

PETJA GRAFENAUER

Geometrize in tehnologija v slikarstvu Josipa Gorinška (1936–2021)

Članek je rezultat raziskovalnega programa P5-0452, Vizualna pismenost na Univerzi v Ljubljani, Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, ki ga sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

»Geometrijsko abstrakcijo proučujemo v odnosu do znanosti in do intuitivnih vzgibov za matematični red; je istočasno logični razvoj in naključje« (Milena Zlatar, 2013). A zdi se, da geometrijska abstrakcija še kar stoji izven slovenskega vidnega polja in v kanon še vedno niso vključeni avtorji, ki so gotovo predhodniki tehnološke umetnosti, ki se je razmahnila konec 20. in v 21. stoletju. Govorimo lahko o precej širokem likovnem polju, ki ga tvorijo avtorji, kot so Drago Hrvatski, Sergej Pavlin, Edvard Zajec, Josip Gorinšek, Danilo Jejčič, Ivo Mršnik, Vinko Tušek, skupina OHO, ki so t. i. programirani umetnosti namenili del ali kar celoto svojega opusa. Ti avtorji so v slovenskem prostoru pendant dogajanju v okviru Novih tendenc, ki so se nedaleč stran godile v Zagrebu, med letoma 1961 in 1973, in nekateri izmed njih so tam našli tudi razstavno pot (OHO, Zajec, Pavlin).

Razen skupine OHO so do pred kratkim vsi ostali zunaj umetnostnega kanona. Hrvatski je dobil potrditev z odmevno razstavo v Mednarodnem grafičnem likovnem centru v Ljubljani, ko so leta 2012 razgrnili njegov bogat opus. »Razstavo del Vinka Tuška (1936–2011), ki ga kritiki imenujejo ‚likovni urbanist‘, so v Koroški galeriji likovnih umetnosti gostili leta 2011« (Zlatar, 2013). Zajec in Mršnik sta pregledni razstavi dobila v MGLC v Ljubljani, prvi leta 2007 in drugi leta 2010, oba pod kustoskim vodstvom Brede Škrjanec.

A predvsem slikar, grafik in oblikovalec Josip Gorinšek, ki po očetu izhaja iz Rogatca pri Rogaški Slatini, je kljub kakovosti svojih del še vedno izključen iz dominantnega kanona slovenske umetnosti in ob presenetljivi razstavi njegovih del jeseni v Galeriji Equina 2023 z naslovom *Geonova* je nujno, da to dejstvo popravimo. Razen razstave v Slovenj Gradcu (2013) in intervjuja v Likovnih besedah (2014) o njegovem delu ostajajo le redki zapisi, zloženske in časopisne objave. Res je, da v času svojega življenja ni razstavljal na pomembnejših razstavah, čemur so verjetno botrovali lastna (ne)dejavnost na tem področju, saj se je večinoma mrežil le v krogu ZDSLJU, nezanimanje sočasnih umetnostnih zgodovinarjev in kritikov za geometrično abstraktno umetnost in dejstvo, da se je v Slovenijo priselil iz rodnega Pančeva in je študiral na Beograjski akademiji likovnih umetnosti, kjer je leta 1960 diplomiral na Oddelku za slikarstvo pri prof. Vinku Grdanu, nato pa se je preselil v Slovenijo.

Zanimivo je, da je kolebal med odločitvijo za študij matematike in fizike ter slikarstva (Muhovič, Tepina, 2014, 9). Že na akademiji se je ukvarjal z abstraktno figuraliko, zato je bil preskok na področje abstraktne geometrije enostaven (ibid.). V Sloveniji je leta 1969 postal član Društva slovenskih likovnih umetnikov, leta 1971 pa samostojni kulturni delavec – slikar. Med letoma 1990 in 1993 je vodil Društvo likovnih umetnikov Ljubljane. Udeležil se je več kot petdesetih manjših samostojnih, skupinskih in selekcioniranih razstav doma in na tujem. Sodeloval je na več trienalih in trienalih male grafike v Luksemburgu, Belgiji, na Norveškem, v Italiji, na Češkoslovaškem,

v Litvi, Avstriji in Jugoslaviji. Prvič je samostojno razstavljal leta 1972 v Galeriji v Prešernovi hiši v Kranju, sledile so razstave leta 1977 v Galeriji v Mestni hiši v Kranju, pa leta 1987 v Galeriji ZDSLJ v Ljubljani, leta 1990 v Bežigradski galeriji v Ljubljani in Galeriji v Mestni hiši v Kranju, leta 1998 v Galeriji Krka v Novem mestu, leta 2003 v Galeriji ZDSLJ v Ljubljani, leta 2004 v Mestni galeriji v Ljubljani, leta 2005 v Galeriji sodobne umetnosti v Celju, leta 2008 v Veliki galeriji Kosovelovega doma v Sežani, leta 2009 v Galeriji Instituta Jožef Stefan v Ljubljani in prva velika razstava leta 2013 v Slovenj Gradcu. Le redko je bil povabljen v slikarske izbore večjih ustanov kljub kakovosti svojih del.

Prva ohranjena časopisna notica o slikarju z naslovom *Novo ime*, ki jo najdemo v arhivu MSUM+, je bila objavljena v delu izpod peresa Janeza Mesesnela (ob njej je Delo izdalo še dva napovednika, kjer izvemo le ime in kraj dogajanja). Avtorja je pisec označil kot drznega in pogumnega pri »poskusih stilizacije« (Mesesnel, 1971, s. p.), a mu pripisal »prezgodnji umik v slikarsko shemo« (ibid.) in dekorativnost, češ da naj bi bolj kot slike delovale kot znamke« (ibid.). Ob tem je treba v bran Mesesnelu vendarle zapisati, da se je Gorinšek uspešno udeleževal tudi na polju grafičnega oblikovanja, tako da primerjava ni obskurna. Drugi in poleg prvega edini zapis iz 70. let, ki ga o Gorinškovem delu najdemo v istem arhivu, pa je iz leta 1972, iz avtorjeve Kranjske razstave. Andrej Pavlovec ob njegovem delu piše o konkretni umetnosti in ga postavlja ob bok Maxu Billu. Pravi:

»Seveda pa značaj njegove konkretne umetnosti nima ničesar skupnega z naravo romantičnega koncepta. Tu je samo še struktura narave, kjer prevladujejo geometrični zakoni, na katerih Gorinšek svojo okolico sistematično rekonstruira s pomočjo sestavljanja polkroga in ravne črte kot nekega lika, ki ga s pomočjo določenega števila variira na več načinov in tako dobiva vedno nove kombinacije bodisi oblikovne bodisi barvne.

