

Aura widziana na nowo

Benjamin i współczesna kultura wizualna*

LUTZ KOEPNICK

W dzisiejszej erze globalnych sieci mediów i wszechobecnych technologii zacieśniania przestrzeni działanie kultury wizualnej znacznie wykracza – jak się wydaje – poza zadania, które wedle Waltera Benjamina miały stanowić utopijne obowiązki filmu i fotografii. W 1936 roku, w jednym z płomiennych fragmentów eseju o dziele sztuki, Benjamin pisał: *Knajpy i wielkomiejskie ulice, biura i sublokatorskie pokoje, dworce kolejowe i fabryki zdawały się nas beznadziejnie osaczać, i oto pojawił się film i wysadził ten więzienny świat dynamitem dziesiątych części sekundy, tak że teraz z nonszalancją dajemy upust swojej żądzy przygód, odbywając podróż pośród jego rozrzuconych ruin*¹.

Ponad pół wieku później przeszliśmy do porządku dziennego nad tak niegdyś zdumiewającą zdolnością filmu do przesunięcia czasu i przestrzeni. To, co Benjamin analizował jako figurę wstrząsu, dla współczesnych telemaniaków wpatrujących się w ekran stanowi codzienną domową rutynę. Zarówno jednostki, jak i całe narody wyrażają swe problemy, swą pamięć czy tożsamość w odniesieniu do wartości i namiętności coraz częściej formowanych przez napływające ze wsząd obrazy: pochodzące z telewizji, reklamy, kina czy Internetu.

Anne Friedberg stworzyła koncepcję „uruchomionego wirtualnego spojrzenia”, która miała wyjaśniać wpływ, jaki postmodernistyczna kultura medialna wywarła na nasze sposoby postrzegania, strategie konsumpcji kulturowej czy konstrukcje tożsamości indywidualnej bądź zbiorowej. Owo złożone pojęcie, odwołujące się z jednej strony do takich prefilmowych aktywności, jak spacer czy podróż, a z drugiej do wszelkich form wizualnej reprezentacji, włączając w to nawet malarstwo jaskiniowe, ma opisywać formy przyjemności wizualnej, która porusza się w wyobrażonej „*flânerie*” przez wyobrażone gdzie indziej i wyobrażone „*kiedy indziej*”². Według Friedberg wirtualnej mobilności nie da się dziś oddzielić od schematów transnarodowej konsumpcji dóbr; można ją odnaleźć w centrach handlowych, w multipleksach czy też w domu, gdy korzystamy z domowej stacji multimedialnej. Wirtualne podróżowanie wydaje się spełnieniem tego, co Benjamin opisywał jako siłę wybuchową reprodukcji technicznej. Wykorzystując niedostępne wcześniej środki, daje nam możliwość *zawładnięcia przedmiotem w obrazie, a raczej w podobiznie, reprodukcji, z jak najbliższej odległości*³. Ironia co do

* Tekst jest jednym z rozdziałów (zatytułowanym *Aura Reconsidered. Benjamin and Contemporary Visual Culture*) antologii *Benjamin's Ghosts. Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*, ed. G. Richter, Stanford CA 2002. Pierwodruk (pod tytułem *Benjamin's Actuality*) ukazał się w książce Lutza Koepnicka *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power*, University of Nebraska Press, Lincoln 1999, © 1999 University of Nebraska Press. Redakcja dziękuje wydawnictwu za zgodę na druk przekładu.

Benjaminowskiego wywodu (z 1936 r.) z dzisiejszej perspektywy polega na tym, że typ doświadczenia kojarzony z emancypacyjnymi i właściwymi komunizmowi praktykami kulturowymi zamienił się w standardową codzienność odbiorców żyjących w świecie podporządkowanym hegemonii transnarodowego kapitalizmu. Kluczowe znaczenie doświadczeń wizualnych i wirtualnych spojrzeń we współczesnej kulturze wskazuje, że nie można już postrzegać obrazów jak zwykłych odzwierciedleń świata, w którym żyjemy. Obrazy i doświadczenia wizualne stanowią dziś w równym stopniu materialną siłę kształtowania historii, jak i siłę społeczną czy polityczną; gruntownie przyczyniają się do tworzenia świata. Warto jednak podkreślić, że kultura postmodernistyczna produkuje nie tylko podmioty, których patrzenie jest pozbawione odniesienia do przestrzeni (*despatialized*) i czasu (*detemporalized*), ale też i pole wizualne jawiące się jako z zasady heterogeniczne i hybrydyczne. Doświadczenie obcowania z filmem nie ogranicza się już do sali kinowej; inne jego elementy to wideo, plakaty filmowe, reklamy, zwiastuny i klipy telewizyjne, recenzje w prasie i strony internetowe. Wskazując na dogłębną zmianę sposobów wykorzystywania materiałów symbolicznych w celu negocjowania znaczeń i konstruowania tożsamości, współczesna kultura wizualna coraz szybciej mnoży rzadko kiedy spójne i zgodne pozycje, z których patrzymy. Działając w ten sposób, kultura coraz silniej podważa to, co Victor Burgin nazywa *integralnością obiektu semantycznego*⁴. Pozostając pod kontrolą telewizyjnych pilotów, przycisków *fast-forward* („przewin do przodu”) i różnych technologicznie uwarunkowanych typów konsumpcji kultury, tradycyjne modele hermeneutycznego rozumienia – modele lokujące znaczenie przede wszystkim w konkretnych wymiarach reprezentacji i adresowania danego artefaktu – przestają już wystarczać. Współczesną technokulturę, najwyraźniej pozbawioną przynależnego aurze autorytetu, można porównać z placem budowy, gdzie znaczenie jest produkowane we współzawodniczących, wysoce wybiórczych, często nieprzewidywalnych gestach posthermeneutycznego dostosowania za sprawą takich praktyk kulturowych, które wchłaniają symboliczny materiał przez różnorodne kanały medialne.

