

Ješa Denegri

Kritične ideje Tomaža Brejca o modernizmu

Temni modernizem

Monografija *Temni modernizem: slike, teorije, interpretacije*¹ iz leta 1991 ponuja enega izmed možnih pristopov k pregledu in razlagi številnih protagonistov slovenske umetnosti 20. stoletja, od Petkovška, Jakopiča, Sternena, Jakca, bratov Kralj, Pilona, Stupice, Preglja, Mušiča, Šuštaršiča, Bernika in Tisnikarja do Gvardijančiča, Kirbiša in Huzjana. Knjigo bi lahko razumeli in brali predvsem kot umetnostnozgodovinsko razpravo, ki temelji na značilnih domačih primerih. A zaradi svoje metodološke razčlembе, zaradi katere močno presega pozitivizem discipline klasične zgodovine umetnosti in zahaja v področje interdisciplinarnih kulturoloških študij, ima to delo prvenstveni pomen kot teoretski diskurz; to se še posebno kaže v uvodnem poglavju, ki je naslovljeno *Modernizem: oris kriterijev*. V sklopu problematike modernizma Brejca posebno pritegne tisti varianta modernizma, ki jo sam ustrezno in učinkovito imenuje "temni". Preden obdela specifične lastnosti tega tipa modernizma, avtor najprej ugotovi, kaj pravzaprav razume kot obdobje moderne umetnosti. Sklicujoč se na Gombricha to obdobje povezuje s časom, ki seže od Wrighta in Bauhauasa do Picassa in Pollocka, in ga navezuje na pojem "eksperimentalne umetnosti", pri tem pa ga je po njegovem treba razumeti kot celoto, kot kompleksno zgodovinsko megaobdobje, ki se časovno razteza skoraj čez vse stoletje (od konca 19. do konca 20.). Na modernizem kot operativni termin, ki označuje umetnost moderne dobe, se veže zelo dodelana teorija, katere avtor je Clement Greenberg, ki mu Brejc v svoji knjigi posveča poglavje uvodnega besedila z naslovom *Greenbergova formula*. To formulo jemlje Brejc kot kanonski znak

¹ Tomaž Brejc, *Temni modernizem: slike, teorije, interpretacije*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1991.

modernističnega slikarstva, za katerega je, v skladu s to formulo, značilna težnja po čim večji čistosti slikarskega medija; v skladu s tem je obvezno spoštovanje dvodimenzionalnosti slikovnega prostora in navsezadnje tendenca po stekanju predmetnih in predstavniških podatkov v sliki vse do zaključnega stadija tega procesa v abstrakciji. Za Brejca je ta puristični model greenbergovskega modernizma preveč ozek in poenostavljen, iz kompleksa modernizma namreč izključuje številne zelo relevantne umetniške pojave, zato sam zahteva korekcije in razširitev pojma modernizma, da bi se lahko ta pojem legitimno nanašal tudi na številne druge slikarske in umetniške prakse, nastale v moderni dobi. Podporo v svojem razširjenem razumevanju modernizma Brejca najde pri Leu Steinbergu v njegovem znamenitem besedilu *Drugi kriteriji* (leta 1972 objavljenem v reviji *Artforum*)², v katerem med drugim znova potrdi koncept tridimenzionalnosti slikovne projekcije kot simboličnega predstavljanja, ki nadomesti dosledno realistično in iluzionistično predstavljanje prostora v starem, pa tudi v modernem slikarstvu. Sklep, do katerega se dokoplje Brejca v zvezi s pojmom modernizma in za katerega se poteguje, je takle: modernizem se sploh ne odreče figuraliki in njeni zgodovinski tradiciji, modernizem ni le posebna težnja po čistosti slikarskega medija, ki doseže vrhunec v abstrakciji, temveč je tudi in nič manj od tega posebna težnja po tem, da se s posredovanjem jezika slikarstva sporočajo številni individualni načini modernega mišljenja v skupnem eksistencialnem položaju modernega človeka.

