

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Andreja Pejić

**Walter Benjamin: Umetnina v času digitalizacije**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Andreja Pejić

Mentor: red. prof. dr. Aleš Debeljak

**Walter Benjamin: Umetnina v času digitalizacije**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

## Zahvala

Mentorju red. prof. dr. Alešu Debeljaku se zahvaljujem za mentorstvo in strokovno pomoč pri izdelavi diplomske naloge. Zahvala gre tudi profesorici Ivani Petric Lasnik za lektoriranje in anglistu Mitji Kšeli za prevod.

Nepojmljivo zahvalo izrekam svoji družini, mami Justini in očetu Stjepanu, ki sta me tudi v negotovih časih vedno podpirala na moji življenjski poti ter mi omogočila študij. Posebna zahvala gre tudi sestri Ines in bratu Tomislavu Filipu, ki sta vselej bila vzornika in prijatelja. Hvala tudi nečakinji Tini Elisi, ki me vedno znova spomni na pomembnost preprostih stvari v življenju.

Zadnja, a nič manj pomembna zahvala gre Miranu za vso pomoč, podporo in ljubezen. Vsak kilometer se splača.

## **Walter Benjamin: Umetnina v času digitalizacije**

V dobi množične reprodukcije vlada vsesplošno hitro konzumiranje, kar se izraža tudi v spremenjenem odnosu do umetnosti oz. umetnin. Walter Benjamin v svojem eseju *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati (1936)*, razpravlja o pomenu umetnosti in kritizira spremembo njene zaznave v dobi tehnične reprodukcije. Po Benjaminu umetnina s tehnično reprodukcijo izgubi svojo pristnost. Množično razmnoževanje in vsesplošna dostopnost s pomočjo interneta v digitalizirani dobi se negativno izražata na pristnost umetnin. S tehnično dovršeno napravo lahko tako rekoč vsak posameznik ustvari svojo lastno umetnino in jo s pomočjo interneta in socialnih omrežij ponudi na voljo širšemu krogu ljudi, ki spet površno konzumirajo vse, kar jih zanima ali pa vidijo po naključju. Z digitalizacijo so zbrisane vse časovne in prostorske meje. Izginja tudi distanca med delom in opazovalcem, saj je predmet možno poljubno spreminjati. Pojavi se vprašanje, ali gre za spremembo zaznave umetnosti ali se spreminja celoten koncept umetnosti. Kritika umetnosti, kot jo je razumel Benjamin, je tako še vedno relevantna tudi v digitalni dobi, kjer umetnost ni skonstruirana za duhovnost, temveč optimizirana načelom kapitalistične politike.

Ključne besede: Walter Benjamin, umetnost, kritika, digitalizacija.

## **Walter Benjamin: The Work of Art in the Age of Digitization**

In the age of mass reproduction a universal quick consumption is prevailing, which is clearly expressed in the changed relationship towards art or works of art itself. Walter Benjamin, in his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (1936)*, discusses the meaning of art and criticises the change of its perception in the age of mechanical reproduction. According to Benjamin, art loses the authenticity when it goes through the mechanical reproduction. The mass reproduction and all round accessibility with the help of internet in the digital era is negatively expressed on the authenticity of art. With a technically perfected device any given individual can create his or her own art and with the help of internet and social media it is accessible to the wide circle of people, who consume it in passing, as they do everything that interests them or even if they stumble upon it. Each and every time and space boundary is erased in the digital world. Also the distance between the work of art and the observer is dissipating, because the object can be randomly changed. The question arises, is this phenomenon of the change of perception of art, or is it the whole concept of art that is changing. Criticism of art, as understood by Benjamin, is still relevant in the digital age, where art is not constructed for spirituality, but it is optimised for the principles of the capitalist politics.

Key words: Walter Benjamin, art, criticism, digitization.

## KAZALO

1 Uvod.....	6
2 Walter Benjamin: curriculum vitae .....	7
2.1 Kritika: drzen mož, ki ni znal pisati teorije?.....	8
2.2 Nastanek in raziskovanje množične kulture.....	11
3 Razumevanje in kritika moderne umetnosti v eseju Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati (1936) .....	12
3.1 Razvoj moderne umetnosti.....	13
3.2 Reprodukcijska tehnika .....	14
3.3 Benjaminova kritika reprodukcijske tehnike in umetnosti .....	15
3.4 Koncept avre .....	17
4 »Umetnina v času digitalizacije« .....	19
4.1 Nove razsežnosti v umetniški praksi.....	19
4.2 Nova pojmovanja avratičnosti .....	21
5 Zaključek.....	23
6 Literatura.....	24

## 1 Uvod

V dobi množične reprodukcije, kjer diktira kapitalizem, se zdi, da je umetnost izgubila svoj prvotni pomen. V obdobju digitalizacije je lahko vsak, od laika do profesionalca, avtor in kritik umetnosti. Ob branju eseja Walterja Benjamina *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati (1936)* sem prvič začela razmišljati o pomenu umetnosti in njeni družbeni vlogi. Benjamin v omenjenem eseju kritizira spremenjeno zaznavo umetnosti, ki naj bi bila posledica nastopa tehnične reprodukcije in množične kulture. Zaradi vsesplošne dostopnosti, ki jo omogoča internet, in prenasičenosti izdelkov izginja distanca med opazovalcem in umetniškim delom. Umetnost in umetnine zaznavamo bežno, mimogrede, njihova duhovna funkcija je pozabljena. Walter Benjamin trdi, da z reprodukcijsko tehniko umetnina izgubi svojo pristnost, svojo avro. Kopija po njegovem mnenju nikoli ne more doseči avtentičnosti originala. Toda kako je to v obdobju digitalizacije? V digitalni dobi so reprodukcijske možnosti neomejene. Digitalna kopija je identična originalu. Ker ne gre za kopijo v fizični obliki, težje pride do napake. Digitalizacijska tehnika gre celo korak dlje: digitalno shranjen original je na internetu lahko na voljo vsakemu. Toda ali je sneti oz. digitalno naloženi original še vedno original ali gre že za kopijo, čeprav je identična originalu? Digitalizacija je zbrisala vse časovne in prostorske meje, umetnost je dostopna kjerkoli in za komurkoli (s predpostavko, da ima posameznik dostop do interneta). Zaradi velike stopnje anonimnosti na internetu se posledično poveča tudi možnost za zlorabo.

Pričujoča diplomska naloga temelji na eseju Walterja Benjamina *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati (1936)*. Ukvarjala se bom z Benjaminovo kritiko moderne umetnosti ter spremembami, ki jih je povzročil nastop reprodukcijske tehnike in skušala najti povezave med njegovimi trditvami in današnjim obdobjem digitalizacije. Sprašujem se, ali je možen obstoj digitalne umetnosti?

V prvem delu diplomske naloge bom opisala zgodovinski kontekst in okoliščine, v katerih je Walter Benjamin živel in deloval, saj so te pomembne za razumevanje njegovih del. Nadalje bom opisala začetke raziskovanja množične kulture in nastanek moderne umetnosti. V drugem delu naloge se bom osredotočila na pojem reprodukcije in opisala Benjaminovo kritiko spremembe zaznave umetnosti. Omenila bom tudi koncept avratičnosti. V zadnjem delu naloge bom prešla na digitalno dobo in razpravljala o novih razsežnostih v umetniški praksi. Primerjala bom Benjaminovo kritiko tehnične reprodukcije s sodobnimi avtorji, ki proučujejo in delujejo v digitalni dobi. Opisala bom njihove ugotovitve in nove predloge pojmovanja avratičnosti umetnosti.

Ker ideja diplomske naloge temelji na eseju, bom tudi svoje razpravljanje označila kot esejistično. Želim podati pobudo in okvir za nadaljnje empirične raziskave in apelirati na možnost obstoja

digitalne umetnosti. Primerjava tradicionalne medijske teorije s sodobno medijsko prakso je relevantna, saj je tudi Benjamin hotel razumeti kulturni pomen prvega vala reproduksijskih medijev, fotografije in filma, tako kot mi skušamo razumeti današnji val digitaliziranih medijev v dobi računalniških iger in napredne televizije (Bolter in drugi 2006, 21). Metoda kulturne kritike se pri Benjaminu oblikuje na križišču kritične teorije in avantgardne umetnosti. Njegova kritika je bila deležna številnih polemik in zanikanj, vendar predstavlja izhodišče, h kateremu se vsi vračajo.

