

Postmodernizem: Kaj je to in v čem ga vidimo

Teorija modernizma, praksa postmodernizma



Tomaž
Brejc

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 desetletja predal različnim oblikam postmodernizma — utrujenost konceptualne umetnosti, ikonoklazem minimalizma, rigidnost formalizma in ideološki obup in nemoč, ki odmevajo 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 skuša 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 predstavnostne situacije in ga izrabiti za raznovrstne postmodernistične umetnostne zamisli.

Medtem ko je termin postmodernizem sorazmerno uveljavljen v arhitekturi, pa je obseg in pomen termina v slikarstvu, kiparstvu, fotografiji in filmu precej bolj nejasen. V slikarstvu, ki nas tu pretežno zanima, so se po letu 1977 pojavili različni »izmi«, ki sicer označujejo postmodernistične tokove, vendar si niti eden teh pojavov ni vzel pravice, da bi si kot skupni imenovalc zadržal termin postmodernizem. Zato v obdobju med 1977 in 1982 govorimo o »bad painting«, slikarstvu ekscentrične figuralike, ki jo je leta 1978 predstavila v The New Museum, New York, kritičarka Marcia Tucker, od sredine stoletja je popularno »vzorčno slikarstvo« (pattern painting), izrazito dekorativno, barvito, »poploščeno« slikarstvo, ki ga med drugimi zagovarja John Perreault, Douglas Crimp je leta 1977 z razstavo Pictures (New York, Artists Space) odprl področje »slikarstva nove podobe« (new image painting), v Ameriki govorijo o »energizmu« (Ronny Cohen), predlagali so izraz »nova naiva« (Carrie Rickey), ki se tam ni prijelo, imelo pa je močan odmev v Franciji, A. B. Oliva od leta 1979 propagira italijansko transavantgardo, ki ji Nemci rečejo tudi »Arte cifra«, Nemci sami so pridelali »novi ekspresionizem«, »heftige Malerei«, nove fauviste, Catherine Millet si je omislila »Barok 1981« (tako se je imenovala razstava novih slikarskih

tendenc v pariškem ARC), nasploh se govori o neomanierizmu, o »novem valu«, tudi o »novem slikarstvu«, ki pa ga je treba ločiti od »novega«, t. j. primarnega ali fundamentalnega slikarstva sredine sedemdesetih let, o pluralizmu itd., itd. Že ta terminološka zmeda kaže, da se območje in dejavnost postmodernizma še nista mogla ustaliti in da je izrazoslovje samo posledica pluralistične razpršitve temeljnega stimulusa, ki pa vendarle razodeva nekaj skupnih lastnosti: gre za odvrnitev od ideologizacije in s tem povezane scien-tifikacije umetniške prakse, na novo se skuša podati razmerja med Jazom in slikovnim poljem, poudarja se individualna in arhetipska umetnikova ikono-grafija, Feyerabendov »anything goes« inspirira anarhistično obdelavo odnosa do zunajumetnostnih področij ter sprošča »prepovedi« modernizma v post-moderni stični umetnostni praksi in nomadizem pomeni že prilaščanje dehi-storizirane estetske izkušnje modernizma v zasebne namene postmodernistov.

Zgodilo se je sorazmerno naglo. Med 1972 in 1980 je postal moder-nizem stil, »epoha«, »perioda« umetnostne zgodovine, kot bi govorili o renesansi in baroku. S tem pa je postmodernizem zavzel pozicijo »poznega« stila, kakršen je manierizem. Toda manierizem je čisti »izum« 20. stoletja, plod enkratne estetske intuicije Maxa Dvořaka, manj pa v času vmeščeni, v terminologiji 16. stoletja zasidrani, »zavestni« kritiški pojem. Teoretiki 16. stoletja sicer govorijo o manieri, vendar je ne vežejo na estetske predstave izumetničenosti in zatona izvorne umetnostne izkušnje, temveč jo pojmujejo kot sofisticacijo sporočenih oblikovnih modelov. Manierizem je oddaljen od narave renesančne umetnosti, je torej prvi »historični slog«, ki oblikuje na obdelavi in precizaciji oblikovnih obrazcev in spoznanj visoke renesanse in jih v skladu z lastnimi eksistencialnimi in predstavnimi interesi rafinira, spopolnjuje in oddaljuje od earave. Manierizem je torej spoznanje skoraj bolešne artificialnosti umetniške tradicije, oblika evropske zavesti, ki spozna sproduciranost katerekoli umetnostne izkušnje, njeno načelno posebnost, odtujenost od drugih družbenih praks, in hkrati ustvarja posebno zavest o nujni, prav tako boleči uklenjenosti in omejenosti larpurlartizma v kate-gorije in norme veljavnega družbenega okusa in mode. Manierizem se zdi kot prekršek utečenega sloga in obenem kot skrajni doseg avtonomije umet-nosti. Je značilen pozni stil.

Drugo obdobje, ki zavezuje k primerjavi s postmodernizmom, je fin de siècle in še posebej simbolizem. Douglas Crimp piše, da se je »območje fanta-zije znova pojavilo, da bi izrinilo in nadomestilo analitične in percepcijske načine bližnje umetnostne preteklosti. Celotna tradicija modernizma, ki pa izhaja iz simbolizma, se zdi znova pomembna in odločujoča.« Kriza poziti-vizma konec 19. stoletja je sorodna današnjemu nezaupanju v optimistične vizije sodobne elektronske tehnologije (kljub zadnjim napovedim Hermana Kahna), prav tako lahko danes sledimo vrsti razstav, razprav in umetniškim delom, ki poudarjajo v načelu simbolno, arhetipsko in magično tradicijo postmodernistične umetnosti, ki je bila skoraj izgubljena v obdobju znan-stvenega modernizma (te teze zastopa v Italiji predvsem Flavio Caroli, vse pogosteje pa naletimo na podobne izjave samih umetnikov). V prodoru elektronsko generirane produkcije podob je slika zavzela v tej civilizaciji nenavadno pomembno mesto, saj pomeni edini ekran, na katerem je tradicija ročne proizvodnje povzdignjena v sodobno senzibilnost, ne da bi zaradi tega postala smešna ali zastarela ali neprimerna. Vse več je znamenj, ki govorijo, da je »slikarska« slika ključna, če hoče človek danes še zasledovati poti svoje