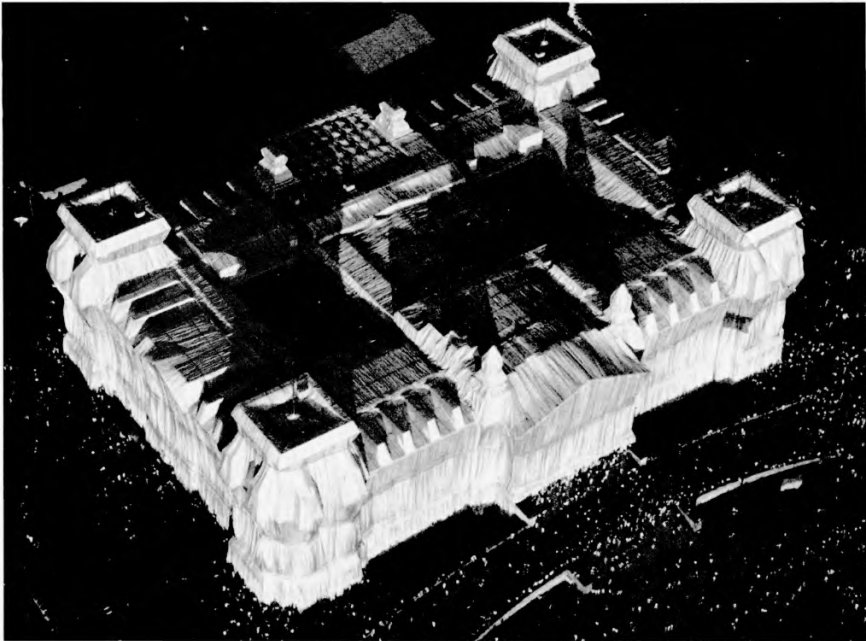
Czy jednak kalejdoskopowy charakter dzisiejszej epoki reprodukcji cyfrowej naprawdę musi prowadzić do eliminacji aury przypisywanej przez Benjamina filmowi i fotografii? Czy nie obserwujemy dziś wszechobecných prób wskrzeszenia „auratycznych” sentymentów? Wskrzeszenia – mówiąc słowami Hansa Jürgena Syberberga – *nowej aury, za pomocą środków współczesnej technologii, szczególnie na gruncie filmu i fotografii*⁵. Czy możemy stale polegać na Benjaminowskiej dychotomii sztuki auratycznej i postauratycznej, podczas gdy kultura postmodernistyczna, choć aprobeuje technologie temporalnej fragmentaryzacji i przestrzennego rozciągania, jest prześląknięta obsesją de- i re-kontekstualizowania sztuki auratycznej, czego wyrazem są monumentalne wystawy i odnowione cyfrowo kolekcje CD? Czy sukcesy i popularność takich wydarzeń, jak koncerty „trzech tenorów”, objętych potężną komercyjną promocją i wtłoczonych w różne kanały medialne, wskazują na ironiczny, opóźniony triumf aury nad rozproszoną uwagą? Adorna nad Benjaminem?

Nietrudno zauważyć, że pytania te dotyczą kwestii znacznie bardziej złożonych niż problem odpowiedniej klasyfikacji i periodyzacji. Według Benjamina wskrzeszenie wartości auratycznych za pomocą postauratycznych środków repro-

dukcji niesie ze sobą estetyzację polityki, czyli faszyzm. W słynnym epilogu eseju o dziele sztuki Benjamin ogólnie definiuje faszyzm jako próbę powtórnego wykorzystania auratycznych sposobów percepcji w kontekście postauratycznej kultury: faszyzm ponownie podkreśla aurę, by zamaskować hierarchię i siłę jako spektakl. Musimy więc spytać, do jakiego stopnia jest użyteczny Benjaminowski aparat pojęciowy, gdy mowa jest o spektakularnych aspektach współczesnych społeczeństw medialnych i masowej reprodukcji auratycznych wartości? Od początku wydaje się jasne, że skoro mamy do czynienia z wszechobecnym trwaniem auratycznych elementów, wszelka ocena polityczna postmodernistycznej fikcji we wzajemnie wykluczających się, normatywnych koncepcjach sztuki auratycznej i postauratycznej, czyli kontemplacji i rozrywki, okazuje się myląca i nieadekwatna.

Dobrym przykładem może tu być „opakowanie” berlińskiego Reichstagu przez Christo w 1995 roku ⁶. W przeciwieństwie do dziewiętnastowiecznych zabytków i ich funkcji kształtowania homogenicznej społeczności narodowej głównym punktem spektaklu tego artysty były zdecentralizowane praktyki konsumpcji ⁷. Funkcjonując początkowo jako obiekt ze szkiców Christo, jako bogate źródło aluzji do dziedziny reklamy, jako temat dyskusji na stronach internetowych, czy też burzliwych debat w samym parlamencie niemieckim, *Opakowany Reichstag* (*Wrapped Reichstag*) zachęcił ostatecznie do stosowania wobec niego multidyskursywnych i bardzo niestabilnych strategii zawłaszczania. Co bardzo znaczące, reakcja pełnych podziwu, oniemiałych widzów stojących przed gotowym produktem była równie istotna jak nerwowe rozproszenie uwagi tych, którzy oczekiwali na reprodukcję *Opakowanego Reichstagu* mającą się pojawić na oficjalnej stronie internetowej. Można więc uznać, że świecąca, propylenowa „tkanina” Christo, na wskroś auratyczna, w sensie dosłownym służyła za srebrny ekran, na którym można projektować różne poglądy, ideologie i taktyki rozrywki. Auratyczne elementy, jeśli spojrzymy na to w kontekście *Opakowanego Reichstagu*, umożliwiły więc wyłonienie się na moment wielojęzycznego żargonu, którego konkretne manifestacje w dużym stopniu były zależne od sytuacji patrzenia, czyli od sposobów wykorzystania przez tak czy inaczej usytuowanego widza różnych, czasem pokrywających się ze sobą interfejsów właściwych współczesnej konsumpcji kulturowej.

