

VLOGA UMETNOSTI PRI POZNEM LYOTARDU

ERNEST ŽENKO

Umetnost igra v okviru filozofske misli Jean-François Lyotarda pomembno vlogo, ki se skozi avtorjev intelektualni razvoj sicer spreminja in privzema nove značilnosti, vendar obenem ohranja tudi pomembne nespremenljive poteze. Namen pričujočega besedila je osvetliti vlogo umetnosti pri poznem Lyotardu skozi obravnavo razmerja med umetnostjo in filozofijo, pojma dogodka, odnosa med moderno in postmoderno umetnostjo ter predvsem skozi problematizacijo pojma totalitete. Prvo vprašanje, ki se nam pri tem zastavi, je vezano na problem opredelitve »poznega Lyotarda«: kaj pravzaprav razumemo pod tem izrazom?

I.

Najprej moramo poudariti, da je vsakršen prikaz Lyotardove intelektualne kariere kot logične, linearne, koherentne in zaključene zgodbe, dokaj problematičen. Nekateri Lyotardu naklonjeni komentatorji, kot je npr. Geoffrey Bennington, trdijo, da je njegov intelektualni razvoj »vsaj na prvi pogled bolj pomemben zaradi svojih premikov in prelomov, kot pa zaradi kakršnekoli kontinuitete«.¹ Pri tem je očitno, da je Benningtonova intenca vzpostavljanje analogije med avtorjevimi deli in njegovo biografijo, vendar pa je takšen pristop lahko nevaren, saj vodi v posplošitve in celo v mistifikacijo samega avtorja. Dobesedno slediti Lyotardovim idejam, ki se nanašajo na družbeno dejanskost, ter jih neposredno prenašati na njegov lastni razvoj, bi namreč pomenilo, da v njem vidimo zgolj *prelom*, zgolj množstvo medseboj nepovezanih in navzkrižnih dogodkov brez velike zgodbe. Po drugi strani pa Lyotardu prav tako naklonjeni Wolfgang Welsch trdi, da so bile velike zgodbe v njego-

¹ Geoff Bennington, *Lyotard: Writing the Event*, Manchester University Press, Manchester 1988, str. 1.

vem življenju vsekakor močno prisotne in kot dokaz navede, da je od časa, ki ga je preživel v Alžiriji, pa vse do svoje smrti ostal prepričan marksist. Torej navkljub prelomu z marksizmom, ki ga je najbolj radikalno izpeljal v delu *Libidinalna ekonomija* (*Economie libidinale*, 1974).

Oba skrajna pogleda podajata tako le delni odgovor na zastavljeni problem »periodizacije Lyotarda«, ki pa ni nepomemben v luči kritike poststrukturalizma s strani tistih, ki so v njem videli predvsem neangažiranost ter izmikanje politiki in aktualni družbeni problematiki.² Mogoče je namreč trditi, da je bila politična zavest pri Lyotardu tista stalnica, ki je kljub vsem prelomom ostala prisotna in dejavna v njegovi filozofiji. Po mnenju Billa Readingsa prav prisotnost politične zavesti, ki se kaže v petdesetih letih skozi kritiko države in institucije ter pozneje *velikih zgodb*, negira trditev, da je »poststrukturalizem izmikanje politiki, ali da je Lyotardov prispevek k postmodernemu stanju proizvod blažene nevednosti«. ³ Res pa je, in to je razvidno tudi iz njegovih pogledov na umetnost in predvsem na razmerje med umetnostjo in filozofijo, da je sčasoma spremenil pristop in začetni ekstremizem zamenjal z umirjenostjo in spravljivostjo.

V predavanjih, ki jih je imel leta 1986 na Kalifornijski univerzi v Irvinu, ter so bila kasneje objavljena pod naslovom *Potovanja: zakon, forma, dogodek*,⁴ je Lyotard pojasnil, da svoj lastni filozofski razvoj razume dinamično, fluidno, na kar nakazujejo tudi naslovi posameznih poglavij v knjigi: »Oblaki« (*Nuages*), »Poteze« (*Touches*), »Vrzeli« (*Brèches*). »Misli niso zemeljski sadovi«, zapiše Lyotard, »misli so oblaki. Obod oblaka pa ni natančno izmerljiv, temveč je Mandelbrotova fraktalna krivulja.«⁵ Uporaba Mandelbrotove krivulje oz. množice kot analogije za misel je pravzaprav paradokсна, saj nam je dana le kot produkt tehnološke reprezentacije (ali računalniške umetnosti) ter je bliže mehničnemu determinizmu kot svobodni in ustvarjalni volji. Po drugi strani pa je Mandelbrotovo krivuljo mogoče razumeti tudi kot objekt, ki ga ni mogoče totalizirati: je neskončna, z vsakim korakom, z vsakim novim izračunom jo poznamo bolje, vendar ji nikoli ne moremo priti na konec. Skratka, tako kot misel nam ni dana v celoti, temveč poznamo le postopek,

² Pustimo zdaj ob strani, da je *poststrukturalizem* angloameriški konstrukt, nekakšen dežnik, pod katerega sodijo od sedemdesetih let dvajsetega stoletja naprej (predvsem francoski) avtorji, ki nasprotujejo vsakršni totalizaciji ali sintezi ter v nasprotju s tem izpostavljajo pojem razlike. V tem smislu je tudi Lyotard poststrukturalist.

