

СОЦИОЛОГИЧЕСКИ ИЗМЕРЕНИЯ НА ИЗКУСТВОТО



# АНТОЛОГИЯ



ЧАСТ ПЪРВА

## СОЦИОЛОГИЧЕСКИ МОДЕЛИ НА ИЗКУСТВОТО

Съставители: проф. Иван Стефанов, Албена Янева

АСКОНИ - ИЗДАТ

## Натали Хайних

### АУРАТА НА ВАЛТЕР БЕНЯМИН \*

#### *Бележки върху „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“*

В „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“ Валтер Бенямин описва импликациите, които оказва върху художественото произведение появата на техническите средства за възпроизводство (т. е. фотографията и киното), доколкото те включват, в сравнение с традиционните средства (гравюра, литография), нови качества, способни да породят радикални промени. Тези качества са свързани, от една страна, с върховенството на техническата апаратура (във фотографията, „за пръв път, доколкото се отнася за възпроизводството на изображения, ръката се оказва разтоварена от основните художествени задачи, които отсега нататък ще бъдат характерни за околото, фиксирано върху обектива“); от друга страна, с ефекта на масовизация, мултипликация на изображения („мултиплицирайки образците, те (техниките за възпроизводство) заменят феномена на масата със събитие, което се поражда само веднъж“).

Веднъж възникнали, качествата са според Валтер Бенямин цялостно белязани от негативност, липса, загуба: загуба на „идентичност“ („И в най-съвършеното възпроизводство липсва нещо: тук и сега на художественото произведение - неповторимостта на неговото присъствие в мястото, където се намира“; „тук и сега на оригинала образуват това, което се нарича неговата автентичност“); загуба на „традицията“ („Би могло да се каже, обобщавайки, че техниките за възпроизводство разкъсват обекта, създаден в полето на традицията“); упадък на присъствието („тук и сега“) в „актуалността“ („Позволявайки на възпроизведения обект да се предлага на зрението или на слуха при всякакви обстоятелства, те го даряват с актуалност“); премахването на дистанцията и оттук, риск за близост, обърканост (техниката най-вече позволява да се приближи произведението до зрителя или слушателя)<sup>1</sup>.

\* Вж. *Actes de la recherche en science sociales*, n 49, septembre, 1983.

<sup>1</sup> Тази дистанция на художественото произведение е просто изразяване на неговия сакрален характер. Това внушава Валтер Бенямин с тази бележка, където е достатъчно да се замести „далечен“ с „разделен“, за да се намери описание на процеса на сакрализация, на символно (магическо) разделяне: „Определяйки аурата като „единственото проявление на далечното, толкова близко, колкото би могло да бъде“, ние просто сме преместили в категориите на времето и пространството формулата, която определя култовата стойност на художественото произведение. Далечното се противопоставя на близкото. Това, което наистина е далечно, е недостъпно. Всъщност основното качество на едно изображение, служещо на култа, е да бъде недостъпно. Дори самата природа, тя винаги е „далечна - колкото и да е близко до нас. Можем да се приближим до нейната материална реалност, но без да нараняваме далечния характер, който тя притежава още от своето зараждане.“

Това, което с една дума според Валтер Бенямин се губи с техниките за възпроизводство, той нарича „аурата“ на художественото произведение: неговата неповторимост, автентичност, неговото присъствие „тук и сега“ (или, с други думи, неговия сакрален характер): „Възможно е новите условия, създадени от техниките за възпроизводство, да оставят недокоснато самото съдържание на художественото произведение, те обезценяват по всякакъв начин неговото тук и неговото сега“ - „това, което е разклатено, е всъщност властта на предмета“.

