

Za Tomaža Brejca, povodom sedamdesete godišnjice

Bila su to davna, neponovljiva i nezaboravna vremena – negde s kraja šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog veka – kada su se tada mladi umetnici, istoričari umetnosti i kritičari iste generacije sa celog tadašnjeg jugoslovenskog kulturnog prostora, međusobno upoznavali, povremeno družili i saradivali kada god su im se za to ukazivale prilike. I upravo iz tog i takvog vremena pamtim prvi susret sa Tomažom Brejcom koji se desio povodom performansa nekolicine članova i prijatelja grupe OHO *Pasija* na Festivalu novih pozorišnih tendencija Bitef u organizaciji Galerije 212 u Beogradu 1968, da bi ubrzo potom usledili naredni, u području zajedničke nam struke istorije moderne umetnosti i srodnih sklonosti prema tada aktuelnim savremenim umetničkim zbivanjima, a čega se sve ukupno danas sećam sa neodvojivim osećanjem zadovoljstva i nostalgije.

Brejč je tokom svoje višedecenijske profesionalne aktivnosti izgradio obimni i vrlo ugledni istorijsko-umetnički i kritičarski opus o kojemu je više nego odgovorno i zahtevno izneti i sažeto izdvojiti temeljne stručne pretpostavke i pratiti njegove osnovne idejne niti-vodilje.

Kao istoričara umetnosti, Brejca su zaokupljale i u njegovom radu su se prožimale dve bitne vokacije. Jedno je izgradnja metodološkog aparata nauke istorije moderne umetnosti zasnovanih na temeljima savremenih teorijskih saznanja, između ostalih u tekstovima *Revizije v sodobni umetnostni zgodovini* i *Umetnost in teorija ob koncu osemdesetih let* i primenjenih na primerima međunarodno relevantne umetnosti kao što su monografija o Pikasovoj slici *Guernica*, *Eseji o slikarstvu, politici in vojni*, *Nemški miti* i *Eseji o novem nemškem slikarstvu*. Druga je pak njegova stalna i prevashodna zaokupljenost središnjim problemima i fenomenima domaće slovenačke likovne umetnosti 20. veka, od impresionizma do savremenih pojava, sažeta u programskom tekstu *Status slikarstva v slovenski civilizacijski izkušnji*, kao i u brojnim drugim koji tretiraju teme i pojave u rasponu od ranog posleratnog modernizma preko postmodernizma do „modernizma posle postmodernizma“.

Brejčovo spisateljsko remek-delo jeste knjiga *Temni modernizem. Slike, teorije, interpretacije* iz 1991. u kojoj razmatra teorijske postulate umetničke formacije globalnog modernizma (u poglavlju *Modernizem: oris kriterijev*) uključujući i slovenački (*Slovenska epizoda v evropskem modernizmu*). Kako pak sagledava pro-



Tomaž Brejc (foto: Arne Brejc)

blematiku posleratnog slovenačkog slikarskog modernizma Brejc je demonstrirao u poglavljima ove knjige posvećenim primerima Gabrijela Stupice, Marija Prege-lja, Marka Šuštaršiča, Jožeta Tisnikara i poznog Janeza Bernika, odreda u znaku egzistencijalne „drame subjekta“ modernog slikara kao usamljenog i izdvojenog, ali ujedno i uprkos tome neprikosnovenog i nadmoćnog umetnikovog individualnog životnog poziva.

Kao mladi kritičar i generacijski savremenik grupe OHO, Brejc je u više navrata ažurno podržao njene rane nastupe (u tekstu *Selitev družbe OHO* u Tribuni 1968), pisao je o letnjim projektima *Poletni projekti*, o izložbi *Pradjedje* u Zagrebu i *Atelier '69* u Ljubljani, obe 1969, da bi povodom retrospektive OHO-a u ŠKUC-u 1978. objavio kapitalnu studiju *OHO kot umetnostni pojav*. Brejc je tvorac pojma *Transcendentalni konceptualizam* kojim je obeležio završni period aktivnosti OHO-a 1970–71. godine. Ovim tekstom, pisanim sa pozicije neposrednog svedoka od početka do kraja postojanja grupe, izvršio je njenu prvu detaljnu istorizaciju kojom je OHO precizno postavljen u odgovarajući internacionalni kontekst kao i u kontekst savremene slovenačke umetnosti u kojoj je OHO označen kao koncepcijski prelom sa tradicijom modernizma i ujedno kao otklon ka novoj formaciji posleratne neoavangarde.

