



*Ива Куюмджиева<sup>1</sup>*

## ИЗКУСТВО, ТЕХНОЛОГИИ, ВЛАСТ СЛЕД „ЕПОХАТА НА ТЕХНИЧЕСКАТА ВЪЗПРОИЗВОДИМОСТ“

*Iva Kuiuimdzhieva*

## ART, TECHNOLOGY, POWER AFTER THE „AGE OF TECHNICAL REPRODUCTION“

**Abstract:** The study problematizes whether and to what extent digital technologies significantly change the principles of power-arts-society interaction from the analog “age”. In the context of Critical Theory, French poststructuralism and contemporary studies of power-culture-technology relations, receptions of the concept of Aura from Walter Benjamin’s philosophical essay „The work of art in the age of its technical reproducibility“ are analyzed. In this way, key themes such as the construction of history, the autonomy of art and the construction of social space are brought out.

**Keywords:** digitization, aura of the work of art, acceleration, autonomy of art, transformations of social space, digitally driven alienation

### Увод

В книгата на Робърт Хасан „The Condition of Digitality: A Post-Modern Marxism for the Practice of Digital Life“ (2020), дигиталността е представена като основен проблем пред съвременните общества заради свръхускорението, което е довело до трансформацията на социалното време – пространство. Свръхускорение, което води до компресия на време – пространството (теза на Дейвид Харви от 1989 г.) до степен, в която последното губи човешките си измерения. Хасан анализира последствията от цифровизацията на икономиката и аргументира тезата, че самата икономическа база се трансформира във виртуална поради процесите на дематериализация, виртуализация на материалното в икономическата база в резултат на интегрирането на цифровите технологии. Дематериализация на „икономическата база“ (по Маркс) води до материализация на новата „идеологическа надстройка“. Външната глобализация става вътрешна. Хасан аргументира необходимата връзка между възхода на постмодерните културни форми, появата на по-гъвкави начини за натрупване на капитал и нов кръг на „компресия на времето-пространство“ в организацията на капитализма, които характеризират съвременните условия на дигиталността. Авторът поставя културата и критическите изследвания на културата на важно място и разглежда културата като разширено понятие: система за производство и възпроизводство на ценности. Според

<sup>1</sup> ikuimdzieva@gmail.com

него от изследванията на корелациите власт – култура – общество в епохата и контекста на аналоговите технологии трябва да се извлекат ресурси за осмисляне на условията на дигиталността.

*„Хипотезата, която изграждам тук, заключава, че ние, онтологично казано, сме аналогови същества от аналогова вселена, която еволюира от движението на нашия вид към използване на инструменти, за да станем хомо сапиенс. Погледнати по този начин, цифровите технологии и цифровостта ни принуждават да мислим усърдно не само за дигиталната, но и за онова, което тя заменя – аналоговата логика и връзката с аналоговите технологии, които направиха възможен нашия преддигитален свят. Ние също така сме принудени да мислим къде е човекът по отношение на аналоговия и цифровия.“* (Hassan 2020: 5)

Според Хасан базовият пропуск на Дейвид Харви, на чиито трудове върху дигитализацията е посветена тази книга, се състои в подценяването както на важността на изследването на аналоговите технологии, доколкото хората са онтологично аналогови същества, така и на „постмодерността и дигитализацията“. Последната се е превърнала в „цялостен начин на живот, прониквайки в практиката на ежедневието и колонизирайки съзнанието, което управлява значенията, които съставляват практиката. То стана централен елемент на културата, с други думи; култура, която е вече мрежови и глобални. Това означава, че елементите на постмодерността, които Харви приема като празни идеологии – глоболизиращ се неолиберализъм и културна постмодерност, изразява своята повърхностност – посредством дигиталността са се вградили в практиката, която конституира начина, по който ежедневието сега все повече се живее и бива разбираан (или неразбираан)“. (Ibid.: 18)

Книгата на Хасан, която поставя свръхускорението в културата в центъра на онтологическата трансформация на човешкия живот и проблематизира концепцията на Харви за компресираното пространство-време, реторактивно поставя есето на Валтер Бенямин „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“ в ролята на предсказател на съвременните „деонтологизиращи“ процеси в историята на човешката култура. Проблематизирането на интеграцията между изкуства и технологии започва много преди известното произведение на Бенямин, но една от причините това изследване да бъде изключително важно и многократно рефлектирано е, че въвежда по категоричен начин **проблемът за властта в теоретизирането на последствията от „съюза“ между изкуство и технологии**. И при Хасан, и при Бенямин културата е тази сфера, в която се случва изчезването на историята.

Базирайки се върху рецепции на идеите от есето на В. Бенямин, изследването си поставя за цел да анализира процесите на интеграция между изкуство и технологии като фактор за възпроизводство на властовите отношения при „късния капитализъм“ и интерпретира понятията за аура на произведението на изкуството, автономия на изкуството и процесите на трансформации на пространството на гледането и на социалното пространство в контекста на дигиталната ситуация.