## 2 Walter Benjamin: curriculum vitae

Walter Bendix Schoenflies Benjamin (1892–1940) je bil nemški filozof, prevajalec in literarni kritik židovskega izvora. Benjaminova dela vključujejo poglede z različnih področij – filozofije, estetike, zgodovine, sociologije in psihoanalize. Na njegovo življenje in delo so vplivale različne družbeno-politične okoliščine takratnega časa, ki so ga med drugim prisilile v emigriranje v različna mesta po Evropi. Menim, da je za razumevanje njegovih del pomembno poznavanje njegovih življenjskih razmerij in okoliščin, ki so ga zaznamovale v življenju. Zato bom na kratko povzela nekaj ključnih dogodkov in povezav v Benjaminovem življenju.

Rojen je bil leta 1892 v Berlinu, kjer je preživel otroštvo.<sup>1</sup> V Freiburgu je študiral filozofijo, germanistiko in umetnostno zgodovino. Svojo doktorsko dizertacijo z naslovom *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*<sup>2</sup> je pisal v politično nevtralnem švicarskem Bernu ter jo leta 1919 na tamkajšnji univerzi zagovor opravil z odliko. Leta 1917 se je poročil z Doro Kellner, s katero je imel sina po imenu Stefan Rafael. Zakon je trajal 13 let (povzeto po Suhrkamp 2013). Po koncu prve svetovne vojne se je preselil nazaj v Berlin, kjer se je preživljal kot samostojni pisatelj in publicist. Kasneje je odšel v Frankfurt, kjer je spoznal Theodorja W. Adorna in Siegfrieda Kracauerja ter se seznanil z delom na Inštitutu za družbene raziskave.<sup>3</sup> Pričel je z delom za habilitacijo na temo nemške baročne žaloigre. Leta 1925 je frankfurtska univerza zavrnila Benjaminovo habilitacijsko delo z utemeljitvijo, da njegov način dela in življenja ne ustrežata zahtevanim akademskim normam. Vsebina dela pa ni imela velike vloge pri zavrnitvi. Zatem se je odločil za življenje poklicnega pisatelja in kritika v Berlinu, še posebej se je posvetil pisanju esejev o klasični in moderni literaturi. Spoprijateljil se je z nemškim pisateljem Bertholdom Brechtom, s katerim je ostal v stiku še dolga leta (povzeto po Who's Who 2013).

---

<sup>1</sup> Svoje otroštvo je opisal v *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, ki je v času Benjaminovega življenja izšlo v le posameznih zvezkih.

<sup>2</sup> Prevod: Kritika umetnosti nemške romantike.

<sup>3</sup> V izvirmiku: Institut für Sozialforschung, ki ga je ustanovil Felix Weil, za njim pa so na čelu med drugimi bili še Max Horkheimer in Jürgen Habermas; danes še vedno deluje kot ustanova Univerze Johanna Wolfganga Goetheja v Frankfurtu ob Majni.

Medtem je spoznal latvijsko igralko in režiserko Ajso Lacis, ki je živela v Moskvi in se poglobil v raziskovanje komunizma ter nekaj mesecev med letoma 1926 in 1927 preživel v ruski prestolnici. Svoja doživetja je opisal v *Moskovskem dnevniku*, ki bi naj bil njegov »najbolj iskren in brezobziren dokument« (Suhrkamp 2013). Izrazito opisuje moskovsko življenje; vztrajno, a neuspešno prizadevanje za naklonjenost Asje Lacis, kot tudi izčrpane premisleke za in proti včlanitvi v komunistično partijo.

Ko so leta 1933 nacisti prevzeli nemški parlament, je emigriral v Pariz. »Beg v eksil je predstavljal eksistencialno in politično nujnost, ki pa je, tega nikakor ne bi bilo smotrno pozabiti, bistveno opredelila okvir teoretskega premisleka članov Instituta« (Debeljak v Debeljak in drugi 2002, 91). Nacistična oblast je zaplenila bogato knjižnico Inštituta, kar je bistveno zaznamovalo delo njegovih članov, tudi Benjamina. »V tej zaznamovanosti bo mogoče pozornim opazovalcem pogosto zaslutiti sledove bolečine in izgube, ki v marsičem simbolno navdihuje njihova dela v emigraciji« (ibid.). Benjamin je v tem kontekstu omenjal »levo melanholijo«. Po Debeljaku »gre namreč za odpoved ambicijam po zainteresiranem iskanju družbenih nosilcev potencialne revolucionarne spremembe« (Debeljak v Debeljak in drugi 2002, 74–75).

V Parizu je Benjamin živel v slabih socialnih razmerah. Po letu 1934 je začel sodelovanje z Maxom Horkheimerjem, ki je v okviru začasno preseljenega Inštituta za družbene raziskave v ZDA izdajal *Zeitschrift für Sozialforschung*. To sodelovanje je izboljšalo Benjaminovo ekonomsko stanje. Dve leti kasneje, leta 1936, je v reviji izšel tudi esej *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*. V njem Benjamin poda kritiko umetnosti, ki po njegovem mnenju s tehnično reprodukcijo izgubi svojo pristnost (povzeto po Who's Who 2013).

Leta 1940 so Nemci zavzeli Pariz in Benjamina so internirali. Toda čez kratek čas so ga izpustili, kljub temu pa je hotel pobegniti v ZDA in Max Horkheimer mu je bil pripravljen urediti vizum. Odpravil se je proti Španiji, da bi preko Lizbone nadaljeval pot v ZDA, vendar se mu je ta ustavila že v španskem obmejnem mestu Port Bou, kjer so ga ustavili mejni policisti, saj vizum še ni bil urejen. V Port Bou je Benjamin čakal na vizum, toda grozila mu je izročitev Gestapu. Benjamin bi se s skupino beguncev moral vrniti v Francijo, a si je namesto tega 26. septembra leta 1940 s prekomerno dozo morfija vzel življenje (ibid.).

## **2.1 Kritika: drzen mož, ki ni znal pisati teorije?**

Benjaminova dela predstavljajo predvsem kratka, fragmentirana besedila, kritike in esejističen stil pisanja. Mnogi so trdili, da je bil »mož, ki ni znal pisati teorije«, saj številni teksti kažejo na nedokončanost napisanega. Priča temu je med drugim tudi planirano obsežno delo z zamišljenim



naslovom *Pariz, prestolnica 20. stoletja*, ki pa ga Benjamin nikoli ni uspel dokončati. Zapise, ki jih je Benjamin zbiral 13 let, so po njegovi smrti uredili in jih izdali kot *Passagen-Werk*.<sup>4</sup> Kljub številnim kritikam je Benjamin v mojih očeh bil umetnik. Zdi se, da je imel prepolno glavo misli, ki jih ni znal razložiti s pojmi, ki jih je imel na voljo, obenem pa je deloval v turbulentnih in negotovih časih. Zagotovo ga je zelo zaznamoval tudi strah, strah za svojo eksistenco in zmožnost kreativnega delovanja. Navsezadnje tudi njegov samomor aplicira na strah, brezizhodnost, obup. Benjaminove interdisciplinarne povezave kažejo na širok spekter znanja in zanimanje za različna področja. V spremni besedi *Izbranih spisov* (1998) Bratko Bibič in Lev Kreft Benjamina opišeta z naslednjimi besedami:

*Walter Benjamin je po tej plati renesančni človek, pisec studia humanitatis 20. stoletja. Ni pretirana trditev, da se v Benjaminovem delu in nuce izražajo in križajo vsi bistveni tokovi zahodnoevropske, še zlasti pa srednjeevropske kulture s preloma stoletja in slabe prve polovice 20. stoletja vred z židovskimi izročili. Obravnava epistemološkega, spoznavnega in stilsko jezikovnega dometa in zaloga Benjaminovega re-kreativnega pisanja se sooči z množico historičnih in sodobnih filozofskih, umetnostnih in življenjsko izkustvenih virov, iz katerih je črpal svojo tematsko, metodološko, epistemološko gradivo in inspiracijo (Benjamin 1998, 229).*

Benjaminove kritike predstavljajo izhodišče, ki so jih mnogi kritizirali, a se vedno znova vračali k njihovi analizi. Bil je drznejši kot večina sodobnikov v istih intelektualnih krogih. Vsekakor se je smotrno strinjati s Habermasovo opombo, da »Benjamin sodi k tistim avtorjem, ki jih ni mogoče na kratko povzeti, in čigar delo je odprto zgodovini disparatnih učinkov« (Habermas v Štrajn 2012, 28). Nadaljuje, da je »kombiniral raznolike motive, ne da bi jih pravzaprav unificiral« (ibid.). Darko Štrajn pravi, da »njegova pomembnost potemtakem izvira predvsem iz njegovega uvida, ki vznikla iz njegovih implicitnih epistemoloških prebojev; zato je Benjamin najmočnejši vezni člen med tradicijo kritične teorije in mnogo poznejšim strukturalizmom, post-strukturalizmom ter širokim spektrom postmodernističnih teorij« (Štrajn 2012, 29).