Gorinšek izhaja iz konstruktivizma, ki je danes modificiran in tudi preoblikovan v neokonstruktivizem in se pojavlja kot konkretna umetnost. Kakorkoli smo najprej pred njegovim delom v dvomih, ali je to geometrija ali tehnokratizem, pa nam s to razstavo daje nekaj novega: v njegovih delih vidimo akcijo, in to konstruktivno akcijo.«
(Pavlovec, 1972, s. p.)

»Prve upodobljene slike, nastale iz slikarjeve notranjosti, so nastale še v času, ko računalniška tehnika še ni bila tako razvita in široko uporabljena, vendar je iluziji notranjega prostora umetnik ostal zvest vse do danes« (Pregl Kobe (a), 2009, 28). Sam pravi, da je »v sedemdesetih letih čustveni proces prenesel na miselno raven. Izhodišče je bilo v tem, da v fazi razmišljanja podoživiš videno ali slišano, nato pa vse to logično realiziraš z likovnimi izraznimi sredstvi, tj.

abstraktno geometrijsko obliko oziroma govoricu. V mojem primeru se slika od trenutka, ko grem v realizacijo, tj. med slikanjem, 'ne spreminja' več. Popravnega izpita namreč na sliki zame ni« (Muhovič, Tepina, 2014, 10).

»Gorinšek je slike izdeloval s pomočjo skic in kolažev, ki jih je pozneje prenesel na platno: »Zaradi perfekcije izvedbe na platnu najprej s svinčnikom precizno izrišem globinsko strukturo slike in označim zaporedje barv in tonov. Nato sledi mešanje barvnih tonov, ki so določeni z barvno skico. Vzporedno s tem napravim – glede na skico – praviloma tudi določene barvne korekture. S slikarskimi orodji (čopič) in risarskimi pripomočki (ravnalo, šestilo) pričem nato realizacijo celote. Izvedeno sliko na koncu lakiram z mat akrilnim lakom« (ibid.).

Gorinšku so januarja leta 2004 v Mestni galeriji v Ljubljani pripravili pregledno razstavo (s. n., 2004), a je ob njej izšel le skromen katalog z besedili Judite Krivec Dragan in Aleksandra Bassina. Razstava je prikazala dela od leta 1972, avtor pa jo je označil kot »predstavitev svojih šestih življenjskih ciklov« (Aleksander Bassin, 2004, 2). Izhajal je iz izrazito poploščene projekcije začetne figuralne opredelitve, nato pa se je odločil za abstraktno geometrijsko govoricu. V katalogu je Bassin avtorja označil za »izrazitega, samostojnega ustvarjalca, ki je razvijal svoj jezik hkrati s pojavom skupine neokonstruktivistov ter si v svojem času, ne da bi sodeloval s to skupino, zagotovil svojo izrazno stopnjo« (Krivec, Bassin, 2004, 2). Bassin pa je o avtorju pisal že ob samostojni razstavi *Josip Gorinšek* v Bežigraski galeriji leta 1990 in se tudi tam do serije *Geonova* iz let 1989/1990 opredelil do razvoja slike kot »kasetnega« sistema (Bassin, 1990, 2).

Morda se ravno zaradi teh teoretičnih dognanj in izjav zdi, da je abstraktna geometrijska umetnost porojena iz novih prizadevanj umetnikov zgodnjega 20. stoletja, da bi likovno umetnost osvobodili posnemanja realnosti in naracije. Vendar pa je geometrizem v vizualni umetnosti – očitni ali prikrit – univerzalen in star praktično enako kot umetnost sama. Geometrijske vzorce namreč najdemo v paleolitskih jamah, na antičnih vazah, v islamski kulturi, majevski umetnosti, zgodnesrednjeveški ornamentiki in renesančni umetnosti pa vse do že omenjenega, morda najbolj očitnega in plodnega izbruha geometrijske abstrakcije v 20. stoletju. »Ta tradicija, ki se uveljavlja zadnjih 100 let, je živa in bogata ter je z nezmanjšano močjo in ustvarjalnostjo navzoča tudi v sodobni umetnosti novega tisočletja« (Ivančič Fajfar, 2018). Pa vendar ni dvoma, da je Gorinškovo delo nastalo v obdobju, ko je po vsej Evropi vznikala umetnost, ki je skušala človeka – slikarja nadomestiti s strojem, in nastajala so dela, na katerih človeške roke ni zaznati, pa če so jih ustvarili prvi tehnološki elementi, ki so se uveljavljali v tem obdobju, ali slikarjeva roka.



Josip Gorinšek, BREZ NASLOVA, 1972, akril na platnu, 115 x 115 cm, zasebna last, foto: Arne Brejč

Leta 2013 je Gorinšek svoja dela prvič predstavil na veliki samostojni razstavi v KGLU v Slovenj Gradcu pod kustosinjo Mileno Zlatar; žal je šlo večinoma le za novejša dela, saj je pravo odkritje predvsem opus iz sedemdesetih let. Andreja Hribernik je ob razstavi zapisala: »Razvoj smeri geometrijske abstrakcije je potekal sočasno na več lokacijah na svetu, v Evropi z umetniki, kot so De Stijl (Theo van Doesburg), Piet Mondrian, Laszlo Moholy Nagy, Antoine Pevsner in Naum Gabo, in v Rusiji z umetniki, kot so Vladimir Tatlin, Kazimir Malevič, Aleksander Rodčenko. [...] Veliko teh umetnikov je iskalo vez med znanostjo in umetnostjo, še posebej so na umetniško ustvarjanje vplivala nova dognanja v matematiki in fiziki ter tudi psihoanalizi« (Hribernik, 2013, 3). Podobno se je godilo v 60. in 70. letih s prvimi posamezniki vsaj poldostopnimi računalniki, do katerih je večinoma lahko prišel le na institutih ali fakultetah (glej Zajec, 2007).