Pojem modernizma kaže torej po Brejcu razumeti precej širše in kompleksneje, kot ponuja Greenbergova formula: k "čistim" je treba priključiti tudi "nečiste" oblike modernizma, ki se ne nanašajo le na Duchampa in njegove naslednike, katerih Greenberg v svojem pojmovanju modernizma ni dovolj upošteval, pač pa tudi na številne pojave figurativnega slikarstva in slikarstva predstave, v katerem avtorji ustvarjajo vidne izjave o svojih lastnih pogojih eksistence. A kakor v človeško tragični moderni dobi poteka "orwellovska drama subjekta", tudi te izjeme ne morejo biti nekaj drugega, saj sta slikarstvo in umetnost na splošno neizbežno preobremenjena s turobno in mučno izkušnjo obstajanja. Ravno to pa je podlaga, na kateri se pojavlja in razvija Brejčeva teza o obstoju temnega modernizma kot enakovredne komponente v umetnosti moderne dobe. Osnovna dejstva medija slikarstva – barva, prostor, predstava, figura – v slikarstvu temnega modernizma niso obravnavana kot formalni, temveč kot ekspresivni dejavniki jezika slike, s tem pa kot

² Leo Steinberg, *Drugi kriteriji*, v: Likovne besede, št. 8–9, december 1988.

nosilci obveščanja umetnikovih osebnih psihičnih stanj in simboličnih projekcij. Brejčevo zamisel temnega modernizma bi lahko razumeli kot svojevrstno teoretsko prilogo k pojmovanju “umetnosti kot ekspresije”, nekega določenega zgodovinskega gibanja v umetnosti in kulturi prvih desetletij 20. stoletja, kot ta pojem vpeljuje in uporablja Argan, ki z njim razume umetnost, v kateri “subjekt iz sebe iztiska objekt”. Ne glede na jezikovne in medijske modalitete je “umetnost kot ekspresija”, s tem pa hkrati slikarstvo temnega modernizma, stalnica moderne in sodobne umetnosti; še posebno zato, ker v nedavni preteklosti ni prenehala obstajati in verjetno tudi v prihodnosti ne bo, saj je vezana na potrebo umetnika, da predstavlja subjektivna, kakor koli že temna, eksistencialna spoznanja o svetu.

Teorija modernizma, praksa postmodernizma

Besedilo *Teorija modernizma, praksa postmodernizma*³ je nastalo nedolgo po tem, ko se je ob številnih promocijskih razstavah na mednarodni umetniški sceni z začetka osemdesetih let prejšnjega stoletja⁴ pokazala potreba po jasnem, nepristanskem, umirjenem, argumentiranem in poznavalskem razlaganju razlogov in posledic postmodernističnega obrata; omenjeni Brejčev tekst to opravlja na vzoren način. Čeprav je bil Brejc generacijsko, po umetniških nagnjenjih, pa tudi človeško čustveno vezan na skupino OHO kot nosilko nove umetnosti sedemdesetih v Sloveniji, se vendar ni izognil neizbežnemu vprašanju o tem, kaj se v umetnosti dogaja; ne le po prenehanju delovanja te skupine, temveč tudi po zatonu zadnjega avantgardnega vala v znamenju konceptualne umetnosti in dematerializacije umetniškega objekta v globalnih razmerah. Ker ga je spodbudilo to vprašanje, je zapisal tole zelo indikativno in prepričljivo opažanje: “Zdaj ne more biti nobenega dvoma več: sedemdeseta leta niso bila samo eno izmed desetletij tega stoletja, bila so ključno obdobje, v katerem je modernizem izživel svoj poslednji izvorni utrip in se po sredi

³ Besedilo je bilo prvotno objavljeno v *Sodobnosti* (1982), potem pa znova v monografiji Tomaž Brejc, *Teorija modernizma, praksa postmodernizma*, v delu *Iz modernizma v postmodernizem, I*, Piran: Obalne galerije (Edicija Artes), 2000, str. 11–40. Dvakrat je bilo objavljeno tudi v srbsčini, najprej v časopisu Polja, št. 287, Novi Sad, 1983 (prevod Jaroslava Turčina), nato še v zborniku *Hijatusi modernizma i postmodernizma – jedna teorijska kontroverza*, Novi Sad, 2001.