Warto wspomnieć, że wielu oponentów Christo odwoływało się właśnie do Benjaminowskiego aparatu krytycznego, aby zdemaskować cały projekt jako przykład monumentalnego uwiedzenia. Z ich punktu widzenia *Opakowany Reichstag* trzeba rozumieć jako refeudalizację sfery publicznej reprodukującą złączenie estetyki z polityką, tak widoczne w nazistowskich Niemczech. Jak w nazistowskim spektaklu – twierdzą oponenti – za sprawą projektu Christo rozumowa komunikacja została zastąpiona polityką wizualną; projekt ten domaga się emocjonalnej identyfikacji i auratycznej kontemplacji w celu podporządkowania sobie widza i zamaskowania złożoności polityki proceduralnej ⁸. Ale jeśli uznamy, że odbiorcy zostali omamieni i oszukani przez auratyczną siłę projektu Christo, umknie nam to, co trzeba zrozumieć jako całkiem odmienioną rolę aury w postfordystycznym społeczeństwie informacyjnym. Aura *Opakowanego Reichstagu* to doskonały przykład praktyk kulturowych, które często zezwalają jednocześnie na dwie sprzeczne drogi odbioru, zależne od możliwości swobodnego poruszania się (surfowania) przez odbiorcę po różnych kanałach recepcji oferowanych przez współczesne



Christo i Jeanne-Claude, *Opakowany Reichstag*, Berlin 1971-1995
 fot. W. Volz, © Christo

społeczeństwo medialne. *Opakowany Reichstag* nie sytuuje widzów – niezależnie od tego, czy oglądają oni „prawdziwą rzecz”, czy stykają się z ikonografią projektu za sprawą informacji serwowanych przez różne media, czy też przyglądają się mu w Internecie – jedynie po jednej stronie domniemanego uskoku pomiędzy tym, co auratyczne, a tym, co postauratyczne. Przecistawiając się stwierdzeniu Benjamina, jakoby we współczesnej epoce aura została wyeliminowana, spektakularny sukces projektu Christo wskazuje na to, że aura nie tylko przetrwała reprodukcję techniczną, ale i na to – jak w różnych kontekstach ujmował to Jim Collins – że nie oznacza już sposobu tekstualnego adresowania dzieła i jego wypowiedzania. Aura staje się raczej kwestią osobistej projekcji i dostosowania, które, o ironio, nie może zostać zrealizowane bez z technicznego zapośredniczenia i które funkcjonuje jako jedna z wielu taktyk wykorzystujących materiał kulturowy. Projekt Christo, reprezentatywny dla epoki, w której sztuka wysoka została bez reszty włączona w obieg kultury popularnej, udaremnia wszelkie próby sztywnego określenia polityki współczesnej kultury w kategoriach łatwych sprzeczności: aury i reprodukcji technicznej, sztuki wysokiej i popularnej rozrywki. Jeśli w kontekście *Opakowanego Reichstagu* dominuje jakieś jedno znaczenie, to głosi ono, że *zamiast unicestwienia przez coraz bardziej wyrafinowane formy dystrybucji i dostępu, produkcja „aury” rozprzestrzeniła się, bo roz mnożyła się w multiplikacji technologii informacji i agentów odpowiedzialnych za określanie znaczeń*⁹.

Systematycznie zacierając granice pomiędzy idiomami sztuki wysokiej a ekspresjami sztuki popularnej, *Opakowany Reichstag* ani nie spowodował „hollywoodyzacji” praktyk awangardowych, ani też nie zreprodukował postauratycznej aury faszystowskich strategii estetyzacji. Jak twierdzi Andreas Huyssen, projekt

ten stał się pomnikiem demokratycznej kultury, a nie demonstracją siły państwa w takim stopniu, w jakim udało mu się ponownie odtworzyć aurę jako proces, produkt i katalizator historycznej pamięci w postauratycznych czasach¹⁰. Popularność i sukces całego wydarzenia każe nam powtórnie przemyśleć funkcjonowanie Benjaminowskiej dialektycznej aury w kulturze i polityce XX wieku. Czy trwające obecnie wskrzeszenie aury jako krytycznego i heterogenicznego środka, który ma korygować coraz szybsze globalne rozciąganie się świata i postępującą amnezję, każe nam wyrzucić Benjaminowską modernistyczną krytykę auratycznego odrodzenia na śmietnik intelektualnej historii? Do jakiego stopnia ponowne przywołanie aury przez Christo czyni z Benjaminowskiej tezy o estetyzacji polityki typową ekspresję modernistycznego i fordystycznego dyskursu, który ani nie oferuje trafnych odpowiedzi, ani też nie zadaje właściwych pytań odnośnie polityki kulturalnej postmodernizmu? Czy w ogóle jest jeszcze możliwe zidentyfikowanie, za pomocą pojęć Benjamina, współczesnych strategii estetyzacji bez klasyfikowania ich jako „faszystowskie”? W dalszej części tekstu będę się starał odnaleźć odpowiedzi na te pytania, rozważając to, co pieczołowicie prowadzone dziś studia nad Benjaminem zwykle traktują jako pewnik – aktualność tezy dotyczącej estetyzacji przy analizie postmodernistycznej kultury konsumpcyjnej. Najpierw podsumuję teorię Benjamina o auratycznym i postauratycznym doświadczeniu w kontekście koncepcji jego najbardziej wnikliwych krytyków, szczególnie Theodora W. Adorno, Patrice Petro i Miriam Hansen. Następnie zajmę się obszarem współdziałania technologii, tożsamości, pamięci i tego, co popularne, aby lepiej zrozumieć odmienną już dziś funkcję auratycznych sentymentów we współczesnej sferze publicznej i prywatnej. Ostatecznie na nowo przywołam kwestię aktualności Benjamina, podkreślając jednak, że współczesna krytyka wciąż może czerpać z Benjaminowskiej koncepcji estetyzacji, nawet jeśli powiązania między polityką, percepcją i kulturą u progu XXI wieku fundamentalnie różnią się od szczególnego układu, jaki dostrzegł Benjamin w latach 30.