eksistence, ne da bi jih bil prisiljen transformirati v serijo binarnih operacij. Slika zatorej vztraja tudi kot polje iracionalne, zunajkritične zavesti in, kot dokazujejo izdelki postmodernizma, omogoča zasidranje izkušnje brez žrtvovanja njene avtentičnosti. Seveda to ne pomeni, da nima dvodimenzionalno polje slike in njegove predmetne ekstenzije (npr. v slikah Mimma Paladina) svojih sintaktičnih, predstavni in drugih zamejitev, tudi ta postmodernistična slika je slika zato, ker je na določen način strukturirana, ker ima v sebi oziroma nosi morfološke in ikonografske podatke, ki gledalcu še omogočajo komunikacijo, toda raven in zahteve te komunikacije se zdijo nenavadno sproščene in dejavne. Nagovor sodobne slike postaja spet aktiven, dramatičen, celo teatralen in patetičen. Toda postmodernistična slika prav tako odpira vrata nevarnemu voluntarizmu, navidezni samovolji, ki pa utegne postati plen tistih, ki mislijo dosledneje in bolj izkoriščevalsko — da se novi nacionalizem in regionalizem vežeta na postmodernistične izdelke, je hkrati dokaz obojnega iracionalnega simbolizma in napoveduje vrsto prepovedi in omejitev, ki iz njiju izvirajo.

In navsezadnje je postmodernizem po svoji zgodovinski legi homogen helenizmu: ne le kot pozna, dekadentna, artificialna umetnost, temveč tudi kot umetnost, ki nastaja v obdobju preobrazbe civilizacije. Vsa naša civilizacija je živ iztek modernizma, njegove znanosti in tehnologije, znotraj katerih pa se ne napovedujejo nove vizije in načrti, temveč se le elaborirajo znani predstavniki družbeni in znanstveni zastavki. Moderna znanost in umetnost razčlenjujeta futurološke dimenzije modernizma, ukvarjata se z aplikacijo, socializacijo posameznih dognanj in odkritij, ekonomizirata izume za široko potrošnje in tako postopno spreminjata družbo — toda le v zamejitvah, ki so sprejemljive, ki ne načenjajo temeljnih konstituant zahodnoevropske civilizacije. Toda čutiti je, da gre za gibanje na robu. Umetnost postmodernizma postavlja takšen rob: toda njegove konstitutivne elemente je mogoče izvesti samo iz analize modernizma, samo iz odnosov do njegovih izumov, pridobitev, poskusov in izgub. Postmodernizem nas gleda z Janusovim obrazom, zelo primerno antično metaforo: ko se odtisne v čas, ki prihaja, se drži popkovine modernizma in zdaj čakamo, kdaj jo bo izpustil in se potopil v svoj ekskluzivni doživljajski svet. Zakaj ta specifična, v kritiki še ne dovolj definirana in analizirana senzibilnost, se zdí tista posebnost, drugačnost in nepojmljiva novost, ki sestavlja temeljno vsebino postmodernizma. Postmodernizem se izogiba sistematični analizi, ker izpostavlja posebno novo senzibilnost, ekstatično zasebno predstavnost ali pa čudno izgubo Jaza v zgodovinskih oblikah, zato je trenutno kritika v precejšnji stiski — njen predstavniki, kategorialni in terminološki arzenal komaj premore sredstva, s katerimi bi bilo mogoče opisati in klasificirati sedanjo umetniško produkcijo, in čudno, da zapada v bolesten defetizem (prim. izjave Catherine Millet v *Art Press*, 52, 1981) ali pa plava v nekontrolirani evforiji in slepem, izgubljenem navdušenju (npr. W. M. Faust v *Kunstforum*, december 1981).

V pretežno evropski zavesti je postmodernizem torej zadeva zadnjih nekaj let: predvsem se pri tem opirajo pisci na razstave, ki so jih Oliva, Sperone, Maenz, Mazzoli, Amann itd. priredili v sezoni 1979/80 italijanski avantgardi, na sekcijo Aperto 80 beneškega bienala, na razstavo *New Spirit in Painting* v londonski Royal Academy, 1981, na vrsto postavitev novega nemškega slikarstva v zadnjih dveh letih itd. Vendar ima postmodernizem, vsaj kot termin, tudi starejšo rabo. Povezan je s »stranskimi učinki« mo-

dernizma, kot so se pokazali že v začetku sedemdesetih let, še posebej s tistimi njegovimi oblikami dematerializacije umetniških sredstev, ki so vodili v samodestrukcijo modernizma (robni primeri konceptualne umetnosti, zlasti Art & Language, smer fizičnih bolečin in smrtnih nevarnosti znotraj body-arta in performances npr. G. Pane, G. Brus, C. Burdon, T. Fox itd.). Daniel Bell, Brian O'Doherty, Harold Rosenberg in F. Lyotard ter J. Baudrillard so že v začetku desetletja opozarjali, »da je modernizem izčrpan. Nikarkršne napetosti ni več, njegovi ustvarjalni impulzi so postali stagnantni. Postal je prazna posoda. Njegov uporniški impulz je institucionaliziran in njegove eksperimentalne oblike so postale sintaksa in semiotika množičnega komuniciranja, reklame in visoke mode« (D. Bell). Toda ti kritiki so na drugi strani opazili, da išče postmodernizem drugačen sistem predstavnosti, ki je blizu anarhiji (Ihab Hassan) in da razvija skeptično, kritično zavest, ki jo navdihuje zamisel vsesplošnega preobrata (O'Doherty).