³ Bill Readings, »Foreword: The End of the Political«, v: Jean-François Lyotard, *Political Writings*, UCI Press, London 1993, str. xiii.

⁴ Predavanja so najprej izšla v angleškem jeziku kot *Peregrinations: Law, Form, Event*, nato pa jih je Lyotard sam prevedel v francoščino. Cf. Jean-François Lyotard, *Pérégrinations: Loi, forme, événement*, Éditions Galilée, Pariz 1990.

⁵ *Ibid.*, str. 21.

s katerim se ji približujemo, odkrivamo nove in nove skrivnosti, a ob tem vnaprej vemo, da nam je kot celota v načelu nedosegljiva in je ne moremo vnaprej predvideti.

Lyotard si je po lastnih navedbah želel postati menih, slikar ali zgodovinar,⁶ tem mladostnim željam pa v *Potovanjih* ustrezajo trije pojmi iz podnaslova omenjenih predavanj in tri področja, katerim se je pozneje posvečal kot filozof: »zakon« (etika), »forma« (estetika) in »dogodek« (politika). (Čeprav ni nikoli postal slikar, se je v svojih besedilih o umetnosti največ posvečal prav slikarstvu.) Nekoliko poenostavljeno je mogoče trditi, da mu na vseh treh področjih delovanja Mandelbrotova krivulja predstavlja model za bitnost ali stanje, ki ga ni mogoče totalizirati. Zahteva po odsotnosti ali nezmožnosti totalizacije pa je tudi osrednja tema njegovega opusa vse od preloma z marksizmom, ki pa se skozi postmoderni obrat in vojno napoved vsem oblikam totalitete le še zaostri.

V smislu Lyotardovega pojmovanja umetnosti tako lahko izpostavimo kot najpomembnejši prelom prav njegov »postmoderni obrat«, za katerega npr. Steven Best in Douglas Kellner trdita, da se je zgodil med letoma 1977 in 1979.⁷ Pozni Lyotard je torej v tem smislu Lyotard po postmodernem obratu, ki ga je najbolj zaznamovala objava dela *Postmoderno stanje (La Condition postmoderne: rapport sur le savoir, 1979)*.

II.

Postmoderno stanje je predvsem sociološka študija znanja oz. vednosti v sodobnih družbah in se ne nanaša neposredno na vprašanja umetnosti. Temu problemu Lyotard posveti več pozornosti v besedilu z naslovom »Odgovor na vprašanje: 'Kaj je postmoderna?'« (»Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?«), kjer obravnava družbeno vlogo umetnosti, pri tem pa kritizira Habermasov pogled: »Kar Habermas zahteva od umetnosti in izkustev, ki nam jih zagotavljajo, je, na kratko, da premostijo vrzel med spoznavnimi, etičnimi in političnimi diskurzi, ter tako odprejo pot k enotnosti izkustva. [...] Jürgen Habermas [...] misli, da je modernost spodletela, ker je dovolila totaliteti življenja, da se je razcepila v neodvisne specialnosti, ki so prepuščene ozki kompetenci ekspertov.«⁸

Lyotard zastavlja vprašanje, kakšno obliko enotnosti ima Habermas v

⁶ *Ibid.*, str. 15.

⁷ Cf. Steven Best in Douglas Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, The Macmillan Press, London 1991, str. 160.

⁸ Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Éditions Galilée, Pariz 1993, str. 16.

mislih: je cilj modernega projekta v konstituciji družbene in kulturne enotnosti, v kateri so vsi elementi vsakdanjega življenja in misli del organske celote, ali gre za kaj drugega? Če je namreč treba potegniti mejo med heterogenimi jezikovnimi igrami (spoznavanje, etika, politika), ki pripadajo drugačnemu redu od prej omenjenega, ali je potem sploh mogoče izvesti dejansko sintezo med njimi? Za Lyotarda pravzaprav ni dileme, kajti nikakršna sinteza heterogenih diskurzov ni možna. Tako je tudi konec besedila oz. odgovor na zastavljeno vprašanje vse prej kot nepredvidljiv: »Odgovor je: spustimo se v vojno s totaliteto; bodimo priča nepredstavljenemu; sprožimo razlike in rešimo čast imena.«⁹ V nasprotju s Habermasom trdi, da postmodernost zaznamuje novo pojmovanje sublimnega, s pomočjo katerega je mogoče postmoderno opredeliti kot tisto, ki ne le zgolj izpostavi neprikazljivo v sami reprezentaciji, temveč se osredotoči na samo nezmožnost reprezentacije.

