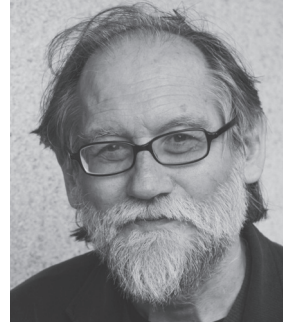


Jiří Bezlaň



Zamolkli obrat sveta

Vsak zamolkli obrat sveta pozna razdedinjence,
prejšnje jim več, prihodnje jim še ne pripada.

Rainer Maria Rilke: *Devinske elegije*

Plava je, čas, tvoja voda, plava in razpenjena,
utoplencev ne vrača ...

Milan Jesih: *Kobalt*

V zgodovini človeštva je že nekajkrat prišlo do presenetljivih obratov, do temeljitih sprememb v načinu življenja, v mišljenju in v religioznih predstavah, a nikoli do tako hitrih, kot je ta, ki smo mu priča. Neverjeten razvoj novih tehnologij omogoča prej nepredstavljava spoznanja znanosti in takojšnje razširjanje novih informacij. Spremembe, tako v praktičnem življenju kot v našem doživljanju sveta in našem vedenju o njem, se dogajajo s tolikšno hitrostjo, da jim skoraj ni mogoče slediti. Zato je prepad med "očeti in sinovi" danes globlji, kot je bil kadar koli prej. Je mogoče, da se je spremenilo celo vizualno zaznavanje stvarnosti?

Nešteto je dejavnikov, ki vplivajo na človeško percepcijo. Ni nam dano vedeti, kako vidijo svet drugi ljudje, še manj, kako so ga videli v obdobjih, ki so že davno minila. Pa vendar so si na podlagi sprememb v umetnostnem slogu nekateri preučevalci preteklosti drznili sklepati, da je v določenih obdobjih prišlo do bistvenih sprememb v optičnem dojetanju sveta. Toda tudi če to drži, se je zgodilo le redkokdaj. Pri preobratih v umetnostnem slogu je šlo navadno le za nihanja v okusu in modi, za izbiro med številnimi alternativami, kako upodobiti videno stvarnost, in

Tekst je na 18. Slovenskih dnevih knjige prejel nagrado revije Sodobnost za najboljši slovenski esej leta 2013.

ne za neizogibno nujnost, pogojeno z omejitvami videnja in dojetanja sveta. Recepcija – torej golo sprejemanje s čutili v skladu s fizikalnimi zakoni – se je najbrž od paleolitika do danes le malo, če sploh kaj, spremenila. Redki so zgodovinarji in še redkejši antropologi, ki bi trdili, da je bila fiziologija naših prednikov, ki so ustvarili slikarije v Altamiri, kaj drugačna od naše. Fantastičen razvoj tehnologije nikakor ni potekal premo sorazmerno z rastjo inteligentnosti. Razlika med nami in našimi predniki je le v zgodovinski izkušnji.

A to, kar iz izkušnje vemo o svetu, seveda bistveno vpliva na videnje sveta. Da lahko naše oko zaznava prostorske relacije, se moramo zahvaliti našemu s tipom in občutkom za ravnotežje pridobljenemu vedenju o njih. Prizadevanje za iluzijo prostora v grškem vaznem slikarstvu je bilo predvsem posledica neverjetnega vzpona in izjemnih dosežkov kiparstva, torej povsem taktilne umetnostne zvrsti. In izum linearne perspektive v renesansi zagotovo precej več dolguje razvoju znanosti, predvsem matematike, kot prefinjenosti gledanja. A vzemimo rajši primer iz vsakdanjega življenja: mladenič, ki ve, da ima njegova izvoljenka oblečen rdeč plašč, bo tudi v temi videl njen plašč kot rdeč, čeprav ga bomo vsi ostali videli kot temno sivega. In ker ima tudi čustveni odnos do stvari enako moč kot vedenje, se mu bo zdela, če že ne čudovito lepa, vsaj znosna na pogled, ne glede na to, kakšna se bo zdela vsem drugim.

