

Konec slikarstva

I.

Razprave o temah, kot so “konec zgodovine”, “konec modernosti”, “konec znanosti”, “konec filozofije” in tako naprej, so bile ob nedavnem prelomu stoletja zelo priljubljene in nikakor niso obšle umetnosti, prav tako tudi ne slikarstva. V besedilu bom skušal predstaviti nekatere vidike tako imenovano “konca slikarstva”, bolje rečeno, nekatere možnosti, da slikarstvo v nekem pojmljivem času “doživi svoj konec”.

Pri tem se zdi smiselno ločiti med dvema možnostma. Slikarstvo lahko v prvem primeru doživi svoj konec skupaj s celotno umetnostjo, kateri je – vsaj še v obdobju modernizma – nedvomno pripadalo; torej “izumre” skupaj z drugimi oblikami umetnosti ob “koncu umetnosti”. Po drugi strani pa umetnost kot umetnost lahko “preživi”, medtem ko slikarstvo, kot ena izmed njenih oblik, preneha obstajati. Posvetimo se najprej prvemu scenariju in pogledjmo, kaj je mogoče razumeti pod izrazom “konec umetnosti”.

Boris Groys denimo ugotavlja, da je umetnost pravzaprav nov, mlad fenomen; vse, kar danes iz preteklosti pojmujeemo kot umetnost, je “postalo” umetnost zelo pozno, šele v devetnajstem stoletju:

“Umetnost kot družbenopolitični in kulturni fenomen je kratkega daha in morda smo že na koncu tega fenomena. [...] A zavedati se moramo, da ima umetnost začetek v našem času, da ni tukaj od vedno, ni ontološko ukoreninjena, je zelo specifičen kulturni fenomen sodobne zgodovine, ki mora imeti tudi konec.”¹

Ta “konec” Groysu ne pomeni, da po koncu umetnosti ne bo več slik, kipov, fotografij, temveč zgolj, da vsemu temu ne bomo več dajali oznake “umetnost”.

“Konec umetnosti” je neposredno na temeljni vir vseh teh razprav o takšnem ali drugačnem “koncu” – se pravi, na Heglovo filozofijo – navezal Fredric Jameson

¹ Vesna Teržan, “V vlogi sodobnega Sokrata sprašuje: kaj je to, kar gledamo?”, pogovor z Borisom Groysom in Barbaro Vanderlinden, *Delo*, 30. april 2001, str. 7.

v besedilu iz leta 1994, ki je izšlo pod naslovom: 'Konec umetnosti' ali 'konec zgodovine'?² Jameson se v resnici vrača k Heglu, pri tem pa ga zanima predvsem tisti dejavnik v dialektičnem razvoju absolutnega duha, ki ga opisuje triada religija – umetnost – filozofija, še posebej pa prehod med umetnostjo in filozofijo. Ko namreč absolutni duh napreduje skozi svoje lokalne faze umetnosti (simbolno, klasično, romantično), napreduje proti "koncu umetnosti", ki jo naposled preseže in ukine (*aufhebt*) v filozofiji. Drugače rečeno, estetsko samo, pod svojim lastnim notranjim vzgibom samotranscendira v filozofijo kot zgodovinsko samozavedanje absolutne sedanjosti (to posledično vodi v "konec zgodovine").

Čas je seveda pokazal, da je bila Heglova napoved popolnoma napačna, ne glede na to, kako jo interpretiramo, kajti prav modernizem, ki se je razvil iz Heglove zadnje (romantične) faze umetnosti, je predstavljal obdobje, v katerem je umetnost doživela največji razcvet v celotni zgodovini. Prav tako tudi filozofija ni nadomestila ali preseгла umetnosti, temveč Hegel (če filozofijo istovetimo s sistemom) nekoliko paradokсно ostaja zadnji (tradicionalni) filozof.