### Който губи, печели

предметът не създава „аура“

Онова, което аргументацията на Валтер Бенямин скрива и изважда на показ наведнъж, е, че техниките за възпроизводство, преди да разкрият загубата на аурата, са самото условие за съществуването на споменатата вече аура: това е, в известен смисъл, защото фотографията съдържа в себе си мултипликацията на изображения и зрители, приближаването на произведението към публиката, загубата на автентичността на обекта, която оригиналът негативно е възприемал като олицетворение на единственото, на абсолютното присъствие, на максималната дистанция по отношение на действителните условия на приспособяване чрез възпроизводство. Следователно е възможно откриването на фотографията да е участвало по-силно - измежду другите фактори, - в тази сакрализация на живописата, характерна за модерната епоха. Осъзнаването на негативните качества на фотографията относно разбирането за така създаденото художествено произведение (осъзнаване, за което свидетелства Валтер Бенямин), е без съмнение ефект на възвръщане на позитивните качества, които тя е спомогнала да се появят а *contrario* в живописата.

Установяваме шокирани, че този ефект на сакрализация а *contrario*, който Валтер Бенямин пресъздава по обратен път, говорейки за десакрализация чрез възпроизводство, е идеално описан от него по отношение на гравюрата от края на средните векове. „Това е точно, защото гравюрата не се поддава на никакво възпроизвеждане, което интензивното развитие на редица технически процеси позволява - да се установят диференциациите и степените в самата автентичност. В това отношение търговията с изкуство е изиграла важна роля. Може да се каже, че с откриването на гравюрата върху дърво автентичността на произведението беше атакувана из основи, преди още да е достигнала разцвета, който трябваше допълнително да я обогати. В действителност в епохата, когато беше направена, Богородицата на средните векове не беше още „автентична“; тя стана такава в продължение на следващите векове, и може би най-вече през XIX век.“

Така Валтер Бенямин показва в миналото в какво „автентичността“ на произведението е социално конструиран феномен, функция на естетическото възприятие, а не качество на самото произведение. Кое то не му пречи

по отношение на фотографията (феномен, който в известен смисъл е само реактивност на неочакваните промени през Ренесанса и на развитието на гравюрата) да поддържа една субстанциалистка интерпретация (аурата принадлежи на художественото произведение), която му позволява чрез ефект на негативно обвинение да счита фотографията отговорна за загубата на качества, които е била предназначена да създаде; и да казва „във времето на художественото произведение това, което е засегнато, е неговата аура“ (дори и когато става въпрос не за това, което е засегнато, а за това, което е произведено); или да говори още, по отношение на киното, за „ликвидирането на традиционния елемент в културното ни наследство“ (дори и когато се отнася не за ликвидация, а за извеждане на преден план).

Такова обръщане на значението чрез негативно обвинение откриваме често в разсъжденията от типа „изкуството е станало меркантилно“, „изкуството е стока“ и т. н. - то забравя, че произведенията винаги са били стока, но е дошъл момент, когато не е било повече легитимно да бъдат такива, каквито са, и че това, което се е променило, не е, че те са станали стоки, а че са били забелязани като стоки. Да цитираме измежду многото други автори Адорно: „В степента, в която изкуството отговаря на изявена социална потребност, то е станало в основната си част едно начинание, ръководено от ползата, което продължава, докато е рентабилно, и със своето съвършенство спомага да се отмени фактът, че е вече мъртво.“<sup>2</sup>

### Носталгията на прогреса

Валтер Бенямин разкрива много деликатно другите видове промени във възприемането и употребата на живописата, породени от появата на фотографията (или в статуса на театъра след появата на киното). Различавайки „култова стойност“ (религиозна, пред-естетическа) и „изложителна стойност“, той внушава, че, привличайки към тях фетишистките и ритуални практики (фотографския портрет и, може да се добави, култа към звездите), „техниките за възпроизводство“ са допринесли за де-ритуализацията на традиционното художествено произведение, за трансформацията на култовата стойност в изложителна (или, би могло да се каже, за естетизацията на култа към произведенията); с тази в крайна сметка „теология на изкуството“, която представя теорията на изкуството за изкуството: „Със секуларизацията на изкуството автентичността става заместител на култовата стойност“; „С фотографията изложителната стойност започва да измества на втори план стойността на култа“; по такъв начин, че „в култа към спомена, посве-

<sup>2</sup> Th. Adorno *La théorie esthétique*. Paris, Klincksieck, 1974, стр. 31-32. Би могло впрочем, *mutatis mutandis*, да се разпространи този вид порочност на разсъдка у този, който ръководи развитието на възвестителите: да кажем например, че „откакто има имигранти (евреи) в градовете НЛМ (в Германия), французите (арийците) не се чувстват вече на мястото си“; остава незабелязано, че именно присъствието на имигранти и тяхното определяне като такива позволява на много групи по целия свят да се определят като „французи“ (и най-вече като пролетарии).