Več desetletij večini kritikov ni bilo jasno, kaj je Benjamin pravzaprav mislil. Veliko interpretacij je bilo zato zgrešenih. V 60. letih prejšnjega stoletja je nato prišlo do rekonceptualizacije Benjaminovih misli v kontekstu postmodernizma in z razvojem interdisciplinarnih kulturnih študij. Toda mnoge interpretacije, predvsem v kontekstu kulturnih študij, so Benjaminove pojme mistificirali ali »prenapeli«, še posebej v primeru pojma avre, ki je eden od osrednjih konceptov eseja *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* (1936). Ta koncept bom podrobneje

---

<sup>4</sup> Izdala Rolf Tiedemann in Hermann Schweppenhäuser s pomočjo Adorna in Scholema.

predstavila v 3. poglavju.

Benjamina verjetno lahko označimo tudi kot »outsiderja« ali izobčenca, saj je vedno deloval izven institucij. Sicer je sodeloval z Inštitutom za družbene raziskave, vendar vedno le kot sodelavec. Benjaminova razhajanja z nekaterimi sodobniki so zagotovo bila vzrok, da ni postal član Inštituta. »Najslavnejši« spor je zagotovo Adornovo nestrinjanje z Benjaminom. Theodor W. Adorno je zagovarjal klasično, elitno umetnost in ostro kritiziral oblike umetnosti, ki izhajajo iz množične kulture oz. kulturne industrije. Zavračal je Benjaminov optimistični pogled, ki je dopuščal dvom v prepričanje o manipulativnosti množične kulture. Adorno in Horkheimer sta bila razočarana nad naglo rastjo množične popularne kulture in sta v *Dialektiki razsvetljenstva* trdila, da »ves svet gre skozi filter kulturne industrije« (Adorno in Horkheimer 2002, 139). Poudarjala sta industrijsko proizvedenost produktov ter legitimizacijo šunda, ki ga namerno izdelujejo (Adorno in Horkheimer 2002, 134). Štrajn si Benjaminova razhajanja in vzroke za njegovo nerazumevanje s strani kolegov razlaga tako:

*Benjamin sam ni razvidno elaboriral vseh konsekvenc svojih uvidov, vsaj ne v njihovem polnem filozofskem pomenu; morda pa se tudi sam ni zavedal kako daljnosežni so bili nasledki besedil, ki so se Adornu zdela sporna. Samo ugibamo lahko, zakaj Benjamin svojih odkritij ni dovolj razjasnil, da bi bil »razumljiv filozofom«. Morda je vzrok, da ni videl splošnejših filozofskih konsekvenc, treba iskati v njegovi očitni strasti do estetike. Ni pa mogoče izključiti niti tega, da so bile nemara take konsekvence v tistem času preprosto neizrekljive, »nesporočljive«, kar bi lahko dokazala samo temeljita dekonstrukcija zgodovinskega obdobja in v njem vzniklih diskurzov (Štrajn 2012, 19–20).*

Kot že omenjeno v svoji diplomski nalogi glaven fokus posvečam eseju *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati (1936)*. Benjamin je v eseju »ponudil nova izhodišča za redefiniranje fenomena množične kulture, določil nove koordinate za razumevanje mesta umetnosti v simbolnem in družbenem univerzumu, obenem pa je tudi podprl takratna iskanja formul družbeno angažirane umetnosti« (Štrajn 2012, 15). Poglejmo na kratko še kontekst nastanka množične kulture.

## 2.2 Nastanek in raziskovanje množične kulture

Danes množično kulturo lahko opišemo in vidimo kot »družbeni prostor fluidnosti pomena besed in stvari, ki jih dojemamo kot realnost« (Štrajn 2012, 10). Je vseprisotna in neizogibna v vsakdanjem življenju. Začetke pa lahko iščemo v obdobju industrializacije, ki je temeljito spremenila podobo pokrajin in mest in intenzivno vplivala na vsakdanjik posameznika. To je za velik del delavskega prebivalstva pomenilo slabe in nedostojne življenjske razmere. Navsezadnje je industrializacija pustila pečat pri tedanjih mislecih, še posebej v Veliki Britaniji, kjer so se v 19. in zgodnjem 20. stoletju zgodili največji premiki na področju izoblikovanja kulturnih študij. Te interdisciplinarne študije zgodovinsko in institucionalno izhajajo iz birminghamskega Centra za sodobne kulturne študije<sup>5</sup>, od koder so se v relativno kratkem času razširile po celem svetu.

Škotski filozof, kritik in zgodovinar, eden od pripadnikov britanskih literarnih kritikov 19. stoletja, Thomas Carlyle, je v svojem eseju *Sign of the Times* trdil, da moderna, postindustrijska doba »ni filozofska, predana, herojska ali moralna doba, ampak predvsem mehanska doba« (Carlyle v Stanković 2006, 13–14). Bil je zgrožen, ker se je po njegovem mnenju človeško delo rutiniziralo in pri tem izgubilo kreativno funkcijo. »Misli, čustva in občutki modernega človeka so po Carlyleu postali povsem mehanski« (Stanković 2006, 14). Posledično so britanski literarni kritiki predlagali obrat h kulturi, ki bi ljudi popeljala iz bede njihovega vsakdanjega življenja, človeško družbo kot celoto pa povzdignila na višjo in bolj civilizirano stopnjo razvoja (ibid.). Kultura naj bi namreč po prepričanju Matthewa Arnolda imela moč, da »dvigne človekovega duha iz njegove povprečnosti v višine lepote, svetlobe, življenja in sočutnosti« (Arnold v Stanković 2006, 14). Toda Arnold v mislih ni imel splošne kulture, ampak zelo specifično kulturo – namreč visoko umetnost<sup>6</sup> (Jenks v Stanković 2006, 15). S še radikalnejšimi spremembami, denimo z izboljšavo tiska, izumom radia, televizije in drugih medijev, ki so vplivali na vsakdanje življenje, se je razvila ena prvih sistematičnih kritik t. i. »množične kulture«<sup>7</sup>, ki so jo ustvarili avtorji leavisovstva.<sup>8</sup> Po mnenju konzervativnih leavisovcev naj bi množična kultura 20. stoletja bila brez »moralne resnosti« in »estetske vrednosti« (Turner v Stanković 2006, 16). Nekateri leavisovci so celo trdili, da množična kultura ljudem onemogoča normalen osebnostni razvoj (Stanković 2006, 18).

Vzporedno so se v Nemčiji oblikovala zelo podobna stališča, vendar z druge politične strani – izrazito levo usmerjena Frankfurtska šola kritične teorije. Člani so bili izobraženci, ki so se opirali

<sup>5</sup> Centre for Contemporary Cultural Studies – CCCS, ki ga je leta 1964 ustanovil Richard Hoggart.

<sup>6</sup> Arnold je imel v mislih renesančno umetnost, ki naj bi po njegovem prepričanju s svojim upodabljanjem transcendentalnega klasično krščanskega ideala približevala kulturni popolnosti (Jenks v Stanković 2006, 15).