Vse to pa so še otroške bolezni modernizma, preoblečene v postmodernistični lošč, kar vse dokazuje, da je postmodernizem na določen način prisiljen upoštevati številne koncepte in postavke modernizma in da se trenutno še vzpostavlja kot alternativa modernizmu, preden zavzame svoj »epohalni«, »stilni« civilizacijski status.

Postmodernizem obravnava modernizem z dveh zornih kotov: najprej ga vzpostavlja kot sorazmerno kompakten stil z več kot stoletno tradicijo; šele z nastopom postmodernizma se je modernizem izvil iz negotovosti časa in zgodovine. Toda hkrati nam umetnostna praksa postmodernizma zatrjuje, da je modernizem večplasten, protisloven in celo dispartaten, da celo izgublja koherenco in avtohtonost, kajti postmodernizem dviguje iz območja modernizma določene »izme« in se ne meni za druge ali pa jih prepoveduje. Seveda tega ni mogoče izvesti, preden se modernizem ni vmesnil v zgodovino kot veljavna oblika umetnostne preteklosti, toda bližina tega postopka je še vedno takšna, da zbuja negotovosti in nesporazume — ali je postmodernizem samo perverzna coda modernizma (K. Levin v Arts magazine, 1979)? Ta široko razprostranjena teza zahteva, da na kratko opredelimo temeljne elemente modernizma.

Za modernizem je značilna njegova scientifikacija, bodisi da poteka podpredznakom filozofije in tehnologije percepcije, ali pa da je poznanstvenjen kot zgodovinska, torej ideološko determinirana praksa. Svoj razvoj (v tem smislu ga Oliva označuje kot plen »lingvističnega darvinizma«) izvaja iz že dosežene oblikovalne stopnje, ki jo analizira, rafinira, predvsem pa reducira do ireduktibilnih elementov. Zato se znotraj modernizma uveljavi latentna (»psihotična«) analiza, v kateri izgubi slika lastnosti perspektivnega iluzionizma in se razkrije kot poploščeno prizorišče, z enako konstituiranimi figurami in predmeti; to se dogaja skozi razpad koncepta in tradicije štafelajne slike; kot povračilo tej izgubi se v kubizmu in z Duchampom uveljavi avtonomni objekt d'art; pojavijo se nova načela pri formuliranju in izvajanju slikovnega polja; iz frontalnosti nosilca kot temeljne slike se širi barvno polje modernizma (Rothko, post-painterly abstraction, Graubner, nekateri predstavniki optične umetnosti) proti gledalcu. Hkrati se razvije fetišizem površine, ki črpa inspiracijo iz strategije in načina dotika platna in gestualosti, iz kolažnega bricoleurstva in monokromnih, pastoznih substanc. Z izgubo perspektivnega iluzionizma se postopoma razvija koncept mreže kot temeljne strukturne enote, ki hkrati ohranja dvodimenzionalnost površine in predmet-

nost slike. Mreža je konstrukcijska osnova, ki omogoča izhodiščni koncept (toda v tem primeru bi bila slika samo diagram) in njegovo eksistencialno nadvlado ter vključitev slikarstva v predstavnne, miselne tokove sodobnega sveta. O tem piše Meyer Schapiro: »Zamisel, po kateri slikovno polje v svoji celoti ustreza izseku prostora, povzetem iz večje celote, je ohranjena v abstraktnem slikarstvu. Ko Mondrian ni več slikah predmetov, je naredil mrežo iz različno debelih vertikalnih in horizontalnih linij, ki sestavljajo pravokotnike; nekateri med njimi niso popolni, ker jih seka rob polja, kot reže Degasove figure okvir. Zdi se, da v teh pravilnih, čeprav očitno neenakih oblikah vidimo le majhen del neskončno prostrane strukture; vzorec preostanka ni izvedljiv iz fragmentarnega vzorca, ki je čuden in v nekaterih pogledih dvoumen izsek, a ima vendarle presenetljivo ravnotežje in koherenco. V tej konstrukciji lahko vidimo ne samo umetnikov ideal, temveč tudi model enega vidika sodobne misli: zamisel sveta, ki je zakonit v razmerju od preprostih, elementarnih komponent, vendar pa kot celota odprt, nevezan in naključen.«

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. Integriteta umetnine pa ni v sodobni družbi nekaj podedovanega in s tem že zavarovnega: kot zadnja oblika neodtujenega ročnega dela je modernistična slika samo en proizvod iz razreda predmetov z estetskimi predznaki, ki se sicer dotika eksistencialne in ekspresivne umetnostne tradicije, pa je po ustroju blizu moderni tehnologiji, označeni z odprto serijo, konceptualiziranimi proizvodnimi operacijami in nezaključenim predstavnim nizom. Analiza modernistične slike je homologna lingvistični in morfološki analizi jezika, hkrati pa je možna le, ker je slikarstvo vzpostavljeno kot avtonomna, vendar ideološko, znanstveno determinirana praksa. (Tej orwellovski viziji modernizma se je postmodernizem še posebej uspešno uprl).