V tem besedilu Lyotard natančneje opredeli tudi svoje pojmovanje odnosa med modernim in postmodernim v umetnosti, ločnica pa je vezana na predstavo in predstavljenost oz. nepredstavljenost: »Imenoval bom moderno tisto umetnost, ki posveča svoje 'male tehnične ekspertize' (*son 'petit technique'*), kot je imel navado reči Diderot, da bi prikazala dejstvo, da nepredstavlljivo obstaja. Da bi naredila vidno, da obstaja nekaj, kar je mogoče zapopasti in česar ni mogoče niti videti niti narediti vidno: za to gre v modernem slikarstvu.«¹⁰ Tu se Lyotard sklicuje na Kanta in pojem *sublimnega*. Zanj je modernistična estetika estetika sublimnega: dovoljuje nepredstavljenemu, da se izpostavi skozi manjkajoči kontekst: »Postmoderno bi bilo tisto, kar v modernem izpostavi nepredstavlljivo v sami predstavitvi; tisto kar zanika uteho dobrih oblik, konsenz okusa, ki bi omogočil kolektivno deliti nostalgijo za nedosegljivim.«¹¹

Postmoderni umetnik ali pisec je za Lyotarda v istem položaju kot filozof. Besedilo, ki ga piše oz. delo, ki ga ustvarja, se v načelu ne podreja vnaprej podanim pravilom ter ga ni mogoče vrednotiti s pomočjo danih pravil ali uporabe znanih kategorij. Ta pravila in te kategorije so namreč tisto, kar umetniško delo odkriva. Umetnik in pisec delujeta brez pravil, da bi oblikovala pravila tega, kar bo šele bilo narejeno: »Iz tega izhaja dejstvo, da imata delo in besedilo značilnosti *dogodka*; iz tega tudi izhaja, da vedno pridejo prepozno za avtorja, oziroma, kar velja isto, njihova postavitev v delo, njihova realizacija (*mise en oeuvre*) se vedno začne prezgodaj. *Post moderno* bi moralo biti razumljeno v skladu s protislovjem prihodnjega (*post*) preteklika (*modo*).«¹² Skratka, da bi delo ali besedilo bilo moderno, mora najprej biti postmoderno.

⁹ *Ibid.*, str. 34.

¹⁰ *Ibid.*, str. 27.

¹¹ *Ibid.*, str. 32–33.

¹² *Ibid.*, str. 33.

III.

Postmoderno stanje je, kot rečeno, predvsem sociološka študija postmodernosti, ustrezen filozofski diskurz pa je Lyotard razvil pozneje v delu z naslovom *Le différend* (*Navzkrižje*), ki je izšlo leta 1983. Na podlagi tega dela je mogoče natančneje pojasniti, v kakšnem smislu je postmoderni umetnik v položaju filozofa in kaj to pomeni.

V predgovoru Lyotard izpostavi, da je »univerzalno pravilo presoje med heterogenimi žanri v splošnem odsotno«, ¹³ vprašanje, s katerim se to delo ukvarja, pa je, kako se je mogoče s sredstvi filozofije soočiti s takšnim »stanjem«. Lyotard *navzkrižje* (*différend*) opredeli na sledeči način: »Kot razlikujejoče se od spora, je navzkrižje primer konflikta med (vsaj) dvema strankama, ki ne more biti pravično razrešen zaradi odsotnosti pravila presoje, ki bi ga bilo mogoče uporabiti za obe strani. Legitimnost ene strani ne pomeni odsotnosti legitimnosti na drugi strani. Vendar pa bi uporaba enega samega pravila presoje na obe, da bi se razrešilo navzkrižje, kot bi šlo zgolj za spor, povzročila krivico (vsaj) eni izmed njiju (oz. obema, če nobena stran ne priznava tega pravila).¹⁴

V postmodernem svetu brez enotnosti, brez vélikih zgodb in metazgodb, tudi ni več transcendentalnega temelja legitimacije. To pomeni, da so vse jezikovne igre oz. vsi žanri (vsaj načeloma) enakovredni in nobeden izmed njih ne more prevladati nad ostalimi s sklicevanjem na univerzalni temelj legitimacije. Med posameznimi diskurzi je vedno navzkrižje, ki onemogoča, da bi lahko enega prevedli v drugega ali enega podredili drugemu.

V delu *Diskurz, figura* (*Discourse, figure*, 1971) je takšen primer navzkrižja prisoten med diskurzivnim in figuralnim, podobno vlada navzkrižje med Kantovim čistim umom, praktičnim umom in razsodno močjo. Če med (vsaj) dvema stranema vlada navzkrižje, totalizacija ni mogoča. Tako tudi totalizacija družbe s pomočjo umetnosti, kot po Lyotardovem mnenju zahteva Habermas, ni mogoča, ker med področjem estetskega in ostalimi področji družbe (npr. etičnim, političnim) vlada navzkrižje. To pa ni zgolj protislovje, ki bi ga bilo mogoče preseči s heglovsko dialektiko; gre za odnos nesorazmernosti, ko je za vsako stran potrebno uporabiti drugačna pravila in drugačno merilo (takšno navzkrižje pravzaprav vlada tudi med zagovorniki in nasprotniki Lyotarda).