### **Понятието „аура“, дебатът за интеграцията между изкуство и технологии и постмарксистките теории за културата**

Бенямин говори не за изгубване на аналоговото битие, а за премахване на автентичността на артефакта, определена като материалността, мястото и времето на художественото произведение, неговото „неповторимо битие“, за да се достигне до обобщението: *„Автентичността на една творба е съвкупността от всичко, което тя носи със себе си още от своя произход, от нейната материална трайност до качеството ѝ на исторически свидетел. ... Изгубеното тук може да се резюмира с понятието „аура“, като се заяви: онова, което загива в епохата на техническата възпроизводимост на художественото произведение, е неговата аура. Процесът е симптоматичен; неговото значение отправя извън областта на изкуството. Възпроизводителната техника – така може общо да се формулира – откъсва възпроизведеното от сферата на традицията.“* (Бенямин 1989: 343).

„Приближаването“ се осъществява изключително във визуалното, но това означава и произвеждане на визуалното време в образа на ускорението. Масовата култура е продукт на културата

на масовото индустриално производство. Фотографията и киното унищожават „автентичната“ уникалност на художественото произведение чрез размножаващо репродуциране на образа, с което той става достъпен до всички едновременно и изтръгнат от „аурата“, но това се осъществява в премахването на уникалната история на артефакта, която и произвежда съхраняването на неговата „отдалеченост“. „Десекуларизирането на ритуала“ (Бенямин), замяната на „култовата стойност“ на една творба с „изложителната“ е визуалният образ на изчезналото време, в който ускорението на достъпа до художественото произведение се изразява в премахването на историческия дистанция, в резултат на което масите не изпитват диалектичното усещане за запазване и засилване на отдалечеността във физическото доближаване до художествения обект, а техническата възпроизводимост се оказва способ за производство и възпроизвеждане на печалба. Това е праобразът на сору-paste културата, в която визията със светкавична скорост преодолява не само времето и пространството, но и всяка перспектива за уникалност, за съхраняване на конкретен оригинален контекст в художественото произведение. В резултат на това се получава привидно парадоксален ефект: ускорението на емпиричното време забавя и спира развитието в историята на културата. *„Особеният ефект от компресията на дигиталното време-пространство – социалното ускорение – върху „целите и значенията“ на масовата култура: това създава състояние на стазис, застой в жизнената кръв на масовия културен живот, където растежът, еволюцията и промяната биват изтласкани пропорционално на дигиталното колонизиране на всяка сфера на обществото“* (Hassan 2020: 169).

Безспорно дигиталните технологии осигуряват неизмеримо по-големи възможности за техническо възпроизводство на произведенията на изкуствата и за комуникация с тях, до такава степен, че ако мислим аурата само като загуба на материалност, конкретно време и пространство и връзка с традицията, изглежда, че тези проблеми не само не стоят на дневен ред, но изглеждат ирелевантни към съвременните възможности за създаване на произведения на изкуството със средствата на цифровите технологии и на изкуствения интелект. Но това, което есето на Бенямин проблематизира са не само и не толкова ефектите, които „съюзът“ между изкуство и технологии произвежда в полето на самото изкуство (възникването на фотографията и киното), а трансформациите в социалното пространство и конструирането на историята, които, според Бенямин са детерминирани от промяната на функцията на изкуството спрямо това, което много по-късно Бурдийо ще дефинира като „поле на властта“. Според Бенямин не възможностите за възпроизводство на произведенията на изкуството (още в първия параграф на есето Бенямин прави исторически преглед, за да покаже, че произведенията на изкуството винаги са били възпроизведени), а именно интеграцията между изкуства и технологии в контекста на промяна на социалните отношения, е съществена част от процес, който води до трансформация както на художествените практики и на рецепцията на изкуството, така и до утвърждаване на нови властови конфигурации, в които се вписват изкуството и културата.

Затова в предисловието Бенямин заявява като своя цел да въведе нови понятия, които да бъдат релевантни за изграждане на *„теории за тенденциите на развитие в изкуството при съвременните условия на производството“*. (Бенямин. 1989: 339.) *„Въведените по-долу нови понятия в територията на изкуството се различават от сега употребяваните по това, че са напълно непригодни за целите на фашизма. Обратно, те могат да се използват при формулирането на революционните изисквания в политиката на изкуството.“* (пак там.)

Тези понятия от една страна са предназначени да не позволяват изкуството да се използва за манипулация, а от друга страна – да позволяват изкуството да има функцията на „революционна критика“. Понятия, които да позволят да бъдат идентифицирани и осмислени промените в надстройката, по-специално в изкуствата и културата, съответстващи на промените в „производствената база“. „Аура“ – това вече е не просто естетически термин, а задава призмата, през която ще бъдат анализирани в есето отношенията власт – изкуства и култура – общество във връзка с технологичните промени. В този смисъл, аурата може да се разглежда не като маркер за разликата между състоянието и функциите на изкуството в едно пред индустриално и пред технологично

общество, останало в миналото, когато изкуството е сакрализирано и служи на ритуала и състоянието на изкуството при късния капитализъм, когато то става функция на политиката.