Na ekskluzivnost estetske izkušnje modernizma, na njeno samoreferencialnost in samozadostnost je opozoril Clement Greenberg, Ad Reinhardt pa jo je slikarsko utelesil. Njeni začetki so v Manetovih slikah iz šestdesetih let 19. stoletja, prehod pomenijo Monetove slike v serijah ter pozni Cézanne. Ločitev narave in duha, kot ga je ob poznem impresionizmu opisal Argan, se dogaja prav na osnovah naturalizma. Monet in Cézanne slikata kot prepričana naturalista, z zagrizenim občutkom, da bosta podala samo tisto, kar vidita. Toda slike postajajo vse bolj del predstavnega kontinuuma, v katerem se postopoma izgublja identiteta med videnim in naslikanim, vse bolj pa prihaja na površje dejstvo, da te slike razkrivajo same zaznavne procese, njihov mentalni ustroj in preobrazbo ter ekspresivne učinke. V poznem Monetu (Lokvanji iz Givernyja, slike v Oranžeriji, Paris) srečamo formalno večsmernost, ki napoveduje Pollockov gestualni allover. Ključnega pomena za to interpretacijo modernizma je pojav kubizma. Analitični kubizem razvije centripetalno elipsoidno kompozicijo, v kateri je mogoče razgraditi figuro in opustiti barvo, ker ju v ničemer ne določuje perspektivni iluzionizem, saj je slika določena le z razporejanjem bralnih ključev v harmonizirani estetski kompoziciji. Njen slikarski red nadvladuje odnose, ki bi veljali za posnemanje narave, hkrati pa se ne odreka klasičnemu občutku stabilnosti in uravnoveženosti. Prepoznamo predmet ali upodobljenca, vendar le, če pristanemo na novo členitev slikovnega polja. Slika tako postane poseben objekt d'art. Še

korak dlje napravi sintetični kubizem, v katerem se kolažirane ploskve uveljavijo kot iluzivni nosilci, kar v slikarstvu kubizma vrne barvo in snovnost. Toda oba procesa odpreta najrazličnejše možnosti, kako označiti umetniški predmet.

Vendar Greenberg ne opredeli vseh možnosti: zanj ostanejo v veljavi samo tiste, ki oblikujejo nadaljnjo analizo in njeno kantiansko izpostavitve znotraj slikarstva. Samo umetnost, ki z lastnimi sredstvi kritizira lastne postopke in ki iz območja estetske izkušnje izganja vse, kar nima lastnosti formalnega spoznanja, je zanj pravi modernizem. Logično je, da je zato najbolj napadel vse oblike iluzionizma, ki bi zakrivale ali gledalcu izmikale zavest o temeljni ploskovitosti same podobe — preden potujemo v notranji svet podobe, moramo trčiti ob njeno površino, njeno načelno in temeljno ploskost, in prav ta zavest o sproduciranosti vsakršnega iluzionizma ga je vodila k napačnemu sklepu, da je ves razvoj modernizma usmerjen k čisti slikarski ploskovitosti in izrabi njene deziluzivne dvodimenzionalnosti. Sijajno kritiko teh nazorov je dal Leo Steinberg (*Other Criteria*, New York 1972), saj gre predvsem za red in usmerjenost zaznavanja iluzionističnih učinkov v sliki, ne pa za načelno ugotavljanje in rangiranje modernističnih slik iz post-painterly abstraction v vrh modernizma in z njim povezanega popolnega samozavedanja slikarstva kot slikarstva. Tudi iluzionizem zahteva razčlenitev in analizo lastnih postopkov in opredelitev njegovih učinkov, optičnih in ekspresivnih, čustvenih, zatorej omogoča sorodno pot kritičnega samozavedanja slikarstva kot slikarstva, le da za te procese ne zadošča več morfoloģija, temveč so potrebne ikonografija, semiotika in psihoanaliza.

Greenbergovski zminimalizirani formalizem je v šestdesetih letih vendarle inspiriral nadaljnje radikalne analize. Deloma odmeva v ameriškem minimal-artu, kot zahtevo po popolni deziluzivnosti umetniškega dela pa ga najdemo celo v zahtevah čistega, »verbalnega« konceptualizma, ki povsem dematerializira umetniška sredstva, jih spreminja v umetniške izjave, v nekakšne filozofske traktate, kjer imajo glavno besedo L. Wittgenstein, A. Ayer in R. Wollheim (cf. J. Kosuth, *Art after Philosophy*, Studio International, 1969).

Če je Greenberg zastopnik in interpret »čistega«, purističnega modernizma, pa se hkrati uveljavljajo tokovi, ki prikazujejo »nečiste«, hibridne in eksotične, pervertirane in ezoterične, iracionalne umetnostne učinke modernizma. Duchampa, na primer, nikakor ni mogoče nadzorovati s formalno analizo, čeprav je izrazito racionalen umetnik. Toda Duchamp zavestno zavaja gledalca in interprete na negotove poti. Njegovim ready-mades je vzet določen vzrok, odvzeta jim je formalna kvaliteta, medtem ko je njihova ikonografija iluzivna in je ni mogoče enostransko zakoličiti. Domnevam, da so Duchampovi »umetnostni eksperimenti« pravzaprav dejanja z razpršenim, nedoločenim in zato začetno nevzročnim stimulusom. Duchampov »acse gratuit«, ki ga sicer poznamo iz Gidovega romanopisja iz poznejših let, je dodatno prepleten s plastmi zgodovine perspektive, okultizma in retorike, njegova ironija zato ni moralna, temveč izrazito cerebralna. Toda z vidika formalnih dosežkov je Duchamp mojster razgraditve kakršnega koli iluzionizma celo »Veliko steklo« (Philadelphia Museum of Art) poganja gledalca iz površine v globino, posebej v naslikanih, mojstrskih trompe-l'-oeilskih sprevrženih perspektivah, toda nato nepotešena znova nazaj. Še danes je v filadel-

fijskem muzeju postavljeno tako, da je za njim resnična okenska odprtina in se iluzivni potencial nenehno podvaja.

Znotraj nečiste linije modernizma ni mogoče obiti prvih nastopov (performances) futuristov in dadaistov, ki odmevajo v poznejših oblikah fluxusa in performance-arta v sedemdesetih letih.