»Če so Mondrian in njegovi kolegi v gibanju De Stijl še poskušali vzpostaviti univerzalno paradigmo o utopičnem idealu družbe, ki bi temeljila na redu in harmoniji, se je nekdanj vseobsegajoča družbena paradigma razpršila v spekter individualnih likovnih izpeljav; te z modernističnimi principi nimajo več genetske povezave, zato pa so ohranile njihova temeljna izhodišča racionalnosti in redukcije na osnovne geometrijske elemente« (Rak, 2013).

»Po končani gimnaziji je razmišljal o študiju elektrotehnike, fizike ali matematike, pa je tik pred vpisom na naravoslovno fakulteto dobil pismo od svojega gimnazijskega profesorja likovne vzgoje, akademskega slikarja, ki mu je poslal obvestilo o sprejemnih izpitih na likovni akademiji. Le obvestilo in nič drugega. Gorinšek je razumel profesorjevo gesto. Pozneje nikoli ni obžaloval študija na Akademiji za uporabno umetnost v Beogradu, čeprav se je hkrati aktivno ukvarjal s športom in glasbo ter muziciral v raznih jazz orkestrih« (Zlatac, 2013).

»Že v času študija je kot najboljši študent prejel Nagrado ULUPUS-a (Udruženja likovnih umetnika primenjenih umetnosti Srbije), poleg te pa je za svoje delo prejel še deset nagrad in dva oskarja za oblikovanje« (Pregl Kobe, 2009, 28).

Do geometrijske abstrakcije je izšel prek kubizma, vendar vpletel popolnoma drugačno, plosko, skoraj tehnološko natančno izdelano površino, kjer sta v snovnosti gibanje in ravnotežje, sijajne barve pa slike pripeljejo do žarenja.

»Gorinškova umetnost je iz šestdesetih let podedovala načela geometrične abstrakcije, optične umetnosti, videz računalniškega načrtovanja in predvsem nov nabor barvnih odtenkov. Toda vse to se je znašlo v povsem osebni kombinatoriki: op art je izzival očesni živec, računalniška grafika je samo sledila matematičnim modelom, moderni dizajn je iskal vsebinske poudarke, vsega tega v Gorinškovi umetnosti ni. Slikar začne z miselno podobo, slikovno predstavo, kolažnim prototipom form in barv in ga z dolgotrajnimi, skrajno natančnimi postopki udejanja v čisti optični podobi. V tem procesu se prvotna zamisel zgosti in obogati v stopnjevanih oblikovnih in barvnih vibracijah. Zdaj so vsi oblikovni elementi dosledno obvladani in ujeti v popolno ravnovesje, kot bi doživljali sinestetične učinke glasbene kompozicije ali bi se znašli v mreži slikovitih vzorcev, mandal, rastrov in ritmov. Rezultat: optična inteligenca v svoji najvišji formi!« (Brejc, 2023)

»V času neokonstruktivizma se je oddaljil od drugih slovenskih predstavnikov te smeri, ker so bili zanj pretrdi, sam je svojo ljubezen

do čistih oblik in sozvenečih barv kazal čisto po svoje. Njegove slike so dovršena, zgovorna dela, ki v vedno bolj osamljenem in hkrati agresivnem svetu delujejo na gledalca s svojo urejenostjo skoraj pomirjajoče. Prve upodobljene slike, izhajajoče iz slikarjeve notranjosti, so nastale v času, ko računalniška tehnika še ni bila tako razvita in široko uporabljana, vendar je iluziji notranjega prostora umetnik ostal zvest vse do danes» (Pregl Kobe (a), 2009, 3).

Gorinšek svoja dela razume kot »mentalne oz. v mojih možganih ‚u-videne‘ slike, ki so podlaga vsake moje kreacije, ki je že v samem začetku, celo že v ‚mentalnem izrisu‘, določena z nekim sistemom. Dejansko je ‚ugledana‘ slika prav uvid atraktivnega systemskega ogrodja, ki me pritegne k artikulaciji. Lahko rečem, da je systemsko že definirana, čeprav še ni realizirana ...« (Muhovič, Tepina, 2014, 11). Njegovi kompozicijski elementi ostajajo enaki, kar je tudi razlog, da »moje delo bolj spominja na računalniške rešitve, na popartistične transformacije« (ibid., 14). Kot pravi, ga v oblikotvornih možnostih veseli znanost (ibid., 16). To je opazil tudi Cene Avguštin in ob kranjski razstavi v Naših razgledih leta 1990 zapisal: »Oblikovna jasnost, enostavnost in preglednost ter študiozna uporaba barve so sestavine, ki opredeljujejo značaj akad. slikarja Josipa Gorinška« (Avguštin, 1990, 409). Nadja Gnamuš jih je ob razstavi *Konstrukcije realnega in virtualnega* leta 2009 v Galeriji Instituta Jožef Stefan primerjala celo z barvnim razponom ilustratorke Beti Bricelj (Gnamuš, 2009, 2), kar je nekoliko neposrečena primerjava. Gorinšek je

»gotovo že daleč posegel v območje brezosebnega, kjer postane slika le končna, čeprav še vedno najpomembnejša stopnja teoretične raziskave nekega problema, v tem primeru iluzije prostora in gibanja na dvodimenzionalni ploskvi, pri čemer ostaja možnost prepoznavanja avtorjevega rokopisa samo še v mejah njegove osnovne zamisli. Te slike, da bi pravilno učinkovale, zahtevajo namreč poleg matematične natančnosti pri postavljanju konstrukcijske mreže tudi brezhibno tehnično izvedbo v poslikavi, zato je povsem logično, da je sleherni slučajnost izključena« (Krivec Dragan, 1987, 3).

Čeprav so nekateri kritiki njegovim delom pripisovali liričnost (s. n., 2005), pa je očitno, da lirike njegovim delom ne moremo pripisovati, ampak izhajajo iz povezovanja umetnosti in znanosti, časa Novih tendenc, nato pa je Gorinšek samostojno pot razvijal skozi ves opus, brez odmika, v raziskovanju sorodnih motivov in oblik.