<sup>7</sup> Mass culture – kultura za množice.

<sup>8</sup> Smer se je oblikovala okoli literarnokritične revije *Scrutiny*, najpomembnejši avtor je bil Frank Raymond Leavis, po katerem je skupina dobila ime.

na filozofijo, psihoanalizo in (marksistično) politično ekonomijo. Leta 1923 so ustanovili Inštitut za družbene raziskave v Frankfurtu. Zaznamuje ga predvsem dejstvo, da je bil ustanovljen kot privatna ustanova, kar je bilo v nasprotju z birminghamskim Centrom, ki je deloval v zaledju univerze. Svobodo in finančno neodvisnost Inštituta je omogočil mecen Felix Weil z namenom preskrbeti osnove za neodvisne in kritične raziskave nemškega delavskega gibanja, ki naj bi prispevale h končni zmagi progresivnih sil v weimarski republiki (Debeljak v Debeljak in drugi 2002, 90–91). Pomembno dejstvo je bilo to, da so bili vsi odmevnejši člani Frankfurtske šole židovskega izvora, med njimi tudi Theodor W. Adorno, Max Horkheimer in navsezadnje tudi (kot že omenjeno) Walter Benjamin. »Frankfurtska šola zavrne ekonomski determinizem tako, da izrecno izpostavi relativno avtonomnost kulture, ki jo sočasno dojema kot instrument kapitalistične manipulacije, a tudi kot možni vir utopične odrešitve« (Debeljak v Debeljak in drugi 2002, 73). Trdili so, da je temeljna značilnost množične kulture njena industrijska proizvedenost, pri čemer površinska različnost med posameznimi proizvodi zgolj prekriva dejstvo, da so v resnici vsi identični in iz tega izpeljujejo sklep, da je ključna vloga množične kulture ravno ohranjanje (za levičarje nepravičnih) obstoječih družbenih razmerij (Stanković 2006, 19). Ker pa se je pojem množične kulture teoretikom Frankfurtske šole zdel preširoko zastavljen, so uvedli termin *kulturna industrija*, ki pa navsezadnje ni nič drugega kot opis množične kulture, le da nekoliko bolj poudarja industrijsko proizvedenost. »Frankfurtska kritična teorija je prav v tem specifičnem družbeno-zgodovinskem kontekstu izredno pomembna, saj predstavlja prvo obsežnejšo in dobro argumentirano revizijo ne le marksistične teorije nasploh, ampak teorije kulture še posebej« (Debeljak v Debeljak in drugi 2002, 92). Čeprav Walter Benjamin zagovarja stališča kritične teorije, pa v eseju *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* (1936) omogoča dvom v prepričanje o manipulativnosti množične kulture: »Novi pojmi, ki jih v tem tekstu na novo vpeljujemo v teorijo umetnosti, se razlikujejo od že udomačenih po tem, da so za fašistične namene povsem neuporabni. Uporabni pa so za izražanje revolucionarnih zahtev v umetnostni politiki« (Benjamin 1998, 148).

### **3 Razumevanje in kritika moderne umetnosti v eseju *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* (1936)**

Težko in nesmiselno je podati konkretno definicijo umetnosti. Tudi če bi jo skušali natančno opredeliti, se ne bi mogli izraziti z eno samo razlago. Zagotovo pa lahko trdimo, da umetnina ne reprezentira le obdobja, v katerem je nastala, temveč tudi paralelne strukture družbe – religijo, filozofijo, etično strukturo in institucije (Jennings in drugi 2008, 10). Zato menim, da je relevantno na kratko predstaviti okoliščine, v katerih se je razvijala moderna umetnost.

### 3.1 Razvoj moderne umetnosti

Aleš Debeljak v svojem delu *Na ruševinah modernosti (1999)* strnjeno predstavi pet glavnih družbeno-zgodovinskih obdobj v razvoju moderne umetnosti, ki v celoti sovpadajo z Webrovo analizo racionalizacije in modernosti (Debeljak 1999, xviii). Kot prvo omeni obdobje renesanse, ki jo je zaznamovala preusmeritev umetnosti iz heteronomnega religijskega in aristokratskega kozmosa h kapitalizmu – umetniška dela so se ponudila za potrošniške namene. Umetnost je postala ločena vrednostna sfera, pojem lepote pa so začeli razumevati kot nekaj posebnega (ibid.). Naprej kot drugo obdobje navaja pojav meščanske javne sfere, ki je bila ločena od države. Zaznamovalo jo je razvijanje načela boljšega argumenta kot edinega zagotovila za avtonomno avtoriteto:

*To načelo je prispevalo k oblikovanju družbenega prostora za vznik institucij, ki so posredovale med umetniki in občinstvom ter s tem pospeševale razosebljenje, poblagovljenje in svoboden in enakopraven dostop do umetniških del. Zaradi vzpostavitve posredniških ustanov se je umetnostna proizvodnja institucionalizirala v operah, gledališčih, koncertnih dvoranah in literarnih revijah; nadalje pa jo je uveljavljal tudi specializiran estetiški diskurz, ki so ga privzeli poklicni strokovnjaki (ibid.).*

Kot tretje obdobje Debeljak omeni obdobje romantike, ki je ustvarilo pogoje za rojstvo ideologije esteticizma *l'art pour l'art* – umetnosti zaradi umetnosti. Navaja, da je »proizvedlo pojem umetnosti kot negativne in kritične protislike kapitalističnemu tržišču ter s tem spodbujalo korenito ločitev avtonomne umetnosti od heteronomnih zahtev tržišča« (Debeljak 1999, xix). Dodaja, da je »to povzročilo preusmeritev umetniških stremeljenj k prefinjenemu oblikovnemu izrazu, ezoteričnim vsebinam in iz tega izhajajoči družbeni osamitvi« (ibid.).

Četrto obdobje po Debeljaku zaznamujejo gibanja zgodovinske avantgarde (nadrealizem, dadaizem, futurizem in konstruktivizem), ki so izzvala zapovrstno menjavo umetniških slogov znotraj avtonomne institucije umetnosti kot tudi legitimnost avtonomije same ter prvič do tedaj postavile ločnico med umetnostjo in vsakdanjim življenjem (ibid.). Dodaja še, da »so njeni poskusi prevajanja umetniških idealov v vsakdanje življenje sovpadli s posebnimi političnimi nameni; zagovarjali so revolucionarno preobrazbo družbe v imenu utopičnih idealov lepote, pravičnosti in resnice« (ibid.).

In kot končno, peto obdobje predstavlja razvoj postmoderne umetnosti, ki se je pojavila v razmerah korporativnega kapitalizma sredi dvajsetega stoletja. Obdobje zaznamuje dejstvo, da je avantgarda svoj program uresničila le polovično; Debeljak pravi, da je »do prenosa avtonomne umetnosti v tkivo vsakdanjega življenja zares prišlo, toda le v izredno razvodeneli inačici, in sicer skozi

estetiziranje vsakdanje izkušnje. Umanjkala pa je odgovarjajoča družbena preobrazba« (ibid.). Razlaga, da »slednje ni bilo mogoče uresničiti zaradi krepitve korporativnega sponzorstva posredniških ustanov, ki je pripeljalo v vsepovsod prisotno privatiziranje in komercializacijo meščanske javne sfere« (ibid.). Muzeji, galerije, založniške hiše, univerze in druge ustanove so tako postale orodja prefinjenega političnega nadzora zaradi korporativnega gospostva nad proizvodnjo, distribucijo in recepcijo umetnosti (ibid.).

### 3.2 Reprodukcijska

Po Benjaminu je bilo umetnino v osnovi vedno mogoče reproducirati. Objekt, ki ga je proizvedel človek, je vedno lahko posnemal drug človek. Vajenci so ustvarjali replike, mojstri so širili svoja dela in navsezadnje tretje udeleženi, ki so iskali profit (Jennings in drugi 2008, 20). Vsi so imeli eno skupno željo: približati umetnino človeku.