Le Différend prinaša tudi novo obliko osnovnega elementa heterogenosti. Lyotard je že v svojih prejšnjih delih iskal določeno obliko, neke vrste osnovni

¹³ Jean-François Lyotard, *The Differend. Phrases in Dispute*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, str. xi.

¹⁴ *Ibid.*, str. xi.

element ali »atom« svoje filozofije odsotnosti totalitete. Če je bil ta osnovni element (seveda gre vedno za element jezika) najprej pripoved (*récit*), potem, po vzoru poznega Wittgensteina, jezikovna igra, je v tem delu to *stavek* (*phrase*). Tudi stavek je (podobno kot večina njegovih izrazov) težko določljiva jezikovna entiteta. Lahko bi rekli, da je fraza predvsem singularnost, dogodek. Nikoli ne moremo dvakrat reči istega. Ko rečemo nekaj prvič in nato ponovimo, smo povedali dve različni stvari, saj ne moremo ustrezno opisati konteksta te razlike med prvim in drugim stavkom. Če bi namreč hoteli s katerimkoli tretjim stavkom določiti to razliko, postaviti prva dva stavka v »kontekst«, bi kot rezultat dobili zgolj še eno singularnost, zgolj še en dogodek, nikakor pa ne ustreznega konteksta: »Problemi filozofskega diskurza so v pravilu (ali pravilih), ki jih je treba odkrivati in katerim diskurz ne more ustrezati, dokler pravila niso odkrita. Povezav, ki potekajo od stavka do stavka, ne vodijo pravila, temveč iskanje teh pravil.«¹⁵

Vendar pa je pojem stavka tisti, ki povezuje umetnost s filozofijo, kajti tako kot filozofija išče pravila za izpeljevanje enega stavka iz drugega, ali natančneje pravila, kako en stavek sledi drugemu, išče tudi umetnost svoja lastna pravila. Prav s tem je umetnost (Lyotard ima v mislih predvsem slikarstvo) postala filozofska aktivnost, umetniki pa so postali filozofom »bratje ali sestre v pisanju«.¹⁶

IV.

Odnos med umetnostjo in filozofijo pri Lyotardu je na neki način paradoksen. Če je v zgodnejših delih zagovarjal predvsem avtonomijo umetnosti v odnosu do filozofije po Nietzschejevem vzoru, v poznejših delih umetnost in filozofija nastopata na isti ravni. Ko govori o postmoderni umetnosti oz. o avantgardi v slikarstvu, filozofijo postavlja v položaj »neznane avantgarde«, ki je primerljiv z umetnostjo. Tako kot so namreč slikarji odgovorni za vprašanje »kaj slikati?«, trdi Lyotard, tako so filozofi odgovorni za vprašanje »kaj je mišljenje?« Ta podobnost je zanj razlog, da filozofi sploh govorijo o slikarjih.

Gre seveda za to, da se tako umetnik kot filozof ne ravnata po (vnaprej) danih pravilih, temveč ta pravila s svojimi umetniškimi deli ali s svojim filozofskim mišljenjem šele oblikujeta. Umetnik in filozof se torej ne vpisujeta v neki dani red, temveč z vsakim svojim delom (takšna dela so seveda redka, a zato toliko bolj pomembna), ki je obenem vedno tudi »dogodek«, presegata

¹⁵ *Ibid.* str. 97.

¹⁶ Jean-François Lyotard, »Representation, Presentation, Unpresentable«, v: *The Inhuman*, Polity Press, Cambridge 1998, str. 128.

vsak tovrstni red. S tem se umetnik in filozof uspešno upirata vsaki totalizaciji, kajti tako pojmovano umetniško oz. filozofsko delo je vedno nekaj, česar ni mogoče vključiti v obstoječo celoto. Predstavlja namreč prelom z obstoječim in je obenem nekaj, česar v okviru obstoječega ni mogoče razumeti, ker zato še ni nikakršnih pravil ali kategorij. Umetniško oz. filozofsko delo predstavlja potemtakem vedno neki presežek oz. nekaj, kar izstopa iz vsake celote.

Lytard je prepričan, da je umetniško delo oz. filozofska misel, ki ima takšne značilnosti, vezni člen med umetnostjo in filozofijo. Skratka, da imata umetnost in filozofija skupno bistveno lastnost, ki pa je v tesni povezavi s totaliteto: tako umetnost (postmoderna, avantgardna) kot filozofija (spet gre za specifično, Lyotardovo razumevanje filozofije) v svojem bistvu nasprotujeta totaliteti oz. totalizaciji. Kot pravi Bennington: »Če je res, da je totaliteta v njegovem mišljenju negativno zaznamovan izraz, je ustrezen pozitiven izraz [...] *posameznost* [singularity].«¹⁷ Posameznost pa je treba razumeti predvsem v smislu dogodka. Dogodek (in ne posameznik) je Lyotardu nasprotje totalitete, pomen umetnosti in filozofije pa je ravno v tem, da posameznost in dogodek ohranjata.