Po Heglovem prepričanju ima umetnost tako svoj "prej" v naravi in končnih sferah življenja kot tudi svoj "potem", se pravi, neko področje, ki transcendira umetnost in njen specifični način dojemanja in reprezentacije absoluta. Umetnost je v tem smislu presežena tedaj, ko je ne dojemamo več kot najvišji način, po katerem resnica prihaja do lastne eksistence. Modernizem v umetnosti je namreč od sebe zahteval ravno to: biti edinstveni način dojemanja in reprezentacije absoluta; to pa je dosegel na račun relativizacije filozofskih diskurzov.

Če torej, tako kot Jameson, predpostavimo, da je umetnost kot zahteva po absolutu preživela v obliki modernizma in modernistične umetnosti, moramo hkrati upoštevati, da sta bili že v Heglovem času znani in teoretizirani dve obliki umetnosti: prva, vezana na *lépo*, in druga, vezana na *sublimno* (oz. *vzvišeno*). Konec umetnosti, kot ga je napovedal Hegel, se tako nanaša zgolj na eno obliko umetnosti – na lépo, kajti ta oblika umetnosti je tedaj prenehala obstajati v tem smislu, da ni več izkazovala težnje po absolutu. Njena druga oblika, sublimno, pa je to, kar lahko poistovetimo z umetnostjo modernizma. Lépo se torej v tem "koncu umetnosti" dejansko ukine in preseže, vendar pa ga ne zamenja filozofija, kot je predvideval Hegel, temveč sublimno kot tista oblika umetnosti, ki zdaj teži po dojetanju in reprezentaciji absolutu.

Razvoj pa se s tem ne konča, kajti po Jamesonovem prepričanju smo s kulturnimi procesi, ki so se pričeli v šestdesetih letih ter v osemdesetih letih dvajsetega stoletja naposled privedli do drugačnih odnosov med umetnostjo, kulturo in družbo, prišli do novega preloma ter do novega "konca umetnosti". Poleg brisa-

² Fredric Jameson, 'End of Art' or 'End of History'?, *The Cultural Turn*, Verso, London, 1998, str. 73–92.

nja meja med visoko umetnostjo in popularno kulturo je za ta čas značilen pojav *teorije*, ki se je razširila na področja, ki so prej pripadala ločenim disciplinam – filozofiji, antropologiji, lingvistiki, sociologiji itn. –, ter zabrisala meje med njimi.

Teorija, ki je vzniknila iz estetskega, iz kulture modernističnega sublimnega, se je zdaj pokazala v počasnem izginjanju velikih modernističnih avtorjev ter v pojavljanju podobno slavnih teoretikov – od Lévi-Straussa, Lacana, Barthesa, Derridaja, Baudrillarda do, nenazadnje, tudi samega Jamesona. Ob tem je teorija tudi potrdila Heglovo napoved, da bo ključna tema prehoda (od umetnosti k filozofiji) prav dinamika reprezentacije. Z Jamesonovimi besedami: “Težko si predstavljamo klasično heglovsko preseganje umetnosti s filozofijo drugače, kot prav s takšno vrnitvijo zavedanja (in samozavedanja) na figuralno in figuralno dinamiko, ki konstituira estetsko.”³

Tudi ob tem drugem “koncu umetnosti” torej ni bila filozofija tista, ki je nadomestila umetnost, temveč prej teorija (ali bolje Teorija), ki se ni razvila iz filozofije, temveč iz umetnosti modernizma. Vendar, nadaljuje Jameson, tudi če pristajamo na takšen konec umetnosti, je to le del, le polovica zgodbe – tista, ki se nanaša na sublimno. Druga polovica, ki zadeva umetnost kot lépo, za katero smo trdili, da je svojo pot končala z začetkom modernizma, ker si ni prizadevala dojemati in reprezentirati absoluta, v resnici ves čas obstaja vzporedno z obravnavano prvo. Lépo namreč ni izginilo, temveč je, nasprotno, v obdobju postmodernosti vedno bolj prisotno – kot dekoracija, vsečnost in ugajanje, kot čista zadovoljitev.