Може да се каже, че аурата е „изгубеното“, но и **съществуващата следа от загубата** по пътя от едната към другата функция. Понятие, което рамкира една **налична празнина**, задаваща динамиката, чрез която се формират новите функции на изкуството. Бенямин въвежда динамиката чрез **двойки опозиции**, свързани с понятието аура: близост и отдалеченост, култова и изложителска стойност, „естествено“ и „историческо“, уникалност и еднаквост, „критическо“ и „наслаждателно“ отношение. Те маркират полюси в създаването и рецепцията на изкуството, свързани със степента на неговото технологизиране. Тоест, аурата е и инструмент за идентифициране на полюси, между които могат да се очертават граници в политическото и социалното пространство, инструмент за проследяване на динамиката на тяхното прекрачване или разчертаване. Но заедно с това и диалектически конструкт, който обхваща трептенето между различните полюси, сложните движения в констелациите и мрежите на власт, които интеграцията между изкуство и (аналогови) технологии изпитват в културата и обществата.

Безспорно есето на Бенямин има множество интерпретации като критика на „съюза“ между изкуство и технологии, като антитехнологично, на които тук няма да се спирам. Най-репрезентативни в критиката към Беняминавия, макар и относителен, „оптимизъм“ по отношение на възможната позитивна роля на технологиите за развитието на „революционното“ изкуство според мен са следните две монографии.

В „The ideology of Aesthetic“ (1990) Тери Игълтън, както и в „The Dialectical Imagination“ е артикулирана позицията на Бенямин като надценяване на „съюза“ между изкуство и технологии като ресурс за изграждане на ново изкуство, което, за разлика от буржоазното ще има потенциала да упражнява „революционна критика“. Книгата на Мартин Джей „*The Dialectical Imagination*“ (първо издание 1972) е едно от първите обзорни философски изследвания, посветени на Франкфуртската школа. В предговор към изданието от 1996 година авторът в едри щрихи процесите и параметрите на рецепцията и влиянието на идеите на Института за социални изследвания след 1968 година върху западния марксизъм, новите леви, френския постструктурализъм и като цяло върху постмодернизма. Джей обръща внимание върху специфичната, категорично разминаваща се с идеите на другите представители на Франкфуртската школа позиция на В. Бенямин относно потенциала на технологиите върху развитието на масовото изкуство като „революционна“ критика. За Джей и Бенямин, и Адорно се отнасят към течението на „естетическия критицизъм“ във Франкфуртската школа. Те не разглеждат културата и изкуството в социален вакуум, но и *„отказват да фетишизират икономиката или политиката, ако това пречи да се третира културата като самостоятелна сфера на обществото“* (Jay 1996: 176) От друга страна М. Джей обръща внимание, че никой от членовете на Института *„никога не се е опитвал да атакува опозицията между културата като висша сфера на човешките усилия (борби) и материалното като второстепенен аспект на човешкото състояние“* (177). В самото начало на изследването си, Игълтън твърди, естетиката е ключова за съвременния дебат за модерността и постмодерността, тъй като *„...култура се явява ключова категория за анализ и разбиране на обществото при късния капитализъм“* (Eagleton 1990: 1)

Ако Адорно вижда в процеса на масово възпроизводство на произведението на изкуството, станал възможен благодарение на технологиите условие за съществуване на системата на културната индустрия, която маргинализира и поглъща чрез интеграция истинското изкуство, то Бенямин по-скоро очертава амбивалентно процесите и потенциално заложените последици от „съюза“ между изкуството и технологиите. Той е силно впечатлен от перспективите за демократизация в съветското изкуство, но в „Московски дневник“ изрично отбелязва, впечатлението си, че съветското кино отделя съвсем малко средства за закупуване на чуждестранни филми, разчитайки да получи евтини предложения от самите им разпространители, т.е че и там надделява комерсиалният подход към употребата на технологиите, успешно заимстван от капитализма; че за разлика от съветския театър, цензурата върху „избора на материал“ в киното е много строга, и то по политически съображения. *„Остава възможността за социална сатира, чиято мишена е*



най-вече новата буржоазия. Осъществява ли се по този начин експроприацията на киното, това най-развито капиталистическо средство за контрол върху масите, е голям въпрос” (Бенямин 2012: 88; 90). Тук трябва да се отбележи, че тези думи са писани през 1926 година, когато НЕП-ът („новата буржоазия“) още съществува, но кинематографията отдавна е национализирана. Следователно думите на Бенямин може би трябва да се четат иронично: дали съветската власт ще успее да осъществи приемственост по отношение на капитализма в овладяването на най-мощния за времето си поради своите технологически възможности идеологически апарат, както би нарекъл нямото кино Луи Алтюсер.

При изграждането на понятието за аура връзката между изкуства и технологии не е случаен и страничен резултат, а проследяване на съществена линия от кохерентен процес на промени, свързан с позиционирането на изкуството спрямо политиката при „късния капитализъм“. В този контекст идеите на Бенямин и самото понятие аура имат обяснителна сила относно конфигурацията власт – култура – технологии – общество в съвременната ситуация, в която интеграцията изкуства – технологии става определяща за конституирането на културата като система за производство и възпроизводство на ценности.