Benjamin v eseju *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati (1936)* opisuje dva postopka tehnične reprodukcije umetnine, ki so ju poznali že v antični Grčiji: ulivanje in kovanje (Benjamin 1998, 148). Benjamin omenja dela v bronu in žgani glini ter kovance; to so bile edine umetnine, ki so jih lahko množično izdelovali, vse drugo so bili unikati in jih tehnično ni bilo mogoče reproducirati (ibid.). Nadaljuje, da je z lesorezom grafika prvič postala sposobna tehnične reprodukcije, kar je bilo dosti prej, kot je bila s tiskom odtisnjena pisava (Benjamin 1998, 148–149). Z Gutenbergovim izumom tiskarskega stroja s premičnimi črkami je reprodukcija dosegla množičnost in znatno vplivala na opismenjevanje ljudi. Samuel Hartlib, ki je zagovarjal številne načrte za družbene in kulturne reforme, je že leta 1641 zapisal, da bo »umetnost tiskanja tako razširila znanje, da navadnim ljudem, ki se bodo zavedali svojih pravic in svoboščin, ne bo več moč vladati z nasiljem« (Hartlib v Briggs in Burke 2005, 17).

Kot pomemben mejnik v reprodukcijski tehniki Benjamin omenja litografijo<sup>9</sup>, ki je zaradi poenostavljenega postopka olajšala tisk in grafiki prvič ponudila možnost, da je pošiljala svoje izdelke na trg ne le v večjih množinah, ampak vsak dan v novih podobah. Tako je grafika z litografijo ilustrativno spreminjala vsakdanjik in začela držati korak s tiskom (Benjamin 1998, 149). »Okrog leta 1900 je tehnična reprodukcija dosegla raven, ko so postale njen predmet ne le vse tradicionalne umetnine, njihove vplive pa je najgloblje spremenila, ampak si je izbojevala tudi svoje mesto med umetniškimi postopki« (ibid.). To je bila med drugim tudi fotografija, ki je z izumom Kodakovega kompaktnega fotografskega aparata dosegla novo raven. Reklame s sloganom »Just

---

<sup>9</sup> Tisk s pomočjo kamnite plošče, ki je prvič omogočil masovno proizvodnjo poceni barvnih podob; izumitelj Aloys Senefelder leta 1796 (Briggs in Burke 2005, 37).

push the button, we do the rest« so obnovele svet in s tem omogočile ekspanzijo uporabnosti umetnosti pisanja s svetlobo. Benjamin pravi, da nam »fotografski posnetek daje množico kopij; vprašanje o pristni fotografiji je brez pomena« (Benjamin 1998, 155). Po Brennenovi in Hardtu je fotografija produkt in priča industrijske revolucije, katere posledica se je najbolj izrazila v družbeno-političnih bojih dvajsetega stoletja. »Z množično produkcijo omenjenih fotografskih kamer so se odprle nove poti v svet, začelo pa se je tudi preoblikovanje ustaljenih družbenih vzorcev, saj so fotografije provokativno in fantazijsko, s pomočjo novih oblik transporta, povečale mobilnost družbe« (Brennen in Hardt 1999, 2).

### 3.3 Benjaminova kritika reprodukcijske tehnike in umetnosti

Naj omenim izhodišče, na katerem temelji Benjaminova kritika umetnosti. Predstavil je dva temeljna pola, ki označujeta umetnino – to sta *kultna* in *razstavna* vrednost umetnine, ki sta si po njegovem mnenju nasprotna. Kultna vrednost določa predmete, ki so jih rabili pri kultu. Za te je pomembnejše, da so obstajali, kot pa da jih je bilo videti (Benjamin 1998, 156). Benjamin kot primer navaja jamske poslikave iz kamene dobe, ki jih je človek sicer kazal svojim bližnjim, vendar so bile namenjene predvsem duhovom (ibid.). »Z emancipacijo posameznih umetniških vej iz okrilja rituala se povečujejo tudi možnosti za razstavljanje njihovih izdelkov« (ibid.). Sčasoma je zato kulturno vrednost, kot pravi Benjamin, izpodrinila razstavna vrednost. Ta označuje razstavni značaj umetnine, ki je viden očesu. Benjamin trdi, da se je s pojavom tehnične reprodukcije razstavna vrednost umetnine tako povečala, da je prešel kvantitativni premik med polom razstavne in kulturne vrednosti v kvalitativno spremembo njegove narave (Benjamin 1998, 157). In prav v tej točki Walter Benjamin opominja na pomembno spremembo: »Kot je namreč umetnina v davni zaradi svoje absolutne teže, ki je bila v njeni kulturni vrednosti, postajala magični inštrument in je bila kot umetnina razumljena šele pozneje, tako postaja danes zaradi absolutne veljave, zajete v razstavni vrednosti, tvorba s povsem novimi funkcijami, od katerih se znana, se pravi umetniška, ločuje od njih tako, da jo imamo pozneje za naključno (ibid.)«.

Benjamin trdi, da se spreminja celotna zaznava umetnosti. »Ker je čas tehnične reproduktibilnosti ločil umetnost od njenega kulturnega temelja, je za vedno ugasnil videz njene avtonomije. Sprememba funkcije umetnosti, ki je bila tako dosežena, je izginila spred oči stoletja« (Benjamin 1998, 158). Benjamin opominja, da tehnična reproduktibilnost umetniškega dela spreminja odnos množic do umetnosti: »Iz najbolj nazadnjaškega odnosa, na primer, do Picassa, ga preobraža v najnaprednejšega, recimo do Chaplina. Napredni odnos pri tem označuje zadovoljstvo ob gledanju in doživljanju, ki prehaja neposredno in pristno v povezavo s stališčem strokovnega ocenjevalca.

Taka povezava je pomembno družbeno dejstvo« (Benjamin 1998, 167). S tem Benjamin namreč ugotavlja, da »čim bolj se zmanjšuje družbeni pomen umetnosti, tem bolj se pri publiki razhajata kritično in uživaško vedenje. V konvencionalnem uživamo brez kritike, resnično novo pa nejevoljno kritiziramo« (ibid.). Veliko večje množice udeležencev so porodile nov način človekove udeležbe v umetnosti – namreč, da iščejo zabavo, medtem ko umetnost zahteva od sprejemalca koncentracijo (Benjamin 1998, 173). Benjamin meni, da se človek s koncentriranjem pred umetniškim delom lahko poglubi vanj, raztresena množica pa v nasprotju s tem vnaša v umetniško delo sebe samo – kot najočitnejši primer Benjamin omeni stavbe oz. arhitekturo (ibid.). »Arhitektura je bila od nekdanj prototip umetniškega dela, katerega recepcija je potekala nezbrano in kolektivno. Zakonitosti njenega sprejemanja so najpoučnejše« (ibid.). Ker stavbe človeštvo spremljajo že od prazgodovine, Benjamin meni, da je stavbarstvo in njegov učinek na naše opazovanje pomemben za sleherni poskus pri presojanju, kakšen odnos imajo množice do umetniškega dela (Benjamin 1998, 174). Nadalje razlaga, da stavbe dojemamo na dva načina: z uporabo in z zaznavo oz. taktilno in optično (ibid.). Namesto osredotočene percepcije, ki jo zahteva branje umetnosti, množice tako nezbrano zaznavajo. Do taktilnosti pa lahko pridemo tudi z navado, pravi Benjamin, kajti »nalog, ki se človekovemu zaznavnemu aparatu zastavljajo v zgodovinskih prelomnih obdobjih, sploh ni mogoče reševati samo z optiko, se pravi s kontemplacijo. Postopoma jih obvladujemo s taktiko, recepcijo, s privajanjem« (ibid.).

V času tehnične reprodukcije se spreminja tudi razmerje umetnika do umetnosti in umetnine. Benjamin opisuje in primerja razmerje med slikarjem in snemalcem filma. Slikar pri svojem delu ohranja naravno distanco do slike, ki jo ustvarja, snemalec pa pri produkciji filma globoko prodira v tkivo filma, podobno kot kirurg v človeško telo (Benjamin 1998, 166). Sliki, ki ju ustvarita, sta si po Benjaminu popolnoma različni, slikarjeva je totalna, snemalčeva pa večstransko razbita in njeni deli se spajajo po novih zakonitostih (Benjamin 1998, 166–167). Zanj je filmsko prikazovanje resničnosti za današnjega človeka neprimerno pomembnejše, »ker z aparaturo najintenzivneje prodira v resničnost in daje vpogled v to resničnost, ki se je ločila od aparature, vpogled, ki ga današnji človek upravičeno zahteva od umetniškega dela« (Benjamin 1998, 167).

