

JANA HORÁKOVÁ

BENJAMINIANA

K remediaci vybraných Benjaminových pojmů v diskurzu nových digitálních médií¹

Studie Waltera Benjaminu *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1936) je spolu s kyberpunkovým románem Williama Gibsona *Neuromancer* (1984) jedním z nejcitovanějších textů diskurzu nových digitálních médií.² V této studii se budu zabývat způsoby, kterými dochází k přivlastňování Benjaminových tezí teorií nových digitálních médií. Zaměřím se při tom na pojmy „reprodukce“ a „aura“.

¹ Slovní spojení „nová digitální média“ užívají J. D. Bolter a R. Grusin v knize *Remediation: Understanding New Media*. Autoři v ní polemizují s rozšířeným přesvědčením, že digitální technologie, jako světová počítačová síť, virtuální realita nebo počítačová grafika, formují zcela nové estetické a kulturní principy a nabízejí teorii mediace určenou pro náš „digitální věk“, ale založenou na předpokladu, že nová vizuální média se začleňují do naší kultury tím, že soupeří, přivlastňují si a poukazují ke starším mediálním formám: „Digitální vizuální média nejlépe pochopíme na základě způsobů, kterými uznávají, soupeří a mění malbu s lineární perspektivou, fotografii, film, televizi a tisk. V dnešní době žádné médium, a rozhodně žádná mediální událost, nepůsobí v kultuře izolovaně od ostatních médií ani od dalších sociálních a ekonomických sil. To, co je nového na nových médiích pochází z konkrétních způsobů, jimiž předělávají starší média a kterými starší média předělávají sama sebe v reakci na výzvy nových médií.“ Bolter, J. D. – Grusin, R.: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000, p. 15. Ve slovním spojení „nová digitální média“ zaznívá jak étos novosti, obklopující zavádění nových informačních a komunikačních technologií v naší společnosti, tak i digitalita, jako základní vlastnost těchto technologií, od které můžeme odvodit jejich další charakteristiku. Zvolila jsem toto označení (místo užití třeba slovního spojení digitální média nebo nová média), abych tak vyjádřila příklon ke konceptu remediace, jak jej zformulovali J. D. Bolter a R. Grusin, který je předpokladem i zde předkládaného textu.

² Uvádí to například Steve Dixon in Dixon, S.: *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, Mass. – London, UK: MIT Press, 2007. Transformacím Benjaminovy studie v kontextu umění nových digitálních médií je věnován také studijní materiál. Viz: Horáková, J. *Umělecké dílo v době své digitální reprodukovatelnosti*. Brno: FF MU, 2010. Dostupné na adrese: < <http://is.muni.cz/elportal/?id=906498> > (cit. dne 20.6.2011).

Studie *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*³ vznikla v období, kdy Benjamin tvořil své monumentální dílo *Pařížské pasáže*, které psal již od roku 1927 a zůstalo v podobě fragmentu, skicu *Paříž, hlavní město 19. století* (1935), úvahu *O některých motivech u Baudelaira* (1939) nebo text *Autor jako producent* (1934). Studie o *Uměleckém díle ve věku své technické reprodukovatelnosti* je považována za vrcholný projev úsilí o formulování zásad estetiky moderny ze sociologického hlediska. Autor o ní napsal, že jde o dílo, které se „pokoušelo dát otázkám moderní umělecké teorie skutečně současnou podobu.“⁴

Sociokulturní zaměření studie poukazuje k vlivu Institutu pro sociální výzkum, tzv. frankfurtské školy, jehož představitelé kriticky analyzovali moderní společnosti, jejich příklon ke konzumerismu, instrumentalizaci rozumu a důsledky vyplývajícími s těchto trendů. Theodor W. Adorno a Max Horkheimer zavedli v této souvislosti pojem kulturní průmysl, kterým označili sféru generující masovou kulturu diktovanou vzorcem a opakováním, podporující konformitu a pasivitu. Masová kultura je produkována především médii masové produkce, jako je tisk, fotografie, televize nebo film, která mají podobu standardizovaných, sériově vyráběných objektů šířených v podobě technických reprodukcí a komodit.⁵ Na rozdíl od negativního stanoviska představitelů frankfurtské školy, Benjaminův postoj k médiím masové reprodukce nebyl jednoznačně kritický. Uměleckou tvorbu využívající tyto aparáty oceňoval jako symptomy, jejichž studium nás může přivést k lepšímu porozumění době, která je stvořila.

Ve studii *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* Benjamin stáčí argumentaci kolem konfrontace tradičního modelu specifické autority uměleckého díla, svázaného s kultem a s jedinečnou, autentickou existencí „teď a tady“ spojenou se zkušeností, kterou Benjamin shrnul v pojmu aura, s médii technické reprodukce, především fotografie a filmu, která auru uměleckého díla zásadním způsobem proměňují. Zatímco úvod studie můžeme číst jako výraz nostalgie po auře klasických uměleckých děl, další argumentací jsme postupně vedeni k ocenění reprodukční praxe jako nástroje „politizace umění“ a emancipa-ce recipientů, která tvoří protíváhu k „estetizaci politiky“.

Úvahy, které Benjamin v této studii předložil jsou dnes oceňovány především proto, že se mu podařilo bez předsudků zaměřit na projevy každodenní praxe svázané s využitím nových technických aparátů. Zatímco marxismem ovlivnění

³ Text představuje i filologický problém, neboť existují dvě německé verze a také dva podstatně odlišné francouzské překlady. Studie byla poprvé otištěna ve francouzštině. Upravená německá verze vyšla až roku 1955 v rámci prvního vydání Benjaminových spisů. V českém překladu vyšla v roce 1979 v publikaci: Benjamin, W.: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.

⁴ Benjaminův dopis Horkheimerovi z 16. října 1935. dle Bžoch, A.: *Walter Benjamin a estetická moderna*. Bratislava: VEDA, 1999, s. 35.

⁵ Významnou knihou kritické teorie rozvíjené frankfurtskou školou je Adornova a Horkheimerova *Dialektika osvícenství* (1944), která se stala výchozím bodem pro kritiku konzumní kultury: Adorno, Th. W. – Horkheimer, M.: *Dialektika osvícenství. Filosofické fragmenty*. Praha: Oikoymenth, 2009.

představitelé frankfurtské školy setrvali spíše u ideologické kritiky, která se zpětně jeví jako příliš monolitická, i když stále účinná, Benjamin je považován za jednoho z prvních kritiků forem a technologií mediální kultury, který rozpoznal jejich nejednoznačnou povahu a vliv, dokázal se oprostít od sentimentu vůči klasickým uměleckým dílům vysoké kultury a věřil, že nová mediální kultura může vytvořit podmínky pro formování nových uživatelských návyků u většího počtu kritických jedinců schopných soudit a analyzovat kulturní produkty. Benjaminův přítel, Theodor W. Adorno, nesdílel v této věci stejné názory. V teorii aury nacházel „velmi povznesenou odezvu jistých brechtovských motivů“⁶, stejně jako jej nepřesvědčila teorie filmového rozptýlení.⁷ Ve své kritice zdůraznil především dojem, že Benjamin podceňuje technickou stránku klasického umění, zatímco u „umění závislého“, tedy umění spojeného s médií reprodukce, ji naopak přeceňuje. Šťastnější zpracování této tematiky nacházel v Benjaminově studii *Malé dějiny fotografie*⁸ z roku 1931. Ještě v 60. letech Adorno v *Estetické teorii*⁹ lituje, že ve vývoji Benjaminovy argumentace od *Malých dějin fotografie* směrem k *Uměleckému dílu* došlo k jisté simplifikaci a schematizaci. Poukazuje rovněž na „politováníhodný úspěch“ druhého z uvedených textů.