Na našo percepcijo vpliva še kup drugih dejavnikov. Eden najpomembnejših je kemizem našega živčevja. Za primer vzemimo razlike med islamsko umetnostjo in umetnostjo predkolumbijske Amerike, ki niso samo posledica kulturnih razlik, temveč tudi (ali celo predvsem) dejstva, da imajo zelišča, ki rasejo v Ameriki, drugačne psihotropne učinke od tistih, ki so bila v uporabi v bližnjevzhodnih deželah. Ravno tako, če ne še bolj, pa je, kot trdi Walter Benjamin, percepcija odvisna od zgodovinskih okoliščin.

Že v 11. stoletju je arabski učenjak Alhazem o razliki med tem, kar čutimo, tem, kar o čutenem vemo, in končnim sklepom, povedal, da ne moremo ničesar, kar je mogoče videti, spoznati le s pogledom, razen luči in barve. Zatrjevanje impresionistov, da je to, kar upodabljajo, le zvest povzetek odseva realnosti na njihovi retini, je bilo utvara, mogoče le njihova pobožna želja, ki pa v praksi, kot nas uči psihologija percepcije, nikakor ni uresničljiva.

Če sledimo razvoju umetnostnega sloga, lahko ugotovimo, da se je le nekajkrat v zgodovini tako temeljito, a dokaj hitro, skoraj nenadoma spremenil, da bi bilo mogoče sklepati, da je preobratu botrovala sprememba človekove percepcije sveta. Vzroki za take spremembe so nam včasih skriti, drugič so nam spet zelo očitni – tičijo v spremenjenem načinu življenja,

ki so ga pogosto povzročile na videz majhne in ne posebej pomembne iznajdbe. Ne preseneča nas, na primer, da so naši predzgodovinski predniki opustili naturalistično upodabljanje živali v podzemnih votlinah, ko so začeli obdelovati zemljo, sejati prve žitarice ter so udomačili govedo in drobnico. Jasno nam je, da je lovska magija, ki ji je bila, kot še vedno misli večina raziskovalcev, vsaj v veliki meri namenjena paleolitska umetnost, postala nepotrebna, da so naravni cikli rasti in odmiranja bistveno zaznamovali mišljenje poljedelcev in njihove religiozne predstave, ki jih ni bilo več mogoče izraziti z naturalističnimi podobami, temveč le z abstraktnimi simboli. Jasno je tudi, da se s poljedelstvom in z njim povezanim kultom rodovitnosti neizmerno poveča vloga ženske, zato nas ne preseneča nenadno obilje stiliziranih ženskih kipcev v bližnjevzhodni natufski kulturi v 7. tisočletju pred našim štetjem, kjer so arheologi prvič opazili prehod k poljedelstvu. Zanimivo je, kako dolgo so se v zavesti ljudi obdržale nekatere predstave – številni natufski ženski kipci so opremljeni z atributi, ki jih nekaj tisočletij pozneje neko rimsko krščansko besedilo pripisuje Mariji.