### **Авангардите, „взривяването“ на традицията и автономия на изкуството**

За разлика от Ортега-и-Гасет, който в излязлата шест години преди есето на Бенямин книга „Бунтът на масите“ (1930) отхвърля с категорично отвращение всички масови движения, приравнявайки „болшевиизма“, „фашизма“ и ..., „синдикализма“, леворадикалният мислител Бенямин обосновава фундаментална разлика между комунистическото и фашисткото изкуство: първото политизира изкуството, а второто естетизира войната и легитимното насилие: „Неговото (на човечеството, не на изкуството, бел. И. К.) самоотчуждение е достигнало онази степен, която го кара да изживява собственото си унищожение като висша естетическа наслада. Така стоят нещата с естетизацията на политиката, каквато върши фашизмът. Комунизмът му отговаря с политизиране на изкуството.“ (Бенямин 1989: 366)

Неговото отношение към авангардите придобива нова перспектива през (или по-точно въпреки) погледа на Борис Гройс. Нека обърнем внимание върху съпоставката, която Гройс прави в отношението към традицията и наследството на изкуствата като стратегии на „всеобща ликвидация“ (както пише Бенямин). Авангардите заявяват, манифестират директно, че искат да започнат историята от нула, да взривят традицията и да започнат ново изкуство с нови изразни средства. И това е известно. Извеждайки общите места във властовите стратегии на авангардите и социалистическия реализъм, Гройс твърди, че обявявайки началото на нов проект за изкуство, всъщност социалистическият реализъм си осигурява историята на изкуството и наследството от произведения като „склад“, от който могат да бъдат извадени поредици от „правилни произведения“. Най-атрактивният пример, който Гройс дава, е за съжителството в спецдепата през 80-те години между произведения на руските авангардисти от 20-те години на 20 век и картини на любимия художник на Сталин Герасимов. Според Гройс при социалистическия реализъм има „коллективен сюрреализъм“, който не го разбира правилно умира. Сталинизмът се оказва много по-гъвкав и жизнеспособен от авангарда, чиято твърдолинейност самият той не успява да понесе и осъществи. „Основните различия между естетиката на авангарда и естетиката на социалистическия реализъм може, с известно опростяване, да бъдат сгруппирани върху следните проблеми: отношение към класическото наследство (1), ролята на отражението на действителността в нейното формиране (2) и проблемът за новия човек (3) По-долу ще бъде предприет опит да се покаже, че съществуващите различия възникват не в резултат на отказ от авангардисткия проект, а чрез неговата радикализация, за която самите авангардисти се оказват неспособни ... За болшевиистките идеолози точка нула, напротив, бе окончателна реалност, а цялото изкуство на миналото бе не жива история, по отношение на която трябва по някакъв начин да се изработи позиция, а скалд от мъртви предмети, от който е възможно във всеки момент да се вземе това, което ще се окаже полезно“ (Гройс 2013: 61, 66).

Съгласно Гройс, и традиционното изкуство, което иска да произвежда прекрасни нови и оригинални творби, и авангардът, който иска да превърне света в „*нещо ново. Прекрасно и чудесно*“, само произвеждат, но не възпроизвеждат, докато техническото възпроизводство на художественото произведение се възприема като край на изкуството. Гройс цитира Дъглас Кримп, който чрез позоваване на Бенямин атакува постмодерното изкуство по подобен на Харви начин, достигайки до фукоистката<sup>1</sup> идея, че съвременният музей е само „*купчина несвързани помежду си артефакти*“. В случая акцентирам не толкова върху върху възражението на Гройс, че музеят просто вече не изпълнява досегашните си функции на „място, институционализиращо индивидуалното творчество“ и че изобщо е доста спорно дали, след изследванията върху творчеството във „*философския дискурс на френския постмодернизъм и особено деконструктивизъм*“ (Гройс 2003: 137–138), трябва да отъждествяваме по подразбиране авторство и творчество – а именно от такава позиция Кримп критикува съвременния музей и постмодерното изкуство (въпреки че това възражение на Гройс може и трябва да бъде четено и като критика към Бенямин, за чиято концепция това подразбиране също се отнася). По-интересно тук е, че дефиницията на Кримп за постмодерния музей много напомня дефиницията на Гройс за „склада“ на социалистическия реализъм, но това остава извън обсега на рефлексията на самия Гройс. Ако Кримп не е имал основание да говори по този начин, то неговата неспособност да открие по-дълбокия смисъл на новото предназначение на музея не е ли конгениална на неспособността на един читател на Гройс да разбере основанията му да оцени подобаващо устойчивостта на социалистическия реализъм или на Дейвид Харви през призмата на Робърт Хасан – да схване постмодерността като нещо много повече от „празна идеология“?