Zvýšený zájem o Benjaminovu studii můžeme sledovat právě od 60. let minulého století, kdy se stala kanonickým textem debaty o vztahu umění a moderní (masové) kultury. Klíčové pojmy studie, jako „aura“, „zničení aury“ a „estetizace politiky“ přešly kolem revolučního roku 1968 do slovníku nonkonformní německé inteligence seskupené kolem časopisu *Alternative*. V anglickém překladu z roku 1968 ovlivnila Benjaminova studie zejména autory publikující v časopise *October*. V anglofonním prostředí se jeho teze usadily v kontextu úvah o vztahu mezi tradičním uměleckým dílem a fotografií a šířily se spolu s nástupem postmoderního myšlení.¹⁰ V porovnání s německým a anglofonním prostředím je u nás Benjaminův odkaz dosud reflektován spíše sporadicky.¹¹

Studie *Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti* je dnes považována především za významný text teorie a historie fotografie, což dokládá její přítomnost snad ve všech antologiích věnovaných tomuto oboru. Další oblasti jejího uplatnění jsou texty věnované postavení výtvarného umění v masové kultuře

⁶ Adornův dopis Benjaminovy z 18. března 1936. Cit.dle Bouretz, P. *Svědkové budoucího času I. Cohen, Rosenzweig, Benjamin*, Praha: Oikoymenh 2009, s. 330.

⁷ Tamtéž, s. 331.

⁸ Benjamin, W. *Malé dějiny fotografie*. In Benjamin, W. *Illuminácie*, Bratislava: Kalligram, 1999, s. 160–174.

⁹ Adorno, Th. W.: *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1997, s. 66 – 65 a 361 – 362.

¹⁰ Costello, D. *Aura, Face, Photography: Re-Reading Benjamin Today*. In Andrew Benjamin (ed.): *Benjamin and Art*, New York: Continuum, 2006, p. 164–184, p. 165.

¹¹ K těmto sporadickým reflexím Benjaminovy práce v českém jazyce patří esej Jaroslava Stříteckého *Prameny naděje*, která tvoří doslov k vydání výběru Waltera Benjamin: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 409 – 427. Dále: Grebeníčková, R. O některých motivech u Waltera Benjamin. In: *Estetika 2/1989*, s. 87 – 106. Horáček, R.: *Aura uměleckého díla ve věku jeho technické reprodukovatelnosti, Výtvarné umění 5–6*, 1993, s. 90–93.

a v současné vizuální kultuře. Rovněž v případě debaty kolem nástupu nových digitálních médií a jejich vlivu na uměleckou praxi je Benjaminův text považován za klíčový.

Adam Bžoch shrnul současné přístupy ke studiu Benjaminova díla v kontextu literární teorie a estetiky se zaměřením na německé a anglofonní jazykové prostředí do tří komplementárních tendencí, které tvoří: recepční estetická teorie a literární hermeneutika (zastoupená kostnickým literárním vědcem Hansem Robertem Jausem); dekonstrukce (jejímž představitelem je především yaleský literární vědec Paul de Man); a rekonstruující historicko-analytické bádání vycházející z německé sociologické a filozofické tradice výzkumu moderny rozpracované Jürgenem Habermasem (reprezentanti: R. Wolin, W. van Reijen, N. Bolz).¹²

Způsoby, kterými si Benjaminovu studii přivlastňuje diskurz nových digitálních médií nemůžeme přiřadit k tendencím sledovaným Adamem Bžochem v současné literární vědě. V oblasti umění nových digitálních médií se prozatím setkáváme spíše s tím, že klíčové pojmy Benjaminovy studie jsou vyjmuty z přediva autorovy argumentace a následně využívány jako estetické kategorie chápané (proti původnímu smyslu) jako soubor norem konstituujících teorii mediálního umění v její počáteční fázi, tedy v kontextu estetiky moderny a v těsném vztahu k charakteru analogových médií sériové reprodukce. Následně jsou tyto pojmy přemístěny do kontextu debaty formující definici umění nových médií vycházející z estetických preferencí druhé moderny a postmoderny spjatých s digitálními médii síťové distribuce.¹³ Výchozím bodem těchto argumentací je předpoklad, že se jedná o období paradigmaticky odlišná, tedy nesouměřitelná, a proto je třeba přistoupit k revizi Benjaminových pojmů. Benjaminovo „umělecké dílo“ se proto v prostředí světové počítačové sítě a internetu mění v „kulturní dílo“¹⁴, které je platformou pro překonání omezení tradičního pojetí autorství a identity vtělených do konceptu kyborga a hackerského étosu. Doba „mechanické reprodukce“ je vystřídána dobou „počítačové postprodukce“ a „generativní produkce“¹⁵ a „výstavní hodnota“ díla je nahrazena „manipulační hodnotou“¹⁶. Naopak přetrváva-

¹² Bžoch, A.: *Walter Benjamin a estetická moderna*. Bratislava: Veda, 1999.

¹³ Příklady těchto tendencí najdeme ve sbornících: Gumbrecht, H. U. – Marrinan, M. (eds.): *Mapping Benjamin, The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2003. Allmer, P. – Sears, J. (eds.): *Reproducing Art: Walter Benjamin's "Work of Art" Essay Reconsidered*. Zvláštní vydání internetového časopisu: InterCulture: An Interdisciplinary Journal, 2006. On-line: <<http://www.fsu.edu/~proghum/interculture/benjamin.html>> (rev. 20.6. 2011).

¹⁴ Viz Nichols, B.: The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems. In *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. Timothy Druckrey (ed.). Aperture Foundation. 1996, p 121 – 143. Původně vyšlo in: Screen 29, May 1988, p. 22–46.

¹⁵ Viz Malina, R. F.: Digital Image: Digital Cinema: The Work of Art in the Age of Post-Mechanical Reproduction. *Leonardo. Supplemental Issue*, Vol. 3, Digital Image, Digital Cinema: SIGGRAPH '90 Art Show Catalog, MIT Press, 1990, p. 33–38. Dostupné také on-line: <<http://www.jstor.org/stable/1557892>> (rev. 20.6. 2011).

¹⁶ Mul, J. de: The work of art in the age of digital recombination. Marianne van den Boomen,

jícím konceptem v prostředí nových digitálních médií je „aura“. Douglas Davis je přesvědčen, že aura uměleckého díla se navzdory Benjaminovým proocetvím nevytratila ani v okamžiku, kdy kategorie jako originál a kopie ztratily v digitálním prostředí relevanci, ale transformovala se a stala se součástí nové umělecké praxe.¹⁷ Rovněž Jay D. Bolter dospěl k názoru, že v prostředí digitálních médií zůstává otázka zmizení aury vlivem technické reprodukce provokativně otevřená. Digitální média v sobě totiž spojují hmotné, virtuální a performativní prvky, z čehož plyne, že zážitek, který poskytují, osciluje mezi auratickým a neauratickým (mezi blízkým a nepřekonatelně vzdáleným). Hovoří proto o performancích permanentní krize aury v digitálních médiích.¹⁸

Ztraceno v překladu

Osudy Benjaminovy eseje v diskurzu nových digitálních médií vystihuje vztah mezi originálem a jeho překladem. Ten může podléhat buď snaze o doslovné přiřazování slov cizího jazyka ke slovům jazyka originálu, což následně vede ke zdůraznění rozdílů, tedy nesouměřitelnosti, obou textů (jazykových systémů). Nebo může naopak směřovat k formální autonomii překladu ve prospěch zpřítomnění původního smyslu originálu, která často vede k hledání adekvátního výrazu v novotvarech rozšiřujících výrazové schopnosti jazyka překladu.¹⁹ Tomuto příoměru odpovídají tendence k poukazování na nefunkčnost Benjaminem zavedených pojmů v kontextu nových digitálních médií, stejně jako fascinace tímto textem projevující se v opakovaném hledání neologismů, které by byly adekvátním pandánem k Benjaminem ustaveným kategoriím v jazyce nových digitálních médií.

Přirovnání k překladu využila i Esther Leslie při charakteristice Benjaminova textu. Klíčem k pochopení vztahu mezi Benjaminovými pojmy a jejich aktuálními reprodukcemi a transformacemi do nových kontextů je podle ní vztah mezi reprodukcí a překladem: „Překlad znamená dopravit věc z jednoho místa na druhé a tato definice zasahuje přímo jádro této eseje. Esej se zabývá překladem umění; pohybem umění z jedné doby do druhé, z jednoho místa na druhé, z jedné situace

Sybille Lammes, Ann-Sophie Lehmann, Joost Raessens, Mirko Tobias Schäfer (eds.): *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, p. 95 – 106. Dostupné on-line: <http://gameresearch.academia.edu/SybilleLammes/Books/133985/Digital_Materials_Tracing_New_Media_in_Everyday_Life_and_Technology>. (rev. 20.6.2011).