A Gorinšek ni bil le slikar kot mnogi drugi avtorji – kar je v slovenskem prostoru posebej značilno za 70. leta (in prizadevanja Zorana Kržišnika, da

bi umetnost razširil tudi na predmete za vsakdanjo rabo). Po poklicu je bil Gorinšek tudi grafični oblikovalec in je postal tudi avtor številnih logotipov in celostnih grafičnih podob za takrat ugledna podjetja po vsej Jugoslaviji. »Dolga leta je skrbel tudi za likovno podobo revije *Likovne besede*« (S. a., 2021). Njegove oblikovalske realizacije so tudi serija odličnih potiskanih tekstilij, kot so posteljnine za BPT Tržič, za katere je leta 1977 dobil posebno priznanje na sejmu mode (Muhovič, Tepina, 2014, 9), in rute, logotipi za Aluminij Mostar, Zdravilišče Rogaška, Termiko, narodni park Brioni itd., predvsem pa prepoznavni znak za podjetje Zavarovalnica Triglav.

Vse to, tudi slednje, kjer se umetnost preseli v svet vsakdanjega življenja, avtorja trdno umešča v 70. leta in tudi povezuje z gibanjem, ki se je godilo v bližnjem Zagrebu med letoma 1961 in 1973. Ujel je zadnji val *Novih tendenc*, po katerih se je brez dvoma zgledoval, čeprav na njih ni nikdar sodeloval. V Zagrebu so namreč leta 1961 – v letu prve konference neuvrščenenih držav v Beogradu – organizirali prve *Nove tendence*, ki so pomenile »eno od znamenj globalnega odpiranja prostora v teh letih, znamenje agilnosti in optimizma teh let; na kratko: te razstave so pomemben in ključen dokaz o takratni popolni povezanosti nekaterih krogov v hrvaškem kulturnem prostoru, tega prostora v celoti, z njemu naravnim in paralelnim evropskim kontekstom« (Denegri, 2000, 200). *Nove tendence* so nastale v želji po premiku iz že dodobra institucionaliziranega informela in raziskovanju novih možnosti v umetnosti. Organizatorji so verjeli v novo, sodobno sliko sveta, napredek, inovacijo, eksperiment in aktivizem, hkrati pa so bili kritični do družbe in njenih dominantnih struktur.

V okvirih, ki jih je zasnovala skupina, delujoča v Galeriji suvremene umjetnosti, so se sestali mladi, še neuveljavljeni in raziskujoči umetniki iz več evropskih držav: »*Nove tendence* so rezultat razstave, ki jo je predlagal Almir Mavignier in ki sta jo leta 1961 realizirala Matko Meštrovič in Galerija suvremene umjetnosti v Zagrebu.¹ Razstava z naslovom *Nove tendence* je pokazala, da je to umetnost v razvoju, katere dela niso imela svojega trga in svoje publike in za katero kritika ni imela niti enega termina za primerjavo niti enega recepta za presojo. Sodelujoči na razstavi, ki so prišli z vseh koncev Evrope, kjer so delovali sami ali v manjših skupinah, vendar neodvisno od drugih, so na razstavi zmedeno začutili, da so si podobni, in opazili, da imajo skoraj enake težave, a vendar niso priznali popolne enakosti svojega dela. Razstava v Zagrebu je bila zanje pravo odkritje. Rezultat zagrebške izkušnje je bil, da je iz provizoričnega skupnega imena izšla močnejša oznaka, iz improvizirane razstave je nastalo organizirano gibanje« (Gerstner, 1978, 185–186). O *Novih tendencah* torej ne moremo razmišljati kot o slogu, saj

1 Prva razstava je nastala na pobudo likovnih kritikov Matka Meštroviča in Radoslava Putara, takratnega ravnatelja muzeja Boža Beka, kustosa Borisa Kelemena, umetnika Ivana Piclja in brazilsko-nemškega umetnika Almirja Mavigniera, ki je leta 1960 bival v Zagrebu.

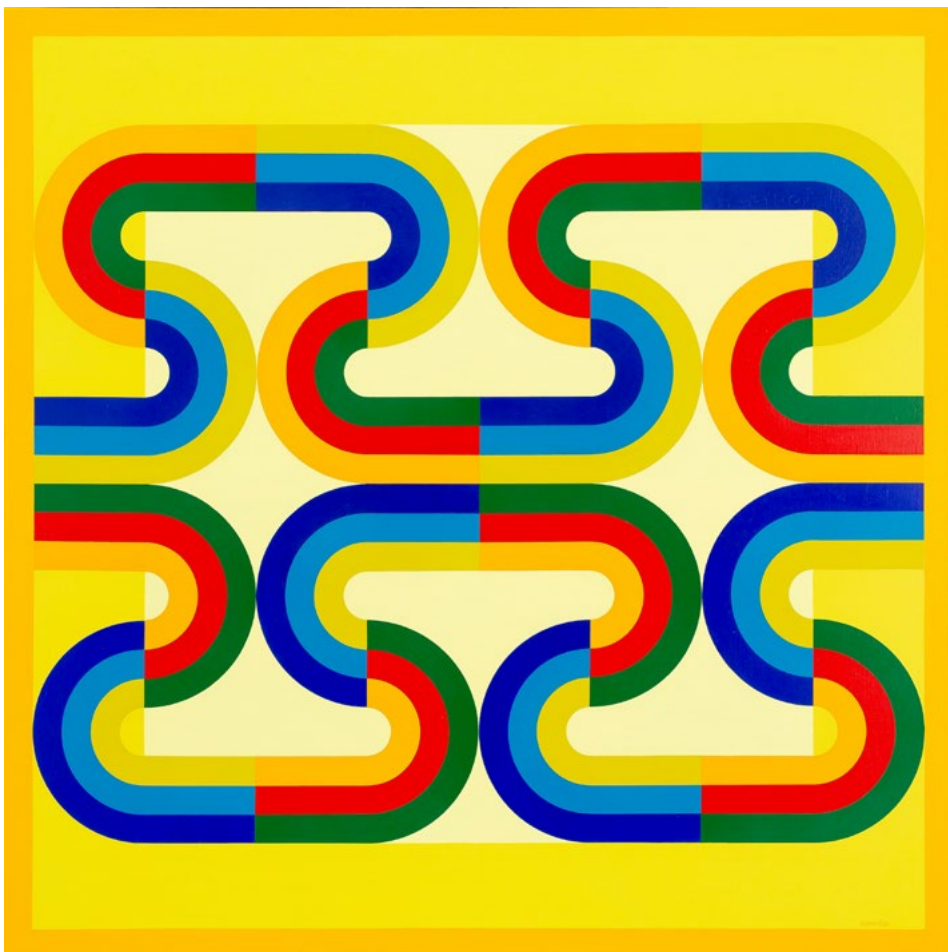
so se tu srečale vizualna, kinetična, programirana, optična, gestaltistična in računalniška umetnost, neokonstruktivizem in neokonkretizem. Vendar pa jih lahko razumemo kot »širše duhovno gibanje« (Putar, 1970, s. p.) z mednarodno sestavo.