Tudi Dalijev akademski nadrealizem pomeni regresijo v analitski proizvodnji modernizma. Ta nadrealizem ne pomeni, da je reakcionaren samo zato, ker je bil takšen Dalí sam, temveč zato, ker vpeljuje v slikovno polje čisto tradicionalne, toda s tem tudi historizirane oblikovne načine v upanju, da mu bodo pomagali poudariti čutnonazorno plat njegovih paranoičnih prividov. Toda če bi bili marsikateri njegovi motivi zanimivi v »goli« obliki na analitikovem kavču (od koder jih je Dalí tudi najraje jemal, saj je poleg Freuda skrbno bral tudi Sada, Sacher-Masocha in Krafft-Ebinga), pa se v slikah izgubi njihova eksistencialna ost in groze se spremenijo v udoben pohlep pogleda in njegovo zadovoljitev. Razen drobnega voyenrističnega občutka ni v teh slikah prav nič zavezujočega: res je, strahovi so, toda tako čutno dražljivo naslikani, tako patetično teatralni, da so lahko samo strahovi drugih, strahovi, ki se ne dotikajo Jaza, vtisnjeni so v znanje in pridno ročno delo, v spretnosti in na videz prav tradicionalni slikarski tehniki (toda lazure na Dalijevih slikah niti približno nimajo tiste ustaljene in dovršene prosojnosti, kot jih ima Vermeer, in Dalí izkorišča površen učinek reprodukcije v revijah in časopisih, kjer se takšne »podrobnosti« seveda izgubljaajo, vtis sijajnega tehničnega znanja pa ostaja). Toda sedaj je akademistična spretnost tista, ki varuje gledalca, kajti v njej je utopljena perverzno, seksualna patologija; videz estetske dovršenosti spreminja sliko v dragulj (in takšne so Dalijeve cene, pa tudi številni majhni formati slik), katere klinično sporočilo ni več zavezujoče. Dalijeva estetska revolucija je torej neskončno oddaljena od revolucije v življenju, ki jo je propagiral nadrealizem, saj ji njen elitni dekorativni, alegorični stil visoke buržoazije odbija kakršno koli prevratno moč — tudi v umetnosti.

Pomembnejše so nadrealistične tehnike, podedovane deloma iz dadaizma (še posebej v ustvarjanju Maxa Ernsta): teorija naključja in mentalne asociativne slikovnosti, decalcomanija, »slastni mrtvec«, uporaba predstavno dispartnih snovi, izdelava ambientov in nadrealističnih predmetov.

Nečista smer modernizma ima v Evropi po drugi svetovni vojni vrsto sijajnih predstavnikov: Piera Manzonia, Yvesa Kleina in predstavnike »novega realizma«, vpliva pa na vrsto umetnostnih izmov, ki se uveljavijo v poznih šestdesetih in potem v sedemdesetih letih, posebej na arte povera in razne oblike performances in body-arta, instalacij in filmov umetnikov.

Za slikarstvo v Ameriki sta temeljnega pomena Robert Rauschenberg in Jasper Johns, ki sta bila, vsaj v kritiki, nekaj časa napačno povezana s pop-artom. Rauschenberg je razvil posebno strukturo slikovnega polja, ki mu omogoča, da vanj vtisne številne sledove, poteze, civilizacijske artefakte in najrazličnejše odpadke, informacije iz časopisja in revij itd., toda to slikovno polje ni več element vertikalnega branja. Te slike ustvarjajo simbolne aluzije na horizontalne ravnine, na mizo, projektirno ploščo, grafično tiskanje, tla, na katerih so razmeščeni, ali bolje, razmetani predmeti po načelih, ki jih nič več ne določa vertikalna drža človeka pred sliko ali pomenski križ, značilen za vso zahodnoevropsko produkcijo podob, namreč, da je tisto, kar je postavljeno pokonci in v ravnini človekovega pogleda, tudi najpomemb-

nejše ali pa se celo oddaljuje v vertikali navzgor. Zato slikovno polje ni več analogon vidnim izkušnjam narave, temveč se ravna po operativnih posegih kulture; slika je prej civilizacijski palimpsest kot pa optično vodilo v estetsko ugodje. Takšno slikovno polje (sijajno ga je definiral Leo Steinberg, *Other Criteria*, 82 ss) je upravičeno postavljeno v interesno in predstavno območje postmodernizma. V njem so se puristična gibala modernizma znašla z ramo ob rami z nečistimi hibridi predstavnosti, povzetimi iz imažerije megalopolisa.