Poldrugo tisočletje pozneje pa se nedaleč od natufske kulture, v Samari in Tel Halafu, pojavi povsem drugačna estetika. Nikoli do takrat, ne v mezolitski ne v starejši neolitski umetnosti ne srečamo v urejene kompozicije razvrščenih likov, v paleolitskem slikarstvu pa je sploh vladala popolna kompozicijska kaotičnost. V kulturi Samare in Tel Halafa se nenadoma pojavi težnja po skrajno strogem geometrijskem redu! Štirje do piktograma poenostavljeni kozorogi sestavljajo svastiko ali pa so abstraktni liki razvrščeni v obliko malteškega križa. Tudi ti simboli so ostali v uporabi še dolga tisočletja, vse do danes. Tako popoln preobrat v upodabljanju bi bilo mogoče pripisati spremembi percepcije, čeprav si ne znamo razložiti vzrokov zanjo, saj arheologi niso odkrili kakih pomembnejših znakov, ki bi pričali o bistvenih spremembah življenja ljudi v tem času. Posebej še, če pomislimo, da novosti, ki sta povzročili največje preobrate v družbeni ureditvi, življenju, mišljenju in religiji prazgodovinskih ljudi, namreč pridobivanje železa in udomačitev konja, nista prinesli kakih večjih sprememb umetnostnega sloga. Predrznež, oborožen z železnim kopjem, ki se je upal zavihetati na konjski hrbet, je imel tako gromozansko prednost pred pešcem, oboroženim s kamnito sekiro, da se mu ni bilo več treba mučiti z obdelovanjem zemlje in pridobivanjem hrane, saj je slednjo lahko jemal drugim. Tako nastala kasta vojščakov je odtlej vladala ostalim. Za vedno se je končala tista družbena ureditev, ki jo danes imenujemo matriarhat, in ženske boginje rodovitnosti, Velike matere, so se umaknile moškemu božanstvom vojne in groma, plodnostni

rituali pa magiji taljenja in spreminjanja rude v kovino. A kot da se ta popoln preobrat ni dotaknil človeške percepcije, so se v umetnosti spremenili le motivi in, seveda, material, umetnostni slog kovinskih dob pa v najpomembnejših potezah ni bistveno drugačen od neolitskega.

A preobrati se niso dogajali le v prazgodovini. Zgodovinarja dunajske šole, Riegl in Wickhoff, sta ob proučevanju pozne antične umetnosti zaznala, da se v 5. stoletju našega štetja ni spremenil le slog, temveč tudi človeško percipiranje sveta, ki je ta slog rodilo. Drugačno vidno dojetanje so povzročile globoke družbene spremembe v tem kaotičnem času, polnem pretresov ob mešanju stare, utrujene rimske civilizacije s kulturno civilizacijo manj razvitih, a s krščansko duhovnostjo prežetih barbarskih ljudstev. Prepad, ki loči antično umetnost od srednjeveške, je globok, mnogo globlji od tistega, ki zeva med srednjim vekom in renesanso. Prvega so povzročili koreniti družbeni pretresi, drugega velikanski napredek znanosti.

A, paradoksalno, ob najbolj radikalnih družbenih spremembah v novem veku, ob revolucijah, pa naj gre za francosko ali oktobrsko, se percepcija ni spreminjala, drugačen slog je umetnosti vsilila le sprememba ideologije. “Novi človek”, o katerem je tako pogosto bobnela revolucionarna retorika, se je od starega razlikoval le po tem, da je uporabljal drugačne floskule.

Naj so bile te zgodovinske prekucije še tako krvave in naj so še tako predrugačile ustroj družbe in življenje ljudi ter preusmerile tok zgodovine, je umetnostni slog in celo pojmovanje umetnosti neprimerno bolj zatresla na videz majhna in ne posebej pomembna tehnična iznajdba, fotografija. Na začetku ni kaj dosti vplivala na videnje sveta, čeprav se je, vsaj deloma tudi z njeno pomočjo razjasnilo nekaj zakonitosti gledanja in impresionistični slikarji, obsedeni z željo po golem beleženju vidnih vtisov, so si z njo radi pomagali. A zelo kmalu se je postavilo vprašanje o smislu dokumentacijske funkcije umetnosti. Neprimerljivo hitreje in ceneje je to nalogo opravila fotografija. Približevanje vidni resničnosti – to se je do tega trenutka zdelo eden glavnih ciljev slikarstva, laikom morebiti celo najbolj ali sploh edini pomemben – je izgubilo upravičenost. Zdaj je bilo treba iti globlje, pod površino zunanjega videza stvarnosti, tja, kamor fotografija ni mogla prodreti. Najti je bilo treba vidno podobo svojemu notranjemu doživljanju, ozavestiti svoje nezavedne vsebine, poiskati skrivni red stvari. Stavek “nevidno napraviti vidno” zveni danes zaradi prepogoste uporabe strahovito oguljeno, takrat pa je bila to za slikarstvo edina rešitev.