Tako imamo po drugem “koncu umetnosti”, kot v Heglovem času, spet v igri obe sestavni umetnosti: lépo in sublimno. Vendar sublimno zdaj ne sodi več na področje umetnosti ali estetskega (čeprav se je iz njega razvilo), pač pa v domeno teorije, ki si prizadeva dojemati in reprezentirati absolut. Prav tako pa po drugi strani tudi lépo ne sodi (več) v domeno umetnosti, ker nima več težnje po absolutu. S tem smo po drugem “koncu umetnosti” kljub prisotnosti sublimnega in lepega ostali brez umetnosti, ki bi bila (v heglovskem smislu) vredna tega imena.⁴

Kar pri umetnosti šteje, je torej – vsaj v tem pogledu – njen odnos do resničnosti: njena sposobnost in težnja po dojetju in predvsem reprezentaciji sveta. V Jamesonovi totalitetni optiki je to še toliko pomembnejše, ker ima le (družbena)

³ *Ibid.*, str. 85.

⁴ Jamesonov prikaz se seveda nanaša na “določeno” zgodovino umetnosti, tako kot se je svoj čas tudi Heglov. Vprašanje, ki se ob tem zastavlja, se nanaša na njegovo izhodišče: iz katere pozicije je možen takšen pogled na razvoj in konec umetnosti? Za katero in čigavo zgodovino gre? To pa je hkrati tudi tista točka, v kateri je bil Jameson deležen prenekatere kritike tistih, ki so njegovo teoretsko izhodišče videli kot neločljivo povezano s pozicijo deležnika iz ZDA, iz edine države, ki si danes lahko prizadeva za globalno hegemonijo. Cf. Sean Homer, *Fredric Jameson: Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*, Polity Press, Cambridge, 1998, str. 2; ter Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West*, London in New York, 1995, str. 112–113.

celota značaj resničnosti, umetnost pa je umetnost le, v kolikor to resničnost dojame in reprezentira.

V enem izmed zgodnjih besedil (1977), kjer Jameson zagovarja *novi realizem* kot tisto obliko umetnosti, ki bi lahko nadomestila modernistično umetnost ter nastopila proti odtujitvi in fragmentaciji kapitalistične družbe, je vloga umetnosti v tem, da se upre “moči postvarenja v potrošniški družbi ter ponovno odkrije kategorijo totalitete”.⁵ Umetnost torej ni neodvisna, temveč je njen obstoj neposredno povezan z njeno sposobnostjo, da v nekem trenutku, v neki točki družbenega razvoja, ta trenutek izrazi s svojimi sredstvi.

Seveda se ta “sredstva” z razvojem družbe ter predvsem tehnologije spreminjajo, tako da ima, kot kaže, “vsaka doba privilegirano formo ali žanr, ki je s svojo strukturo najbolj ustrezen za izražanje njenih skritih resnic ali ki [...] ponuja najbogatejši simptom tega, kar bi Sartre poimenoval ‘objektivna nevroza’ nekega časa in kraja”.⁶ če je tako, ni težko razumeti, da nekatere izrazne oblike umetnosti sčasoma postanejo zastarele in naposled v resnici izginejo.⁷ To še ne pomeni, da se za te oblike umetnosti nihče več zanima, da nihče več ne obiskuje muzejev, kjer je takšna umetnost na ogled, ali da ta dela izgubljajo vrednost. Kot kaže, je bližje resnici prav nasprotno, saj bi skorajda lahko dejali, da so danes najbolj cenjene prav “preživele” oblike umetnosti. Prav tako to ne pomeni, da se nihče več ne izraža ali ne ustvarja na tak način. Gre le za to, da je postala vprašljiva “ustrezna” vloga (npr. kritičnost ali družbena angažiranost) te oblike umetnosti v sodobni družbi.

II.

Vendar tudi če se ne strinjamo s heglovskim načinom mišljenja ter ne želimo zavreči celotne umetnosti, ne moremo mimo trditev, ki samo slikarstvo razglašajo za zastarelo. Slikarstvo naj ne bi bilo več sposobno zapopasti in predstaviti resničnosti sodobnega sveta; za to naj bi bile zdaj primernejše sodobnejše, tehnološko bolj sofisticirane in “naprednejše” oblike umetnosti, kot so instalacije, video, računalniške podobe, *net-art* in podobno.