тен на отдалеченото или изчезнало битие, култовата стойност на изображението намира своя последен подслон."

Но още тук, ~~вместо~~ да се задоволи с очевидностите, с установяване на промените, привнесени в статуса на произведението от техниките за възпроизводство, Валтер Бенямин се увлича да изтъква в областта на липсата, загубата, това, което възпроизводството отнема от произведението - не виждайки, че „липсата“ във възпроизводството е само отрицание на качествата, притежавани от произведението. Откъдето е и едно неминуемо припльзване към проблематиката, живо засягаща носталгията, загубата на културни привилегии (естетическото наслаждение не е повече това, което беше). Поради това описанието се променя в едва прикрито възмущение от употребите, заместени от културата, от „несравнимата дързост“ на теоретиките на киното („Много показателно е, че желанието да дарят киното с достойнството на едно изкуство заставя тези теоретици да въведат в него, чрез своите собствени интерпретации и с несравнима дързост, елементите с културен характер“) - Abel Gance и Severin-Mars, говорещи за киното „с тон, който подхожда на картините на Fra Angelico“. По същия начин, когато твърди, че „снимачната техника прилича на тази на спорта, в смисъл че и в двата случая зрителите са полупознавачи“, или когато говори за „претенцията“, която прави така, че „днес няма човек, който да не може да претендира да бъде сниман“, или още когато пише, че „литературната култура не почива повече върху специализирани познания, а върху многообразието от техники и че тя става едно общо благо“ - трудно е да не открием традиционните теми, насочени към защита на привилегиите от последиците на културната демократизация. И докато той цитира един текст, особено показателен в този смисъл, на Алдъс Хъксли, който хвали редкостта на артистичния дар пред вулгаризацията на техническия прогрес, Валтер Бенямин се чувства длъжен да добави: „Ясно е, че в изложената гледна точка няма нищо прогресистко“; но той никак не се дистанцира от това. По същия начин, коментирайки една съвсем елитарна остра и злъчна критика срещу киното („забавление за неграмотни, развлечение на невежи“ и т. н.), той забелязва, че тя само изразява „общото пространство“, противопоставяйки развлечението на масите на съсредоточеността, изисквана от изкуството; но далеч от това да определи своята съдба като „общо пространство“, той търси да ѝ даде онтологична основа с един толкова слаб аргумент: „Този, който се съсредоточава пред едно произведение на изкуството, се потапя в него; обратно, по отношение на развлечението произведението е това, което прониква в масата“. Целият текст увеличава опитите за философско легитимиране на проявите на елитарна неприязън. Такова е и осъждането на колектива в полза на индивида: „В разрез е със същността на живописиста да снабдява обективната реалност с едновременно колективно приемане“, така че е „сигурно, че тук има много сериозно несъответствие оттогава, когато, във връзка с **особените обстоятелства** и по начин, че про-

тиворечи до известна степен на своята природа, тя е пряко съпоставена с масите“.<sup>3</sup>

В същия дух намекването за статистиката по отношение на загубата на аурата<sup>4</sup>, или асимилацията на аурата от природата и упадък на „социалните условия“, са ехо на реакциите на възмущение пред възхода на масите и надмощието на техниката. И когато Валтер Бенямин твърди, че „Достигането до този аспект на нещата, който убягва на фотоапарата“, е наистина „леgitимното основание на всяко художествено произведение;“ не е ли това - въпреки всички предпазни мерки и отстъпки, - опит да се даде онтологична основа на противопоставянето, при все че е силно исторически и социално белязано, на магия и техника, дистанция и близост, естествено и изкуствено, природа и общество, през което той описва опозицията между живопис и кино, художник и оператор.<sup>5</sup>