Štrajn meni, da je pojem »visoke umetnosti« potemtakem izgubil svoj polni pomen: »postal je predvsem izraz določenega nazora, ki se ne nanaša toliko na umetnost, kot se nanaša na družbo« (Štrajn 2012, 48). Že Benjamin je nakazoval na skrit političen pomen, ki ga lahko ima umetnina. Omenja fotografijo Eugenea Atgeta, ki je okrog leta 1900 fotografiral prazne pariške ulice. Ulice na fotografijah so prikazane kot kraj zločina, v ospredju je torej njihova razstavnost. Ti posnetki postanejo dokazi v zgodovinskem procesu, kar jim daje skrit politični pomen (Benjamin 1998, 158). Štrajn Benjaminovo nakazovanje na politični pomen umetnosti primerja z Gramscijevim razmišljanjem in njegovim konceptom hegemonije. Gramsci v *Quaderni del carcere* piše, da »stari



intelektualni in moralni voditelji družbe čutijo, da so njihove pridige samo še »pridige«, torej nekaj, kar ni povezano s stvarnostjo, ker se posebna oblika civilizacije, kulture, morale, ki so jo predstavljali, razkrajajo (Gramsci v Štrajn 2012, 48). To opazko lahko primerjamo z Benjaminovo kritiko spremembe zaznave umetnosti in razkrojem avre.

### 3.4 Koncept avre

Walter Benjamin je koncept avre prvič omenil v eseju *Mala zgodovina fotografije (1931)*.<sup>10</sup> Že tam je namigoval na spremembe v pojmovanju umetnosti, ki se kažejo kot posledica množične kulture in reprodukcijskih tehnologij: »Nagnjenje današnjih ljudi, da bi stvari »približali« sebi, bolje rečeno množicam, je prav tako tako strastno kot premagovanje enkratnega v vsakem položaju z njegovim reproduciranjem« (Benjamin 1998, 97). Trdil je, da v času tehnične reprodukcije umetnine krni njena avra (Benjamin 1998, 151). Toda kaj je pravzaprav avra?

Njen pomen je abstrakten, presega področje umetnosti. Obstoja avre ni bilo mogoče zaznati oz. definirati kot koncept, dokler po Benjaminu ni začela izginjati s tehnično reprodukcijo. Benjamin v *Mala zgodovina fotografije (1931)* in kasneje v *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati (1936)* za razlago navede enak opis, in sicer naravnega pojava oz. stanja kot »enkratni dogodek še tako bližnje daljave«: »med počitkom v poletnem opoldnevu slediti gorskemu hrbtu na obzorju ali veji, ki meče senco na opazovalca, dokler trenutek ali ura ne postaneta del njunega obrisa – to pomeni dihati avro teh gora, te veje« (Benjamin 1998, 97). Analogija te prispodobe za umetnino označuje sposobnost – bližje pridemo umetnini, bolj cenimo njeno razdaljo; lahko se umetnine celo dotaknemo, vendar ne moremo vplivati na njeno zgodovino (Bolter in drugi 2006, 25). Pristnost in enkratnost tega trenutka naj bi po Benjaminu določalo njegovo avro, ta pa je določena s tradicijo: »Enkratnost umetnine se ujema z njeno ujetostjo v tradicijo. Ta tradicija je seveda zmeraj nekaj živega, nekaj izredno spremenljivega« (Benjamin 1998, 153–154). Kot primer Benjamin navede kip Afrodite, ki ga lahko obravnavamo v več tradicijskih kontekstih. V antični Grčiji je imel kip status kultne umetnine, srednjeveški kleriki pa so v njem videli nevarnega malika. Toda oboji so v kipu zaznali njegovo enkratnost, z drugo besedo njegovo avro (Benjamin 1998, 154). Odločilnega pomena pa je, da avratični način bivanja umetnine ni bil nikoli v celoti ločen od njene ritualne funkcije, ločitev se zgodi šele z nastopom tehnične reprodukcije (Benjamin 1998, 154–155).

Benjamin uporabi termin »propadanje«<sup>11</sup> (Benjamin 1998, 152), kar označuje dekadentnost, čeprav

---

<sup>10</sup> V izvirmiku *Kleine Geschichte der Photographie (1931)*.

<sup>11</sup> V izvirmiku »Verfall«.

ne zavzema stališča, da je razpad avre nujno kulturno slab. Benjamin nakazuje na »skrit« politični pomen: »v trenutku, ko v umetniški produkciji odpove merilo pristnosti, pa se spremeni tudi celotna funkcija umetnosti. Namesto iz rituala izhaja njena funkcija odslej iz prakse: namreč iz politike« (Benjamin 1998, 155). V tej točki je Benjamin videl razliko med avratičnimi in neavratičnimi umetninami; umetnine, ki so namenjene kultu, so pristne in avratične, umetnine s (skritim) političnim namenom pa obratno ne morejo imeti avre. Primer je fotografija, ki kot dokazno gradivo skriva politični pomen.

Benjamin je zapisal, da tudi pri najpopolnejši reprodukciji nekaj odpade; to naj bi bil »tukaj« in »zdaj« umetnine, njena enkratna bivajočnost na mestu, kjer je. Toda prav v tej enkratni bivajočnosti in v ničemer drugem se je dogajala zgodovina, ki ji je bilo v svojem obstoju podrejena umetnina (Benjamin 1998, 150). Pristnost se izmika tako tehnični kot ročni reprodukciji. Medtem ko ročno reprodukcijo praviloma lahko označimo kot ponaredek, s tehnično ni tako preprosto. Benjamin ugotavlja, da je vzrok dvojen. Prvič, tehnična reprodukcija je glede na izvirnik samostojnejša od ročne. Za primer navaja fotografijo, ki lahko poudarja vidike izvirnika, ki so dostopne le predstavljeni leči, ne pa človeškemu očesu, npr. povečava ali upočasnitev. Lahko ujame prizore, ki se naravni optiki preprosto izmaknejo (povzeto po Benjamin 1998, 150–151). Drugič, »lahko tehnična reprodukcija postavi posnetek izvirnika v položaj, ki za sam izvirnik ni dosegljiv« (Benjamin 1998, 151). Omogoča, da se izvirnik približa sprejemalcu bodisi v obliki fotografije ali gramofonske plošče (ibid.), ki jo praktično lahko konzumira kjerkoli – doma ali v studiu ali danes kjerkoli na poti preko iPod-a ali drugih prenosljivih nosilcev podatkov. Iz tega lahko formuliramo tezo, ki jo je v fragmentih podal že Benjamin v kontekstu tehnične reprodukcije: digitalizacija briše časovne in prostorske omejitve, umetnine lahko konzumiramo kjerkoli in kadarkoli ter kolikokrat želimo.

## 4 »Umetnina v času digitalizacije«

### 4.1 Nove razsežnosti v umetniški praksi

Po Benjaminu ustvarjajo umetniška dela distanco do opazovalca kot tudi do svoje zgodovine, ki pa z nastopom digitalizacije izgine, saj je predmet brez distance možno poljubno spreminjati (Näser 2003, 14). V času digitalne reprodukcije je kopijo nemogoče ločiti od originala. Sledi reprodukcije so fizično in formalno skrite (Davis 1995, 381). Obstoj računalnika je pogoj za razvoj digitalne reprodukcije, s pomočjo interneta pa se je odprl nov distribucijski kanal.