Mišljenje, ki opozarja na konec slikarstva zaradi njegove “zastarelosti”, pravzaprav ni novost, saj je bilo v dvajsetem stoletju večkrat problematizirano ob različnih priložnostih in v različnih navezavah. Že v začetku stoletja je slikarjem

⁵ Fredric Jameson, Reflections on the Brecht-Lukács Debate, *The Ideologies of Theory: Essays 1971–1986*, Zv. 2, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, str. 146.

⁶ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1991, str. 67.

⁷ Tak primer je kaligrafija, ki je v zahodni kulturi postala zastarela veliko pred obema “koncema umetnosti”, ker jo je izpodrinil tisk. Ne velja pa to denimo za Japonsko, kjer ima še vedno zelo pomembno vlogo kot (visoka) umetnost.

postalo jasno, da klasična slika ne more prikazati resničnosti sveta, ki se je preobrazil pod vplivom tehnologije (avtomobil, vlak, letalo). Čeprav so nekatera gibanja (npr. italijanski futurizem) ob tehnoloških fascinacijah (gibanje, hitrost) še vztrajala pri čisto slikarskih prijemih, so se druga (npr. konstruktivizem) popolnoma odrekla klasičnemu slikarskemu pristopu. Tudi nekateri umetniki, ki so ustvarjalno pot začeli kot slikarji, so se – tako kot npr. László Moholy-Nagy – odločili za izražanje z novimi (za tisti čas), tehnološko naprednejšimi in “primernejšimi” sredstvi – pleksi steklom, bakelitom, fotografijo, filmom in tako naprej.⁸

Sredi druge polovice stoletja, ob tako imenovanem koncu modernističnega projekta, je razprava o koncu slikarstva postala nekakšna stalnica, saj naj bi bilo mogoče konec slikarstva – kot prevladujočega načina modernistične produkcije podob – razumeti tudi kot logično posledico konca modernizma:

“Napovedani konec slikarstva je, kot kaže, logična posledica sklenjenega modernističnega projekta.”⁹

Toda, če to trditev vzamemo zares, obenem pa pristanemo na trditev, da mora umetnost slediti napredku (tehnološkemu in družbenemu) ter neprestano odkrivati nove in nove oblike, da bi držala korak z resničnostjo, ki jo reprezentira, naletimo na protislovje. Zakaj se konec slikarstva pojavi prav ob koncu modernosti (ali je to logična posledica ali ne, pustimo ob strani), ko naj ne bi več verjeli v vélike zgodbe, kot je tudi zgodba o napredku. Z drugimi besedami, zakaj bi morala po koncu zgodbe o napredku umetnosti, umetnost še vedno iskati “naprednejše” in “tehnološko ustrežnejše” izrazne oblike? Če namreč potrebe po ločevanju na bolj ali manj napredno ali bolj in manj ustrezno umetnost ni več, je s tem odpravljen tudi argument, po katerem bi bilo lahko slikarstvo zastarelo; in s tem tudi potreba po zamenjavi slikarstva s tehnološko primernejšimi oblikami umetnosti.

Nemara velja za slikarstvo nekaj podobnega kot za modernost. Albrecht Wellmer je v delu *The Persistence of Modernity* zapisal:

“S postmodernizmom je postalo očitno, da si lahko kritika modernosti, če pozna lastne parametre, prizadeva le za razširitev notranjega prostora modernosti, ne pa za njegovo prehajanje. Kajti prav potezo radikalnega prehajanja – romantični utopizem – je postmodernizem postavil pod vprašaj.”¹⁰

Modernizem se torej kaže kot neprehodni horizont: izven njegovih meja ni mogoče stopiti. Napredek in inovacija sta še vedno možna, vendar le znotraj teh meja.

⁸ Cf. Ernest Ženko, *Prostor in Umetnost: Prostor med filozofijo, likovno umetnostjo in znanostjo – Leonardo da Vinci, László Moholy-Nagy in Andy Warhol*, ZRC, Ljubljana, 2000, str. 97–116.