Иначе Гройс оценява много високо понятието „аура“ на Бенямин, но отбелязва, че „*при внимателен прочит на Беняминовия текст става ясно, че аураата възниква благодарение на съвременните репродуктивни техники – тоест самата тя се ражда в същия този момент, в който се изгубва. И се ражда по същата причина, по която се изгубва*“ (пак там : 190–191). Гройс има предвид, че понятието „аура“ е продукт на нерелективна от самия Бенямин ретроактивност: само съвременният теоретик на изкуството, бидейки дълбоко потресен от съвременните технологични процеси в изкуството, би могъл да регистрира отсъствието на нещо, което преди това не е имало причини да съществува.

Близкият по възгледи до Бенямин Адорно разглежда автономията на изкуството, както в рамките на структурите на господство, така и по границите на естетическата категория за красивото. В „Естетическа теория“ (Адорно. 2002) определя истинското изкуство по-скоро негативно, като това, което се изплъзва от системата на господство, а също и от системата на културата и културната индустрия, като проблясъци, които позволяват изкуството да се привижда като път към свобода<sup>2</sup>.

В главата „Одисей или мит и Просвещение“ (Хорхаймер, Адорно 1999: 63–107) от „Диалектиката на Просвещението“ е интерпретиран мита за Одисей и сирените. Одисей чува омагьосващата им песен, но е завързан към стълба на своето господство и не може да ѝ се поддаде, а гребците са със запушени сетива: песента на сирените е неутрализирана. Хитростта на Одисей побеждава архаичните сили на мита. Ужасяващото е диференцирано, митът става изкуство, а изкуството става култура. Малко встрани от основната интерпретация е поставен въпросът дали сирените умират след този си провал по същия начин, както Сфинкса, след като Едип решава неговата загадка: „*Сирените получават своето, но в буржоазната праистория то вече е неутрализирано от копнежа на онзи, който пътува покрай тях. Епосът мълчи за това какво се случва с певиците, след като корабът вече е отминал.*“ (Хорхаймер и Адорно. 1999: 83).

Понятието на Адорно за интеграция остава важен инструмент за анализ на управлението на динамиката на изкуството, за културата като присвояване на представянето на непредставимото във вече произведен ред от позитиви. Една от възможностите за запазване на силите на изкуство-

<sup>2</sup> Адорно дава отделни примери, в които проблясва изкуството: съвременната атонална, дисхармонична музика, фигурата на Бодлер, произведения на модерното изкуство като „Герника“ на Пикасо, движението на авангардите например в „Защита на -измите“ (Адорно. 2002: 47).

то и твореца като ресурс за съпротива срещу структурите на властта, Адорно вижда в неговата маргиналност спрямо вече утвърденото в изкуството и системата на културата, постоянно изплъзване от установените социални, културни, властови конвенции на рецепция. Образът на сирените е може би една от най-въздействащите метафори на Адорно за силата на изкуството да позволи да проблесне ужаса от хаоса като контрапункт на тоталната система на културната индустрия. Но и за трагичната обреченост на изкуството, за това че неговата сила е и негово безсилие.

### **Магьосникът и хирургът, художникът и операторът: трансформации в позицията на гледането и позиции в полето на културно производство**

Бенямин обобщава разграничението между функциите на изкуството в домодерните и в съвременните му капиталистически общества в края на четвърта част от есето: *„Ала в момента, когато мащабът на автентичността загубва стойността си за художествената продукция, преобразява се и цялата функция на изкуството. На мястото върху основаването му върху ритуала идва основаването му върху друга човешка дейност: основаването върху политиката“* (Бенямин 1989: 346)

За да илюстрира промените, до които е довела промяната в социалните функции на изкуството – от служене на ритуала към политическата му функция, Бенямин прави съпоставка между позициите на магьосника и хирурга, които извежда като представителни фигури за лечителя, съответно в домодерните и модерните общества. Те са успоредни със съпоставката между две фигури на твореца – художника и кинооператора.

*„Магьосникът и хирургът се отнасят помежду си, както художникът и кинооператорът. В своята работа художникът съблюдава едно естествено разстояние до дадеността; обратно, кинооператорът прониква дълбоко в тъканта на даденостите. Картините, които двамата извличат, са безкрайно различни. Картината на художника е цялостна, а тази на кинооператора – многократно раздробена – и нейните части се събират според нов закон.“* (Бенямин 1989: 356)

Ще интерпретирам тази съпоставка, като използвам конструкта на Бурдийо за позициите в полетата на културно производство, които се йерархизират спрямо полетата на власт. Той въвежда два принципа за остойностяване на изкуството, които са диаметрално противоположни помежду си и произвеждат два реда от конфронтиращи се ценностни йерархии : вътрешен, автономен принцип и спрямо утвърждаването в полетата на власт (политическо и икономическо). Особено ясно това е илюстрирано със схема (Бурдийо. 2004: 205), която показва корелациите между натрупването на икономически и социален капитал (признаване в социалното пространство) и символен капитал в автономното поле за културно производство като две противоположни йерархии. Тоест, с увеличаването на признанието в социалното пространство намалява „тежестта“ в автономното поле на изкуството.