Za prvo razstavo je bila značilna široka problemska zasnova. Predstavljena dela so se odmaknila od problematike in solipsizma informela², predstavilo se je monokromno slikarstvo, značilni so bili prehod od slike k objektu, raziskovanje površine, strukture in objekta samega, optimistično naravnana, tudi spiritualna, metafizična, reduktivna in celo meditativna umetnost, pa tudi začetki programirane in kinetične umetnosti.

Mavignier je k sodelovanju na prvih *Novih tendencah* povabil tudi francoskega umetnika François Morelleta in ta je naslednje leto v organizaciji Gorgone samostojno razstavljal v zagrebškem Studiu G. Z razstavo so organizatorji pokazali, kakšna je tista umetnost, ki jo goreče zagovarjajo (Denegri, 2000, 200). Morellet je pričel sodelovati z Matkom Meštrovičem, povezava s skupino G.R.A.V., katere član je bil Morellet, pa se je pokazala kot še pomembnejša za razvoj *Novih tendenc*. G.R.A.V. je z ostro kritiko odnosa med umetnostjo in družbo zagovarjal umetnost kot preprosto človeško dejavnost, ki naj vzpostavi neposreden odnos delo – oko in naj se zato usmeri k novim vizualnim, spremenljivim situacijam in iskanju umetniškega dela, ki je neskončno, a vendar natančno in hoteno. Med bivanjem v Parizu v letih 1961 in 1962 je Meštrovič pod vplivom dveh manifestov G.R.A.V. in srečevanja s skupino iz idej, ki so spremljale prve *Nove tendence*, razvil predpostavke za teorijo in ideologijo gibanja druge zagrebške razstave.

V Italiji je leta 1962 Bruno Munari pripravil razstavo *Arte programmata* v Galeriji Vittorio Emanuele v Milanu, predgovor k razstavi je napisal Umberto Eco, poleg Munarija pa so na njej sodelovali člani skupin T in N ter Enzo Mari. Eco je v besedilu zagovarjal umetnost, ki je »dialektika med programom in slučajem, med matematiko in hazardom, med plansko zasnovo in svobodnim predvidevanjem tistega, kar se bo še zgodilo« (Denegri, 2000, 241). Ko je razstava potovala v Benetke in Rim (zatem pa še v London in ZDA), so se ji pridružili umetnik Getulio Alviani in celotna zasedba skupine G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuelle). V Italiji je kot posledica teh dogodkov nastal razkol med umetniki, združenimi v krogu Azumith&Azimut, ki so zagovarjali

2 Enrico Castellani je v drugi številki Azimutha, časopisa, ki sta ga v Milanu urejala s Pierom Manzonijem, leta 1960 napisal: »... ne zanima nas izražanje subjektivnih odzivov na dejstva in občutke, želimo pa, da bo naš govor stalen in popoln, zato izključujemo izrazna sredstva (kompozicijo, barve), ki so zadostna zgolj za omejen govor, metaforo, parabolo in se pokažejo kot cenena, ko opazimo raznolikost njihovega izbora, saj se z njimi ustvarja umetna, neresnična problematika, ki ni pomembna za razvoj umetnosti. Edino možno kompozicijsko merilo v naših delih bo tisto, ki ne vsebuje izbora raznorodnih in omejenih elementov [...] Edino, ki je s posedovanjem osnovne entitete – črte, neskončnega ponovljivega ritma, monokromne površine – potrebno, da bi se delom dala konkretnost neskončnega in da bi se lahko prenesla konjugacija časa, edina predstavljiva dimenzija, ki je opravičilo našega duhovnega obstoja.« (povzeto po: Massironi, 1965, 24.)



Josip Gorinšek, *Brez naslova*, 1972, akril na platnu, 115 x 115 cm, last družine Gorinšek, foto: Arne Brejc

postinformelski obrat – ta se je simbolično končal z Manzonijevo smrtjo leta 1963 – in tistimi, ki so sprejeli termin *arte programmata* in so z zasedbo prevladovali na drugih *Novih tendencah*.