17 Davis, D.: *The Work Of Art in the Age of Digital Reproduction: An Evolving Thesis (1991–1995)*. Leonardo, Vol. 28, No. 5, Third Annual New York Digital Salon, 1995, p. 381–386.

18 Bolter, J. D.: Performance a aura nových médií. Přeložila J. Horáková. *Profil současného výtvarného umenia*, č. 2, roč. XIII, Bratislava: Kruh současného umenia Profil, 2006, s. 6–15.

19 Srovnej s: Benjamin, W.: Prekladateľova úloha, *Illuminácie*, Adam Bžoch (ed.), Bratislava: Kalligram, 1999, s. 73 – 83.

do druhé, tedy z jedinečnosti do reprodukovatelnosti.²⁰ Překlad, ve smyslu přemístění, poukazuje k přenesení díla z jednoho kontextu do druhého, čímž se ocitá v nových vztazích, mění se perspektiva, ze které dílo sledujeme, a jiné věci se stávají viditelnými. Každé další užití Benjaminových tezí potom není jejich další a další reprodukcí, ale novým a unikátním zpřítomněním. Z tohoto hlediska se Benjaminova studie nejeví jako kanonické dílo ustavující estetiku mediálního umění, ale spíše jako gesto, které je výzvou k samostatnému kritickému a autonomnímu promýšlení aktuální situace informační společnosti a umění.

Pokud bychom se pokusili pojmenovat způsob, jakým si novomediální diskurz přivlastňuje Benjaminovy pojmy, bylo by zřejmě nejvýstižnější hovořit o remediaci Benjaminových pojmů diskurzem nových digitálních médií. Přičemž pojem remediace by v tomto kontextu odkazoval, v závislosti na konkrétním využití Benjaminových pojmů, jak k původnímu smyslu slova odvozeného z latinského *remederi* – uzdravit, vrátit zdraví, jak jej v přeneseném smyslu v kontextu mediální teorie použil Marshall McLuhan, aby popsal, jakým způsobem nové médium vylepšuje starší mediální formy²¹ (viz např. texty Nicholse a Maliny)²², tak i ve smyslu, který pojmu remediace propůjčili Jay D. Bolter a Richard Grusin, kteří odmítli představu média v jeho čisté formě a nahradili ji konceptem hybridních médií ponořených do intermediálních vztahů a soupeřících o dominantní postavení v kultuře²³ (viz např. texty Davise a Boltera)²⁴.

Krátká paměť nových médií

Příklad Esther Leslie o překladu jako přemístění, který užila v projevu na vernisáži uspořádané dne 26. října 1996 v Camerawork Gallery v Londýně u příležitosti slavnostního spuštění svého internetového kurátorského projektu <<http://www.obsolete.com/artwork>> věnovaného transformacím Benjaminovy studie *O uměleckém díle v době své technické reprodukovatelnosti* z prostředí analogových médií do prostředí médií digitálních, vyjadřují rovněž animované ilustrace umístění na těchto stránkách. Na úvodní straně internetového projektu, v horní části stránky, plynou v rychlém sledu řady písmen, v jejichž rozestupech můžeme tušit slova. Když na ně klikneme, objeví se čtvercový obraz tvořený z nečitelných znaků (viz obr. 1). Je to zápis Benjaminovy studie v digitálním kódu, který se po kliknutí změní v obraz knihy. Jde zřejmě o výtisk Benjaminovy studie, které se jakoby samy od

20 Leslie, E.: (zahajovací řeč u příležitosti spuštění internetových stránek věnovaných Benjaminově studii a její transformaci do kontextu nových digitálních médií. Předneseno 26. října 1996. Dostupné on-line: <<http://www.obsolete.com/artwork>> (rev. 20.6.2011).

21 McLuhan, M.: Je přirozené, aby si jedno médium přivlastňovalo druhé a zneužívalo je?, in: Marshall McLuhan: *Člověk, média a elektronická kultura*, Brno: Jota, 2000, s. 159 – 167.

22 Viz poznámky pod čarou: Nichols: č. 14; Malina: č. 15.

23 Bolter, J. D. – Grusin, R.: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.

24 Viz poznámky pod čarou: Davis: č. 17; Bolter: č. 18.

sebe otáčejí stránky. Děje se to však takovou rychlostí, že není možné stránky číst. Jakoby autoři chtěli hned v úvodu naznačit, že rychlost reprodukování se od Benjaminovy doby natolik zvýšila, že nám smysl těchto reprodukcí uniká, mizí.²⁵



Obrázek 1 Benjaminova studie přeložená do digitálního kódu²⁶

Přenesením Benjaminovy studie do prostředí digitálních technologií dochází k transformacím nejen na úrovni kódu, tedy materiality, ale i na úrovni smyslu, který v tomto kontextu není rekonstruován na základě zpřítomnění situace, v rámci které vznikl, ale je spíše textu dodáván dodatečně, zapojením do sítě odkazů, asociací, citací, parafrází, komentářů, anotací nebo klíčových slov. Benjaminův text se tak rozpouští v hypertextové, nehierarchizované síti odkazů (linků), které k němu poukazují, překrývají jej a postupně rozkládají, až se zcela promění v látku užívanou jinými autory k splétání vlastních myšlenek. Takto popsané osudy Benjaminovy studie můžeme chápat jako výraz jednoho z typických rysů postmoderní kulturní praxe, využívání kulturních produktů minulosti bez ambice zasadit je do jejich historického kontextu, která předpokládá alespoň jistou míru kulturní paměti u svých interpretů. Různé způsoby využití klíčových pojmů Benjaminova textu v současné teorii umění nových digitálních médií mohou flexibilitou, s jakou se stávají součástí nového argumentačního rámce připomínat typickou funkci digitálních médií, morfování, neznatelný proces proměny, který ve svém důsledku vede někdy pouze ke kosmetickým, ale často k radikálním proměnám původního obrazu v obraz jiný.

Ztrátu původního smyslu, tedy jakési kulturně-historické paměti Benjaminovy studie, ve prospěch užívání Benjaminových pojmů jako (čistě) estetických kategorií v kontextu teorie nových digitálních médií, můžeme vyložit jako důsledek jejího přemístění do paměti digitálních a síťových médií. K tomu, aby mohl počítač fungovat potřebuje procesor a paměť. Procesor je zapotřebí k zpracování dat, paměť k ukládání a opětovnému získávání dat. Paměť počítače tedy poukazuje ke způsobu, jakým jsou v prostředí nových, digitálních médií ukládána,

²⁵ Srovnej s Viriliovou tezí, že hybnou silou dějin 20. století je rychlost, pod jejímž působením se rozpadají klasické dimenze prostoru a času. Viz: Virilio, P.: *Estetika mizení*, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

²⁶ Převzato z úvodní strany projektu Esther Leslie umístěného na adrese: <<http://www.obsolete.com/artwork>> (cit. dne 20.6. 2011).

uchovávána a zpracovávána data. Promýšlení funkcí paměti nových, digitálních médií zahrnuje způsoby jakými dnes produkujeme, reprodukuje a sjednáváme kulturní artefakty. Pro nová digitální média je příznačné, že zásadním způsobem mění tradiční časoprostorové relace ve prospěch horizontálnosti a simultaneity. Pierre Lévy píše: „Takový je tedy kyberprostor, bujení jeho společenství a jeho vzájemně propletená a rozvětvená díla, jako by se celá paměť lidstva najednou rozevřela. Je obrovským činem synchronní kolektivní inteligence.“²⁷ V povaze vědění uloženého v prostředí digitálních síťových médií tak můžeme rozeznat radikálně novou vlastnost, která je důsledkem obětování dimenze diachronní, časové osy historického povědomí ve prospěch synchronní bezprostřednosti médií pracujících v reálném čase, jejichž paměť funguje v režimu neustálé (alespoň potenciální, virtuální) přítomnosti. Rankov k tomu napsal: „Musíme přiznat, že totiž musí jít jednoznačně o likvidaci minulé tradice. Je možné, že nová síťová kultura přistupuje k tradici úplně jinak – nelikviduje ji, ale rozkládá na jednotlivé elementy a ty potom rozpouští, recykluje a využívá ve své hypertextové struktuře.“²⁸ Informace uložené v prostředí počítačové sítě tedy doslova i obrazně ztrácejí dimenzi časovou ve prospěch zbytnění dimenze prostorových vztahů. Jinými slovy, kultura, a logicky i její produkty, v době síťové komunikace ztrácí svůj historický rozměr, svoji paměť.