⁴ Naj omenim le nekaj najbolj znanih tovrstnih razstav med letoma 1980 in 1982: *Aperto 80*, ki sta jo pripravila Bonito Oliva in Szeemann na Beneškem bienalu l. 1980, razstava *Baroques 81*, ki jo je Catherine Millet l. 1981 pripravila v Parizu, razstavo *A New Spirit in Painting*, ki sta jo Joachimidis in Rosenthal pripravila v Londonu l. 1981, in razstavo *Zeitgeist* istih avtorjev v Berlinu l. 1982. Poleg tega so pomembne tudi knjige in zborniki kot npr. *Italian Transavantgarde* (iz l. 1980) in *Transavantgarde International* (iz l. 1982) Bonita Olive.

desetletja predal različnim oblikam postmodernizma – utrujenost konceptualne umetnosti, ikonoklazem minimalizma, rigidnost formalizma ter ideološki obup in nemoč, ki odražajo poraz levic in nastop desnega vala v evropski in ameriški politiki ter družbenih strukturah, polom institucionaliziranega ‘realnega socializma’, energetska kriza in novi nacionalizem, vsa ta raznovrstna znamenja napovedujejo umik umetnosti iz območja družbene pozornosti. Postmodernizem nastopa bodisi kot ekskluzivni spektakel bodisi kot okultna zasebna izkušnja, v nobenem primeru ne poskuša izboljšati sveta, ga pedagoško ideološko osvestiti, ga siliti v futurološke utopije. To pa pomeni, da je nastopilo obdobje demistifikacije modernizma, da so razkrinkani nekateri njegovi ideološki mehanizmi in manipulacije, hkrati pa je postal modernizem zgodovinsko polje, znotraj katerega se je mogoče nomadično sprehoditi, mu vzeti posamezne oblikovne in predstavne situacije in ga izrabiti za raznovrstne postmodernistične umetnostne zamisli.”⁵ Ta citat bi lahko na prvi pogled zvenel kot svojevrstno obžalovanje inovatorske umetnosti sedemdesetih in odobravanje obrata k postmodernističnemu eklekticizmu v umetnosti osemdesetih, a osnovni razlog za to avtorjevo spremembo točke opazovanja ni hitro prerazporejanje na trenutno aktualne pozicije, temveč predvsem načelni teoretski in kritični interes za na novo nastale umetniške procese, od katerega burnega poteka, ne glede na njihove možne ideološke in politične pomene, ne bi imelo smisla odvracati pogleda, kot da teh procesov in posledic, ki so jih povzročili na mednarodni, pa tudi na domači umetniški sceni, sploh ni bilo.

Kot je razvidno že iz samega naslova tega besedila (*Teorija modernizma, praksa postmodernizma*), Brejc z modernizmom povezuje pojem teorije, s postmodernizmom pa pojem prakse. “Za modernizem je značilna njegova scientifikacija,”⁶ trdi in v nadaljevanju besedila piše: “Modernistično slikarstvo je materialistično, odločitve o premenah v slikovnem polju črpa iz umetnikovih impulzov, ki pa so vsi presnovljeni v procesualnosti dela, v substanci, mrežnem konceptu, logični analizi /.../ Analiza modernistične slike je homologna lingvistični in morfološki analizi jezika”.⁷ Tako je razumljivo, zakaj modernizem v slikarstvu zahteva, s tem pa si tudi lasti, teoretske postulate, kakršne je na primer skoraj do normativnega sistema razvil Greenberg v kanonskem spisu *Modernistično slikarstvo* iz leta 1960. Celo kadar gre za zanikanje greenbergovske ortodoksnosti,

⁵ Tomaž Brejc, *Teorija modernizma, praksa postmodernizma*, str. 11.

⁶ Isto, str. 19.

⁷ Isto, str. 21.

kot pri Leu Steinbergu v spisu *Drugi kriteriji* iz leta 1972, to pravzaprav poteka z začetnih modernističnih pozicij.

Na drugi strani pa postmodernizem v slikarstvu po Brejčevem razumevanju nima teoretskih postulatov, namesto teh pa se srečamo z zelo razvejeno, ikonografsko raznovrstno in po kvaliteti neenotno slikarsko prakso brez immanentne teorije. Njeno nastajanje je povezano s povsem osebnimi senzibilitetami slikarjev, ki to prakso v delih uresničujejo prek svojih subjektivnih slikarskih izzivov. "Toda hkrati se je postmodernizem v slikarstvu odrekel tolikernih odgovornosti in jih nadomestil z navidezno samovoljo in vsemogočno dostopnostjo do najrazličnejših oblik in snovi, da se moramo vprašati, ali ta razpršitev zanimanj in oblikovnih domislic ne pomeni pravzaprav prikritega strahu pred nemogućnostjo zastaviti si višje cilje,"⁸ se vpraša Brejc. Iz tega pomisleka je slutiti, da sredi velikanške ekspanzije postmodernističnega slikarstva sam vendarle kot da žaluje za določenimi začasno ali trajno izgubljenimi prednostmi njemu samemu dotlej bližjega modernističnega pojmovanja slikarstva. Da je v resnici tako, se bo pokazalo kmalu, namreč tedaj, ko se bo Brejc spustil v razčlemba naslednje teme svojih razprav o modernizmu, tokrat z naslovom *Modernizem po postmodernizmu?*