Arte povera ni samo »revna umetnost«: Germano Celant, ki je leta 1969 organiziral prvo razstavo te smeri, je imel v mislih bolj razširitev obsega predstavnosti umetnosti, razmišljal je o materialih, ki jih umetniki uporabljajo in ki že zdavnaj nimajo prav nobenega stika z »lepimi umetnostmi«. Ko so izdelovali minljive ambiente s pomočjo slame in dima, peska in oglja, listja, vrvi in različnih kosov kovin, mineralov in masti, različnih bioloških substanc, zrcal in izdelkov grafične industrije, so ti umetniki v okvir galerije sprejeli tudi zunajumetnostne procese; ko je Robert Smithson, vodilni predstavnik land-arta govoril o svoji umetnosti, so ga naravni procesi, še posebej mineraloški in geološki, zanimali kot oblike imaginacije, ki si jo mora človek šele prisvojiti — toda ne v obliki znanstvenih formul, temveč v čutnem in predstavnem stiku z ambientom, vzpostavljenim v krajini, ali z intervencijo v puščavi ali s prenosom mineralov v belo kocko galerijskega prostora. Ključnega pomena za to generacijo umetnikov (W. de Maria, R. Smithson, R. Morris, D. Oppenheim, M. Heizer, E. Hesse, B. Nauman, M. Merz, G. Zorio, J. Kounellis, G. Anselmo, J. Dibbets, R. Long, skupina OHO itd.) ni bilo izdelovanje posebno ekscentričnega predmeta ali instalacije, njihovi projekti, predstave, video trakovi, intervencije v urbanih in opuščeni okoljih, v puščavah in vodah, so bili namenjeni temeljnim raziskavam umetnosti in stvarnosti, zanje ni bil pomemben samo končni izdelek, temveč enako sam proces nastajanja in transformacije tako umetnosti kot stvarnosti. Navidez je bilo zanje značilno, da so se odrekli forme in estetike, toda hkrati si je območje umetnosti z njihovim delovanjem pridobilo področja in inspiracije, ki so se zdele, da so umetnosti povsem nedostopne. Nevarnost, da bi s tem umetnost postala »informacija« in ne utelešenje estetskih predmetov, je včasih zavedlo te umetnike v svojevrstno kopičenje dokumentov, sredi katerih je bilo videti postavu umetnika, denimo Beuysa, kot maga in alkimista, kot popularnega socialnega pridigarja in reformatorja, ki je svoje težko pojmljive koncepte zavijal v radikalno politično ali znanstveniško govorico, pri čemer so se okrog posameznih karizmatičnih figur, šamanov, kot je — znova — Beuys, začeli zbirati verniki, njegovi izdelki pa so zavzeli položaj fetišev. Postmodernizem je seveda ostro nasprotoval raznim oblikam arte povera, land-arta, body-arta, toda hkrati je ikonografija te umetnosti na poseben način preniknila celo v slikarstvo — Salomé in Luciano Castelli med nemškimi novimi ekspresionisti izhajata iz transvestitskih performances in body-arta, in Paladino s svojimi južnoitalijanskimi miti ni daleč od C. Coste, ki je s skrajaj etnološko zavzetostjo raziskoval motive starih običajev na italijanskem Jugu, ne kot materialno kulturo, temveč kot mentalne sledi. Celotna generacija slikarjev znotraj postmodernizma izhaja iz performances (prim. H. Kontova, *Pittura che viene della performance, Flash Art*, 1982).

Ta »nečista« plat modernizma nas torej po svoje vendarle vodi v oblike in zahteve postmodernistične umetnosti, njena raztreščena predstavnost, iz-

gubljena v nešteti individualnih mitologijah in oblikovnih zamislih pa legitimirajo Jencksovo mnenje, da je shizofrenija edini inteligentni pristop k pluralizmu sedanje umetnosti. Toda prav v vračanju elementov modernizma v predstavnost in formalni svet postmodernizma vidimo možnost, da obvladamo njegov kaos: kajti postmodernizem je postavil prepovedi, ki nam omogočajo pot skozi sedanjo situacijo, prepovedi, ki zadevajo vse oblike geometrične abstrakcije, stikov tehnologije in umetnosti, lingvističnih analiz slikovnega polja in likovne govorice, tehnološke izdelave posameznih umetnin in pa očitne skozi govorice umetnosti projicirane družbene kritike. Namesto tega pa je ponudil vrsto domislic, preobratov modernistične govorice in snovi, ki kažejo, da je postmodernizmu skupna določena senzibilnost in da ga bolj povezujejo ikonografska kot pa stilna opredeljevanja.

Povsem jasno je, da so elementi postmodernizma v slikarstvu obrnjeni s hrbtom proti konstituantam modernizma: to slikarstvo zavrača minimalizem in ikonoklazem, teorijo in scientifikacijo, nastopa proti ideologiji, proti impersonalizmu, logiki, redu in logosu modernizma. Propagira iracionalno, manieristično in baročno, nomadsko, bleščče in fantastično, naključje in nepredvidljivost, dekor in užitek, propagira divjo misel in bricoleurstvo, toda hkrati tudi skrajno safistikacijo in izbrušenost, »fashion«, aktualnost okusa in mode. Zavzema se za izraznost in aberacije vseh vrst, za hibridnost in sinkretizem, za zgodovino brez nadzora logosa in dialektične vzročnosti, za zmago Junga nad Freudom, ornamenta nad resnico in užitka nad kontemplacijo. Toda ta načela so vse prej kot pa »nova narava« umetnosti. So del skrbnega in težavnega premisleka in odločitev, formulacijskega napora, ki ni v ničemer manjši od tistega znotraj modernizma. Vstop v zgodovinski čas je za te umetnike prav tako zahteven in težaven, kot je to veljalo za moderniste. Morda je njihova svoboda, ki jo je pogojil prav izstop iz modernizma, prav tako zavezujoča, kot so bile zahteve lingvističnega darvinizma môra za ustvarjalce na koncu modernizma.

Povsem logično je, da se upirajo vdoru tehnologije v umetnost, o tem smo že pisali. Odgovor postmodernizma tej utopiji je v tem, da je nenadoma znova pomembno ročno delo, da je slika spet v celoti izdelek manualnih operacij, ker umetnik ne uporablja šablone, ravnila, predloge, zračnih čopičev ali barvnih razpršilcev, ko si ne pomaga s fotografijo in emulziranim platnom.