Reprodukce a touha po autenticitě

Schopnost nových, digitálních a komunikačních technologií přenášet a zpracovávat data v reálném čase narušuje tradiční koncepty „tady a teď“ a „tam a tehdy“, představy o originálním, manipulovaném, či umělém. Reakcí na snadnou reprodukovatelnost a s ní spojenou dostupnost obrazů, stejně jako textů nebo hudby, je umělecká praxe založená na využívání nalezených obrazů a předmětů umělecké i neumělecké produkce typu: recyklace, remake, remix, postprodukce, apropriace. Jedná se o umělecké strategie příznačné pro tvorbu reflektující dominantní postupy současné společnosti, kterou Nicholas Bourriaud, autor knihy *Postprodukce*²⁹, nazval „kulturou užití“. Současně se díky novým informačním a komunikačním technologiím nebývale usnadnila nejen přístupnost těchto objektů, ale také možnost je dále upravovat nejen na straně tvůrců, ale i na straně recipientů. S možností uložení obrazových, zvukových a textových objektů v prostředí počítačové sítě se tak remix, remake a další postupy tohoto typu staly běžnou praxí uživatelů internetu.

V prostředí nových digitálních médií je praxe přivlastnění si cizích či nalezených obrazů, zvuků a textů natolik rozšířená mezi umělci i širokou veřejností,

²⁷ Lévy, P.: *Kyberkultura*, Praha: Karolinum, 2000, s. 229.

²⁸ Rankov, P.: *Informačná spoločnosť*, Levice: Koloman Kertész Bagala, 2006, s. 27–28.

²⁹ Bourriaud, N. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*, Praha: Tranzit, 2004.

že je již pokládána za samozřejmou. Novomediální technologie, jako světová počítačová síť (WWW) a internet, jsou snadno přístupnou a obrovskou zásobárnou množství nalezeným materiálů různého druhu. Tato situace, v kombinaci s všudypřítomnou možností kopírování („copy“) a vkládání („paste“) celků i částí dokumentů umožněnou počítačovým softwarem, přispívá k proměně představy o tom, co je podstatou umělecké tvorby. Tuto představu však účinně narušovaly již dadaistické fotomontáže Hannah Höchové, readymade Marcela Duchampa, pop-artové síťotiskové série Andyho Warhola či neo-konceptualistické fotografické aropriace Sherrie Levineové. Internetové dílo *After Sherrie Levine* od Michaela Mandiberga završuje postupnou transformaci Benjaminem nastoleného vztahu mezi originálem a reprodukcí a reprodukcí jako uměleckým dílem do diskurzu umění nových, digitálních médií.³⁰

Výše popsaná tendence je dobře patrná také při sledování proměny technického obrazu, jehož vzorem je analogová fotografie, v prostředí digitálních médií. S pomocí digitálních technologií, například jednoduchého softwarového programu Adobe Photoshop, můžeme snadno upravovat a manipulovat fotografickou realitu a narušovat tak iluzi její pravdivosti. Přemístění fotografie do digitálního prostředí tak otevírá prostor postfotografickým obrazům, u kterých již nelze rozlišit nejen mezi záznamem reality a manipulovaným obrazem, ale ani mezi výsledkem tvorby umělce a podílem aparátu. Důsledkem tohoto vývoje je fakt, že od nástupu digitálních technologií si při pohledu na jakoukoli fotografii již ne-

³⁰ Mandiberg, M.: *After Sherrie Levine*, 2001, on-line: <<http://www.aftersherrielevine.com/>> a <<http://www.afterwalkerevans.com/>> (rev. 20.6. 2010).

Michael Mandiberg navázal na Levineové minimalistické umělecké gesto aropriace a přenesl je do digitálního prostředí počítačové sítě. Zatímco Levineová přefotografovala, Mandiberg oskenoval snímky z Ewansova katalogu, ale tentokrát je neuzavřel do galerie jako Levineová, ale vyvěsil je ve vysokém rozlišení na webových stránkách, na dvou identických adresách:

<<http://www.aftersherrielevine.com/>>, <<http://www.afterwalkerevans.com/>>.

Na stránkách projektu napsal, že mu šlo o šíření těchto fotografií, čímž chtěl komentovat současný způsob získávání informací v době „buržoazního digitálního věku.“ V jeho argumentaci můžeme sledovat skrytou polemiku se způsobem, jakým si Levineová přivlastnila Ewansovy snímky tím, že je označila jako svá originální díla a následně bránila tomu, aby byly reprodukovány a dále šířeny s odůvodněním, že brání jejich mytizaci. Tím však Ewansovy snímky opět podrobila autorskému právu a současně je stáhla z veřejného prostoru a společenské paměti. Její přístup tedy v důsledku vedl naopak k mytizaci její tvorby. Mandiberg naopak zpřístupnil Ewansovy fotografie všem uživatelům internetu a vyzývá návštěvníky svých stránek, aby si tiskli tyto obrazy spolu s certifikátem autenticity a s návodem, jak mají být zarámovány. Každý takto vzniklý obraz je stejně „autentický“, jako jiný. Mandibergovi šlo jednak o zpochybnění teze o ztrátě aury uměleckého díla technickou reprodukcí a současně o „vytvoření hmotných objektů kulturní hodnoty, ale malé nebo žádné ekonomické hodnoty.“ V jeho slovech zaznívá ohlas Benjaminova hodnocení dadaistických strategií: „Dadaisté kladli mnohem menší důraz na obchodní užitek svých uměleckých děl než na jejich nepoužitelnost coby předmětů k rozjímavému soustředění. Aby toho dosáhli, snažili se zásadně znehodnocovat materiál uměleckého díla.“ Benjamin, W.: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in *Walter Benjamin: Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979, s. 36.

můžeme být jisti, že nebyla digitálně upravena. Digitální obraz tak zpětně změnil status chemické fotografie, odhalil konvenční povahu přesvědčení o pravdivosti fotografického záznamu a učinil viditelnou naši touhu po bezprostředním zážitku zprostředkovaném médiem. Digitální média tedy ukázala, že fotografie není médiem zprostředkujícím pravdivý a autentický zážitek reality, ale spíše symbolem naší touhy po bezprostřední, autentické zkušenosti. Bolter s Grusinem v této souvislosti doporučují, abychom místo třídění obrazů na pravdivé, neporušené fotografie a na fiktivní, manipulované digitální obrazy, sledovali spíše dominantní logiku, kterou využívají jejich tvůrci k reprezentaci naší touhy po autentickém zážitku.³¹

Aura (a) vzpomínky

Benjaminův výrok, že média reprodukce oslabila nebo zničila auru uměleckých děl předchozích období je jednou ze základních tezí teorie médií. Ztráta aury v procesu reprodukce je cenou za přiblížení umění široké veřejnosti (masám). Ústředním argumentem Benjaminovy studie je, že „[i] při vysoce dokonalé reprodukci odpadá jedno: 'Zde a Nyní' uměleckého díla – jeho neopakovatelná existence na místě, na němž se nalézá. [...] 'Zde a Nyní' originálu vytváří pojem jeho pravosti.“³² Proto v mechanické reprodukci rozeznává znehodnocení přítomnosti uměleckého díla a zmizení jeho esenciální aury.