Modernizem po postmodernizmu

Besedilo *Modernizem po postmodernizmu?*⁹ se na prvi pogled kaže kot kritikova promocijska podpora slovenskim slikarjem Šušniku, Kapusu, Grudnu, Logarju, Vrezcu in Gorencu, vendar pa pri pozornem branju opazimo avtorjeva načelna stališča o globalnem umetniškem položaju v postopnem slabljenju prvotnega postmodernističnega impulza, ki ga je označeval preboj slikarstva italijanske transavantgarde in nemškega neoekspresionizma sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja. Brejc je pravočasno uvidel hitro minevanje trenutka kulminacije aktualnosti slikarstva zgodnjega postmodernizma, da bi utrdil smeri gibanja umetnosti nedolgo po prvem vidnem zastoju postmodernističnega obrata. Za to situacijo je simptomatična Brejčeva diagnoza stanja v okoliščinah resnične ali varljive postmodernistične dominacije, ki pa izhaja iz tega odstavka omenjenega besedila: "Kakor koli je že sprva kazalo, da se bo postmodernizem

⁸ Isto, str. 38.

⁹ Tomaž Brejc, *Modernizem po postmodernizmu?*, v: *Iz modernizma v postmodernizem, II*, Piran: Obalne galerije (Edicija Artes), 2000, str. 297–311. Besedilo je bilo prvič objavljeno v Naših razgledih leta 1989. V Srbiji je izšlo dvakrat – v časopisu Moment (11–12, Beograd, 1988; v prevodu Petra Čukovića) in v zborniku *Hijatusi modernizma i postmodernizma – jedna teorijska kontroverzsa*.

znesel, se maščeval ali prepovedal določene segmente modernizma in njihovo uporabo, ga ni mogel ukiniti. Načel ga je na nekaj ključnih točkah: etično sporočilo zgodovine umetnosti je perversiral v potrošno blago in reduktivna, tavnološka raba umetniških medijev je bila prenesena v pripovedne, hibridne izrazne načine, v alegorični diskurz. Postmodernizem je dekonstruiral iz modernizma sporočeno idealiteto forme, vendar je ni mogel dokončno uničiti – prej ravno nasprotno, zdi se, da se ob sočasnem izpraznjenju energije slikarstva nove podobe in izteku retrogardizma stopnjujejo formalne pozornosti, ponovno vrednotenje jezikovnega modela in pa nosilnih kakovosti modernističnega formalizma. Ta pozornost (ki nikakor ne pomeni vračanja) začenja ločevati med podobotvorjem množičnih občil in temeljnimi ontološkimi vprašanji same umetnosti. Presečišče tega problema pa ta čas ni alegorični diskurz, temveč problem forme, ki se kot kronična in latentna bolezen za ene in kot nujno zdravilo za druge vrača v življenje umetnosti vsakih nekaj let.”¹⁰ Brejc je torej uvidel pomembnost in se zavzema za prioriteto pomena pojma forme, ki se je v sodobni postmodernistični umetnosti zdela povsem opuščena; pojem forme sam prepozna kot značilno pridobitev umetnosti zgodovinskega modernizma. V skladu s tem vidi in razume obnovo forme v posamičnih slikarskih praksah poznih osemdesetih let prejšnjega stoletja kot obnovo temeljnih modernističnih načel. Prav od tod izhaja moto, ki se v njegovi formulaciji imenuje “modernizem po postmodernizmu?” in ki ga z vprašanjem na koncu formulira zato, ker niti sam v trenutku pisanja tega besedila ni povsem rešil dileme o trdni zasnovanosti svoje teze. Vendar je dejstvo, da za Brejca ta obrat, torej vnovični pojav modernizma po postmodernizmu, ni samo v jezikovnih oscilacijah tednjih slikarskih praks, temveč prodira znatno globlje, do ravni, ki jo sam imenuje “temeljno ontološko vprašanje same umetnosti”, ki pa se kot problem po njegovem rešuje v naslednjem zaključku: “Morda je ta ontološki napor slikarstva samo zadnji ‘religiozni’ poskus, vrniti v svetu, ki je profan do te mere, da se ne meni več za bit podob, slikarstvu neko področje ali vsaj attribute, svetosti, izkušnje posebnih vrednosti, ki jih lahko obudi v življenje samo umetnik, ne pa ideolog ali, če hočete, elektronski stroj.”¹¹ Kako v smislu te izjave razumeti antinomije med umetnikom na eni in ideologom ali elektronskim strojem na drugi strani, naj ostane odprto vprašanje, a zdi se, da je ena izmed možnih razlag tega problema tudi tisto, kar se v Brejčevi tezi o prvenstvu umetnika nad