Če je za poznega oz. postmodernega Lyotarda značilno, da umetnost in filozofijo pojmuje kot enakovredni dejavnosti, pa njegova zgodnja dela postavljajo odnos med umetnostjo in filozofijo v povsem drugačen okvir.¹⁸ Temeljni vir razprave o tej problematiki je bil zanj v tem času Nietzsche, ki je trdil, da religija, morala in filozofija predstavljajo dekadentne oblike delovanja človeka, v umetnosti pa je videl gibanje, ki nasprotuje tem družbenim oblikam. Kot takšna ima umetnost za Nietzscheja privilegirano afirmativno in obenem razdiralno moč.

Umetnost Nietzscheju pomeni več kot resnica, kajti umetnost je zanj edina vzvišena sila, ki nasprotuje vsakršni volji do zanikanja življenja in kot taka predstavlja antinihilistično silo *par excellence*. To stališče je seveda problematično in Heidegger je na primer trdil, da postavljanje umetnosti pred resnico v Nietzschejevem delu konstituira »obrat metafizike«, ki nakazuje, da je vrednost umetnosti v zagotavljanju nenihilistične oblike resnice, ki je boljša od tiste, ki jo lahko nudita filozofija ali religija.

Vendar pri takšni rabi umetnosti »zoper« filozofijo oz. pri njenem privilegiranju obstaja določena nevarnost, ki jo npr. David Carroll vidi v tem, da »bo [umetnost] pričela prevzemati nase prav tiste značilnosti, katerim naj bi nasprotovala. [...] Čeprav Nietzsche neprestano kliče po umetnosti kot sred-

¹⁷ Bennington, *op. cit.*, str. 9.

¹⁸ Podrobneje je o umetnosti pred postmodernim obratom s poudarkom na delu *Diskurz, figura* pisal Aleš Erjavec. Cf. Aleš Erjavec, *K podobi*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana 1996, str. 82–119.

stvu v boju za resnico, bo ta ista umetnost, ko bo postavljena kot 'suverena in univerzalna', postala zgolj še ena različica resnice.«¹⁹ Vprašanje je, ali je z uporabo estetskega polja sploh mogoče pokazati na omejitve teoretskega, spekulativnega, moralnega ali političnega polja, ne da bi ob tem estetsko postalo le njihovo nadomestilo? To je tudi vprašanje, ki je izjemno pomembno za Lyotarda.

Carroll trdi, da verjetno noben sodobni kritični filozof ni tako odločno in radikalno zagovarjal zunanosti umetnosti kot prav Lyotard. Vsaj za njegova zgodnejša dela (z začetka sedemdesetih let dvajsetega stoletja, od dela *Diskurz, figura do Libidinalne ekonomije*) je značilno, da estetsko polje konstituira tako privilegirani prostor vseh kritičnih aktivnosti kot model za vsakršno neomejeno afirmacijo in družbenopolitično transformacijo. Lyotard trdi, da lahko določena oblika umetnosti (estetski formalizem, avantgarda, raziskovanje itn.; izrazi so avtorjevi) – ker ni oblikovana v izrazih veljavnih družbenih oblik ali organizacij – udejanja učinkovito kritično politiko, kakršne nobena oblika politične aktivnosti sama nikoli ni uspela udejanjiti.

Po Lyotardovem prepričanju je takšna vrsta aktivnosti (zgoraj navedene oblike umetnosti) učinkovita, ker je »funkcionalno – beseda je zelo slaba; bolje bi bilo reči kar naravnost ontološko – postavljena izven sistema in po definiciji je njena funkcija dekonstruiranje vsega, kar sebe prikazuje kot red, da bi pokazala, da vsak 'red' prikriva nekaj drugega, nekaj, kar je v tem redu potlačeno.«²⁰ Lyotardova trditev, da je umetnost »ontološko izven« družbenopolitičnega univerzuma, umetnosti zagotavlja izjemen privilegij, poleg tega pa nakazuje, da s seboj nosi najbolj tradicionalne idealistične posledice.

Vprašanje je, kaj Lyotard pojmuje z izrazom »ontološko izven« in kako je mogoče vzpostaviti radikalno distanco med estetskim in političnim, ne da bi estetsko postalo zgolj negacija ali zatajevanje političnega v imenu umetnosti kot višjega ideala. Kakorkoli, privilegij, da je lahko »izven«, ni dan vsej umetnosti, temveč le tistim njenim oblikam, ki počnejo to, kar naj bi umetnost počela. Za Lyotarda pa je »to, kar umetnost počne – kar bi morala početi – vedno razkrinkavanje vseh poskusov rekonstruiranja psevdoreligije«. ²¹ Ne gre torej za to, da bi estetski ideali nadomestili politične ali katerekoli druge ideale, temveč mora biti umetnost (določena oblika umetnosti) način odstranjevanja vseh mogočih idealov.

V tem smislu ima umetnost vedno dvojni in protislovni status. Po eni strani ima transcendentno funkcijo, ki ji omogoča, da je postavljena izven

¹⁹ David Carroll, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, Routledge, New York in London 1998, str. 3.

²⁰ Lyotard, *Driftworks*, Semiotext(e), New York 1984, str. 16.