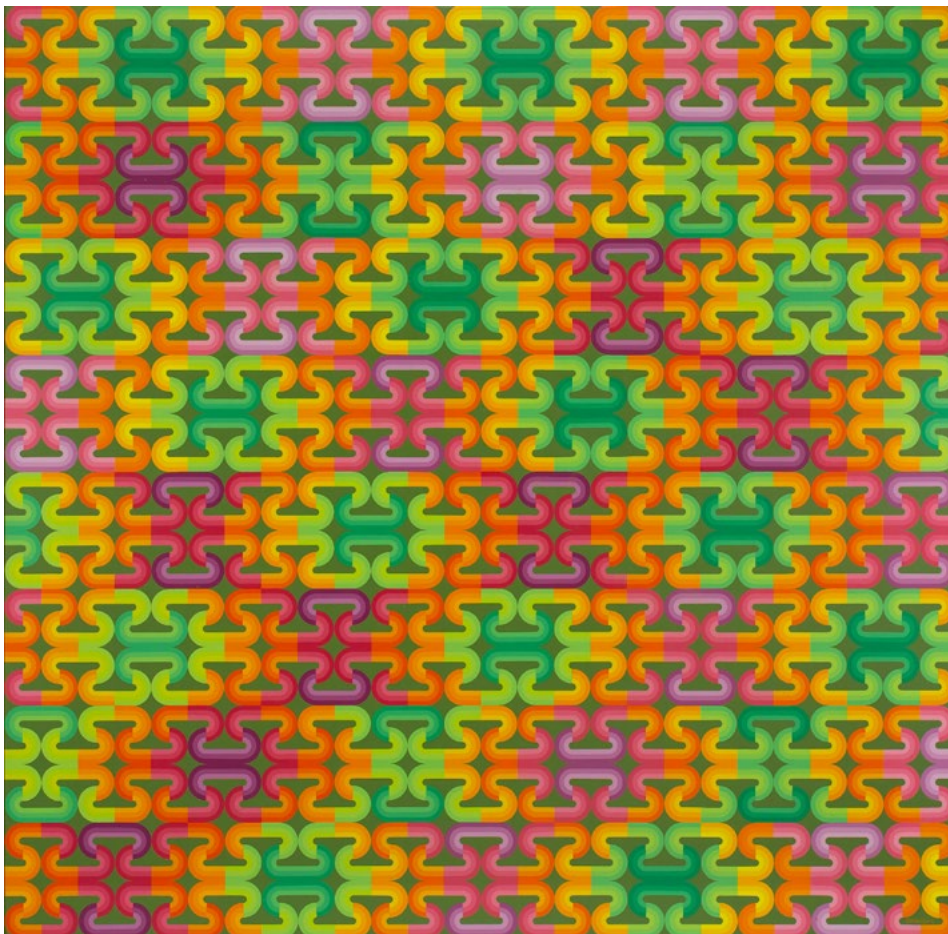
Z drugo razstavo (1963), ki je nastajala v politično zaostrenem času Titovega napada na abstraktno umetnost na VII. kongresu *Ljudske mladine Jugoslavije*, so *Nove tendence* postale gibanje: »Očitno je, da so takrat v razpravah o in okrog *Novih tendenc* začeli prevladovati sociološki in ideološki motivi: vse manj se je govorilo o individualnih in notranjih umetniških vzgibih, vse več o potrebi po socializaciji in scientifikaciji umetnosti« (Denegri, 2000, 241). Hkrati z jasno izraženimi željami so nastali tudi prvi pomisleki o (ne) zmožnosti *Novih tendenc*, da bi se želje po demistifikaciji in demokratizaciji umetnosti tudi uresničile. Matko Meštrović je v uvodu v katalog zapisal, da je izhod iz teh težav mogoče iskati v spremembi same narave umetnosti.

Umetnost mora »prodreti v zunajpoetsko in zunajčloveško, ker se brez tega danes ne da obogatiti človeškega« (Meštrović, 1964, s. p.). Zahteva po scientifikaciji je na prvo mesto postavila programirano, natančno predvideno, industrijsko zasnovano, serijsko, angažirano, informacijsko umetnost in ta je mnogokrat eksperimentirala z novimi tehničnimi mediji. *Nove tendence* so kot najbolj emancipirane poudarjale tiste umetnine, ki vključujejo tehnološke elemente – predvsem kinetična in luminokinetična dela. Umetnine, ki so temeljile na tehnologiji, so *Tendence* označile za progresivne in progresivnost tako razumele predvsem na podlagi medija, v katerem je bilo delo ustvarjeno.

Že v času drugih *Novih tendenc* je Meštrović opozoril, da tudi zanje ni drugega izbora kakor integracija v tisti svet umetnosti, ki ga hočejo spremeniti. Jeseni leta 1963 so skupine iz gibanja *Nove tendence* doživele uspeh na bienalu *Oltre l'informale* v San Marinu, to pa je pospešilo integracijo gibanja v kolesje sveta umetnosti. Kljub odporu v delu gibanja samem so sledili pomembne razstave in nastopi. Očiten prelom je nastal leta 1965 z razstavo *The Responsive Eye*, ki jo je v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku že leta 1962 začel pripravljati William Seitz. Čeprav so bili prvi odzivi na razstavo pozitivni, so se kmalu oglasili kritiki. Seitz je socialno-politični, ideološki naboj, ki so ga zagovarjale *Nove tendence*, pustil ob strani in se osredotočil na formalne lastnosti del. Razstava je bila za pripadnike gibanja opozorilo, da:

»... ideologija sama ne glede na svojo naprednost in ne glede na revolucionarnost ne bo uspela upravičiti in ohraniti pri življenju umetnine, če ta sama ne vsebuje imanentnih plastičnih in problemskih vrednosti, če umetniško delo ne postane odporno proti vsaki neželeni integraciji (tudi integraciji avtorja samega). To pa se lahko zgodi le, če delo kot estetski predmet ne postane podložno diktatu oscilacije okusa trga umetnin in temu postavi nasproti bistvene, v tem primeru raziskovalne prvine umetnosti. Da bi obstali, da bi šli naprej, je bilo treba ponovno utemeljiti ali vsaj poudariti pojem raziskovanja, kar je pravilno slutil tisti krog avtorjev, ki se je lotil organizacije tretje zagrebške razstave *Novih tendenc*« (Denegri, 2000, 286).

Tretje *Nove tendence* (1965) so postale ena sama *Nova tendenca*, organizatorji pa so razstavo usmerili s temo *Razširitev primerov raziskovanja*. Kljub njihovim željam so morda prav z vnaprejšnjo tematsko usmeritvijo pripomogli k temu, da rezultati niso prikazali raziskovanja, ampak so se razstavljenega dela večinoma osredotočila na (estetizirani) prikaz (Meštrović, Putar, 1965, 164). Gibanje se je do takrat že zelo razširilo in novi sodelavci so prihajali tudi iz Zahodne Nemčije, Italije, ZDA in Sovjetske zveze. Toda demokratizacija gibanja je s širitvijo izgubila trdne temelje in vsebina je razvedenela v hiperprodukciji.



Josip Gorinšek, *Vibracije I*, 1977, akril na platnu, 135 x 135 cm, last družine Gorinšek, foto: Arne Brejc

Nekaj dni po otvoritvi se je v Brezovici pri Zagrebu zgodil delovni sestanek, na katerem naj bi kritično analizirali gibanje. Razočaranim sodelujočim, ki so se spraševali, ali koncept umetnosti kot raziskave zmore preseči tradicionalno pojmovanje umetnosti in ali so se nastala dela zmožna upreti tržni naravnosti sveta umetnosti, je pot iz krize ponudil profesor na Strasbourški univerzi, Abraham A. Moles, zagovornik informacijske estetike, ki je v katalogu razstave objavil besedilo z naslovom *Kibernetika in umetniško delo*. Umetnik bo šele ob delu s strojem (genialnim imbecilom), z njegovim prisvajanjem, s tem, ko se bo naučil govornice stroja, spet odkril lastno svobodo, vendar le v okviru nekega »mikrookolja, ločenega od množične družbe« (Moles, 1965, 92).