Benjamin si všímá i analytického potenciálu technických obrazů, když píše, že můžeme například: „[...] zdůraznit fotografii takové vidění originálu, které je přístupné pouze pohyblivé čočce, libovolně si vybírající ohnisko pohledu, a nikoli lidskému oku, nebo může určitými postupy, jako je zvětšení nebo zpomalení, zachytit obrazy, které jsou pro běžnou optiku vůbec nedostupné.“³³ Schopnost fotoaparátu či kamery „vstoupit do látky žité reality“, jako chirurg do těla pacienta nebo jako psychoanalytik do nevědomí svého klienta, je řadí vedle mikroskopů či dalekohledů, tedy mezi takové aparáty vidění, které nám zprostředkovávají obrazy rozšiřující spektrum našich smyslových vjemů a zkušenosti. Tato schopnost technických obrazů ustavuje jejich vlastní specifickou hodnotu a činí je vůči originálům autonomními.

³¹ Bolter, J. D. – Grusin, R.: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000. (O fotografii viz s. 104 – 113.)

³² Benjamin, W.: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in Walter Benjamin: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979, s. 19.

³³ Tamtéž, s. 19.



Obrázek 2 Walter Benjamin na pasové fotografii.³⁴

Jasně vymezení rozdílů mezi tradičními obrazy a obrazy, které jsou výsledkem činnosti technických aparátů narušuje Benjaminův úsudek o portrétní fotografii: „Ve fotografii začíná hodnota plynoucí z vystavování na odiv na celé čáře zatlačovat hodnotu kultovní. Ta se však nevzdává bez odporu. Stahuje se do posledního opevnění, kterým je lidská tvař. Není rozhodně náhodou, že hlavním objektem rané fotografie je portrét. Kultovní cena obrazu má své poslední útočiště v kultu vzpomínky na vzdálené nebo zemřelé blízké. V prchavém výrazu lidské tváře působí z raných fotografií naposledy aura. To je to, co vytváří jejich zádumčivost a nesrovnatelnou krásu.“³⁵

Právě v pohledu na fotografie blízkých lidí, či na snímky, které něčím zasáhnou jejich pozorovatele, se tedy ukryla zkušenost, kterou Benjamin nazval auru. Je příznačné, že poslední útočiště aury nachází právě v mimoumělecké sféře rodinných alb. Při definici aury se totiž také opírá o argumentaci založenou na výkladu estetické zkušenosti příměrem k prožitku sledování přírodní scenérie. Píše: „Pokusíme se onen zmíněný pojem aura, navržený pro historické objekty, osvětlit na pojmu aury přírodních předmětů, kterou definujeme jako jedinečné zjevení dálky, i sebebližší. Člověk odpočívající za letního odpoledne sleduje obrysy hor na obzoru nebo větev, která na něj vrhá stín – tento člověk vdechuje auru těchto

³⁴ Fotografie nedatována. Archív Waltera Benjamina, Akademie der Künste, Berlin. Převzato z: Leslie, F.: *Walter Benjamin*, London: Reaktion Books, 2007, s. 12.

³⁵ Benjamin, W.: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in Walter Benjamin: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979, s. 24.

hor, této větve.³⁶ Zkušenost aury je tak představena jako zážitek překračující smyslové, především vizuální, analytické, vnímání směrem ke zkušenosti, která jako dech propojuje v pravidelném pulzování vnitřní a vnější světy a na vlastním těle dává zakusit chlad stínu, kterým se sledovaný objekt dotýká kůže recipienta. Benjaminův přírůdek, „zjevení dálky i sebebližší“, poukazuje k touze po zrušení časoprostorových zákonitostí v napojení se na kultickou zkušenost spjatou s bytostnou účastí na rituálu, s aktem, jehož podstatou je zpřítomnění nepřítomného, již minulého.

V prožitku aury můžeme pocítit stesk po něčem, co pomíjí, co je spjato s uplýváním času. Poslední útočiště aury v osobních fotografiích, toto spojení aury a smutku po někom (již) nepřítomném, jen potvrzuje. Aura se tak jeví jako něco, co se bezprostředně pojí se vzpomínkou a pamětí. Pojem aury ve vztahu ke zkušenosti a paměti, ve vztahu ke vzpomínání a prchavosti vzpomínky, vykládá Benjamin v textu *O některých motivech u Baudelaira* z roku 1939.³⁷ Výchozím bodem promyšlení auratické zkušenosti je zde dialog, který autor vede s Bergsonovým³⁸ pojetím zkušenosti umístěné v plynoucím čase a svázané s pamětí. Bergsona nezajímá zkušenost ve vztahu k historickým proměnám, nevztahuje se tedy ani ke specifickým doby „technické reprodukce“, ale vychází z exaktního bádání v oblasti biologie směřujícího k definici struktury zážitku odvozené z přirozených, biologických daností jedince. Benjamin toto pojetí zkušenosti a paměti konfrontuje s Proustovým románem *Hledání ztraceného času*, který je pro něj pokusem „stvořit synteticky v moderních společenských podmínkách onu zkušenost, jak si ji myslil Bergson.“³⁹ Poukazuje zejména na Proustovo zjemnění Bergsonovy terminologie v oblasti kontemplativního prožívání, k němuž je paměť klíčem. Tam, kde Bergson mluví o „čisté paměti“ (mémoire pure), Proust užívá pojem „mimovolná paměť“ (mémoire involuntaire), který klade do protikladu k paměti libovolné, spjaté s inteligencí. Právě v mimovolné vzpomínce, vyvolané nečekaně nějakým předmětem, nachází Proust schopnost vyvolat vzpomínku na minulost. Avšak nejbliže k pravé podstatě prožitku vzpomínání dospěl podle Benjamin Baudelaire. Zatímco Bergsonovo „durée“ nezná smrt, vystupuje z historického řádu a tradice a stává se pouhým zážitkem, který jen předstírá být zkušeností.⁴⁰ Zatímco Proust sugeruje svým čtenářům, že „spása je v mém soukromém provádění věci“⁴¹ a tím loajálně, nenásilně ohlašuje zakrnění zkušenosti. Baudelaire vyznává zkušenost, která není pouhou nostalgií, ale bolestným, bezútešným vědomím ztráty zkušenosti, neschopnosti učinit zkušenost:

³⁶ Tamtéž, s. 21.

³⁷ Benjamin, W.: *O některých motivech u Baudelaira*, in Walter Benjamin: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979, s. 81 - 112.

³⁸ Viz Bergson, H.: *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: Oikoymenh, 2003.

³⁹ Benjamin, W.: *O některých motivech u Baudelaira*, in Walter Benjamin: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979, s. 82

⁴⁰ Tamtéž, s. 103.

⁴¹ Tamtéž, s. 112.

„Muž, kterému se vzala zkušenost, se považuje za vyřazeného z kalendáře.“⁴² Těsnou spojitost mezi aurou, zkušeností a mimovolnou pamětí zformuloval Benjamin jedinou větou: „Nazývají-li se představy, jež se při nazírání sdružují kolem předmětu a jejichž domovem je *mémoire involuntaire*, aurou, pak totéž, co aura u předmětu nazírání, znamená u předmětu praxe zkušenost, jak ji vybavuje cvik v každodenním zacházení.“⁴³ V této souvislosti klade do protikladu obrazy, které nám vyjevuje *mémoire involuntaire*, jež jsou vždy obklopeny aurou, a obrazy fotografické, které se váží s volní, diksurzivní vzpomínkou. Tyto vzpomínky proměněné ve fotografie plní archív naší paměti a způsobují, že vzpomínka je stále připravená v zásobě a současně už tím zužují prostor pro fantazii.⁴⁴