¹⁰ Isto, str. 297–298.

¹¹ Isto, str. 311.

ideologom in elektronskim strojem hkrati kaže kot prvenstvo določenih obstoječih principov zgodovinskega modernizma nad neobstoječo in nezavedno situacijo postzgodovinskega postmodernizma.

Ne nazadnje je treba opozoriti tudi na to, da se Brejčevo sklicevanje na modernizem po postmodernizmu pojavlja nedolgo zatem ali pa hkrati s številnimi drugimi tezami, ki ravno tako opažajo odpor in se zavzemajo za obnovo modernističnih načel sredi prevladujoče postmodernistične kulturne in umetniške atmosfere. Tako na filozofskem področju ključno mesto v zvezi s tem pripada Habermasovemu spisu *Modernost – nedokončani projekt*, na področju umetniške teorije in kritike pa so mu sorodne postavke Filiberta Menna o “modernem projektu umetnosti”, Heinricha Klotza o “drugi moderni” in Charlesa Spencerja o “devetdesetih letih kot obnovi modernizma”. Vendar pa niso daleč od njih tudi korekcije postmodernizma, ki jih podajajo njegovi dotlej zvesti zagovorniki, kot so trditve Bonita Olive o “hladni transavantgardi” (it. “la transanguardia fredda”) po prvobitni “vroči” (it. “calda”) in Barillija o “hladnem baroku” (it. “barocco freddo”). Brejc torej konec osemdesetih, ko piše in objavi besedilo *Modernizem po postmodernizmu?*, pravočasno opaža izgubo zagona in zastopa preseganje krize prvotnega postmodernizma. Ali je s podpiranjem prakse slikarstva kot tiste, ki jo uporabljajo prej navedeni slovenski slikarji, povsem pravilno predvidel možnost izhoda iz takega kriznega stanja (po)postmodernizma, pa naj ostane vprašanje za neko drugo razpravo in diskusijo.

Modernizem kot vzor, postmodernizem kot izziv

Tri tematizacije problematike modernizma, izbrane za to priložnost iz veliko kompleksnejšega spektra Brejčevih umetnostnozgodovinskih in kritičnih idej,¹² zahtevajo poskus strnitve, torej nekakšen povzetek, bilanco in kontekstualizacijo njegovih generalnih teoretskih in ideoloških pojmovanj. Brejčeva misel in pisanje, ki izhajata iz izobrazbe in erudicije umetnostnega zgodovinarja, kažeta obsežno faktografsko poznavanje splošne in nacionalne umetniške zapuščine. A Brejc se že od začetka odmika od ozkega historicizma in pozitivizma klasične umetnostnozgodovinske stroke ter v svoje pisanje vgrajuje ažurna tematska področja in njim odgovarjajoče teoretske in metodološke pristope. Prav v sklopu

¹²Znotraj njegovega sicer obsežnega opusa naj omenim le knjige *Slovenski impresionisti in evropsko slikarstvo* iz leta 1982, *Guernica – eseji o slikarstvu, politiki in vojni* iz leta 1988, dva zvezka esejev z naslovom *Iz modernizma v postmodernizem, I in II* iz leta 2000 ter *Realizem, impresionizem, postimpresionizem* iz leta 2006.