²¹ *Ibid.*, str. 72.

vseh 'redov' ter v njih posreduje, da bi razkrila tisto, kar je v njih potlačeno; toda po drugi strani ima tudi kritično in samokritično funkcijo, ki se izraža v razkrivanju vseh poskusov, da bi se določena bitnost povzpela nad spopad 'redov', na nivo transcendentnega ideala ali absoluta. Umetnost mora torej biti hkrati transcendentna in kritična, apolitična in politična, umetnost in anti-umetnost.

Ontološka zunanost umetnosti ne določa prostora ali »lokacije«, v kateri bi bilo mogoče poiskati bistvo umetnosti, temveč predvsem njeno distanco od političnega in drugih redov, njeno distanco od filozofije in celo njeno distanco od samega področja estetskega. To je za Lyotarda umik pred dogmatizmom: »Če bi [Lyotard] hotel natančno določiti, kaj je umetnost in kako deluje, bi bilo njegovo privilegiranje umetnosti tako dogmatično kot politični dogmatizmi, ki naj bi jih spodkopala, ontološka zunanost umetnosti pa bi v tem primeru določala še eno obliko ontologije.«²²

Po delu *Libidinalna ekonomija* se je Lyotard odvrnil od Nietzschejeve filozofije, vendar je prepričan, da mora biti umetnost nekaj »zunanjega«, česar ni mogoče podrediti drugim družbenim sferam, ostalo zanj še vedno pomembno. Očitno pa je, da v skladu z razumevanjem, ki ga srečamo pri poznem Lyotardu, umetnosti ne preti nevarnost s strani filozofije, temveč je filozofija v enakem položaju kot umetnost. Tako ena kot druga morata zagovarjati posamezno v nasprotju s splošnim ter se na način »dogodka« upirati vsakršni totalizaciji.

V.

Prav pojem *dogodka* (*l'événement*) je zagotovo eden izmed najbolj pomembnih v Lyotardovem opusu in lahko deluje kot vezni člen med zgodnjim in poznim Lyotardom. Kot trdi Bennington, se nemara najbolj koherenten pogled na Lyotardovo delo kot celoto kaže prav v prizadevanju po spoštovanju oz. upoštevanju »dogodkov« in posameznosti, pri čemer je močan poudarek na eksperimentiranju z različnimi načini, kako to spoštovanje doseči.²³ Glede na to, da Lyotardu totaliteta predstavlja (negativno) nasprotje dogodka, lahko njegovo delo razumemo tudi kot eksperimentiranje z načini zavaravanja totalitete.

Takšnemu pristopu lahko sledimo vse do *événements* leta 1968, ko v besedilu z naslovom »23. marec« in podnaslovom »Nedokončana knjiga o gibanju

²² Carroll, *op. cit.*, str. 30.

²³ Bennington, *op. cit.*, str. 9.

22. marec« zapiše: »Edini način, s katerim je mogoče opravičiti pisanje zgodovinske knjige o gibanju 22. marec, je ta, da [ta knjiga] ni knjiga zgodovine [...]. Takšna knjiga mora, nasprotno, biti *dogodek* [...]. Takšen dogodek bi imel kritični moment [...].«²⁴

Liotard ta članek piše v spomin na gibanje z imenom »22. marec« (»movement du 22 mars«), ki je bilo oblikovano na univerzi v Nanterru v spomin na študentske proteste med katerimi je bilo 22. marca 1968 aretiranih več članov Nacionalnega vietnamskega odbora (tudi sam Lyotard je bil član tega gibanja). Omenjeno gibanje je bilo bliže situacionizmu kot tradicionalni socialistični misli, s tem pa bliže tudi Lyotardovi filozofiji.²⁵ Dogodkom pripada specifična edinstvenost, izjemnost, ki se upira organizaciji v urejene dialektične vzorce marksistične metode, kjer določeni vzrok neizogibno vodi v določeno posledico, vse zgodovinske posledice pa je mogoče zvesti nazaj na njihove zgodovinske vzroke.

Dogodek je nastop nečesa, po katerem nič nikoli ne bo več tako, kot je bilo pred tem. Dogodek nastopi izven referenčnega okvira, znotraj katerega bi ga bilo mogoče zapopasti, pri čemer dogodek premešča in ruši tudi sam referenčni okvir. Kot pravi Lyotard: »Skratka, obstajajo dogodki: nekaj se zgodi, kar ni tavnološko s tem, kar se je zgodilo.«²⁶

Čiste posameznosti pojavnosti dogodka (zgolj to, da »se dogaja«) ni mogoče zvesti na reprezentacijo in poistovetiti s tem, kar se dogaja. Dogodka kot radikalno posameznega (singularnega) pojava ni mogoče reprezentirati znotraj neke splošne zgodovine, kajti s tem dogodek izgubi svoje bistvo – svojo posameznost in edinstvenost. Reprezentacija ga spremeni iz dogodka v trenutek zgodovine, v enega izmed mnogih enakih. Ni ga mogoče razumeti tedaj, ko se zgodi, kajti »njegova posameznost je tuja govorici ali strukturi razumevanja, kateri se pripeti.«²⁷ Med dogodkom in strukturo razumevanja (*logos*) namreč naletimo na navzkrižje in nesoizmerljivost (inkomenzurabilnost).