Z nastopom digitalizacije je umetniška praksa in njena reprodukcija dobila nove razsežnosti. Kot omenjeno, se v digitalni dobi brišejo časovne in prostorske omejitve, umetnine lahko konzumiramo kjerkoli in kadarkoli ter kolikokrat hočemo. V tej točki pa se pojavi pomembno vprašanje: kje so meje umetnosti v digitalni dobi? Ali je možen obstoj digitalne umetnosti oz. je ta lahko pristna? Vilém Flusser trdi, da so »pred-moderne slike («umetnine») proizvajali obrtniki, po-moderne pa proizvaja tehnika« (Flusser 2000, 10). Razlaga, da je »pred-moderni človek živel v slikovnem svetu, ki je pomenil svet. Mi živimo v slikovnem svetu, ki poskuša pomeniti teorije o »svetu«. To je revolucionarno nov položaj« (ibid.). Je z računalniško tehnologijo možno ustvarjati umetnost?

Marion Näser je opredelila tri značilnosti umetnosti, ki temelji na računalniški tehnologiji (Näser 2003, 3). Kot prvo omeni interaktivnost, kjer posameznik lahko z računalniškimi orodji sodeluje pri (re)konstrukciji umetnine. Drugo je multimedijalnost, povezava tradicionalnih medijev, torej konstelacije teksta, slike in zvoka v novo vrsto celostne umetnine. Tretja značilnost je uprizoritev, ki zajema programiranje izdelka, npr. v obliki dvigajočih se besed in slik (ibid.). Näserjeva opomni na še en problematičen koncept v času digitalne reprodukcije – vprašanje avtorstva. Zaradi anonimnosti in neomejenosti interneta se poveča možnost za zlorabo. Poleg tega pa internet skrajša poti distribucije, kjer brez lastnega spletnega mesta za samopromocijo ne gre več. Sam avtor pa je tako vedno bolj izpostavljen mnenju drugih v obliki forumov, fan pageov in drugih spletnih mest, kjer se oboževalci zbirajo, komentirajo in podajajo pobude. S tem pa najverjetneje vplivajo na avtorjevo delo in njegovo kreativnost. »Umetnina je doživela transformacijo od statične k neprestano spreminjajoči, možnost za novo stvaritev nikoli ne izgine« (Näser 2003, 10).

Poglejmo proces post-produkcije digitalne fotografije, ki jo po nastanku prenesemo na računalnik in jo v posebnem programu za digitalno obdelavo lahko »popravimo« in optimiziramo našim željam, zahtevam, okusu in ustvarimo »perfektno« fotografijo. Pri tem lahko ojačamo barve, povečamo kontrast, obrežemo fotografijo in popravimo druge »nevšečnosti«, da fotografija na koncu mogoče

prikaže celo lepši in atraktivnejši prizor, kot je bil v izvorniku. S post-produkcijo lahko umetnini celo spremenimo prvotni pomen in ji damo drugega. Poglejmo primer slike švicarskega umetnika Paula Kleeja *Angelus Novus*, ki je nekaj let bila v lasti Walterja Benjamina. Ta je na sliki videl angela, ki mu nezadržni tok zgodovine piha v krila in z grozo na obrazu, obrnjenem nazaj, zaman skuša odtrgati pogled in se usmeriti tja, kamor ga nosi vztrajni piš: naprej (Debeljak v Debeljak in drugi 2002, 109).

Slika 4.1: *Angelus Novus*



Vir: [Google.com](https://www.google.com).

Slika na levi prikazuje originalno sliko umetnine, ki je nastala na bakreni plošči. Angela lahko vidimo v celotni podobi. Vidna je hrbtna stran angela z obrnjeno glavo nazaj tako, da vidimo njegov obraz. Slika na sredini (izrez 1) prikazuje izrez angela od pasu navzgor, vendar tukaj ni povsem jasno razvidno, da gre za njegovo hrbtno stran, kar pa je pomembno za interpretacijo slike. Poudarjena so dvignjena krila in obraz. Lahko bi rekli, da hoče vzleteti. Na desni (izrez 2) pa je prikazan še bližnji izrez angela, ki prikazuje le polovico obraza in zgornji del roke oz. krila. Ta izrez nam ponuja spet drugačne možnosti za interpretacijo. V središču slike je uho, ki se mu približuje roka. Zdi se, kot da bi angel pozorno poslušal, kaj se dogaja zraven njega. Iz tega izreza pa nikakor ne moremo razbrati prvotne (Benjaminove) interpretacije umetnine.

Z določenimi tehnikami je torej možno ustvariti tudi povsem drugačno reprodukcijo. Post-produkcija seveda zahteva mojstrstvo in obvladovanje orodij programa, vendar se z izgubo

prvotnega pomena zabriše merilo pristnosti. Fotografija ne prikazuje podobe, ki jo je ujel fotografski aparat, temveč modificirano reprodukcijo. Obdelana fotografija je lahko drugačna, bolj zanimiva in celo lepša od originala, je pa za vselej izgubila svojo originalnost, pristnost. Davis trdi, da »avra ne prebiva samo v predmetu, temveč v edinstvenosti predmeta v trenutku, ko ga vidimo, slišimo, beremo, ponavljamo, revidiramo« (Davis 1995, 386). Vsekakor pa lahko ostaja avtorsko umetniško delo, če ustreza načelom digitalne fotografske umetnosti, pod vprašaj se postavi le njena pristnost oz. avratičnost, če uporabimo Benjaminov koncept.

Glavna značilnost digitalne dobe je kompleksnost (Briggs in Burke 2005, 315). Natančne definicije in meje (digitalne) umetnosti danes ni mogoče smiselno določiti. Vprašanje avtorstva je povezano tudi z razprševanjem enoznačnosti umetnine. Meje so zabrisane, umetnine razpršene. V digitalnem okolju nastajajo odprte, stalno spreminjajoče se, bežne umetnine (Näser 2003, 10). Jasne meje med sliko, literaturo in zvokom so zabrisane, prihaja do konvergence umetniških praks, npr. z nastajanjem novih žanrov. Digitalno okolje torej zahteva digitalno pismenost, zmožnost uporabe računalniških orodij. Od umetnika se zahteva več kompetenc, če hoče konkurirati v digitalnem okolju. »Nova umetnost ni izzvala le konvergence različnih vrst umetnosti, temveč tudi ponovno oživitvev tipa univerzalnega umetnika, ki poseduje več sposobnosti: za internetno umetnost so potrebna znanja v programiranju, kot tudi kompetence v upodabljaljoči umetnosti, literaturi in glasbi« (Näser 2003, 13).

#### **4.2 Nova pojmovanja avratičnosti**

Vrnimo se k Benjaminovem konceptu avratičnosti. Bolter in drugi se v svojem članku sprašujejo, ali je Benjaminova teza še aktualna v medijski ekonomiji, v kateri film in fotografija tekmujeta za kulturni položaj z računalniškimi igricami, raznimi spletnimi žanri in napredno televizijo (Bolter in drugi 2006, 21). Menijo, da je vprašanje izgube avre še posebej relevantno za posebno skupino digitalnih medijskih tehnologij, t. i. »združene realnosti«<sup>12</sup>, ki združuje fizično in virtualno (ibid.). Na primer fotografija trenutka, ki jo fotograf ujame z digitalnim fotoaparatom. Za prijatelja ali soseda omenjenega fotografa fotografija najverjetneje ne bo imela posebnega pomena, toda le fotograf ve, zakaj je fotografiral motiv, kaj je videl in v kakšnih okoliščinah je nastala fotografija. Le fotograf se lahko spomni, kakšni občutki so ga spreleteli v tem določenem trenutku in zakaj je fotografija sploh nastala ter na kaj ga asociira, ko jo gleda. V presojo o avratičnosti oz. neavratičnosti se je vmešal pojem subjektivnosti in lastnega izkustva. Štrajn v tem kontekstu omeni

---

<sup>12</sup> V izvorniku »mixed reality«.

Bourdieujev *habitus*<sup>13</sup>, od katerega so odvisna posameznikova videnja, dojetanja, percepcije, ki imajo lahko različne učinke idealizacije (Štrajn 2012, 58). Posameznikov *habitus* je torej pomemben tudi za posameznikovo pojmovanje avratičnosti.