teh ambicij kaže videti tudi njegovo tematizacijo problematike modernizma in sprevideti razloge, ki ga vodijo k tej tematizaciji. Modernizem je za Brejca ključno megaobdobje nove zgodovine svetovne, evropske, s tem pa tudi slovenske umetnosti. Še posebno je zanj pomembno zato, ker prinese spoznanje o imanentni avtonomiji umetnosti (to pa vsekakor ne pomeni njene ločenosti od družbenih, političnih in vseh preostalih okoliščin). V skladu s tem prav v avtonomiji umetnosti, ki jo razbira iz samostojnosti vedenja in delovanja umetnika, vidi in posebno ceni visoke etične vrline in vrednote, ki jih dodatno potencira v tisti verziji modernizma, ki jo v omenjeni knjigi imenuje "temna". Tako je razumljivo, zakaj je za Brejca skupna fiziognomija formacije modernizma veliko bolj kompleksna in bogatejša od formalizma slikarskega modernizma, kakršnega zagovarja Greenberg, pa tudi od nekaterih razširjenih post-greenbergovskih pojmovanj, kadar se ta zaustavljajo pretežno na estetskih in ne postulirajo izrecno etičnih lastnosti umetnosti. Modernizem, kakršnemu daje prednost in ga kot vzornega razume Brejc, je torej tisti, v katerem se "v svetu dominantnih ideoloških, kolektivnih sistemov"¹³ kaže dramatični subjektivni govor umetnika kot osamljenega, ogroženega, a tudi dostojanstvenega posameznika. Oziroma, kot z drugimi besedami trdi sam: "Moderno umetnost v marsičem opredeljuje tragično občutje življenja (Unamuno), metafizično iskanje biti (Heidegger), eksistencialni angst; toda tudi revolta (Camus), krščansko dejanje (Kocbek) in odločno udejnjanje socialne biti modernega človeka (Sartre). V vsem tem je modernizem prav tako humanistična umetnost kot katerakoli v naši civilizaciji."¹⁴

Brejca, ažurno informiranega o tekočih mednarodnih umetniških dogajanjih ob koncu sedemdesetih in na začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja, pa tudi z njim odgovarjajočimi teoretskimi in kritičnimi interpretacijami, je močno pritegnil izziv velike spremembe umetniške paradigme, razumljene z besedo postmodernizem – čeprav je bil sam privržen idealom modernizma, se je vendarle spustil v razpravo o tedaj novih fenomenih na umetniški in teoretski sceni. Iz besedila *Teorija modernizma, praksa postmodernizma* se razbere, da avtor pozna ključne izpeljave postmodernističnega obrata, pa tudi produkcijo protagonistov ameriške "nove slike", italijanske transavantgarde in nemškega neoekspresionizma, seznanjen je z idejami Lyotarda, Baudrillarda, Susan Sontag, bral je in navaja besedila Crimpa, Perreaulta, Marcije Tucker, Bonita Olive, Carolija, Catherine Millet, Fausta ter Gachnanga. S takšnimi

¹³ Tomaž Brejc, *Temni modernizem: slike, teorije, interpretacije*, str. 38.

¹⁴ Prav tam.