Avtentičnost postmodernistične slike je zagotovljena že s samim postopkom izdelovanja, kaže isto etiko dotika platna in je v tem smislu povsem vezana tradiciji, ki je bila lastna tudi modernizmu. Vendarle je sedanja ekskluzivnost, kako s potezo roke, z gesto telesa v celoti obvladati površino slike takšna, da v načelu izvzre vsakršne drugačne, skozi druge tehnike splošne operacije. Ves oblikovni arzenal modernizma se zato že v logiki samega postopka vede kot tujek v imažeriji, ki jo pretežno določujejo elektronsko generirana množična občila. Posebej značilno za sedanje stanje v grafiki je ponovno ročno izdelovanje papirja, ki ga je sicer povzročila gola ekonomska nujnost, toda v trenutku, ko so začeli grafiki sami izdelovati papir, so se spremenili nekateri odnosi med barvo, kvaliteto in teksturo papirja in vse to je vplivalo na poseben videz grafičnega lista: kot da bi bila podoba, ki je vanj vtisnjena, pridobila nekakšno individualno neponovljivost. Toda na drugi strani, zlati v ameriškem slikarstvu nove podobe, v skupini, ki je zbrana okrog galerije Metro Pictures, New York (S. Levine, T. Brauntuch, D. Salle,

T. Lawson itd.) je situacija skoraj povsem obratna — postmodernizem torej ne dovoli, da bi se iz kakšne sicer izjemno razprostranjene etike ustvarjala nova norma.

Kdorkoli je bral Readov potboiler, njegovo sežeto zgodovino moderne slikarstva, se bo spomnil začetka drugega poglavja, v katerem Read piše o zastoju, ki se je pojavil v začetku našega stoletja in ga je moč lepo opisati s francosko frazo: *recule pour mieux sauter*. Takšna je tudi današnja situacija — vrniti se je treba nekaj korakov nazaj, da bi se lahko uspešno pogrnali naprej. Seveda, vsi poznamo tezo A. B. Olive o nomadskem gibanju skozi modernizem in zgodovino umetnosti, manj pa so znani njeni izvori in posledice. V duhu, v kakršnem se v različnih kontekstih pojavlja nomadizem danes, je težko ločiti posamezne pomenske plati. Zagotovo je eden virov sedanjega nomadizma Picabia, njegovo poudarjanje pomena slabega okusa in neprimerne slike. Picabia je dejal, da se je treba preleviti v nomada in se gibati skozi ideje tako, kot se premikamo skozi dežele in mesta. Predlagal je nekakšno anarhično proti-zgodovino, nekakšen potrošniški nakup različnih, po možnosti robnih, z elementi nespodobnosti in slabega okusa opremljenih domisljic iz trgovine modernizma — in prav tako iz vsakdanjega življenja. Leta 1920 se je zavzemal, da bi razširil meje slabega okusa. Toda tu ga je modernizem kruto izkoristil: Susan Sontag je opisala »camp« estetiko, v kateri je tisto, kar je zares slabo, tudi edino zares dobro in Picabjev izziv je postal moda (pri čemer si ne moremo izogniti misli, da bi to Picabia v resnici zabavalo).

Znotraj arte povera, pri Merzu, njegovih iglujih in spiranlih instalacijah, ki jih konceptualno ureja Fibonaccijeva matematična serija, je Germano Celant prav tako opozoril na nomadizem, tokrat v duhu strukturalne antropologije in umetnikove zasebne ikonografije. Toda nomad sedaj ni samo tisti, ki se kot v bistvu romantični umetnik giblje zunaj družbeno določenih odnosov, temveč je hkrati urejevalec posebne, skrivnostne poti skozi čas, je nekdo, ki mu uspe opredeliti težko spoznavne znake v logičen sistem — tisti, ki živi v ozkem svetu ponavljajočih se izkušenj, bi tega ne mogel storiti. Morda je tu smiselno dodati, da je tudi postmodernistični umetnik dedič romantične tradicije: če danes poskušamo slediti pomenu zasebnih življenjskih poti, kot se kažejo v slikah in instalacijah posameznih umetnikov, bomo v avtobiografskem materialu hitro zaslutili poteze romantičnega patosa ali pa grandomanije.

Postmodernistični nomadizem se kaže predvsem kot dehistorizacija zgodovine. Iz modernizma se jemljejo posamezni likovni elementi, določila, predstave, in ves ta disparatni material se brez težav znajde v zgodovinsko razbremenjenem slikovnem polju postmodernizma. Toda ti povzetki iz zgodovine so nekakšni goli podatki, iztrgani iz konteksta, razbremenjeni težavnih pomenov, učinkujejo bolj kot ekscentrične formalne ideje, ki se potem integrirajo v mrežo nove podobe. Mesto te integracije pa ni samo ironija, kič ali slab okus, temveč večkrat skrajno preiščljena izumetničenost, včasih je ponaredek stare slikarske spretnosti, ali pa je tak »citat« brutalno soočen s trenutnim dogodkom, povzetim iz kake fotografije ali iz filma.

Toda smeri nomadskega gibanja na zemljevidu modernizma vendarle kažejo določeno predstavno, tudi ideološko pogojenost tega premikanja: znotraj transavantgarde je na primer dovoljeno vse, kar prikazuje italijanskost kot posebno kakovost — zato je vpliven pozni de Chirico, potem ko že