U Bžocha najdeme interpretaci auratické zkušenosti jako prožitku jdoucího za hranice vizuálních vjemů. Vychází při tom z Benjaminova výkladu pojmu korespondence odkazujícího k názvu Baudelairovy programové básně *Correspondences*, „která se zaměřuje na hledání rudimentárních podobností a spojitostí odkazujících ke ztracené mimetické zkušenosti člověka.“⁴⁵ V komplexním prožitku korespondencí zahrnujících, ale současně přesahujících smyslovou zkušenost nacházel Benjamin ohlas kultické zkušenosti: „Podstatné je, že korespondence zahrnují pojem zkušenosti, která je plna kultických prvků. [...] Jen proto, že si Baudelaire tyto elementy přivlastnil, mohl plně změřit, co vlastně přináší onen rozvrat, jehož byl jako moderní člověk svědkem.“⁴⁶ Benjaminův výklad krize auratické kvality uměleckého díla, která je neodlučitelná od „krize samotného vnímání“⁴⁷ je podle Bouretze výrazem autorova vnitřního rozporu pramenícího z ukotvení Benjaminova myšlení v napětí mezi judaistickou tradicí, ze které vychází jeho hluboká nedůvěra k obrazům, a elementy materialismu, vedoucími k nostalgii nad tím, že umělecká díla pozbyla svou autoritu.⁴⁸

Nedůvěra k obrazům se u Benjaminova mísí s nostalgickým vědomým nemožnosti návratu zkušenosti „být zasažen krásou“⁴⁹ a vyjevuje se v pojmenování estetické zkušenosti jako rituální zkušenosti, kultu, jehož přívrženci byli uchvázeni krásou. Krizi aury tedy Benjamin chápe nejen jako důsledek rozšíření reprodukčních technologií, ale i jako výraz ztráty schopnosti vidět, přičemž viděním rozumí jak běžný pohled očekávající opětování, tak intencionální pohled pozornosti.

42 Tamtéž, s. 102.

43 Tamtéž, s. 103.

44 Tamtéž, s. 104.

45 Bžoch, A. *Walter Benjamin a estetická moderna*. Bratislava: Veda, 1999, s. 100.

46 Benjamin, W.: O některých motivech u Baudelaira, in *Walter Benjamin: Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979, s. 100.

47 Tamtéž, s. 104.

48 Bouretz, P.: *Svědčkové budoucího času I. Cohen, Rosenzweig, Benjamin*, Praha: Oikoyemnh, 2009, s. 330.

49 Benjamin, W.: O některých motivech u Baudelaira, in *Walter Benjamin: Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979, s. 111, poznámka 13. „Být uchváčen krásou znamená ‘ad plures ire’, jít k většině, jak nazývali Římané umírání.“

Auratický zážitek, při kterém se obraz, na nějž hledíme otevírá našemu pohledu a odpovídá na něj,⁵⁰ se podle Benjamina skrývá ve schopnosti některých fotografií „otupit vědomí toho, jak čas probíhá,“ vyvolat, podobně jako vůně koláčku madelein, vzpomínku na nepřítomné, to, co již pominulo. Vůně má podle Benjamina přednostní právo útěchy zřejmě proto, že se pojí nikoli s obrazy tváří, či jinými smyslovými vjemy, ale se stejnou, „znovu rozpoznanou“, vůní a tato „[v]ůně dává ve vůni, kterou připomíná, zanikat rokům.“⁵¹

O magické schopnosti fotografií spojit nás podobně jako znovu rozpoznaná vůně, s fotografovaným objektem, píše Susan Sontagová. Fotografie je podle ní prodloužením fotografovaného objektu a současně účinným prostředkem pro jeho získání a ovládnutí. „Fotografické obrazy jsou opravdu schopné zmocnit se skutečnosti, protože fotografie není jen pouhým zobrazením (jako například malba); není jen interpretací reality, ale je také jejím otiskem, tak jako šlépěj nebo posmrtná maska. Zatímco malba, i kdyby byla téměř fotograficky přesným přepisem skutečnosti, nebude nikdy víc než pouhou interpretací, fotografie je vždycky zachycením světelných vln přímo odrážených předměty – hmotnou stopou po předmětu, kterou žádná malba být nemůže.“⁵²

V promýšlení zvláštních účinků, kterými jsou obdařeny některé fotografie navázal na Benjamina také Roland Barthes. Tento sarkastický sémiotik projevů moderních společností,⁵³ jehož analýza nikdy nepostrádala politický osten, dospěl ve svém posledním díle *Světlá komora* při pohledu na některé fotografické snímky k závěrům překračujícím jakýkoli metodologický systém. Barthes zavádí pojmy „studium“ a „pункtum“. Studium znamená všeobecný, kulturní zájem, se kterým sledujeme fotografii zprostředkovávající určitý zážitek. Odkazuje k naší pozornosti k něčemu, k náklonnosti, ke všeobecnému, ale nijak akutnímu zájmu o něco. Avšak punktum studium prolamuje, vyostřuje, zasahuje diváka fotografie jako šíp. Odkazuje k bodnutí, trhlině, skvrně, řezu a znamená též hod kostkou, tedy náhodu, která zasahuje diváka. Zatímco studium fotografie se pojí se sémiotickou analýzou kódů a kulturních významů, která směřuje k zobecnění, punktum jakýkoli znakový systém narušuje a zasahuje diváka v jeho jedinečnosti. To, co jej mohlo zranit nelze zobecnit, zasahuje totiž právě tohoto zasaženého. Proto mohou být příklady punktum vždy pouze osobním svědectvím, nikoli potvrzením teze. „Pochopil jsem, že je jakési pouto (anebo uzel), spojující Fotografii, Šílenství a něco, pro co jsem neměl jméno. [...] V lásce, kterou probouzí Fotografie (některé fotografické snímky), bylo slyšet jinou hudbu, hudbu, jež má jméno bizarně zastaralé: Soucit. V poslední myšlence jsem shromáždil obrazy, jež se do mne zadřely, jakoby mne „probodly“ (neboť takto působí punktum), např. onen snímek černošky.... V každém z nich jsem překračoval neskutečnost

50 Tamtéž, s. 105, poznámka č. 17.

51 Tamtéž, s. 102.

52 Sontagová, S.: *O fotografii*, překlad Pavel Vančát, Praha: Paseka/Barrister&Principal, 2002, s. 138.

53 Barthes, R.: *Mytologie*, překlad Josef Fulka, Praha: Dokořán, 2004.

reprezentované věci a vstupoval po způsobu bláznů do této podívané, do obrazu, objímaje to, co je mrtvé, co umírá [...].“ píše Barthes.⁵⁴ K pojmu *punctum* dospěl autor při hledání fotografie, která by mu umožnila vyvolat vzpomínku na zemřelou matku. *Punctum* se tedy těsně pojí s „kultem vzpomínky“, při jehož rituálech hraje nenahraditelnou roli osobní fotografie, ve které nachází i Benjaminova aura své poslední útočiště.

Benjamin, Sontagová i Barthes při charakteristice osobních fotografií poukazují ke skutečnosti, která je mimo fotografické obrazy. Magická moc fotografie je právě v její schopnosti zmizet ve prospěch zpřítomnění vzpomínky. Fotografie se z tohoto hlediska jeví jako svědek, který ztratil řeč, ale jeho tvář nese stopy toho, čeho byl svědkem. Účinek těchto stop se rozezná jen za určitých konstelací. Jen pokud jej uvidí ten, v němž dokáže spustit proces vzpomínání.