Dogodek, navzkrižje in nesoizmerljivost Lyotardu predstavljajo tudi bistvene značilnosti prave umetnosti. Povedano drugače, umetnost, ki jo zagovarja in ceni, mora biti po njegovem prepričanju zaznamovana s temi značilnostmi, kar posledično pomeni, da je taka umetnost vedno tudi že kritika totalitete. Ker je prav te značilnosti mogoče zaslediti v umetniških delih Marcela Duchampa, ne preseneča, da je Lyotard temu umetniku posvetil veliko pozornosti in občudovanja.

²⁴ Lyotard, »March 23«, v *Political Writings*, str. 60.

²⁵ Cf. Sadie Plant, *The Most Radical Gesture. The Situationist International in a Postmodern Age*, Routledge, London in New York 1992, str. 5.

²⁶ Lyotard, *The Differend*, str. 79.

²⁷ Readings, *op. cit.*, str. 57.

VI.

V delu *Les transformateurs Duchamp* (1977),²⁸ ki predstavlja zbornik krajših besedil o Duchampu, se Lyotard osredotoča na dve njegovi deli, na *La Mariée mise à nu par ces Célibataires, même (Le Grand Verre)* in *Etant donnés*. Predvsem prvo, *Veliko steklo*, Lyotardu nudi celo vrsto različnih ponazoritev idej, ki izhajajo iz njegove filozofske misli. In kot pravi v pogovoru s samim seboj: »Podajaš nam Duchampa kot model politične misli. [...] Ne bom niti vprašal, kateri človek pri zdravi pameti vidi v *Velikem steklu* model republikanske socialistične misli, ali v diorami *Etant donnés* podobo prihodnosti za množice.«²⁹ *Veliko steklo* je delo, ki je nedvomno preobloženo z različnimi pomeni. Za Lyotarda to delo ni niti figurativno niti nefigurativno, pač pa: »Upodablja neupodobljivo; [...] podobo, ki si je ni mogoče zamisliti – vsaj kar zadeva ženske, ki ima štiri dimenzije, pošasti.«³⁰

Lyotardu predstavlja Duchamp vzorčni primer umetnika, ki neprestano ruši ustaljeni red: »Ko Duchamp reflektira o možnem, ne gre za modalnost, ki bi nasprotovala drugim, temveč deluje tako kot detergent, ki odstranjuje navade, kot odvajalno sredstvo, ki odpravlja uveljavljena dejstva.«³¹ Kot nadalje trdi Lyotard, Duchamp zagotavlja »sredstva, orodja in orožja za politiko nesoizmerljivosti«³² ter »[h]oče na vseh tekmovanjih vsakokrat dobiti prvo nagrado za nove patente.«³³ Vsako njegovo delo je torej za Lyotarda nekaj popolnoma novega, dogodek, po katerem nič več ne more biti tako, kot je bilo prej.

Lyotardu je za razumevanje Duchampovega *Velikega stekla* bistvena ideja *mechanè*, izraz, ki je antičnim Grkom pomenil »mahinacijo«. *Veliko steklo* je »mehanski stroj«, vendar stroj, katerega bistvo je nesmiselnost, stroj, ki ničesar ne počne, s tem pa obenem tudi stroj, ki se upira sodobnemu tehnostvenemu razvoju, katerega ključni pojem je učinek.

»Kar si *mechanè* prizadeva dezorganizirati in če je mogoče ukaniti, je kakršenkoli totalizirajoč in združujoč stroj, ali v polju tehnologije (v sodobnem pomenu besede) ali v jeziku ali v politiki.«³⁴

Duchampovo *Veliko steklo* je za Lyotarda sodoben anamorfen stroj, ki »deluje« znotraj različnih oblik geometrije: »Ne gre več zgolj za vprašanje in-

²⁸ Jean-François Lyotard, *Duchamp's TRANS/formers*, The Lapis Press, Venice (CA) 1990.

²⁹ *Ibid.*, str. 25.

³⁰ *Ibid.*, str. 87.

³¹ *Ibid.*, str. 22.

³² *Ibid.* str. 28.

³³ *Ibid.* str. 36–37.