Можем да „прочетем“ съпоставката на Бенямин между магьосника и хирурга и съответно художника и оператора като динамична картография, базирана както върху степента на технологизиране на лечението (изкуството, така и върху динамиката на двойките понятия от опозициите. Това са овластените позиции спрямо пациента) зрителя. Основните им характеристики са изведени на базата на опозицията далечно – близко, управлението на дистанцията и на начинът на гледане е ключово при дефинирането на техните характеристики. Аурата тук е далечното, което става близко.

Промяната е идентифицирана първо като промяна на дистанцията спрямо обекта, който е подложен на интервенция – пациента, и съответно спрямо „дадеността“, която е обект на художественото произведение. Лечението при магьосника, твърди Бенямин, се базира върху неговия авторитет в сакралното. Той запазва дистанция спрямо лекувания и именно тази дистанция е условието за неговата привилегирована позиция в социалното пространство. Хирургът интервенира директно, позицията му не е привилегирована, но е овластена чрез неговото владение на инструмента, на апаратурата и чрез заличаване на дистанцията. При Бенямин се наблюдават следните корелации:

1. Колкото едно изкуство е по-технологизирано, толкова по-овластени са позициите в него.
2. Колкото по-технологизирано е, толкова по-малка е дистанцията, която произвежда аурата. Съществената динамика е дистанцията, далечното, което става близко.

Фигурата на хирурга е много въздействаща метафора за трансформацията на позициите в социалното пространство, която полага в основата мястото на гледане, начините, по които се формират гледните точки като различни позиции на дистанции и овластяване. Аурата се интерпретира като степени на дистанция – най-ауратичното е отдалеченото, но най-овластената позиция тази на най-малката дистанция, лишеността от аура.

Бенямин не твърди, че с техническата възпроизводимост на произведението на изкуството във фотографията и в киното изчезва фигурата на художника. По-скоро анализира динамиката на трансформациите на позициите от „художник“ в ситуацията, когато изкуството е „функция на ритуала“ и „кинооператор“ в ситуацията, когато изкуството е свързано с политическата си функция. Същност между двата полюса се формират междинни позиции. Позицията на фотографа е такава преходна позиция. Гледането на архитектурата е колкото близко, толкова и дистанцирано. Позиции, в които споменът за изгубеното нюансира преходите. Винаги има някакви следи от аурата.

През тази триизмерна корелация власт – изкуства – технологии, заложената от Бенямин, може да се погледне отново към картографирането при Бурдийо. Той твърди, че „правилата на изкуството“ като автономно поле са базирани върху предпоставянето на вярата (*illusio*), че всичко това носи смисъл, доколкото автономните правила на изкуството излизат извън икономическата рационалност, която легитимира капиталистическите общества. (Бурдийо 2004: 366–371) За да оспори тази рационалност, той се позовава и върху конструкта за дара на М. Мос, според когото фигурата на сакралното се запазва като латентна форма, която легитимира размяната в модерните общества (Бурдийо 2004: 467). Бурдийо идентифицира в конституирането на автономия на изкуствата потенциал за производство на обществени отношения, алтернативни на доминиращите, които актуализират модели на социална комуникация от докапиталистическите отношения, но едновременно с това са част от съществуващите конфигурации на власт в края на 80-те години на 20 век. Послението на „Правилата на изкуството“ – „За корпоратизъм на универсалното“ (пак там 537–552) недвусмислено потвърждава тази позиция на Бурдийо, формулирана като морално-нормативна.

За разлика от Бурдийо, Бенямин не проектира (хипотетично) автономно изкуство, което да бъде противовес на масовото и технически възпроизведено изкуство. Бенямин твърди „*След като епохата на неговата техническа възпроизводимост откъсна изкуството от култовата му основа, завинаги угасна блясъкът на неговата автономия.*“ (Бенямин. 1989: 349)

Бенямин критикува масовата култура, но и не вижда в модерното изкуство и авангардите този критически потенциал на изкуството, който да го направи автономно. Той отрича претенциите за автономия на изкуството на модернизма и авангардите. Прави това на няколко пъти: дефинира „изкуство за изкуството“ като „негативна теология“; критикува дадистите, които се вписват в процеса на загуба на автономията; рязко критикува футуризма на Маринети в последната част на есето си.

Бенямин по-скоро очертава процеси и потенциално заложените последици от „съюза“ между изкуството и технологиите, които са амбивалентни: демократизация (всеки може да бъде творец, всеки може да има достъп до изкуството като репродукция, но едновременно с това произведението и твореца губят аурата си, което води до отчуждение на публиката от изкуството и самоотчуждение на твореца); създава се изкуство, което отговаря на потребностите на „пролетаризираните“ революционни маси и упражнява революционна критика, преосмисля традицията, използвайки я като „материал“, както я дефинира Брехт, който е близък с Бенямин и двамата имат до голяма степен сходно отношение към политическия театър. В този контекст Бенямин вижда положителен потенциал в това, че в съветското кино се снимат не актьори, а трудови хора, които могат да представят себе си, в рубриците „писма на читателите“ и др., тоест, в овластяването на пролетариата да създава изкуство, което отговаря на неговите цели и потребности. Но масите са и манипулируеми: произвежда се изкуство, което осигурява измамно усещане за „близост“ и „еднаквост“.