Ali kao svedok i učesnik u prvim nastupima OHO-a, Brejc je morao ubrzo da se suoči sa naglim prekidom rada grupe i razlazom njenih članova do čega dolazi 1971. godine. U takvoj situaciji zapitao se šta i ko u tadašnjoj slovenačkoj umetnosti ostaje, ako ne direktni ono barem indirektni nastavljaj OHO-ovskog prevrata? Zaključio je da to jeste fenomen novog postkonceptualnog slikarstva, tim pre što je predvodnik tog slikarstva bio donedavni član OHO-a Andraž Šalamun. Kada je u katalog *Petog beogradskog trijenala jugoslovenske likovne umetnosti 1977.* pisao tekst *Primarno, elementarno, procesualno: alternativni modeli aktuelne slikarske prakse*, Brejc je ovaj tekst započeo sledećom tvrdnjom: „Za avangardno slikarstvo poslednjih nekoliko godina karakteristično je da ono nije postalo oaza nekritičkog reprodukovanja mimetičke tradicije, već je pokušalo, sredstvima koja su za slikarstvo od konstitutivnog značenja, kako u materijalnom tako i u teorijskom smislu, da raščlani osnove i uslove nastanka slike“. Po njemu, dakle, iza operacije koja se u prvi mah čini prevashodno formalističkom nalazi se, zapravo, jedna sasvim određena ideološka premisa. Naime, slikar primarnog slikarstva svoju operaciju slikanja vrši tako da njom izbegava nastanak „viška vrednosti slikarevog rada koji kapitalizuje vladajuća ideologija“. U katalogu izložbe *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974–1980.* u Osijeku 1982. Brejc objavljuje tekst posvećen Andražu Šalamunu, Tugu Šušniku i Savu Valentiniču, za čije slikarstvo tvrdi kako ono: „ostaje postavka kritičke svijesti koja se kao osamostaljeno formalno iskustvo svrstava u mapu slovenskog slikarskog modernizma, a time i u povijesno kretanje slovenske umjetnosti u XX stoljeću“.

Nakon što je izbliza pratio nastanak i prestanak OHO-a kao sjajnog ali i kratkotrajnog bleska autentične domaće neoavangardne pojave i pošto je podržao primarno slikarstvo kao poslednju etapu modernizma, Brejc se početkom osamdesetih godina prošlog veka još jednom suočio – ovoga puta sa epohalnom i globalnom – promenom kulturne i umetničke paradigme. Bio je to izazov prelaska paradigmi modernizam-postmodernizam kao koliko teorijski toliko i kritičarski izazov na koji je morao da iznese svoj načelni odgovor. Uradio je to u tekstovima *Teorija modernizma, praksa postmodernizma* na teorijskom i *Iz modernizma v postmodernizem. Slovensko slikarstvo v začetku osemdesetih let* na planu ažurnog reagovanja na zbivanja na tadašnjoj savremenoj domaćoj umetničkoj sceni. U oba teksta Brejc je izvanrednom obaveštenošću u prvom i kritičkim instinktom u drugom izneo obavezujuće uvide i interpretacije tada prelomnih kulturnih i umetničkih procesa uporedo na globalnom i lokalnom nivou.

Ali Brejc nipošto nije postao apologetom trenutno aktuelne tendencije postmodernističke „nove slike“. Štaviše, uvidevši njenu stagnaciju, čak i krizu naglo ubr-

zane slikarske produkcije, predložiće još jednu promenu problemskih kretanja na slovenačkoj umetničkoj sceni odmaklih osamdesetih pod devizom „modernizam posle postmodernizma“ (sa znakom ? na kraju ove formule), argumentujući svoju tezu slikarskim praksama Sergeja Kapusa, Bojana Goreneca, Žarka Vrezeca i nove faze Tuga Šušnika. Valja pomenuti kako je ova Brejcova hipoteza poslužila kao je-dan od terminoloških pomagala u teorijskoj polemici što se ranih devedesetih po-vela na srpskoj umetničkoj sceni (videti zbornik *Hijatusi modernizma i postmo-dernizma*, Novi Sad 2001).

Po formiranju i stručnim oblastima delovanja (pisanju, objavljaju nastavnič-kih i predavačkih uloga), dakle po svojoj osnovnoj vokaciji, Brejc je istoričar ume-tnosti i umetnički kritičar. Istoriju (moderne) umetnosti shvatio je kao savremeno primenjivanu prosvetiteljsku i humanističku disciplinu, u kritici pak u više navra-ta uzastopno podržao je izrazito inovativne pojave na umetničkoj sceni sopstve-ne sredine. Znao je da istorija umetnosti kao nauka i umetnička kritika kao njena primena mogu da se valjano obavljaju jedino ukoliko su zasnovane i neprestano obnavljane na ažurnim i vrhunskim svetskim teorijskim saznanjima. Obavešten o interdisciplinarnim teorijskim uvidima o potrebi povezivanja klasične i recentne umetnosti, to je demonstrirao – između ostalog – u sjajnom eseju *Prostor in luč, dotik in telo: notice o Carravagiu v umetnosti osemdesetih let*. Umetničko delo i umetničke procese razumevao je polazeći od preciznog čitanja formalnog jezika posredstvom kojega je sjedinjenjem postulata formalizma i ikonologije tumačio simbolička značenja umetničkog dela uključenog u konkretne društvene i kulturne kontekste. Čak i najsloženije stručne probleme znao je da predoči jasno i privlačno, zbog šireg interesovanja za teme kojima se bavio učestalo je bio prevoden na srpski i hrvatski. Ljudski omiljen od svijuu koji su ga pobliže poznavali, vrlo je uvažavan u ostalim jugoslovenskim umetničkim sredinama. U svojoj, znatno je doprineo uz-dizanju istorije moderne umetnosti i umetničke kritike na granicu visoko respek-tovanih kulturnih delatnosti.

JEŠA DENEGRİ