Sodelujoči na *Novih tendencah* so se okrog leta 1965 že uveljavili v svetu umetnosti. Julio Le Parc, član G.R.A.V., je na Beneškem bienalu dobil veliko nagrado za slikarstvo, prav tisto premijo, ki je na prejšnjem Bienalu

povzročila škandal ob podelitvi Robertu Rauschenbergu. Idealistične predpostavke gibanja so se tako dokončno razblinile, saj so tisti umetniki, ki so se uspešno integrirali v svet umetnosti, zdaj skrbeli za lastno kariero, tisti pa, ki so iz teh ali drugih razlogov ostali ob strani, so bili razočarani in v senci prvih. Hiperprodukcija in uveljavitev umetnosti *Novih tendenc* na mednarodni sceni sta zahtevali svojo ceno – estetizacijo umetniških del. Motivika optične umetnosti in neokonstruktivistični elementi so nenadoma postali priljubljeni vzorci na oblačilih svetovnih modnih oblikovalcev. Ideologija *Novih tendenc* se je spremenila v tisto, čemur je najbolj nasprotovala.

Margit Rosen je opozorila, da so šele četrte *Tendence* prinesle teoretsko refleksijo stroja kot umetniškega medija in jo vključile tudi v retrospektivni razmislek o prejšnjih zagrebških manifestacijah, čeprav so nekateri avtorji že prej poznali Molesova in Bensejeva dela (Rosen, 2007, 36). Soočenje z novim medijem je ponudilo možnost za refleksijo zgodovine *Novih tendenc* kot gibanja, ki poskuša racionalizirati umetniško ustvarjanje in uporabiti vednost naravoslovnih in tehničnih znanosti ter industrije.

Zagovarjanje uporabe računalnika za vizualno raziskovanje (pri tem je treba pritrđiti tistim kritikom, ki so opozarjali na pomanjkanje »likovnih elementov in inovacije, da bi se na novo definirala vizualna izkušnja v gledalčevi zavesti« (Brejc, 1969, 16)) je mogoče razumeti kot logično nadaljevanje prizadevanj prejšnjih *Novih tendenc* in v tem smislu opozarjati na povezavo med »konkretno, konstruktivno, kinetično, kibernetično, konceptualno umetnostjo, op artom, konkretno poezijo in računalniško umetnostjo, ki druga drugo pogojujejo, ena na drugo večstransko vplivajo in se razvijajo« (Weibel, 2007, 8). Že prejšnje *Nove tendence* so postavljale zahteve po raziskovanju, scienfikaciji in programiranju v umetnosti, kar naj bi pripomoglo k odrekanju subjektivnosti, zahtevam po mojstrovinah, vključenosti v tržne procese ipd. Če se je londonska razstava računalniške umetnosti *Cybernetic Serendipity* (1968) odrekla programski manifestativnosti, so *Tendence* poskušale aktualizirati postavke, ki so jih zastavile prejšnje razstave. Zdelo se je, da računalnik ponuja možnost za izključitev subjektivnega, saj zahteva natančno zasnovano in formulirano idejo, ki jo je mogoče ponavljati, to pa demistificira enkratno genialnost umetnine.

V knjigi *Umjetnost konstruktivnog pristupa. Exat 51 i Nove tendencije* Ješa Denegri tretje *Nove tendence* razume kot konec pomembne zgodbe, vendar se pokaže, da so za razmislek o začetku povezovanja umetnosti in računalnika zlasti pomembne prav četrte in pete *Tendence*. Zgodba je torej končana zgolj iz perspektive razmišljanja o *Novih tendencah* kot utopiji, avantgardističnem gibanju, ki naj bi spremenilo svet umetnosti. Toda prav streznitev prejšnje generacije je ustvarila platformo za razmislek in uporabo novega, danes za nastanek umetnin tako pomembnega delovnega pripomočka in medija, kakršen je računalnik.

Odločitev za računalniško umetnost v okviru četrte in pete manifestacije *Tendenc* kaže, da so organizatorji poskušali razvijati konceptualne postavke, katerih zametki so nastali že leta 1961 in se jasno izrazili na drugih in tretjih *Novih tendencah*. Zahteve po konstruktivni, racionalni, demistificirani umetnosti in preseganju same umetnosti v povezovanju z znanostjo in tehniko, želja po vednosti in razvijanju teorije ter odklik od tržno naravnane sveta umetnosti so omogočili, da se je umetnost odprla tudi za računalniški medij. Na osebni ravni je sicer le zelo ozek krog ljudi – umetnikov, predavateljev in organizatorjev – sodeloval na vseh zagrebških razstavah. Kakor kaže razpredelnica v katalogu četrth *Tendenc* (Bek (ur.), 1970, s. p.), večina tistih, ki so sodelovali na drugi razstavi, zatem ni več razstavljala, že na tretji razstavi pa se je pojavilo veliko umetnikov, ki so sodelovali tudi na četrth *Tendencah*. Pri tem je treba opozoriti na prelom med tretjo in četrto razstavo, ko so se tistim umetnikom, ki so ustvarjali z računalniki, pridružile tudi sile iz sveta znanosti. Vladimir Bonačić je na zagrebškem kolokviju opozoril na nove možnosti računalnikov:

»Računalnik ne sme ostati sredstvo za simulacijo obstoječega v novi obliki. Z računalnikom ni treba slikati, kakor je to počel Mondrian, ali komponirati kakor Beethoven. Računalnik ne daje nove vsebine, ampak odkriva nov svet. V tem novem svetu se bodo po vrsti let spet srečali učenjaki in umetniki s skupno željo po spoznanju« (Bonačić, 1968, 58).