Pojęcie *Erfahrung* (doświadczenie) stanowi podstawę całego krytycznego programu Benjamina. Łączy ono wszystkie prace myśliciela, od pierwszej dekady XX wieku aż do wypracowanej w latach 40. teologii historii. Otwarcie przeciwstawiając się naukowym, pozytywistycznym koncepcjom doświadczenia, Benjamin rozwija swą myśl jednocześnie w kierunku przestrzenności, jak i czasowości. Doświadczenie łączy indywidualne sposoby percepcji z kolektywnymi wzorami poznania i materialnymi modalnościami produkcji, transportu i informacji; doświadczenie wyraża przeciwstawne formy czasowości, włączając te, które odnoszą się do utopijnych obietnic i pamięci historycznej, do świadomych i nieświadomych aktów wspomniania i pamiętania. Warto wspomnieć, że w eseju o dziele sztuki i w studiach nad Baudelaire'em Benjamin twierdzi, że gruntowna przemiana struktury relacji czasu i przestrzeni, jaka zaszła w czasach modernistycznych, podważa możliwość auratycznego doświadczenia. Aura, zdefiniowana jako quasi-magiczna percepcja obiektu wyposażonego w *możliwość oddawania spojrzenia*, w epoce nowoczesności upada¹¹. Za sprawą tayloryzmu, przemysłowej produkcji masowej i urbanizacji wszelkie zauroczenie wyjątkowym fenomenem staje się przestarzałe i archaiczne; zjawiska te wypierają doświadczenie auratyczne, zastępując je rozproszaniem uwagi. Dla Benjamina film jest zarówno symptomem, jak i sprawcą tej transformacji. Rozszerza on zakres zmian społecznych, wprowadzając je na

obszar wymiany kulturowej i estetycznej ekspresji. Zgodnie z tym wstrząs wywołany filmowym montażem wyzwala praktyki kulturowe nie tylko od auratycznych sentymentów, ale też od estetycznego doświadczenia w ogóle; łączy pojęcia kulturowe bezpośrednio z projektami politycznymi – w najlepszym wypadku z komunizmem, zaś w najgorszym z faszyzmem. Wydaje się, że kino Benjamin, jako postestetyczny odpowiednik przesuwającej się płaszczyzny percepcji zbiorowej, nie pozwala już na chwile świeckiej iluminacji, na magiczny urok zdolności mimetycznych ani na interakcje pomiędzy człowieczeństwem a naturą. Kino – takie, jakie zostało opisane w eseju o dziele sztuki – nie potrafi oddać spojrzenia widzowi, chyba że łączy się z fałszywym odrodzeniem aury. Zamiast tego wyraźnie ogranicza obszar racjonalnego wglądu i krytycznej debaty, analizy naukowej i egalitarnej autoreprezentacji. Techniczna reprodukcja, będąc polem doświadczalnym dla modelu rozproszonej percepcji i kulturowego zawłaszczania, uwalnia nowoczesne społeczeństwo od rytuału, tradycji i burżuazyjnego kultu sztuki kosztem odcięcia jednostki od źródeł pamięci, od nieintencjonalności i bez troskłej *mimesis*, od ekstazy odzyskiwania nieznanej przeszłości, od możliwości zapominania siebie i stawiania się Innym.

Często podkreśla się, że Benjamin przeceniał wyzwalający potencjał wizualności postauratycznej, a także to, że takie polityczne zastosowanie kina przez niego było pseudoradykalne, bo zakładało zbyt bliskie podobieństwo pomiędzy metodami zracjonalizowanej produkcji przemysłowej a szczególnymi zasadami masowej recepcji kultury¹². Modalność [różne aspekty] doświadczenia po kresie doświadczenia jako takiego, a w rezultacie Benjaminowska koncepcja rozproszenia uwagi, *pomija – i zbyt łatwo poddaje – regresywny aspekt kina, uruchomienie przez nie pre-racjonalnych procesów mentalnych, a tym samym mimo woli wpisuje się w długą tradycję burżuazyjnej racjonalności, która utwierdza się przez ograniczanie i wykluczenie innego, zmysłowości i kobiecości*¹³. Sformułowana przez Benjamin teorię nowoczesnego rozczarowania oraz wizualności podważa właśnie tę pozycję, którą chciałaby wzmocnić. W takim stopniu, w jakim kategoria rozproszenia uwagi tuszuje potencjalne luki między ideologicznym wykorzystaniem kina a często nieprzewidywalnymi sposobami, w jakie widzowie – ulokowani w historycznie uwarunkowanych sytuacjach odbiorczych – wykorzystują konkretne wydarzenia odbiorcze, koncepcja Benjamin powstrzymuje pełne zrozumienie tego, jak film przenika do umysłu widza, jak filmy mogą być konsumowane zależnie od różnych potrzeb i intencji. Innymi słowy, pełne wzniosłości traktowanie przez Benjamin kategorii rozproszenia uwagi blokuje możliwość zrozumienia kina jako publicznego horyzontu ułatwiającego organizację doświadczenia ludzkiego wbrew dominującym rozgraniczeniom pomiędzy tym, co publiczne, a tym, co prywatne. Benjaminowska postauratyczna widownia, choć w zamyśle miała stanowić obszar krytycznej wymiany i kulturowego uprawnienia (*empowerment*), jest zaludniona przez widzów, którzy nie mają już nic ani do oglądania, ani do powiedzenia.