V dnešní době převládá spíše názor, že fotografie nejsou o nic méně výsledkem lidského výběru, selektivní kompozice a manipulace, než ostatní formy znázorňování. Pravdivost fotografického obrazu je předmětem debat, které se vystupňovaly s rozšířením digitálních zobrazovacích technik. Hodnota pravdivosti však nemá nic společného se schopností vyvolat vzpomínku, váže se spíše k žánru žurnalistické fotografie, na jejíž pochybnou výpovědní hodnotu ve vztahu k formování osobní zkušenosti upozornil Benjamin již v souvislosti s tiskem, tedy dávno před rozšířením digitální fotografie a s tím spojenou relativizací naší důvěry ve fotografickou pravdu. „Tisk by nedosáhl svého cíle, kdyby se ohlížel na to, že si má čtenář přivlastňovat podávané informace jako svou vlastní zkušenost. [...] Oddělováním informací od zkušeností se dbá na to, aby informace nevplynuly do ‚tradice‘. [...] Na tom, jak vystřídala dřívější relací informace a informaci senzací, lze sledovat přibývající zakrňování zkušenosti.“⁵⁵ Tuto tendenci dovršuje doba digitálních technologií v podobě produkce zcela syntetických, autonomních obrazů, překrývajících naši zkušenost svou hyperreálnou krásou. Roland Barthes polemizuje s tímto dnes dominantním modelem recepce technických obrazů. Jeho rozlišení mezi dvěma různými pohledy, které mají schopnost měnit samotný fotografický obraz, nemá omezenou platnost jen na analogové snímky. Stejně tak platí v prostředí digitálních technologií:

„Pro tzv. vysoce rozvinuté společnosti je charakteristické, že dnes konzumují obrazy a nikoli, jako společnosti minulé, víry; jsou tedy liberálnější, méně fantastické, ale jsou též ‚falešnější‘ (méně ‚autentické‘) – což se v běžném vědomí tlumočí doznáním pocitu nevolnosti z nudy, jako by obraz, který se univerzalizuje, plodil svět bez diferencí (svět indiferentní), v němž se tu a tam může zrodit nanejvýš výkřik anarchismu, marginalismu a individualismu: zrušme obrazy, zachraňme bezprostřední (nezprostředkovanou) Touhu.“

Je bláznivá anebo moudrá? Fotografie může být jedním i druhým: je moudrá, zůstává-li její realismus relativní, temperovaný estetickými či empirickými zvyklostmi (listovat ilustrovaným časopisem u holiče, u zubaře); bláznivá, je-li tento realismus absolutní a lze-li to tak říci, ori-

⁵⁴ Barthes, R.: *Světlá komora: Poznámky k fotografii*, překlad a doslov Miroslav Petříček, Praha: Fra, 2005, s. 108 – 109.

⁵⁵ Benjamin, W.: O některých motivech u Baudelaira, in Walter Benjamin: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979, s. 83–84.

ginální, tj. zavazující se navrátit zamilované a zděšené vědomí k samé litéře Času: toť pohyb, který vskutku odvádí, který obrací běh věcí a který bych na závěr nazval fotografickou extází. Toto jsou tedy dvě cesty Fotografie. Musím zvolit sám: buď podřídím to, co předvádí, civilizovanému kódu dokonalých iluzí, anebo v ní budu čelit procitání nepolapitelné reality.⁵⁶

Jestliže jsme v současné umělecké praxi rozeznali odkaz reprodukční praxe ve strategiích postprodukce různého druhu, můžeme zde nalézt rovněž odezvu pojetí fotografie jako média, které umožňuje „hledat ztracený čas“. Mám namysli uměleckou praxi nazývanou „reenactments“. Znovu uskutečnění uměleckých akcí (vlastních i cizích) se může na první pohled jevit jen jako varianta v rámci různých strategií postprodukce. Na konkrétním příkladu ukáží, že tato umělecká tvorba může být chápána v kontextu využití médií jako nástrojů zpřítomnění, vyvolání vzpomínky, tedy v rámci rituální, auratické, zkušenosti opětovného zpřítomnění minulého okamžiku.

Mediální umělec českého původu Michael Bielický se pokusil překonat omezení zprostředkované zkušenosti v uměleckém projektu *Crossings: The Last Passage of Walter Benjamin*⁵⁷ z roku 2000. Vydal se s pomocí GPS navigace po stopách poslední cesty Waltera Benjamina přes francouzsko-španělskou hranici vedoucí přes Pyreneje. Benjamin tuto cestu absolvoval po osmi letech života ve vyhnanství a vážně nemocný. Cestu nedokončil, ale přerušil sebevraždou.

Bielický se odvážil vstoupit do minulých událostí posledních hodin Benjaminova života. Realizoval gesto, které Barthes nazval šílenstvím, jemuž se můžeme oddat tvář v tvář fotografii a „čelit procitání nepolapitelné reality“⁵⁸, a následoval Benjamina na jeho poslední cestě. Zopakování Benjaminovy limitní zkušenosti není její reprodukcí, zvěčněním, rozmělněním, ale naopak je výrazem touhy přiblížit se, vstoupil do těchto událostí i se svou vlastní nezaměnitelnou osobní historií (mimořádně rovněž ovlivněnou zkušeností emigranta židovského původu), se svou pamětí, se svými emocemi a svým fyzickým vyčerpáním. Tímto způsobem se Bielický sám stává centrální (sou)částí utváření smyslu události, nikoli pouze jejím interpretem. Rovněž video záznam akce, natočený umělcem příruční kamerou, poukazuje k zážitku „v první osobě“. Bielický se právě proto v hledáčku kamery vůbec neobjeví. Můžeme pouze slyšet jeho námahou prohloubený a zrychlený dech a kroky na sluncem vyprahlém povrchu. Video nahrávka uchovává pouze pohyby poutníka roztrášený obraz míst, kterými krácel a jeho hlas komentující účel cesty. Jediná postava v obraze je panáček GPS navigace, který ukazuje cestu. Při sledování videa tak máme dojem, že sami jdeme po stopách Waltera Benjamina.

⁵⁶ Barthes, R.: *Světla komora: Poznámky k fotografii*, překlad a doslov Miroslav Petříček, Praha: Fra, 2005, s. 110–111.

⁵⁷ Název videa Michaela Bielického. Dílo vzniklo v roce 2000 (délka 14 minut). Jeho 4-minutový záznam je součástí autorova DVD: BIELICKÝ vydaného Židovským muzeem v Praze u příležitosti vystavení Bielického telematického projektu *This Year in Jerusalem* v Galerii Roberta Ruttmana. Výstava se uskutečnila od 17. listopadu 2005 do 15. ledna 2006.

⁵⁸ Barthes, R.: *Světla komora: Poznámky k fotografii*, překlad a doslov Miroslav Petříček, Praha: Fra, 2005, s. 111.

V komentáři, který slyšíme na pozadí video záznamu uvažuje autor o tom, co by se stalo, kdyby se mu skutečně podařilo přemístit Benjaminovu zkušenost do současnosti a Benjamin se dnes pokusil přejít hranice v některé z neklidných částí našeho světa. Poukazuje při tom na zkušenost uprchlíků na hranicích mezi Mexikem a U.S.A. a dochází k závěru, že v dnešní době by se uprchlík zřejmě takto daleko vůbec nedostal, protože nové technologie jako infračervené světlo nebo GPS, jsou mnohem mocnějšími nástroji kontroly, než ty, které byly k dispozici za Benjaminova života. Bielický se nepokouší (pouze) rekonstruovat Benjaminovu limitní zkušenost, ale spíše ji znovu uskutečnit, zpřítomnit ji „ted' a tady“.



Obrázek 3 Dobový pohled na Port Bou.⁵⁹

SUMMARY

BENJAMINIANA. ON REMEDIATION OF SOME BENJAMIN'S NOTIONS IN NEW DIGITAL MEDIA DISCOURSE

The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction (1936) by Walter Benjamin is one of the most often quoted texts in the new digital media discourse. In the paper, I follow ways of transposition and appropriation of Benjamin's notions, especially "reproduction" and "aura", in the theory of new digital media. The argument is based on a concept of remediation formulated by J. D. Bolter and R. Grusin.

At the beginning, I refer by means of metaphor of translation to the effort of some of new media theoreticians to transform Benjamin's terms into the new media discourse: They are replacing "the work of art" with "the work of culture" (Nichols), which is a platform for overcoming traditional concept of authorship and copyright by means of implementation of cyborg self awareness and hacker ethic into society. The age of "mechanical reproduction" is replaced with the age of "computer

⁵⁹ Archív Waltera Benjamin, Akademie der Künste, Berlin. Převzato z Leslie, E.: *Walter Benjamin*, London: Reaktion Books, 2007, s. 215.

postproduction” and “generative production” (Malina), and the “exhibition value” of the work of art is replaced with “manipulation value” (de Mul).