Res je sicer, da so veliki mojstri to počeli od nekdaj, že davno preden se je pojavila fotografija. Nekateri so skušali to definirati tudi z besedami.

Leonardo da Vinci je razmišljal, da je naloga umetnosti "s kretnjami pokazati namero človeške duše". Slepno zasledovanje povrhnjice stvarnosti je bilo v umetnosti vedno le domena plitvih duhov. A naročniki navadno niso zahtevali kaj več in celo strokovnjaki marsikdaj niso bili dovolj občutljivi, da bi zaznali subtilnejše plasti umetnine. Znamenitemu zgodovinarju umetnosti Jacobu Burckhardt, zaljubljenemu v renesanso, so se zdele Rembrandtove slike degradacija umetnosti, saj ni opazil, da je bil Rembrandt sposoben prodreti v človeško psiho globlje od katerega koli drugega slikarja.

Iznajdba fotografije je torej bolj pripomogla k smrti stare, sterilne umetnosti 19. stoletja kot k rojstvu nove. Čeprav se likovna dela zgodnjega 20. stoletja po obliki in vsebini od tistih iz 19. stoletja ne razlikujejo nič manj, kot se zgodnjeresnejška od antičnih (in Riegl in Wickhoff sta nas prepričala, da je v 5. stoletju prišlo do velikanske spremembe v percepciji), bi težko pritrdili domnevi, da so umetniki modernizma svet v resnici videli drugače od realistov. Sprva so le preusmerili pozornost.

Usmerjenost pozornosti pa ni brez vpliva na percepcijo. Impresionisti, ki so s svojim analitičnim pogledom nenehno neizprosno secirali optično pojavnost sveta, so razločevali več tisoč barvnih odtenkov, medtem ko jih povprečno občutljiv človek neizurjenega očesa razločuje kvečjemu nekaj sto. Jamske slikarije paleolitskega človeka, ki je bil odvisen od lova, nam kažejo, da je bil naš prednik s prostim očesom sposoben razločiti posamezne faze živalskega gibanja. Danes ljudem, odtujenim od narave, šele primerjava s fotografijami živali v gibanju pokaže, da se jamski umetnik ni motil. Gledanja se je torej mogoče bodisi priučiti bodisi odvaditi.

Če se novi slogi 20. stoletja že niso rodili iz drugačne percepcije, pa so vendarle vplivali na njeno postopno predrugačenje. Ne le pri avtorjih in njihovi publikli. Industrijski in grafični dizajn, ki sta se ves čas oplajala pri novostih, ki so jih uvajali umetniki, sta namreč temeljito preoblikovala človekovo okolje in tako "kontaminirala" tudi senzibilnost tistih, ki ne bi nikdar kupili modernega umetniškega dela ali zašli v galerijo.

Fotografija je torej slikarje napeljala k razmisleku o smiselnosti verističnega upodabljanja stvarnosti. Ne moremo sicer vedeti, po kakšnih poteh bi hodilo slikarstvo, če do tega izuma ne bi prišlo, a zagotovo bi se v vsakem primeru spremenilo. Sterilnost splošnega toka likovne umetnosti 19. stoletja je bila tolikšna, da bi prej ali slej spodbudila odpor in iskanje novih poti. Tudi literatura in glasba, na kateri fotografija ni mogla vplivati, sta v začetku 20. stoletja prevzeli povsem nove oblike.