Jeśli przyjmiemy, że wyrugowanie przez Benjamin aury z pejzażu reprodukcji technicznej ma słabe punkty, to nie powinno nas zaskoczyć, że nawet jego najbliżsi sprzymierzeńcy intelektualni mieli dość powodów, by podważyć główne punkty zaębiających się teorii filmu i estetycznej strony polityki. Zdecydowanie kwestionując Benjaminowskie odrzucenie aury i doświadczenia estetycznego,

Adorno mocno podkreślał, że zarówno elementy auratyczne, jak i kontemplacyjne przetrwały pojawienie się w pełni wykształconej kultury opartej na reprodukcji technicznej w XX wieku. Według niego aura ostała się nie tylko w zakamarkach enigmatycznego modernizmu, ale też – choć w nieco perwersyjnej formie – w podejmowanych przez przemysł kulturowy próbach złagodzenia uskoków nowoczesnej kultury, w *drodże wchłaniania sztuki lekkiej przez sztukę poważną i vice versa*¹⁴. Dla Adorna kategoria Benjaminowskiego postauratycznego rozproszenia uwagi w fałszywy sposób heroizuje fetyszyzm dóbr konsumpcyjnych jako strategię kulturowego uprawomocnienia i subwersji. Ulegający dystrakcji benjaminowscy kłusownicy, jak twierdzi Adorno, po prostu powielają forsowaną przez przemysł kulturowy ideologię pseudoindywidualizacji zdefiniowanej w kontekście standaryzacji jako *aureola wolnego wyboru*¹⁵. Postauratyczny brak uwagi, wedle Adorna, pojmowany w kontekście tego, co w Benjaminowskim podejściu do kina jest wyraźnie nieobecne – chodzi o krytyczną teorię utowarowienia praktyk kulturowych – rozbija możliwość pojmowania semantycznej jedności jako zasobu stanowczej negacji i sprzeciwu. Rozproszenie uwagi wcale nie uwalnia rodzaju ludzkiego od władzy tradycji i rytuału, ale raczej przekształca oderwane od siebie części w fetysze, wobec których *konsumenci stają się „niewolnicami świątynnymi”*¹⁶.

Adorno bronił estetycznych form aury atakowanych przez Benjaminą w jego eseju o dziele sztuki, ponieważ wyczuwał niebezpieczne współdziałanie filozoficznej dyskredytacji doświadczenia auratycznego z industrialnym przekształceniem percepcji oraz logiką fetyszyzmu dóbr materialnych. Wartości takie, jak doświadczenie mimetyczne, subiektywność, quasi-magiczna skłonność sztuki do identyczności, podobieństwa i odpowiedniości, tak przebrzmiały w hermetycznie zamkniętym środowisku sztuki autonomicznej, miały wyrażać rozpaczliwy protest Adorna przeciw niwelowaniu krytycznego znaczenia i polityce dyscyplinowania przyjemności, jaką prowadzi kultura masowa XX wieku. Patrice Petro w książce *Joyless Street* prowokacyjnie przyłączyła się do krytyki Benjaminowskiego traktowania postauratycznej wizualności, twierdząc, że zniszczenie aury przez kino rozumiemy nie jako efekt technologii kina *per se*, ale raczej jako rezultat szczególnej, historycznie uwarunkowanej formy dominujących praktyk filmowych i systematycznej marginalizacji alternatywnych form oglądania przez widza¹⁷. Petro uważa także, że przekształcając tryb i przebieg procesu oglądania za sprawą ogólnego przesunięcia paradygmatu z aury w stronę rozproszenia uwagi, Benjamin usprawiedliwia heterogeniczność sposobów oglądania, zwłaszcza w odniesieniu do kina wczesnego. Co bardzo istotne, całkowicie pomija on kontekst płci specyficzny dla tych wczesnych form adresowania i konsumpcji kina, pomija możliwość równoczesnego istnienia rozproszonych i skupionych, zindustrializowanych i dbających o emocje form obcowania z filmem. Chociaż Benjaminowska kategoria rozproszenia uwagi może rzeczywiście odpowiadać doświadczeniu osób, które od połowy XIX wieku były dopuszczane do uczestnictwa w modernizacji społecznej i kulturowej, to jednak zaciemnia strukturę doświadczenia tych, w tym szczególnie kobiet, którzy w ówczesnym pejzażu władzy pozostawali na marginesie tego rodzaju procesów. Kobięcie obcowanie z kinem, szczególnie w latach 20., było często sprzeczne z zasadami prezentowanymi przez Benjaminą jako uniwersalna ontologia komunikacji kinowej. Według Petro melodramat, bar-

dzo popularny w kinie epoki weimarskiej, jako gatunek kobiecy, świadczy o istnieniu sposobów doświadczania kina całkiem innych od tego, który Benjamin opisuje w kategoriach dekoncentracji oraz nieuważnego, osobnego i oderwanego zawłaszczenia. W kontekście melodramatu z lat 20. problem reprodukcji technicznej jest skierowany do tych, dla których rozproszenie uwagi wcale nie stanowi normy, do tych, których *skupione spojrzenie wiąże się z percepcyjną aktywnością, która nie jest ani pasywna, ani też całkowicie rozproszona*¹⁸, i którzy tym samym pragną tego, co Benjamin nazwałby aurą kontemplacyjnej identyfikacji i emocjonalnej intensywności. „Film kobiecy”, choć stopniowo unicestwiany przez podejmowane przez przemysł próby ukształtowania jednolitego widza, jest dowodem zarówno na istnienie możliwości odrodzenia aury na obszarze samej kultury masowej, jak i na nieantagonistyczną koegzystencję reprodukcji technicznej i auratycznej percepcji.

