifer-gorgona-2> (pristupljeno 10. 10. 2023.)



4. Fotografija oglas Julija Knifera u *Večernjem listu*, 1961.,

Izvor: <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnicigorgona~pe4511/%23overlay> (pristupljeno 10. 10. 2023.)



5. Josip Vaništa, *Bijela slika sa srebrnom linijom*, 1964.,

Izvor: <https://hrcak.srce.hr/file/362685> (pristupljeno 10. 10. 2023.)



6. Josip Vaništa, *U čast Manetu / Beskonačni štap*, 1961.,

Izvor: <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/otvorena-velika-izlozba-josipa-vaniste-20130426/print> (pristupljeno 10. 10. 2023.)



7. Branko Balić, *Adoracija*, 1966.,

Izvor: <https://www.galum.hr/izlozbe/izlozba/1414/> (pristupljeno 10.10.2023.)



Group Gorgona – Art as Idea

Gorgona was a group of artists and intellectuals who aspired to liberate art from conventional, strictly defined categories. In the work of Gorgona, a very early appearance of proto-conceptual practices can be observed through the systematic questioning of established patterns of artistic activity. The experimental character of the Gorgona's work foreshadowed many phenomena that we associate with conceptual art, the main one being the dematerialization of the art object. This paper explains the philosophical origins and the cultural climate that favored the development of tendencies in art, such as art as behavior, desacralization of the work of art, mail-art. Those characteristics of Gorgona's art will be explained using individual examples while comparing them to later works of art.

Keywords: Gorgona, proto-conceptual art, dematerialization of art, art as idea, art as behavior, mail-art, 20th century