Dolžiti iznajdbo fotografije za rojstvo modernizma, bi bilo strahovito pretiravanje in obenem nedopustno poenostavljanje. Vloga, ki jo je ta

iznajdba odigrala, je bila drugačna, manj opazna, a bolj daljnosežna. Omogočila je namreč skrajno preprosto in poceni reproduciranje likovnih del. Naša umetnostna izobrazba se je s tem neverjetno povečala. Ne da bi potovali, smo se lahko seznanili z likovno tvornostjo tudi najbolj oddaljenih dežel, videli smo lahko slike iz zasebnih zbirk ali muzejskih depojev, ki nam sicer nikoli ne bi bile dostopne. Toda, ali smo jih zares spoznali? Mehanična reprodukcija, celo najboljša, nam ne more posredovati tistega, kar je v umetniškem delu najpomembnejše. Osiromašena je za vse tisto, kar Walter Benjamin imenuje “avra umetnine”.

Razmnoževanje umetniških del se seveda ni začelo s fotografijo. Za dolga stoletja je starejše od nje. Lesorez se je pojavil že okrog leta 1400, nekaj desetletij pred Gutenbergovim izumom tiskanja knjig. Kmalu mu je sledil bakrorez in nato še druge, bolj zapletene grafične tehnike. Ker je vsaka od njih omogočala povsem specifične efekte, ki jih ne bi bilo mogoče dobiti na noben drug način, so grafiko, čeprav sprva namenjeno predvsem zadovoljevanju praktičnih potreb, z največjim veseljem posvojili umetniki. Dolgotrajno rezanje, graviranje in jedkanje matrice, zapletena priprava plošče za vsak odtis posebej ter omejitev števila odtisov, ki veljajo za original, so preprečili, da bi grafika izgubila svojo “avro”. Še pomembnejši pa so posebni, le specifični tehniki lastni in na noben drug način ponovljivi likovni učinki. Razširiti pojem grafike na vse, kar je mogoče brez škode razmnožiti ali ponoviti, kot se je to zgodilo na zadnjem ljubljanskem grafičnem bienalu, pomeni zbanalizirati osnovni namen grafike.

Risba, multiplicirana z grafično tehniko, ne izgubi ničesar, le pridobi kvalitete, lastne tej tehniki. Nasprotno pa nam mehanična reprodukcija ponuja le skrajno osiromašen posnetek originala. Reprodukcija, navadno pomanjšana na format knjige, plakata ali zaslona, nam ne zmore posredovati cele množice nadvse pomembnih elementov izvirnika, kot so debelina barvnih nanosov, njih gladkost ali hrapavost, tekstura podlage in podobno. Številni med seboj sorodni barvni in svetlobni odtenki se pri reproduciranju praviloma zlijejo v enega samega. Da ne govorimo o še subtilnejših lastnostih, kot je sublimacija barve ali energetsko žarčenje slike. Mehanična reprodukcija nas o likovnem delu samo informira, ne zmore pa nam ponuditi tega, čemur ponavadi pravimo “umetniško doživetje” ali “estetska izkušnja”.

A umetniška dela smo se navadili sprejemati v njihovi okrnjeni obliki in nekako v šestdesetih letih so navedene lastnosti začele izginjati iz slikarstva. Je šlo pri tem za prilagoditev zahtevam in možnostim reproduciranja ali za zamiranje senzibilnosti? So se oči odvadile subtilnejših

zaznav? Pred štiridesetimi leti smo bili pripravljeni v sublimnosti robov barvnih ploskev v Rothkovih slikah videti razširjanje prostora v mistično neskončnost. Petindvajset let pozneje je slovenski kritik zapisal, da gledamo Rothka le še kot barvno tapeto.

Ali drug primer – o tem mi je pripovedoval slikar, ki poučuje na neki ljubljanski visoki umetniški šoli. Študentje so ga prosili, naj jim pokaže svoja dela. Razobesil je torej slike v svojem ateljeju, nekatere, ki niso bile več v njegovi lasti, si je izposodil od novih lastnikov, in povabil študente. “Ni se mi posrečilo zbrati vsega,” jim je povedal. “Preostanek imam v računalniku.” A na njegovo veliko presenečenje in razočaranje noben študent ni niti bežno pogledal originalov, vsi so se zgrnili okrog računalnika. Kot da subtilnosti, ki jih reprodukcija ne zmore ujeti, generacija, ki prihaja, ne opaža več in je zato tudi ne zanimajo. Tudi v likovnih izdelkih te generacije bi jih zaman iskali. V kolikor sploh še lahko govorimo o likovnosti, saj so njihovi projekti, vzemimo za primer performanse, bližji gledališču, v zadnjih letih pa pogosto golemu socialnemu ali celo političnemu aktivizmu ter jih na likovno umetnost veže samo še to, da so si prisvojili njene institucije.