Zarówno Adorno, jak i Petro są zgodni, że Benjaminowska teoria wypalenia się doświadczenia we współczesności nie może tłumaczyć odrodzenia czy też następujących raz po raz powrotów aury w sztuce i kulturze popularnej XX wieku. Benjamin nie tylko podważa właśnie te kategorie, które są motorem całej jego krytyki kultury współczesnej, w tym jego studiów o surrealizmie, dziewiętnastowiecznej *flânerie*, twórczości Baudelaire’a czy Kafki. Łącząc w swojej argumentacji wątki teoretyczne, historyczne i normatywne, Benjamin sugeruje istnienie powiązań między trwaniem aury a estetyzacją polityki, między faszyzmem a odrodzeniem doświadczenia estetycznego w kulturze masowej – powiązania te są jednak zbyt powierzchowne i mylące. Zamiast pojmować nowoczesność jako zróżnicowanie rywalizujących sposobów patrzenia i kulturowej konsumpcji, Benjamin sam wtłacza złożoność współczesnej sytuacji odbiorczej w formę raczej monolityczną. Działając w ten sposób, czyni z efektów różnych historycznych zależności fakty „naturalne”; szczególna forma kultury wizualnej i sytuacji odbiorczej zostaje więc pomyłona z twardą ontologią mediów.

Jeśli przyjmiemy istnienie tych słabych punktów w Benjaminowskiej refleksji na temat filmu, to okaże się, że nadszedł czas, by właściwie podsumować esej o dziele sztuki i postarać się znaleźć mniej monolityczne podejście do kwestii wizualności auratycznej i postauratycznej. Wydaje się mało prawdopodobne, żeby Benjamin mógł tak drastycznie zniweczyć to, co było celem postulowanej przez niego dialektyki myśli, nie pozostawiając jednocześnie licznych śladów świadczących o jego hamowaniu się czy stłumieniach. Czytając Benjamina, wbrew jego ikonoklastycznej pozie, Miriam Hansen ukazała, że jego esej o dziele sztuki zawiera w rzeczywistości wiele aluzji do doświadczenia mimetycznego i auratycznych form, tym samym *sugerując, że rola kina w odniesieniu do zubożenia doświadczenia może wykraczać poza zaledwie przyspieszanie i dopełnianie procesu historycznego*¹⁹. Hansen uważa, że te fragmenty eseju, które zwykle są postrzegane jako szczególnie pseudonaukowe, niosą w sobie elementy, które mogą przyczynić się do skonstruowania alternatywnej teorii spojrzenia w dobie reprodukcji technicznej. Zwłaszcza – z jednej strony – komentarze Benjamina dotyczące taktylnej, przypominającej siłę pocisku, a stąd też i antyzłudzeniowej mocy filmu, a z drugiej – jego przemyślenia na temat „optycznej nieświadomości” obrazu fotograficznego pomagają Hansen przemyśleć na nowo Benjaminowską degradację aury. Formuła zaproponowana przez Hansen pozwoli rozwikłać

nieroztropne konceptualne zestawienie przez Benjaminą postauratycznej aury i faszystowskiej estetyki.

Po pierwsze, wydaje się uzasadnione, by to, co Benjamin rozumie jako taktylny wymiar filmu, pojmować nie jako formę naśladową zatomizowaną strukturę współczesnej egzystencji i nie tylko jako katalizator dyskursywnej głębi i prawdy. Kino, które *polega na zmianie miejsca akcji i ujęć, z przerwami i z różną siłą atakujących widza*²⁰, w sensie dosłownym pozwala mówić o tym, co można zobaczyć w obrazie. Jako źródło atrakcji wizualnych i intuicyjnego zdumienia film powoduje radykalne przesunięcie „ja” na obszarze odczuwania; przenosi nas poza nas samych w podobny sposób, w jaki dziecko *nie tylko bawi się, że jest sklepikarzem czy nauczycielem, ale też, że jest młynem czy pociągami*²¹. W taki sam sposób rozproszenie uwagi aprobeuje Kracauer, traktując je jak *odzwierciedlenie niekontrolowanej anarchii naszego świata*²². Benjaminowski obraz filmowy, choć sprzeczny z przestrzennym wymiarem dystansu auratycznego, zachowuje coś z czasowości aury; jest na tyle silny, że uaktualnia prehistoryczne warstwy ludzkich praktyk. Film daje widzowi doświadczenie quasi-magicznego kontaktu, prepojęciową (*preconceptual*) i sensoryczną formę poznania przypominającą podejmowane przez dziecko próby poznania obiektu przez zjedzenie go.