⁹ Annette W. Balkema in Henk Slager, Project: The Persistence of Painting. Preliminary Premises, *International Yearbook of Aesthetics*, številka. 4, 2000, <http://davinci.ntu.ac.uk/iaa/iaa4/annette.htm>.

¹⁰ Albrecht Wellmer, *The Persistence of Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics, and Postmodernism*, MIT Press, 1993, str. viii.

Nekaj podobnega nemara velja tudi za slikarstvo. Tudi slikarstvo lahko oh-rani svojega racionalnega, subverzivnega in eksperimentalnega duha, če je sposobno revizije svojih lastnih meja. V tem smislu slikarstva ni "treba" zavreči niti zavračati; preživi lahko skupaj z vsemi drugimi oblikami umetnosti. Tako se pravzaprav izognemo vprašanju tehnologije oz. tehnološke zastarelosti sli-karstva. Če tega nočemo, se moramo soočiti s samim problemom odnosa med slikarstvom in tehnologijo.

III.

Na konferenci posvečenai prav problematiki konca slikarstva ki je pod na-slovom *Vztrajnost slikarstva* potekala v Amsterdamu spomladi leta 2000, je Carel Blotkamp posebej izpostavil vprašanje zastarelosti slikarstva:

"Strokovnjaki nam znova in znova zatrjujejo, da je slikarstvo popolnoma zastarelo. Toda, sprijaznimo se: slikarstvo je bilo zastarelo že od vsega začetka. Ko je pred 30.000 leti neki neumni slikar prekrival steno jame v Lascaux s pigmenti, je njegov bistrejši jamski sostanovalec upravljal z ognjem. [...] Okrog leta 1665, ko si je Rembrandt prizadeval, da bi v svoje nejasne avtoportrete vnesel nekaj svetlobe, je Antonie van Leeuwenhoek iznašel mikroskop. Leta 1914, ko je Pi-casso sedel v ateljeju in mešal pesek v oljne barve ter se igralkal s časopisnimi izrezki za kubistične kolaže, so visoko na nebu letala prevažala vojake in bombe na bojišča prve svetovne vojne. Leta 1969, ko je Barnett Newman preprosto prekril platno s kadmijevo rdečo akrilno barvo ter prerezal polje na dvoje s kot britev ostro zarezo, je Armstrong stopil na luno."¹¹

Po Blotkampovem prepričanju je slikarstvo torej vedno zaostajalo za odkritji, iznajdbami in tehnološkimi inovacijami, kajti slikarstvo je po naravi anahronistično.

Omenjena teza, po kateri odnos med današnjimi družbenimi in tehnološkimi razmerami ter slikarstvom ne izstopa, ker je bilo slikarstvo vedno za časom, ne drži popolnoma. Tudi če pustimo ob strani vprašanje tehnološke superiornosti "tehnologije ognja" v primerjavi s "tehnologijo slikanja", ne moremo mimo ob-dobja, za katerega je moč trditi, da je bilo v njem prav slikarstvo najnaprednejša tehnologija. V renesančnem slikarstvu se je namreč z odkritjem linearne pers-pektive zgodil prelom v reprezentaciji prostora, kateremu sta znanost in techno-logija sledila šele v naslednjih stoletjih.

Samuel Edgerton je pokazal, da so prav natančni prikazi priprav, s katerimi se je prvi pričel ukvarjati Leonardo da Vinci, močno vplivali na tehniško literaturo

¹¹ Carel Blotkamp, *Anachronism*, *International Yearbook of Aesthetics*, številka. 4, 2000, <http://davinci.ntu.ac.uk/iaa/iaa4/blastkamp.htm>.

in celo na poznejšo revolucijo v znanosti in tehniki, ki si je pomagala prav s takšnimi skicami. Podobno velja tudi za raziskave v anatomiji in geometriji (že Luca Pacioli se je dobro zavedal pomena slikarstva za popularizacijo matematične znanosti; in v delu *Divina proportion*e je uporabil Leonarda kot tedaj najbolj prestižnega znanstvenega ilustratorja).¹²