zanika svoje avantgardistično obdobje in se predaja lastni razdelavi mediteranske mitologije in neokusnemu občudovanju lastnih domislic, ko sodi, da je najgloblje dojel lastno tradicijo; Nemci slikajo nastop popularne rock-skupine v likovni terminologiji Kirchnerja (H. Middendorf) in K. H. Hödicke v svojih Kopalcih s Hallensee ponavlja sedemdeset let star spor, kdo je bil prej ekspresionisti iz skupine Die Brücke ali Matisse, saj Matissov Rožnati akt (Grenoble, muzej) multiplicira v serijo ekspresivnih figur v kompozicijskem duhu zgodnjega ekspresionizma; v Franciji in Angliji je popularen Balthus, opozarjajo na Deraina in Vlamincka iz medvojnih let, prostorski odnosi v številnih postmodernističnih slikah so povzeti po Chagalovi poetiki, portreti so slikani v duhu Soutina, še v risbi je čutiti odmeve zgodnjega Hockneya in Boshierja. Očitno je na slikarje postmodernizma vplivala serija razstav zadnjih let, v katerih so v Berlinu, Parizu, New Yorku in Kölnu ter Londonu in Rimu pokazali nemški ekspresionizem, novo stvarnost, umetnost meščanskega realizma med obema vojnoma, enako pa se med inspiracije za postmoderniste vrivata pozni Picasso in Max Beckmann. Kleejeve intimne domislice, Carràjevo metafizično in novorealistično slikarstvo, Ernstove tehnične igre, ves ta različni inspirativni potencial se znajde mutiran in presnovljen v novi podobi. Zdi se, kot da postmodernizem govori o umetnosti in njeni preteklosti brez kakršnih koli norm in regulativov. Toda hkrati je prepovedan (vsaj doslej) kakršen koli citat iz geometrične abstrakcije in konstruktivizma — in ni težko razumeti, zakaj. Kajti geometrična abstrakcija in konstruktivizem sta nosila s seboj vedno zamisel umetnosti, ki predstavlja del družbene revolucije, ki s svojimi racionalnimi oblikami sodeluje v utopični preobrazbi sveta in človeka; nobeno naključje ni, da so se geometrično abstraktne in konstruktivistične smeri pojavile sočasno ali pa neposredno po socialnih revolucijah in da so še v petdesetih in šestdesetih letih skupine tako mislečih umetnikov napovedovale temeljne družbene spremembe (pri nas Exat 51 in zagrebške Nove tendence). Izmik takim citatom je seveda nadvse logičen. Izhaja iz temeljne predpostavke postmodernizma, da je leto '68 propadlo, da je konec iluzij in utopij, da je edino mogoče ohraniti umetnost v zasebnih, toda zato ekstatičnih in v ničemer cenzuriranih ekspresivnih oblikah. Postmodernizem dokazuje, da so utopična predvidevanja o povezovanju umetnostnih praks s drugimi družbenimi praksami propadla in da se umetnost zavestno vrača v obrobje, ki ji je določeno. Toda ta proces sedaj ni označen samo z žalostjo in obupom: nasprotno, zdi se, kot da je s tem korakom umetnik razbremenjen heterogenih družbenih odgovornosti, da se mu odpirata bleščavica larpurlartizma in z ničemer zamenjane zasebne predstavnosti; številni slikarji zatrjujejo, da je šele s postmodernizmom nastopilo obdobje resničnega vzpona in sreče.

Toda nomadstvo postmodernističnega slikarja se ne konča s potovanjem skozi zgodovino modernizma, niti mu ne napoveduje konca njegovo skrivnostno poglobljanje v atavizem arhetipov in mitov, pač pa se večkrat znajde na evropski sceni — in njegovo nomadstvo se prelevi v kaj žalostne »končne« oblike, v regionalizem in nacionalizem. Nobeno naključje ni, da je ovitek Olivove knjige o italijanski transavantgardi njihova trobojnica, in da Gachnang s tako prepričljivo zavzetostjo razlaga povojno nemško razdvojenost. M. W. Faust poudarja, da postaja provinca odskočna deska za uspeh, kajti v njej so lokalne tradicije trdne in izkušnje, ki si jih v regionalni predstavnosti pridobi slikar, ustvarjajo njegovo posebnost. Danes ni enega

samega umetnostnega središča in prav iz regionalnih okolij se, posebej v Nemčiji, ustvarjajo novi centri novega slikarstva.

Po nekakšnem ovinku omogoča tako postmodernizem v Italiji in Nemčiji novo identifikacijo slike — natančno vemo, od kod izhajata Paladino ali Cucchi, novi nemški ekspresionisti niso nikakršna mednarodna skupina, temveč izrazito nemška združba, ki daje to vedeti tudi v slikarskih izdelkih. Peter Ludwig, ki je leta in leta kupoval ameriške izdelke, je zdaj eden največjih kupcev novega nemškega slikarstva, Sperone, S. Ala, Mazzoli, Amelio in številni drugi italijanski galeristi komaj zadovoljujejo naročila in cene gredo v deset in deset tisoče dolarjev. Postmodernizem je dokončno institucionaliziran in v sijajni postavitvi novega baselskega muzeja za sodobno umetnost, zanesljivo najboljšega in najbolj ažurnega muzeja na svetu, je videti Schnabla, Fettinga, Dislerja, Pencka, Cucchija, Paladina in Kieferja — postmodernizem je postal muzejska umetnost. Nikdar tudi ni imel drugačnih ciljev.

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 za časa postimpresionizma — novi »štimumgi«. Toda hkrati se je postmodernizem v slikarstvu odrekol tolikernih odgovornosti in jih nadomestil z navidezno samovoljno in vsemočno dostopnostjo do najrazličnejših oblik in snovi, da se moramo vprašati, ali ta razpršitev zanimanj in oblikovnih domislic ne pomeni pravzaprav prikritega strahu pred nemožnostjo zastaviti si višje cilje: pri tem nam ni v mislih kaka pedagoška transcendenca, nikakršno didaktično spogledovanje z metafiziko; 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 predstavne modele, ki bi ne izhajali, negirali, uničevali temeljnih postavk modernizma, bi lahko izumil? Za zdaj se postmodernizem še odreka stvarjem, čeprav se zdi, da so mu vse na voljo, odreka in umika se pred tistimi temeljnimi formulacijami, s katerimi se je opremil modernizem: definiral je status človeka s sredstvi, ki jih je moral na novo izumiti, iz analize in projekcije zgodovine; postmodernizem obvladuje ta trenutek le energija zanikanja in spreminjanja prvotnih načel modernizma. 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 zginilo v kritične 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 iskanjih, v negotovosti. Pogoji 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 človekovega bivanja se polagoma kaže tudi v postmodernističnem slikarstvu.