vpogledi, spoznanji in nagnjenji od začetka podpira tudi pojav “nove podobe” v tedaj mladem slovenskem slikarstvu. Umetniška klima postmodernizma s svojim deklarativnim pluralizmom, nomadizmom, eklekticizmom, operacijami sofisticiranih citatov in predelavami obstoječih modelov ter odrekanje ideologizaciji in z njo povezani scientifikaciji umetniške prakse sta Brejcu očitno ustrezala. V vsem tem je videl neko vnovično, čeprav drugačno subverzivno vedenje, kakršno je cenil v umetniški smeri *arte povera*, konceptualni umetnosti in v prevratu skupine OHO v Sloveniji kot skupine, ki ji je bil nekoč osebno in idejno zelo blizu. Postmodernizem se mu je torej prikazoval kot nenaden strokovni in intelektualni izziv, ki se mu ni mogoče upreti. Pa vendar do postmodernizma ni skrival določene zadržanosti, pripomb in pričakovanj, ki bi jih bilo treba šele izpolniti. Vse to se nazorno razbere iz naslednjega malo daljšega navedenega citata: “S formalnega stališča je postmodernizem seveda eklektičen – njegove novosti niso v strukturi slikovnega polja, ki je podedovano iz modernizma, temveč v novi senzibilnosti, v – kot so govorili v času postimpresionizma – novi ‘štimgungi’. /.../ res je sijajno, kadar je slika avantura, poseg v zmedo, ki je ni mogoče obvladati, sprostitvev ekspresivne energije, ki je ni treba regulirati, toda vse to so dejanja na začetku, dejanja, ki izhajajo iz nujne negacije doseženega stanja, pa so vsa po vrsti, čeprav globoko zasidrana v eksistencialnem sunku sodobnosti, obrnjena nazaj. Kaj bi lahko sformuliral postmodernizem, če bi ne bilo modernizma, kakšne predstavnne modele, ki bi ne izhajali, negirali, uničevali temeljnih postavk modernizma, bi lahko izumil? /.../ Toda postmodernizem se ni dovolj soočil še z eno, morda ključno izkušnjo modernizma, s tokom sublimnega slikarstva. Kajti po obdobju avantur in negacij se napoveduje obdobje konsolidacije in novega iskanja. To ne pomeni, da bo slikarstvo izginilo v kritiške razpredelnice, da bo zatrta njegova izvorna eksistencialna izkušnja; zdaj je to slikarstvo sorazmerno lahko dojemljivo na ravni senzibilnosti, toda odpirajo se mu vprašanja, ki jih ne bo mogoče samo ‘izraziti’, temveč jih bo treba znova formulirati v izumih, v iskanju, v negotovosti. Pogoj človekovega bivanja, njegova predstavnost, njegove vizije bodo zahtevali nujno drugačno likovno govorico, tako, ki ne bo samo preplavljala gledalca z izlivi neke zatrte notranjosti, temveč ga bo vodila iz obvladanega spoznanja in vizualne izkušnje k še nevidnemu, k nepredvidljivemu, k sublimnemu. Ta raven v označevanju človeškega bivanja se polagoma kaže tudi v postmodernističnem slikarstvu.”¹⁵

¹⁵Tomaž Brejc, *Teorija modernizma, praksa postmodernizma*, str. 38–40.

Čeprav je v tem redko navajanem citatu izrazil zaupanje v potencialne sublimne domete postmodernističnega slikarstva, enakovredne tistim prej doseženim v zgodovinskem modernizmu, je Brejc hkrati skoraj že ugotovil določene konstitutivne pomanjkljivosti postmodernizma, to pa ga je napeljalo k opažanju še enega obrata paradigme v aktualni umetnosti, tokrat z motom "modernizem po postmodernizmu?" Tedaj je pustil vprašaj na koncu te hipoteze, kmalu potem pa se je vse pogosteje in vse bolj obračal k visokim in konstantnim modernističnim vzorom. Tako je v besedilu "Umetnost in teorija ob koncu osemdesetih let" (1988) menil, da velja spet obrniti pozornost k tistim dogajanjem v tedanjem slikarstvu, ki so vodila k vnovičnemu ovrednotenju forme, imanentne temu staremu umetniškemu mediju, ki se ohranja ob vseh kaotičnih in nepreglednih medijskih razširitvah sodobne umetnosti. "Ali to tudi pomeni, da se znova vrača vprašanje forme kot specifične entitete, ki artikulira ontološko vzvišenost in domet, transcendenco umetnosti v svetu, ki je razpuščen v profanosti elektronskega podobotvorja? Da torej podoba ni ne blagovni fetiš niti ideološka svetinja, temveč varuje bit umetnosti?"¹⁶ se sprašuje Brejc. Sam se seveda izogiba zagovarjanju kakršne koli vrnitve h kanonom modernizma, vendar ne skriva, da ravno v velikih tokovih moderne umetnosti, ki jih razume z navedenimi pojmi ontološke vzvišenosti in transcendence, vidi vrednosti, ki jih ni treba in se jih ne sme zapustiti niti v postmodernizmu. Morda ne nazadnje ni pretirano zaključiti, da se je Brejc v to zanj samega zagotovo zelo izzivalno, za umetnostno zgodovino in umetniško kritiko pa vendarle tudi zelo spodbujano diskusijo o odprtih kontroverznih odnosih med modernizmom in postmodernizmom v umetnosti zadnjih desetletij 20. stoletja pravzaprav spustil predvsem zaradi zagovora teh in takih vrednosti umetnosti.

Prevedla Polona Tratnik

¹⁶ Tomaž Brejc, *Umetnost in teorija ob koncu osemdesetih let*, v: *Iz modernizma v postmodernizem*, I, str. 150.