Po drugie, pozostałości doświadczenia auratycznego mogą także przedstawać się do postauratycznej praktyki filmowej tylnymi drzwiami, wykorzystując lukę, którą Benjamin nazywa optyczną nieświadomością. Za jej sprawą Benjamin dopuszcza w swojej teorii postauratycznej reprezentacji i sytuacji odbiorczej takie wymiary, które stoją w jawnej sprzeczności z tak przez niego stale podkreślanymi pojęciami: obecnością, bezśladowością, statusem znawcy czy radykalnym rozproszeniem uwagi. Zrównanie przez Benjaminą pracy kamery i Freudowskiej psychoanalizy nie miało na celu jedynie wskazania całkowicie odczarowującej racjonalizacji spojrzenia – sugeruje raczej zdolność filmu do sankcjonowania bezprecedensowej *mimesis* technologii i natury, możliwość kompletnego wnikięcia aparatury w rzeczywistość²³. Z jednej strony kamera dziurawi powierzchnię codzienności dzięki swej szczególnej technice reprezentacji; z drugiej jednak chce ukryć swe działanie, by było niewidzialne. Tak więc film potrafi wprowadzić widza w krainę świeckiej iluminacji, na arenę nagłego niczym błysk, nieintencjonalnego, zmysłowego poznania, tak podobnego do poznania, jakie Benjamin odkrył w pracach surrealistów, u Baudelaire’a, a także we własnych eksperymentach z narkotykami i odurzeniem różnymi substancjami. Ostatecznie kino umożliwia pewne formy wzajemności przypominające doświadczenie zjawisk auratycznych: optyczna nieświadomość na nowo wyraża – na użytek współczesnych możliwości reprodukcji technicznej – to, co w filozofii romantycznej dawało naturze moc oddawania spojrzenia.

Biorąc pod uwagę wszystkie te kwestie, Benjaminowska teza o taktylnej naturze współczesnego spojrzenia okazuje się bardziej ambiwalentna i „dialektyczna”, niż się początkowo wydawało. Pojawienie się obrazu filmowego wcale nie oznacza potępienia całego doświadczenia auratycznego jako dzielącego winę na równi z władzą i tradycjonalizmem. Jeśli kino oddające spojrzenie potraktujemy jako destabilizujący kontrapunkt dla dominujących praktyk filmowych, to może też stanowić antidotum dla instrumentalnej racjonalności i czasowej fragmentaryzacji, które Benjamin zbyt pospiesznie i zbyt ogólnie uznał za cechy współczesne-

go życia. Chirurgiczne narzędzia i mechanizmy filmu z pewnością przyczyniają się do rozbicia aury pierwszego typu, do zniszczenia aureoli okalającej naturalną obecność i cuda. Ale jednocześnie mimetyczne siły filmu, jego fizjonomiczny sposób oznaczania i jego dług wobec tego, co Tom Gunning nazywa „kinem atrakcji”, mogą wskazywać na drugi typ natury aury, na wymiar świeckiej iluminacji, a tym samym mogą też uprawomocnić takie obcowanie z filmem, jakie wymyka się reifikacji, którą Adorno widział u podstaw Benjaminowskiej teorii filmu²⁴. *Wykorzystanie w ten sposób możliwości mimetycznych kina mogłoby nie tylko pełnić funkcję krytyczną, ale też i odkupieńczą, przywołując pozostałości doświadczenia, które już przestały być uznawane lub też jeszcze nie zostały uznane przez społeczną i ekonomiczną racjonalność, czyniąc z nich czytelne znaki „zapomnianej przyszłości”*²⁵.

Analiza obecnego w eseju o dziele sztuki ponownego wpisywania, choć w sposób nieciągły, aury w film i przywoływania jej przez film, pozwala połączyć Benjaminowskie spojrzenie na postauratyczną wizualność z krytycznymi koncepcjami współczesnej kultury masowej, czyli teoriami, wedle których wymiar tego, co popularne, stanowi obszar ambiwalencji rozpowszechniający archaiczne utopie wspólnotowości a jednocześnie im zaprzeczający. Co więcej, Adorno i Petro, patrząc z tak różnych perspektyw, łączą się w sprzecznie wobec Benjamin – na nowo przeanalizowana koncepcja doświadczenia auratycznego umożliwia demistyfikację tajemniczego Benjaminowskiego pojęcia samej aury i uwolnienie jej od zbyt łatwo wysuniętego podejrzenia, że wszelki powrót auratycznego przeżycia z konieczności zbiega się z (faszystowskimi) strategiami estetyzacji. Skoro nawet sam Benjamin dostrzega, że pewne elementy mimetyczne przetrwały w postauratycznych praktykach wizualnych, byłoby więcej niż nierozsądne interpretować każde nowe wyrażenie aury jak odtworzenie faszystowskiej polityki mediów. Niewątpliwie faszyzm wywołuje auratyczne przeżycia za pomocą postauratycznych środków, aby przenieść dekadentckie wartości estetyczne na grunt działania politycznego, aby zabawić masy obrazowością wykreowaną przez autonomiczną politykę i aby stworzyć końcowy, unifikujący obraz heterogenicznego produktu ideologicznego; faszystowska kultura masowa odwołuje się do utopijnych elementów doświadczenia auratycznego, by mogły wspomóc projekt narodowego odrodzenia i rasowego oczyszczenia, jakie się dokona za sprawą wojny imperialnej. Jednak ponieważ to, co Benjamin nazywa optyczną nieświadomością reprodukcji technicznej, samo oferuje cenne pozostałości przeżycia auratycznego, nie ma żadnego powodu, dla którego aura nie miałaby odgrywać pewnej roli także w krytycznych praktykach wizualnych.

Aura, jej upadek i powrót to kategorie z zasady ambiwalentne, nawet w Benjaminowskiej filozofii historii i estetyce mediów uformowanych przez tak wiele różnych źródeł. Polityczna wartość tych kategorii zależy od uwarunkowań historycznych; nie można jej pojąć, stosując generalizujące teoretyczne i formalistyczne argumenty. Jednakże byłoby błędem myślenie, że jakikolwiek postauratyczny powrót aury może bezpośrednio powodować regresywny efekt polityczny. Można wtedy paść ofiarą takiego samego formalizmu i estetyzmu, jaki Benjamin tak gorliwie zwalczał. Ani współczesna polityka utowarowienia, ani też utowarowienie polityki nie duplikują dziś tego, co według Benjamin leżało u podstaw faszystowskiej estetyzacji. W dalszej części tekstu chciałbym otworzyć ramy dyskusji,

byśmy w znaczący i zróżnicowany sposób mogli mówić o politycznych zastosowaniach i nadużyciach aury, o jej doświadczaniu w dobie postmodernizmu.