Ob tem se neogibno zastavlja vprašanje: kaj sploh je tehnologija in kakšen je njen odnos do znanosti? Blotkamp pri naštevanju omenja na strani tehnologije zgolj to, kar je vidno na površini: ogenj, mikroskop, letalo, Armstrongova noga na luni. S tem pa pristaja na razširjeno pojmovanje, da je znanost zgolj dekla tehnologije – zgolj njeno nevidno orodje, ki ostaja neznano in očem skrito. Ločnica med znanostjo in tehnologijo je danes tako zabrisana, da niti ne pomislimo, da je za vsako atomsko bombo relativnostna teorija, za vsakim prenosnim računalnikom kvantna mehanika in za vsakim CD-predvajalnikom tisti Einsteinov trud, za katerega je dobil Nobelovo nagrado za fiziko. Postmoderno zamegljevanje ločnice med visoko umetnostjo in popularno kulturo ima torej odsev tudi v odnosu med znanostjo in tehnologijo.

Vendar, če se pri vračanju v renesanso izogibamo temu, da v njej vidimo zgolj tisto, kar je na površini (očiten primer so Leonardovi stroji in mehanizmi, ki ne delujejo ravno zato, ker ostajajo zgolj na površini), ter naše pojmovanje tehnologije razširimo tudi na tehnologijo reprezentacije, ugotovimo, da slikarstvo v tem času še zdaleč ni zastarelo, temveč nasprotno, nudi tedaj najnaprednejšo tehnologijo. Tehnologijo, ki se še danes uporablja pri vsaki računalniško podprti tridimenzionalni vizualizaciji.

S trditvijo, da pri sedanji "krizi slikarstva" ne gre za nič posebej novega, ker je slikarstvo v celotni zgodovini zaostajalo, pa kljub temu (ali celo zaradi tega) preživelo, se torej ne moremo povsem strinjati. Današnje razmere se bistveno razlikujejo od denimo renesančnih in nikakor ne moremo mimo tega, da slikarstvo danes bistveno bolj zaostaja za tehnologijo kot kdaj prej. Poleg tega takšna trditev pomeni, da je bilo slikarstvo vedno neodvisno od tehnologije, posledično pa tudi od same družbe. S tem je povezano tudi vprašanje, ali je tehnološka zastarelost tisti dejavnik, ki je odločilnega pomena za njegovo preživetje?

IV.

V ozadju odnosa med slikarstvom in tehnologijo je širši problem odnosa med umetnostjo in družbo – problem reprezentacije. Z drugimi besedami: ali mora

¹² Cf. Samuel Y. Edgerton, *The Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*, Cornell, Ithaca in London, 1993, str. 167.

umetnost reprezentirati družbo? (Da umetnost v nekem pomenu vedno govori o družbi, iz katere izhaja, je seveda jasno; gre za vprašanje, ali je to obenem tudi njena primarna naloga?) Odgovor na to vprašanje ni trivialen. Odvisen je od našega teoretskega izhodišča in predvsem od tega, kako razumemo družbo ter njene notranje odnose. V takšne notranje odnose v družbi vstopa tudi umetnost.

V grobem lahko ločimo dva pristopa. Primer prvega najdemo v mišljenju Fredrica Jamesona, drugega pri Jeanu-Françoisu Lyotardu. Bistvena razlika med omenjenima mislecema pa se nanaša predvsem na problematiko, ki je vezana na filozofski pojem *totalitete*.

Za Jamesona, ki glede totalitete sledi Heglu, Marxu in Lukácsu, sta družba in zgodovina totaliteti. To pomeni, da je vsak vidik totalitete, vsak njen del, povezan z vsemi drugimi deli. Takšna totaliteta je pojmovana kot konkretna, medtem ko so izolirani pojavi in izkustvo razumljeni kot abstraktni. Jamesonu, ki na tem mestu povzema po Marxu, je "konkretna totaliteta" konkretna zato, ker je sinteza mnogih delnih določil, se pravi, enotnost elementov; totaliteta je lahko konkretna zato, ker vključuje vse mediacije, ki povezujejo navidez izolirana dejstva.