The way, in which Benjamin’s essay is transposed into the new media discourse is illustrated on a characteristic of digital media “memory”, which replaces historical knowledge and awareness with instant information enwoven in the web of links, associations, quotations, paraphrases, annotations and key words. This way, Benjamin’s argument is fragmented and transformed into a “rough material”, which is melting into the new media discourse. I compare this process with the typical function of new media – morphing, the imperceptible process of change, which can lead towards only tiny but often towards radical metamorphosis of original image into another one.

The „reproduction“, usually connected with analog media, has dramatically increased in the new digital media production. The ability of new digital media to mediate and process data in real time erodes traditional concept of “here and now” and “there and then”, concepts of “original”, “manipulated”, or “artificial” work of art. In last decades, there has expanded praxes as remake, remix, and postproduction, based on use of found images, objects and sounds, as an effect of their easy accessibility on the World Wide Web. Distinction between original and copy has collapsed, and we are not able to differ between authentic and manipulated photography anymore. The digital technology helped us to discover that photography is not medium of true, authentic representation of reality; rather it is a symbol of our desire for authentic experience. Thus Bolter and Grusin suggest not to distinguish between true, un-manipulated photography and fictional, manipulated digital image, but to search for dominant logic, which is used by their authors to represent our urge for authentic experience.

The only concept, which is not replaced with its modifications and thus has survived the transformation of “The Work of Art” into the new digital media discourse, is “aura”. Douglas Davis claims, that despite of Benjamin’s opinion, aura of work of art hasn’t disappeared even in the situation, when categories as “original” and “copy” lost their relevance in the digital media, but it has transformed itself and became part of new creative praxes. Also Jay D. Bolter asserts that question of “aura disappearance” remains open in the digital media, because they include material, virtual and performative elements and thus the experience, which they provide oscillates between auratic and non-auratic, between close and distant. Hence he speaks about performances of permanent crises of aura in the digital media production.

In the last part of the text, I deal with explanation of aura, which Benjamin offered in his *On Some Motifs in Baudelaire* (1939). In the text, he defines aura in close relation with memory, recollection, remembrance, and especially with “memoire involuntaire”. I differ between reproduction, embodied in photography, related with computer memory and its character of endless archive, and the concept of aura referring not so much to the certain media as to the ability, or disability, to make the auratic experience. The video *Crossings: The Last Passage of Walter Benjamin* made by Michael Bielicky is an example of media art, which is based on a concept of auratic experience of reenactment, referring to the cult of remembering, in which the aura hides itself.

Seznam literatury

- Adorno, Th. W.: *Estetická teorie*, překlad Dušan Prokop, Praha: Panglos, 1997.
- Adorno, Th. W. – Horkheimer, M.: *Dialektika osvícenství. Filosofické fragmenty*. Praha: Oikoy-menh, 2009.
- Allmer, P. – Sears, J. (eds.): *Reproducing Art: Walter Benjamin’s “Work of Art” Essay Reconsidered*. Zvláštní vydání internetového časopisu: InterCulture: An Interdisciplinary Journal, 2006. On-line: <<http://www.fsu.edu/~proghum/interculture/benjamin.html>> (rev. 20.6. 2011).
- Barthes, R.: *Mytologie*, překlad Josef Fulka, Praha: Dokořán, 2004.
- Barthes, R.: *Světla komora: Poznámky k fotografii*, překlad a doslov Miroslav Petříček, Praha: Fra, 2005.

- Benjamin, W.: Malé dějiny fotografie. In Benjamin, W. *Iluminácie*. Překlad, editorství a doslov: Adam Bžoch. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 160 - 174.
- Benjamin, W.: O některých motivech u Baudelaira. In Walter Benjamin: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979, s. 81 - 112.
- Benjamin, W.: Překladačelova úloha. In Benjamin, *Iluminácie*. Překlad, editorství a doslov: Adam Bžoch (ed.), Bratislava: Kalligram, 1999, s. 73 – 83.
- Benjamin, W.: Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti. In Benjamin, W. *Dílo a jeho zdroj*. Překlad: Věra Saudková. Editorka: Růžena Grebeníčková. Doslov napsal: Jaroslav Střítecký. Praha: Odeon, 1979, s. 17 – 47.
- Benjamin, W.: *Dílo a jeho zdroj*. Překlad: Věra Saudková. Editorka: Růžena Grebeníčková. Doslov napsal: Jaroslav Střítecký. Praha: Odeon, 1979.
- Bergson, H.: *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: Oikoymen, 2003.
- Bolter, J. D.: Performance a aura nových médií. Přeložila J. Horáková. *Profil současného výtvarného umění*, č. 2, roč. XIII, Bratislava: Kruh současného umění Profil, 2006, s. 6–15.
- Bolter, J. D. – Grusin, R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
- Bouretz, P.: *Svědkové budoucího času I. Cohen, Rosenzweig, Benjamin*, Praha: Oikoymen, 2009.
- Bouriaud, N.: *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*, Praha: Tranzit, 2004.
- Bžoch, A.: *Walter Benjamin a estetická moderna*. Bratislava: VEDA, 1999
- Costello, D.: Aura, Face, Photography: Re-Reading Benjamin Today. in *Benjamin and Art* (ed. Andrew Benjamin), New York: Continuum, 2006, p. 164–184.
- Davis, D.: *The Work Of Art in the Age of Digital Reproduction: An Evolving Thesis (1991–1995)*. Leonardo, Vol. 28, No. 5, Third Annual New York Digital Salon, 1995, p. 381–386.
- Dixon, S.: *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, Mass. – London, UK: MIT Press, 2007.
- Gumbrecht, H. U. – Marrinan, M. (eds.): *Mapping Benjamin, The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Horáková, J.: *Umělecké dílo v době své digitální reprodukovatelnosti*. Brno: FF MU, 2010. Dostupné na adrese: < <http://is.muni.cz/elportal/?id=906498> > (cit. dne 20.6.2011).
- Leslie, E.: (bez názvu - zahajovací řeč u příležitosti spuštění internetových stránek věnovaných Benjaminově studii a její transformaci do kontextu nových digitálních médií, předneseno: 26. října 1996), dostupné on-line: <<http://www.obsolete.com/artwork>> (rev. 20.6.2011).
- Leslie, E.: Walter Benjamin, London: Reaktion Books, 2007.
- Lévy, P.: *Kyberkultura*, Praha: Karolinum, 2000.
- Malina, R. F.: Digital Image: Digital Cinema: The Work of Art in the Age of Post-Mechanical Reproduction. *Leonardo. Supplemental Issue*, Vol. 3, Digital Image, Digital Cinema: SIGGRAPH '90 Art Show Catalog, MIT Press 1990, p. 33–38. Dostupné také on-line: < <http://www.jstor.org/stable/1557892> > (rev. 20.6. 2011).
- Mandiberg, M.: *After Sherrie Levine*, 2001, on-line: <<http://www.aftersherrielevine.com/>> a <<http://www.afterwalkerevans.com/>> (rev. 20.6. 2010).
- McLuhan, M.: Je přirozené, aby si jedno médium přivlastňovalo druhé a zneužívalo je?, in: Marshall McLuhan: *Člověk, média a elektronická kultura*, Brno: Jota, 2000, s. 159 – 167.
- Mul, J. de: The work of art in the age of digital recombination. Marianne van den Boomen, Sybille Lammes, Ann-Sophie Lehmann, Joost Raessens, Mirko Tobias Schäfer (eds.): *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, p. 95 – 106. Dostupné on-line: <http://gameresearch.academia.edu/SybilleLammes/Books/133985/Digital_Materials_Tracing_New_Media_in_Everyday_Life_and_Technology>.
- Nichols, B.: The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems. In *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. Timothy Druckrey (ed.). Aperture Foundation. 1996, p 121 – 143. Původně vyšlo in: Screen 29 (May 1988), p. 22–46.
- Rankov, P.: *Informačná spoločnosť*, Levice: Koloman Kertész Bagala, 2006, s. 27–28.

- Střítecký, J.: Prameny naděje, doslov k: Benjamin, W.: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 409–427.
- Sontagová, S.: *O fotografii*, překlad Pavel Vančát, Praha: Paseka/Barrister&Principal, 2002.
- Virilio, P.: *Estetika mizení*, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.