## Заклучение

Едва няколко години преди есето на Бенямин метафората за овластяването чрез гледането се появява в едно от най-емблематичните произведения на 20 век: филмът „Андалузското куче“ на С. Дали и Луис Бунюел (1929). Първият кадър от филма представлява разрязване на око с бръснач в едър план. Позицията на хирурга е нулевата точка на дистанция, няма гледане, има разрязване на обекта: директно решение между живот и смърт. В този смисъл първият кадър може да се интерпретира като една от най-въздействащите заявки за взривяване на пространството, в което гледането е възможно. Просто окото, което гледа е разрязано, унищожени са различията между възможните позиции в пространството на гледането: художникът става хирург. В тази заявка можем да открием и амбицията на сюрреализма, а и на другите авангарди за присвояване на властовата позиция, която формира всички гледни точки.

В книгата на Батай „История на окото“ (1928) окото се свързва асоциативно с яйцето, урината, тестисите, смъртта на бика, убийството на свещеник и много други неща. Барт определя окото в историята на Батай като „напълно сферична метафора“ (Барт 1991: 268–277), при която всеки от нейните членове винаги представлява означаващо на друг член, без поредицата да може да се изчерпи. Позицията, от която се гледа, е изведена като безлична, но тотална, извън каквито и да е роли в социалното и политическото пространство. Окото е метафора на радикална трансгресия, която прави заличаването на всички диференциации в позициите на гледане през една трансцендентна гледна точка. *„Светът по принцип изглежда порядъчен, защото очите на почтените хора са кастрирани. Не изпитват никакво безпокойство, когато чуят кукуругането на петела или се разхождат под откритото звездно небе.“* И малко по-долу: *„Развратът, който познавам, омърсява не само тялото и мислите, а и всичко ... голямата звездна Вселена изпълняваше единствено ролята на декор“.* (Батай 1997:177)

Ако четем Бенямин през Барт и в контекста на дигиталността, на пръв поглед изглежда, че „производството“ на митове вече не е функция на властови структури, че всеки може да пародира това производство във виртуалното пространство, всеки може да бъде творец с помощта на достъпните дигитални технологии и да дешифрира митовете. Ако си представим играта на прехвърляния от „въртележката“ на мита при Р. Барт<sup>3</sup> не в аналоговото пространство, което е триизмерно, а в дигиталното, въртележката става сфера, проекциите могат да се мултиплицират до степен, в която напълно се обезсмислят процедурите по анализ и дешифриране на мита. Ако приложим тук концептуалната рамка на Бенямин, по-високата степен на технологизиране осигурява по-големи възможности за по-бързо въртене на въртележката. Ние не можем да забележим как се осъществява производството и възпроизводството на митове поради изключителното ускорение на културните процеси, докато визуализацията на Хасан акцентира върху обратната страна: не успяваме да забележим действителния „стазис“, неподвижността на отчуждението, от което не можем да излезем. Подреденото отчуждение прикрива реалността на хаос и ускорение в качеството си на фалшиво съзнание.

При Р. Хасан е конструирана метафора на дигиталността, онагледяваща фрагментацията на съвременния свят, която авторът дефинира чрез понятията „дигитално управлявано отчуждение“ (digitally-driven alienation: Hassan 2020: 10) и „двойно отчуждение“ (ibid.: 142; 162 etc.) Съгласно Хасан, хората в ситуацията на дигиталност стават двойно отчуждени: *„от връзката*

<sup>3</sup> „...значението на мита представлява един вид въртележка, която непрестанно редува смисъла на означаващото и формата му „един език-обект и един метаезик, едно чисто означаващо съзнание и едно чисто въобразяващо съзнание; понятието поема това редуване и го използва като двусмислено означаващо, едновременно разсъдъчно и въобразяемо, произволно и естествено. ... тази смяна на мястото па означаващото в мита възпроизвежда много точно физиката на едно алиби (знаем, че тази дума е пространствен 1<sup>о</sup>ермин): във всяко алиби също има едно празно място и едно пълно място, свързани в отношение на негативна п.ждественост («аз не съм там, където вие мислите, че съм, аз съм там, където не мислите, че съм»). ... Митът е една стойност, той няма нужда да бъде потвърден от истината: нищо не му пречи да бъде непрекъснато алиби: достатъчно е означаващото му да има два аспекта, за да разполага винаги с едно «другаде»“ (Барт 1991: 57–58).