Poskusi so pokazali, da mačke, ki so jim do tretjega tedna starosti predvajali le navpične svetlobne impulze, niso bile več sposobne zaznavati vodoravnih, in obratno. Na ljudeh seveda ni mogoče izvajati takšnih eksperimentov, že na živalih so etično skrajno sporni. Vendar iz njih lahko sklepamo, da živčni sistem hitro izgubi svojo gibkost in prilagodljivost. Je mogoče, da so otroci, ki jim je bila že v rosnih letih virtualna resničnost bližja od narave, izgubili občutljivost za nekatere subtilnosti materialnega sveta? Ali pa so mogoče razvili kako drugo vrsto senzibilnosti, o kateri se nam, starejšim generacijam, niti ne sanja? So odkrili dimenzije, ki jih mi nismo sposobni zaznati, in smo ostali “razdedinjenci ob zamolklem obratu sveta”, “utopljeni v plavi in razpenjeni vodi časa”? Ljubitelji “preteklosti v konzervah”, ki si zatiskajo oči pred neizbežnostjo teka zgodovine in razvoja? Ali pa so mladi “... sužnji napredka ... Vzpenjajo se na prste, da bi pokukali v jutrišnji dan, čeprav niso nikdar dovolj veliki in bo prihodnost razdelila svoje dobre in slabe ocene čisto drugače, kot pričakujejo,” kot se je v svojem eseju izrazil Czesław Miłosz.

Verjetno ni bilo dobe, v kateri starejši ne bi čutili vsaj skepse, če že ne odpora do umetnostnih revolucij in prekucij mlajših generacij, posebno še, če so te postavljale pod vprašaj ali celo povsem zanikale utemeljenost vrednot, v katere so verjeli in jih mogoče v svojem času s težavo in žrtvijo uveljavili sami. “Trdovratnost zastarelih ustanov, da bi vztrajale dalje, je podobna trmi žaltave dišave, ki bi terjala svoje mesto na tvojih

laseh, zahtevnosti pokvarjene ribe, ki bi hotela, da jo zaužiješ, zalezovanju otroške oblekice, ki bi rada oblekla moža, in nežnosti mrličev, ki se vračajo, da objemajo žive,” je z nostalgijo starcev po “dobrih minulih časih” v *Nesrečnikih* obračunal Victor Hugo. A le nekaj strani naprej je zapisal: “... zanikanje neskončnosti vodi v nihilizem [...] nobena pot se ne odpre s filozofijo, katere končni smisel je enozložnica: Ne.”

Postmodernizem je bil prvo obdobje v umetnosti, ki je “zanikalo neskončnost”. Težnja po transcendenci, s katero so umetniki od začetka romantike pa do konca modernizma utemeljevali in upravičevali svoje početje, je zdaj naletela na ogorčen odpor in posmeh. Umetnost kot “dejanje, ki ustvarja vrednoto, ali, kar je eno in isto, dejanje, ki ustvarja Boga”, umetnost, ki ni mogoča “brez pobožnosti in občudovanja, brez vere v neskončno število plasti obstoja, skritih v jabolku, človeku ali drevesu, ki kliče k temu, da z izgrajevanjem težiš k biti” (kot se je izrazil Czesław Miłosz), je v postmodernizmu ne le pozabljena, temveč grobo potolčena. Očitek, da so bile izjave o umetnosti kot iskanju Biti le “spiritualistična krinka inertnosti snovi”, sicer lahko velja, a le za povprečna in podpovprečna dela, nikakor pa ne za resnično kakovostne umetnine. A celo če bi bil očitek utemeljen, se reakcija tvorcev novih umetnostnih praks ne zdi povsem razumna: strgali so “spiritualistično krinko” in zdaj častijo golo, nezakrinkano “inertnost snovi”. Kot v slovenski politiki: razgalili smo nepoštenost njenih akterjev, a namesto da bi jih zamenjali s poštenjaki, bomo nepoštenost sprejeli za normo in se potrudili, da se bo zajedla v vse pore življenja.