³⁴ *Ibid.*, str. 50.

kongruentnosti med podobami, temveč med prostori.«³⁵ Črta, ki ločuje med zgornjim in spodnjim delom *Velikega stekla*, je presek ravnine, ki ločuje med dvema virtualnima tridimenzionalnima prostoroma. Vendar pa ravnina ni hkrati tudi zrcalo, ki bi preslikalo zgornji prostor v spodnjega; med zgornjim in spodnjim prostorom ni preproste zrcalne simetrije: »Ta konfiguracija ne pomeni, da bodo »nevesta« in »samci«, dve polovici umetniškega dela, ločeni za vedno, niti da jih je mogoče poenotiti v virtualnem prostoru. Med njimi je ista pregrada, ki povezuje in razdružuje antitetične diskurze.«³⁶

Lytardu torej ne gre toliko za samo umetniško delo, tukaj konkretno za *Veliko steklo*, kolikor mu gre za analogijo z diskurzom – ali bolje – gre mu za oboje oz. vse troje hkrati: za oblake, poteze in vrzeli; za etiko, estetiko in politiko: »Tako kot je pravično braniti obe stališči in je modro dovoliti si, da nas obe enakovredno prepričata, je enako uvidevno opremiti štiridimenzionalno z nečim dvodimenzionalnim ter prikazati združeno tisto, kar zavrača združevanje.«³⁷

Lytard ne poda običajnega komentarja ali kritike Duchampa; ne govori o tem, kaj njegovo delo »pomeni« v okviru zgodovine umetnosti – to bi bilo pristajanje na logiko velike zgodbe. Zato je njegovo besedilo predvsem improvizacija in brskanje po Duchampovih opombah. Duchampovega »stroja« ni mogoče presojati glede na obstoječe estetske sheme, glede na dana pravila, kar spet vodi v filozofijo poganstva: »Vsakdo, ki opazuje *Veliko steklo*, čaka Godota [...].«³⁸

Lytardova aluzija na odsotno prisotnost Beckettovega junaka še zdaleč ni nepomembna, čeprav se na prvi pogled zdi, da gre zgolj za retorično figuro. Prikazati v umetniškem delu tisto, kar je odsotno, mu je namreč bistveno za to, kar imenuje avantgardna umetnost: »Avantgardni slikar se čuti predvsem odgovornega za zahtevo, ki prihaja iz njegove dejavnosti same, se pravi, kaj je slikarstvo? In to, za kar v bistvu gre pri njegovem delu, je prikazati, da obstaja nevidno v vidnem.«³⁹

Česar ni mogoče prikazati oz. reprezentirati, je za Lyotarda predmet ideje. Nekaj, za kar ni mogoče pokazati primera, niti simbola: »Vesolje je nepredstavljivo, človeškost, konec zgodovine, trenutek, čas, dobro itn. Absolut v splošnem, kot pravi Kant.«⁴⁰ Reprezentirati absolut pomeni relativizirati ga, postaviti v kontekst in pogoje reprezentacije, s tem pa absolut preneha biti

³⁵ *Ibid.*, str. 58.

³⁶ *Ibid.*, str. 60.

³⁷ *Ibid.*, str. 61.

³⁸ *Ibid.*, str. 241.

³⁹ Lyotard, *The Inhuman*, str. 126.

⁴⁰ *Ibid.*

absolut. V primeru slikarstva to pomeni postaviti ga v plastični kontekst in pogoje slikovne reprezentacije. Skratka, absolutna ni mogoče reprezentirati, kar pomeni, da tudi totalitete ni mogoče reprezentirati.

Vendar pa – in to je zdaj bistveno – čeprav absolutna ne more prikazati, slikarstvo lahko »pokaže«, da obstaja. Možna je torej neka »negativna« (ali s Kantovimi besedami, abstraktna) reprezentacija. To težnjo po negativni reprezentaciji Lyotard vidi v abstraktnem slikarstvu, ki se po njegovem mnenju že vse od svojih začetkov, od leta 1912, ukvarja s problemom nevidnega v vidnem. Ta dela nam ne vzbudijo občutka lepote, temveč občutek sublimnega, ki ga Lyotard opiše kot »užitek v bolečini«: »[N]e uspe nam prikazati absolutna in to je nasprotje užitka, vendar pa vemo da ga moramo prikazati, da je zmožnost čutenja in predstavljanja pozvana k temu, da izzove čutno (podobo). Prikazati to, kar um lahko zapopade, čeprav nam to ne uspe ter zaradi tega trpimo, iz te napetosti izhaja čisti užitek.«⁴¹

Tudi v odnosu do totalitete lahko potemtakem naletimo na sublimno občutenje, kajti tudi totaliteta je zgolj ideja, nekaj česar ni mogoče reprezentirati, vendar pa kljub temu ideja uma. Lahko jo torej mislimo, ne moremo pa je prikazati. Iz tega izhaja, da kljub vsej očitni sovražnosti do vseh oblik totalitete, Lyotard totaliteto kot idejo privzema, v kolikor gre zgolj za idejo. Ali »smemo« prikazati, da obstaja neka totaliteta? Smemo, v kolikor se ne osredotočamo na njeno reprezentacijo, temveč na nemožnost njene reprezentacije. Ni namreč totaliteta kot taka cilj Lyotardove kritike, temveč njena reprezentacija.

Vloga, ki jo ima umetnost, ni v prikazu oz. reprezentaciji totalitete, temveč v tem, da s svojimi sredstvi dosledno opozarja na nemožnost takšne reprezentacije in da se osredotoča natanko na to nemožnost. Ne v tem, da trdi, da totalitete ni, temveč v tem, da je poseganje po njej čakanje Godota.

⁴¹ *Ibid.*