Z drugimi besedami, totaliteta je družbena celota, v kateri je vse odvisno od vsega drugega. Umetniško delo, ki temelji na pojmu totalitete, omogoča življenje in izkustvo zapopasti kot totaliteto: vsi dogodki, vsa njegova partikularna dejstva in elementi nastopajo kot del totalnega procesa.

V tem pomenu ima umetnost določeno mesto v družbi, prav tako pa tudi pomembno vlogo in funkcijo. Za Jamesona je ključnega pomena, da se je umetnost sposobna upreti moči postvarenja v potrošniški družbi ter ponovno odkriti kategorijo totalitete. Prav kategorijo totalitete je po njegovem mnenju sistematično spodkopala eksistencialna fragmentacija na vseh ravneh sodobnega življenja in družbene organizacije. Umetnost ima torej v sodobni družbi pomembno vlogo.

Tudi samo umetnost lahko po Jamesonovem mnenju razumemo kot totaliteto, vpeto v večjo totaliteto družbe kot celote, ki se z lastnimi sredstvi upira postvarenju v potrošniški družbi. Toda, ker je vse odvisno od vsega drugega, se mora umetnost razvijati skupaj s celotno družbo, če naj to družbo reprezentira, še bolj, če naj bo kritična. Če pa je ta družba v veliki meri odvisna od tehnologije, mora tudi sama umetnost (vsaj naj bi) iskati boljše in tehnološko primernejše izrazne oblike.

Če se vrnemo k slikarstvu, nam ni težko uvideti, da se nam slikarstvo v tem smislu dejansko kaže kot zastarelo. V sebi ne nosi več kritičnega potenciala, ne more reprezentirati celote družbe, ker ne more slediti tehnološkemu razvoju. Skratka: ne more slediti razvoju kapitalistične družbe in je v tem smislu že mrtvo.

Vendar pa se ob tem lahko vprašamo, zakaj bi morala umetnost, in posebej slikarstvo, sploh imeti takšno vlogo v družbi, kot jo pričakuje Jameson? Jean-François Lyotard zagovarja popolnoma drugačen pristop. V vsaki točki, kjer

Jameson želi videti totaliteto (ali totalizacijo), jo Lyotard zavrača. Zanj družba ne tvori totalitete oz. celote. V nekem pomenu zanj sploh ne obstaja nič takega, kar bi lahko imenovali "družba". Obstajajo zgolj različne sfere, različna področja življenja, denimo umetnost, znanost, politika in tako naprej. Tudi komunikacija med temi področji je za Lyotarda problematična, ali bolje rečeno, nemogoča, kajti vsako področje uporablja lasten jezik in lastna pravila. Med različnimi področji vedno obstaja prepad, neko navzkrižje (*différend*).

Umetnost ni nobena izjema. Tudi v umetnosti so pravila, vendar ta pravila niso vnaprej dana in umetnosti ni treba slediti zahtevam in potrebam iz drugih področij družbe. Umetnosti ni treba reprezentirati družbe, saj družba sploh ne obstaja. S tega Lyotardovega antitotalitarnega stališča je moč videti, da obstaja upanje tudi za slikarstvo. Vendar pa, trdi Lyotard:

"Slikarstvo je postalo filozofska dejavnost: pravila oblikovanja slikovnih podob niso že podana in samo še čakajo na uporabo. Nasprotno, pravilo slikarstva je iskanje teh pravil za oblikovanje slikovnih podob, kot je pravilo filozofije iskanje pravil za tvorjenje filozofskih izjav."¹³

Slikarstvo je torej po Lyotardovem prepričanju postalo filozofska aktivnost, ki, tako kot filozofija, lastne možnosti išče v lastnih okvirih, neodvisno od drugih področij ali od družbe kot celote. S tem lahko preseže svoj konec, saj ni vezano na zahtevo po reprezentaciji in se mu ni treba prilagajati tehnologiji. Ne reprezentira, temveč, kot pravi Lyotard, naredi vidno tisto, kar je nevidno. Seveda pa tako ne ohrani svoje prejšnje družbene vloge.

¹³ Jean-François Lyotard, *The Inhuman*, Polity Press, Cambridge, 1998, str. 121.