ни с аналоговите технологии и от природната среда, която доставя аналоговите (източници), от които са били направени нашите най-ранни инструменти, но и от връзката, „кръга на действие“, която е била формирана от тяхното взаимно въздействие (*mutual interaction*) (ibid.: 162). Дигитално управляваното отчуждение е резултат от комплексното действие на трансформацията на икономиката, комуникациите, производството и потреблението, което води до фрагментация. „Посредникът на платформата може да се разглежда като чук, разбиващ предното стъкло. Предното стъкло не се срутва при удар, но става непрозрачно и се държи заедно чрез милионите малки пукнатини и цепнатини. Слабото, крехко и напукано предно стъкло е моделът на платформата, но това обозначава и голяма част от дигиталното общество в по-широк план.“ (Hassan 2020: 117)

Изглежда като че в дигиталната ситуация няма властови позиции, които се дефинират чрез привилегировани гледни точки, но заедно с това като че неусетно и непреднамерено е трансформирана самата структура на социалното пространство. Позициите на гледане са мултиплицирани до безкрайност, разположени в едно на пръв поглед хоризонтално и лишено от йерархии пространство. Фрагментацията тук е раздробена съвкупност, нещо цяло, но счупено, нещо, което не може да се събере отново, защото ударът на чука предизвиква необратима метаморфоза в структурата като цяло.

Хасан не се позовава на Бенямин, но в изследването му Франкфуртската школа заема много важно място. Обръщайки внимание на „дистопичната“ визия за бъдещето на тоталната комодификация на всичко – „материя и съзнание“, изложена в „Културната индустрия“ на Адорно и Хоркхаймер, и въпреки критичното си отношение към идеята за безнадеждното „гето“-капсулиране на деполитизираните културни изследвания (ibid.: 145–146 etc.), той косвено потвърждава тезата, че техническата възпроизводимост е формата, в която успешно се остоковява изкуството. Разликата е изключително съществена: според Хасан не промените в културата са резултат от развитието на технологиите, а ситуацията на дигиталност е резултат от вече осъществени промени в културата (в нейното широкото разбиране като система от социални ценности). Компресията на време – пространството в ситуацията на дигиталност се дължи на свръхускорението в пространство, което вече има повече от три измерения и конструира паралелни времена.

## ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

Адорно, Т. *Естетическа теория*. София: АГАТА – А. 2002. 528 с. [Adorno, T. *Esteticheska Teoria*. Sofia: AGATA – A. (in Bulgarian) 2002. 528 s.]

Барт, Р. *Метафората на окото*. В: Барт, Р. *Въображението на знака*. София: Народна култура, 1991а, с. 268–277 [Bart, R. *Metaphorata na okoto*. Sofia: In: *Vaobrajenieto na znaka*. Sofia: Narodna kultura (in Bulgarian), 1991a, s. 268–277]

Барт, Р. *Съвременният мит*. В: Барт, Р. *Въображението на знака*. София: Народна култура 1991b, с. 43–93. 584 с. [Bart, R. *Savremenniat mit*. In: *Vaobravenieto na znaka*. Sofia: Narodna kultura (in Bulgarian) 1991b, s. 43–93. 584 s.]

Батай, Ж. *История на окото*. В: Батай, Ж. *Избрано*. с. 145–211. София: Парадокс. 1997. [Batay, G. *Istoria na okoto*. In: *Batay, G. Izbrano*. Sofia: Paradoxs. (in Bulgarian) 1997. s. 145–211. 1997. 223 s.]

Бенямин, В. *Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост*. // Бенямин, В. *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. София: Наука и изкуство, 1989. с. 338–367. 581 с. [Benjamin, W. 1989. *Hudojestvenoto proizvedenie v epohata na negovata tehniicheska vazproizvodimost*. In: *Benjamin, W. Hudojestvena misal i kulturno samosaznanie*. Sofia: Nauka i izkustvo (in Bulgarian), s. 338–367. 581 s.]

Бенямин, В. *Московский дневник*. Москва: Ad Marginem Press. 2012. 264 с. [Benjamin, W. *Moskva: Ad Marginem Press* (in Russian). 2012. 264 s.]

Бурдийо, П. *Правилата на изкуството. Генезис и структура на литературното поле*. София: Дом на науките за човека и обществото. 2004. 557 с. [Bourdieu, P. *Pravilata na izkustvoto. Genezis I struktura na literaturnoto pole*. Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvoto (in Bulgarian). 2004. 557 s.]

Гройс, Б. *G e s a m t k u n s t w e r k Сталин*. Москва: Ад Маргинем Пресс. 2012. [Grois, B. 2013. *G e s a m t k u n s t w e r k Stalin*. 2012. Moskva: Ad Marginem Press (in Russian).

**Гройс, Б.** *Комментарии к искусству.* Москва. *Художественный журнал.* 2003. [Grois, B. 2003. *Kommentarii k isskustvu.* Moskva: Hudojestvenii jurnal (in Russian). 2003]

**Хорхаймер, М.,** Адорно, Т. *Диалектика на Просвещението,* София: ГАЛ-ИКО. 1999. 399 с. [Horhaimer, M. Adorno, *Dialektika na Prosveshthenieto.* Sofia: GAL – IKO. 1999. 399 s. (in Bulgarian)]

**Eagleton, T.** *The Ideology of Aesthetic.* Blackwell Publishers. 1990. 437 p.

**Hassan, R.** *The Condition of Digitality: A Post-Modern Marxism for the Practice* London: University of Westminster Press. 2020. 194 p. 978-1-912656-68-4

**Jay, M.** *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and The Institute of Social Research 1923 – 1950.* Berkley – Los Angeles – London: University of California Press. 1996. 382 p.