Накрая, когато той търси подкрепа в аргумента на прогресизма („Характера на едно прогресивно поведение държи удоволствието от представлението и съответния изживян опит да се свържат, по пряк и вътрешен път, с поведението на познавача“), то е, за да накърни хедонистичната, вулгарна употреба на културата: „В степената, в която се намалява социалната значимост на едно изкуство, ние присъстваме в обществото на нарастващ разрыв между критичния дух и последствието от наслаждението. Човек се наслаждава, без да го критикува, на това, което е конвенционално; това, което е истински ново, той го критикува с омраза. В киното публиката не отделя критиката от наслаждението“. По такъв начин политическата валоризация (вече не философската) на едно изцяло социално поведение (тук, възможността да наложиш на произведението един критичен поглед и естетическо възприемане), служи да се скрие изцяло елитарният характер на осъждането на вулгарните употреби (самото наслаждение).<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Набелязано е от мен. Забелязва се особено превзетият стил на тази фраза, която трябва до „известна степен“ да разтърси философското и политическото съзнание на Валтер Бенямин.

<sup>4</sup> „Така се разкрива, във интуитивната област, нещо аналогично на това, което се забелязва в теоретичната област с нарастващото значение на статистиката. Нагаждането на реалността към масите и на масите към реалността е процес с огромно значение, както за мисълта, така и за интуицията“ (стр. 179).

<sup>5</sup> Опозицията, която той илюстрира чрез забележителната метафора на маза и на хирурга, първият, запазващ „природната дистанция“, практикуващ своята „власт“ по „всеобхватен“ начин, вторият, скриващ дистанцията, работещ по раздробяващ начин.

<sup>6</sup> Тази тема, с кантианско звучене, на осъждането на естетическата нагласа в полза на познанието, я откриваме при Адорно, нанасящ изведнъж удар с реторическа буйност и философска увереност, които нееднократно правят от неговите „Естетическа теория“ една идеално-типична илюстрация на тези интелектуални търсения, които Валтер Бенямин проникателно придава на своите изводи върху културата. „Този, който се наслаждава на произведението, е невежа.“ (Т. Адорно, цит. съч., стр. 25); „Идеята за художествено наслаждение трябва да бъде ликвидирана като основна идея“; „Средно интелгентното съзнание упорито се държи за „това ми харесва“ (стр. 312) и т. н. Ще се отбележи, че това обвинение в „невежество“, в името на защита на естетическите права на художественото произведение, се поддържа само от политическата (прогресистка) валоризация на изкуството, което позволява да се асимилира априори незнанието в артистичната област чрез действие, консерватизмът. Също така откриваме, както и при Валтер Бенямин, политико-прогресистка валоризация на изкуството: изкуството „критикува обществото само с факта на своето съществуване“ (стр. 299); „всяко автентично художествено произведение съдържа революцията в себе си“ (стр. 303) и т. н.

## *Инверсия и объркване*

В тези условия по-добре се разбира аурата, която философската гледна точка на Валтер Бенямин използва: прекрасно знаещ как да разкрие културните феномени, малко или никак мислени преди него, той извършва по отношение на тях гъвкави интелектуални търсения, които го карат да преобърне истинската логика на феномените според оптичката носталгия към загубата, упадъка, към масовизацията, противопоставена на редкостта и т. н. Една по същество реактивна тематика, която може да не изглежда като реакционистка, тъй като тя набляга на евфемистичната семантика (това е, за да се сложи име - аура, на онова, което няма име), на промените, на объркванията в конотациите, чието основно свойство е „прогресисткото“ обръщане на стойностите („масата“ става позитивно понятие) във вътрешността на една проблематика, която остава в същността си елитарна. Така и политическата валоризация на негативното (масите) в показването на негативните ефекти на негатива (унищожаването на аурата от техниките за възпроизводство) създава объркване, толкова ефикасно, колкото „ефектът на негативно обвинение“, наложено върху фотографията и киното. Ефекти на инверсия, ефектът на объркване, които характеризират една неуловима стилистична индивидуалност, „диагонална“ (и отгук по-„завладяваща“), но която образцово свидетелства за отчаяните опити на един германски интелектуалец между двете световни войни да стане това, което без съмнение е: един прогресистки естет.

*Превод от френски език Теодора Йорганова*