A “zanikanje neskončnosti” ne vodi samo v nihilizem, kot je zapisal Hugo. V resnici je bolj nevarno. “Izkustvo svetega je strukturni element zavesti,” piše Mircea Eliade. Bolj kot govor, obvladovanje ognja ali uporaba orodja človeka od drugih primatov loči slutenje tega, kar ga presega. Zavedanje transcendence je eden ključnih elementov učlovečenja. Z besedo ljudje imenujemo predzgodovinske troglodite šele od tistega trenutka dalje, ko začno pokopavati svoje mrtve, v čemer se kaže zavest o duši in “neskončnosti”. Skoraj srhljivo bi bilo razmišljati o tem, kaj pomeni ločitev od svojega izvira.

Zasmehovanje transcendence v umetnosti časovno sovпада s prej omenjeno izgubo interesa (ali sposobnosti?) za zaznavanje subtilnejših plasti umetniškega dela in z zanikanjem dejstva, da je ob njem mogoče doživeti katarzo. Sočasnost seveda še ni dokaz, da so ti pojavi med seboj vzročno povezani, čeprav je to zelo verjetno. V vsakem primeru pa se moramo strinjati z Julianom Stallabrassom, da so umetnostne prakse zadnjih let v primerjavi z modernističnimi “neprimerno bolj preproste, njihovi

elementi očitnejši, njihove ponovne kombinacije bolj promiskuitetne in arbitrarnnejše, njihovi pomeni pa bolj bežni in plitvejši”.

Kljub vsem pretresom, ki jih je človeštvo doživljalo v zadnjih trideset tisoč letih svoje zgodovine, je do tako popolnega preobrata, tako v pojmovanju umetnosti kot v njenih pojavnih oblikah, prišlo le redko, če sploh kdaj. Domneva, da je to velikansko spremembo zakrivila sprememba v percepciji, ki so jo povzročile nove tehnologije, se ne zdi povsem neverjetna. Če je to res, je umetnost, kot smo si jo predstavljali do zdaj, za prihodnje generacije izgubljena. Obstajajo pa tudi drugačne razlage. Številni kritično razmišljujoči pisci o sodobni tvornosti trdijo, da je njena cenenost in zlitost s popularno kulturo posledica interesov korporacij in vlad, ki jo sponzorirajo. Sumijo, da najbolj povečevana sodobna umetnost služi neoliberalni ekonomiji in pomaga rušiti meje trgovine, lokalno solidarnost in kulturno pripadnost v nenehnem procesu hibridizacije. Da obstaja povezava med “hitro igro podob in razvojem svobodne trgovine, izginjanjem meja, zgodovinskega spomina in identitet, ki jih izpodrivata nadomestljivost in mobilnost predmetov, znakov in teles”.

Ta predpostavka je, kljub svoji mračnosti, vendarle bolj optimistična od one o spremenjeni percepciji. Dopušča namreč upanje, da nezaznavanje subtilnosti in nesposobnost globljega doživljanja umetniških del nista dokončna, da gre le za začasno zatemnitev. Da se bo z zrušenjem perverznega ekonomskega sistema prerodila tudi umetnost in da “razdedinjenci zamolklega obrata sveta” vendarle ne bodo ostali povsem brez dediščine. Zato naj (ne ravno evforično, a vendarle z nekaj optimizma) svoje razmišljanje zaključim z verzom iz Rilkejevih elegij: “Potopljenci še zmeraj iščejo zemljo ...”