Slike Josipa Gorinška je treba brati v tem širšem okviru mednarodnega dogajanja, da lahko razumemo, da ni izšel iz samohodstva, temveč gibanja, ki je v tem obdobju v mednarodnem prostoru živelo pomembno pot, ki je bila dodobra razkrita pred desetletjem oz. je še vedno v fazi razkrivanja. Želja slikati kot stroj se pri njem ni razvila kot npr. pri Zajcu do mere, da bi stroj resnično preizkusil, temveč je ves čas ostal privržen klasičnemu slikarstvu. Kljub temu je ta tendenca skrita v njegovih delih, ki jih je ustvarjal vse življenje, in šele tako je postal samohodec, odmaknjen od sočasnega dogajanja v svetu umetnosti. Nikdar ni bil vključen v pomembnejše manifestacije umetnosti in niti se za to, kot se zdi, ni zavzemal, je pa treba kljub temu njegov opus v slovenskem prostoru vključiti v kanon in pokazati, da se je tudi tu razvijala umetnost, ki sicer ni dosegla obsega in preboja hrvaškega gibanja, a tudi ni ostala brez predstavnikov in odzvena.

Literatura

- Avguštin, C. (1990): Trije umetniki v Gorenjskem muzeju v Kranju. *Naši razgledi, štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna uprašanja*, XXXIX/17, Delo, Ljubljana, 409.
- Bassin, A. (1990): *Josip Gorinšek*. Ljubljana, Bežigradska galerija, Zveza kulturnih organizacij – Bežigrad.
- Bassin, A. (2004): *Josip Gorinšek. Pregledna razstava 1971–2004*. Ljubljana, Mestna galerija Ljubljana.
- Bek, B. (ur.) (1968): *Tendencije 4*, Galerija suvremene umjetnosti (razst. kat.). Zagreb, 1970, s. p.
- Bonačić, V. (1968): Mogućnosti kompjutera u vizuelnim istraživanjima, *Bit international*, 3, 1, Zagreb, 58.
- Brejc, T. (1969): Težave in upi umetnosti računalnikov, *Problemi*, 80, VII, Ljubljana, 16.
- Denegri, J. (2000): *Umjetnost konstruktivnog pristupa. Exat 51 i Nove tendencije*. Zagreb, Horetzky.
- Gerstner, K. (1978): Manifesto dela Nuova tendenza, *Richerche visuali dopo il 1945. – documenti e testimonianze*, Unicopli, Milano, 185–186.
- Gnamuš, N. (2009): *Konstrukcija realnega in virtualnega*. Ljubljana, Galerija Instituta Jožef Stefan.
- Krivec Dragan, J. (1987): *Josip Gorinšek. Slike in Grafike*. Ljubljana, ZDSLJU.
- Massironi, M. (1965): Kritičke primjedbe o teoretskim prilozima unutar Nove tendencije od 1959 do 1964 godine. *Nova tendencija 3* (razst. kat.). Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 24.
- Meštrović, M. (1963): uvodno besedilo v katalog. *Nove tendencije 2* (razst. kat.). Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti.
- Meštrović, M., Putar, R. (1965): 18. 8. 1965 u Brezovici. Radni sastanak učesnika NT 3. *Nova tendencija 3* (razst. kat.). Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 164.
- Muhovič, J., Tepina, B. (2014): Josip Gorinšek na svoji originalni poti geometrijske abstrakcije. *Likovne besede*, 100 (zima), 8–17.
- Pavlovec, A. (1972): Konstruktivna akcija, *Dnevnik*, 156/XXI, Ljubljana.
- Pregl Kobe, T. (2009): O razstavi slikarja Josipa Gorinška v Galeriji Instituta »Jožef Stefan« v Ljubljani v letu 2009. *Slovenske Novice, Delo*, 28.
- Pregl Kobe, T. (2009): *Josip Gorinšek, pregledna razstava slik in kolažev 2004–2009*. Ljubljana, Galerija Institut Jožef Štefan.
- Putar, R. (1970): uvodno besedilo v katalog. *Tendencije 4* (razst. kat.). Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti.
- Rosen, M. (2007): Die Maschinen sind angekommen. *Die [Neuen] Tendenzen – visuelle Forschung und Computer. Bit international. [Nove] tendencije. Computer und visuelle Forschung. Zagreb 1961–1973*. Gradec, Neue Galerie Graz.
- Weibel, P. (2007): Kunst als K hoch 8. Eine Korrektur. *Bit international. [Nove] tendencije. Computer und visuelle Forschung. Zagreb 1961–1973*, Neue Galerie Graz, Graz, 8.

Spletni viri

Brejč, A. (2023): *Josip Gorinšek*, GEONOVA (31. 8. 2023), <https://www.equrna.si/> (20. 10. 2023).

Ivančič Fajfar, M. (2018): Geometrizez med abstrakcijo in ekspresijo. *Geometrija - racionalnost pogleda* (27. 9. 2018), <http://www.artis.si/GeometrijaRacionalnostPogleda/GeometrijaRacionalnostPogleda.html>, Mednarodni festival likovnih umetnosti Kranj - ZDSLU (22. 10. 2023).

Rak, P. (2013): Mandale sodobnega sveta Josipa Gorinška. Izjemni tehnični perfekcionizem v svojstveni različici geometrijske abstrakcije, *Delo*. (17. 9. 2013), <https://old.delo.si/kultura/razstave/mandale-sodobnega-sveta-josipa-gorinska.html> (22. 10. 2023).

S. n. (2005): *Gorinškova pregledna razstava*, MMC RTV, www.rtvsl.si (iztis hranijo v arhivu MSUM+), 13. 10. 2005 (29. 10. 2023).

S. n. (2021): *Nekrolog: Josip Gorinšek*, <https://zdsu.si/josip-gorinsek-nekrolog/> (22. 10. 2023).

S. n. (2004): Gorinškove geometrijske abstrakcije. MMC RTV SLO, 8. 1. 2004, <https://www.rtvsl.si/kultura/razstave/gorinske-geometrijske-abstrakcije/129576> (16. 9. 2023).

Zlatar, M. (2013): *Josip Gorinšek: Barva in svetloba v abstraktni geometriji*, <https://www.glu-sg.si/exhibition/josip-gorinsek-barva-in-svetloba-v-abstraktni-geometriji/> (22. 10. 2023).