Bolter in drugi menijo, da se je od nastopa tehnične reprodukcije avra znašla v trajni »krizi« (Bolter in drugi 2006, 34). Ko je namreč Benjamin postal pozoren na to krizo, je mislil, da se bo kriza rešila z nastopom ne-avratičnih umetnin kot političnih konstruktov prihodnosti (ibid.). Toda stvari se niso rešile z enostavno distinkcijo med avratičnimi in ne-avratičnimi umetninami. Kriza in nejasnost torej ostajata tudi v času digitalizacije. Bolter in drugi ugotavljajo, da ni izginila želja po avratični umetnosti, ampak zahteva po avratični umetnosti kot edini legitimni obliki umetnosti (Bolter in drugi 2006, 36). Lep primer je med drugim tudi mobilna aplikacija Instagram. Aplikacija nam omogoča, da posneti fotografiji dodamo poljuben prednastavljen filter, ki fotografiji doda »umetniški« značaj. Tako dobimo vtis, da s pomočjo aplikacije ustvarjamo »edinstvene umetnine«, ki jih z dodatkom hashtaga<sup>14</sup> lahko približamo celotnemu svetu. Digitalna tehnologija tako povečuje možnosti za umetnike in omogoča nove razsežnosti avre, toda njena odsotnost nima nujno političnega značaja, kot je to mislil Benjamin (ibid.).

Marion Näser ugotavlja, da odsotnost avre v času interneta lahko nadomestimo z »novo avratičnostjo«<sup>15</sup> (Näser 2003, 14). Ustvarja se novi »tukaj« in »zdaj« umetnine – proces je obraten: če pri Benjaminovem konceptu umetniško delo s tehnično reprodukcijo izgubi avro, jo pri digitalni lahko pridobi (ibid.). Näserjeva navede primer spletnih strani, kjer lahko uporabniki sodelujejo pri konstrukciji umetnine, vsak korak je digitalno shranjen, ireverzibilen in tako edinstven. To poimenuje »avra skrivnostnega«<sup>16</sup> (ibid.). Pri spreminjanju in reprodukciji ne vidi uničevanja umetnine, ampak priložnost za novo ustvarjanje in združevanje različnih vplivov, skozi katere lahko nastane nova avratična umetnina.

---

<sup>13</sup> »Habitus je socializirana subjektivnost« (Bourdieu v Štrajn 2012, 60).

<sup>14</sup> Beseda ali oznaka s predpono #, ki se uporablja v socialnih omrežjih, z namenom olajšati iskanje sporočil ali fotografij, zbranih pod to oznako.

<sup>15</sup> V izvorniku »Neues Auratisches«.

<sup>16</sup> V izvorniku »Aura des Geheimnisvollen«.

## 5 Zaključek

V digitalni dobi so zbrisane vse prostorske in časovne omejitve. S pomočjo interneta ali prenosnih naprav lahko do umetnin dostopamo kjerkoli in kadarkoli. Ker smo se ljudje navadili tega tempa življenja, se nam takšen način konzumiranja umetnosti zdi tudi samoumeven. Benjaminova analogija daljave, pa naj bo še tako bližnja, apelira na zmožnost zaznave pristnega umetniškega dela – bolj se približamo umetniškemu delu, bolj cenimo distanco med nami in delom. Lahko smo fizično tako blizu, da umetnino primemo, vendar pa se ne moremo dotakniti njene enkratne zgodovine. Zaradi vsesplošne dostopnosti je torej izginila distanca med umetniškim delom in njegovim opazovalcem, umetnine nimajo več kulturnega značaja, razstavna funkcija ga je povsem izpodrinila. Z nastopom digitalizacije je umetniška praksa in njena reprodukcija dobila nove razsežnosti, natančne meje in definicije trenutno ni mogoče smiselno določiti. Reprodukcijske možnosti so postale neomejene, kompleksnost okolja je ustvarila »univerzalne umetnike«, ki obvladajo različne umetniške prakse. Spremenil se je torej odnos do umetnosti, osrednji vidik te spremenjene percepcije realnosti je nezbrano zaznavanje v nasprotju z osredotočeno percepcijo. Štrajn lepo formulira: »Babilon 21. stoletja je globalno prizorišče, kjer nastopa brezmejna pluralnost« (Štrajn 2012, 52). Ta pluralnost nam omogoča neomejeno izbiro in ustvarjanje novih oblik umetnosti, kar po mnenju Bolterja in drugih ustvarja nove razsežnosti avre. Subjektivnost in lastno izkustvo pa pri tem igrata odločilno vlogo.

Douglas Rushkoff pravi, da je razlika med analognim in digitalnim svetom precej enostavna – »analogni posnetek je fizični vtis, digitalni pa serija izbir« (Rushkoff 2011, 53). Tudi Rushkoff s tem apelira na subjektivnost digitalnega prostora, ki je navsezadnje v naših rokah. Nadaljuje, da »imamo vedno tudi možnost, da izbiro povsem zavrnemo« (Rushkoff 2011, 55). Digitalni svet je torej kompleksen svet izbir, konvergence, razpršenosti in neomejenih možnosti. Po digitalnem prostoru se lahko (virtualno) sprehajamo, kot je to storil Walter Benjamin po ulicah Pariza, in kot *Flâneur* opazujemo, molčimo in uživamo v pluralnosti. Digitalna umetnost tako lahko obstaja v srcih sodobnih umetnikov kot tudi na mobilnih napravah konzumentov.

## 6 Literatura

- Benjamin, Walter. 1998a. Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati. V *Izbrani spisi*, Lev Kreft in Bratko Bibič, 147–176. Ljubljana: Studia humanitatis.
- --- 1998b. Mala zgodovina fotografije. V *Izbrani spisi*, Lev Kreft in Bratko Bibič, 87–111. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Bolter, Jay David, Blair MacIntyre, Maribeth Gandy in Petra Schweitzer. 2006. New Media and the Permanent Crisis of Aura. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 12 (1): 21–39.
- Brennen, Bonnie in Hanno Hardt, ur. 1999. *Picturing the past: media, history, and photography*. Chicago: University of Illinois Press.
- Brigs, Asa in Peter Burke. 2005. *Socialna zgodovina medijev. Od Gutenberga do interneta*. Ljubljana: Sophia.
- Davis, Douglas. 1995. The Work of Art in the Age of Digital Reproduction. *Leonardo* 28 (5): 381–386.
- Debeljak, Aleš. 1999. *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- --- 2002. Birmingham in Frankfurt: vrt kulturnih študij s potmi, ki se razhajajo V *Cooltura: Uvod v kulturne študije*, ur. Aleš Debeljak, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, 71–119. Ljubljana: Študentska založba.
- Flusser, Vilém. 2000. *Digitalni videz*. Ljubljana: Študentska založba.
- *Google.com*. Dostopno prek: <http://www.google.com> (15. julij 2013).
- Horkheimer, Max in Theodor W. Adorno. 2002. *Dialektika razsvetljenstva. Filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Jennings, Michael W., Brigid Doherty in Thomas Y. Levin, ur. 2008. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.



- Näser, Marion. 2003. *Die Transformation der Kunstwerks im Zeitalter des Internet*. Norderstedt: Grin Verlag.
- Rushkoff, Douglas. 2011. *Program or be Programmed. Ten Commands for a Digital Age*. Berkeley: Soft Skull Press.
- Stanković, Peter. 2006. *Politike popa: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Suhrkamp. 2013a. *Walter Benjamin*. Dostopno prek: [http://www.suhrkamp.de/autoren/walter\\_benjamin\\_301.html](http://www.suhrkamp.de/autoren/walter_benjamin_301.html) (27. junij 2013).
- --- 2013b. *Moskauer Tagebuch*. Dostopno prek: [http://www.suhrkamp.de/buecher/moskauer\\_tagebuch-walter\\_benjamin\\_11020.html](http://www.suhrkamp.de/buecher/moskauer_tagebuch-walter_benjamin_11020.html) (15. julij 2013).
- Štrajn, Darko. 2012. *Umetnost v realnosti. Walter Benjamin in transformacija estetike v dobi množične reprodukcije*. Ljubljana: Pedagoški inštitut. Dostopno prek: <http://www.pei.si/Sifranti/StaticPage.aspx?id=120> (15. maj 2013).
- Who's Who. 2013. *Walter Benjamin*. Dostopno prek: [http://www.whoswho.de/templ/te\\_bio.php?PID=1122&RID=1](http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=1122&RID=1) (27. junij 2013).