David Harvey stwierdził, że kondycja postmodernistyczna, ogólnie rzecz biorąc, stanowi polityczną, społeczną i kulturową reakcję na zasadniczo nowy sposób funkcjonowania kapitalizmu pod koniec XX wieku. Postmodernistyczność reprezentuje zerwanie z reżimem fordystycznych metod znormalizowanej masowej produkcji i masowej konsumpcji, a także stanowi przejście w epokę *elastycznej akumulacji* jako nadrzędnej zasady kapitalistycznej reprodukcji, w epokę, którą cechują *bardziej elastyczne procedury pracy i rynków, geograficzna mobilność i nagłe zmiany w praktykach konsumpcyjnych* ²⁶. Zapoczątkowana mniej więcej w 1970 roku nowa, postfordystyczna faza kapitalistycznej akumulacji spowodowała pojawienie się wysoce zróżnicowanych sektorów produkcji, niestabilnych, rozmaitych rynków i ożywionego obrotu innowacjami. Wiąże się też z kolejną kompresją, za sprawą której kurczą się horyzonty przestrzenne i czasowe, zaś procesy decyzyjne rozszerzają się na globalny, różnorodny i wciąż zwiększający się obszar. Elastyczna akumulacja rozbija tradycyjne relacje kapitalistyczne i towarzyszącą im koncentrację kapitału; wypiera wielkie zakłady przemysłowe i otaczające je miasta, a otwiera pole działania liczным niewielkim przedsiębiorstwom i fabryczkom, ulokowanym gdzieś na peryferiach firmom-podwykonawcom, a także decentralizacji urbanistycznego sposobu życia ²⁷. Jakby w odpowiedzi na to w postfordystycznych społeczeństwach można zaobserwować pojawienie się nowych, zindywidualizowanych i bardzo zróżnicowanych sposobów konsumpcji dóbr. Jakkolwiek ambiwalentna ze swej natury, elastyczna akumulacja nie powiedzie się, jeśli nie wyposaży swych poszczególnych konsumentów w nowy rodzaj władzy rynkowej, która zastąpi standardowe praktyki fordystycznej masowej konsumpcji.

Fordystyczna kultura masowa oferowała niewielki wybór pomiędzy kanałami i propozycjami różnych mediów – w ten sposób produkowała względnie jednorodną społeczność, złożoną jednak z dość odrębnych widzów czy konsumentów. Jednym z powodów natychmiastowego sukcesu telewizji było to, że proponowała prywatne, jednostkowe przyjemności mające jednak pozór rzeczy istotnych publicznie. Siedząc w zaciszu własnego salonu, wszyscy oglądali te same programy w tym samym czasie, a więc każdy mógł przeżyć swój osobny akt kulturowej konsumpcji jako doświadczenie quasi-wspólnotowe. Konsumpcjonizm fordystyczny był obarczony obowiązkiem kreowania ryzykownej mitologii integracji społecznej i demokratycznej równości. Oferował wizerunek zjednoczonej populacji dążącej do tych samych celów i polującej na te same obiekty pożądania.

Natomiast kultura postfordystyczna, będąc tamtej przeciwieństwem, charakteryzuje się eksploatacją hybrydycznych multimediów i rzadko kiedy spójnych tożsamości. Skonfrontowany z technologicznymi procesami czasowego i przestrzennego rozciągania, względnie przewidywalny konsument fordystycznej kultury masowej zmienia się w symbolicznego kłusownika, który zagarnia różnorodne elementy z różnych czasów i przestrzeni, który lokuje siebie w wielu czasowościach naraz i przyjmuje nieustannie przekształcające się osobowości. Postfordystyczna techno-kultura przenosi zasadę elastycznej akumulacji na wymianę i gromadzenie elementów symbolicznych. W ten sposób unieważnia to, co fordystyczne społeczeństwo konsumpcyjne pozwalało jednostce odczuć jako wspólnotę wyobrażoną. Technologie kulturowe, takie jak wideo czy walkman,

przycisk *fast forward* na pilocie czy kamerze cyfrowej pozbawiają zasadności pojęcia jednorodnego czasu i przestrzeni, tak kluczowe dla ideologicznego efektu fordystycznych mediów: *Wypożyczenie kasety, by móc ją potem obejrzeć na wideo, umożliwia nam w sposób dosłowny wynajęcie innej przestrzeni i czasu* ²⁸. Zintegrowanie komputera, telefonu, telewizji i wideo, pojawienie się bankowości i zakupów internetowych, bezpośredni dostęp do archiwów internetowych i danych bankowych, szaleństwo nowych gier wideo i symulacji rzeczywistości wirtualnych – wszystko to wskazuje na pojawienie się nowego typu konsumenta, który dokonuje nieustannie selekcji. Efektem tych wyborów jest wysoce zindywidualizowane (a także utowarowione) użytkowanie niezwykle zróżnicowanego pejzażu medialnego.

Benjamin uważał reprodukcję techniczną za bodziec do powstania nowych form kulturowej władzy; mały roznosiciel gazet dyskutujący o wynikach wyścigu kolarskiego sygnalizował, według Benjamin, nadejście kultury ekspertów, która kwitła dzięki temu, że fordystyczne masowe media dawały ówczesnemu człowiekowi możliwość *skorzystania z przysługującego mu prawa do roli obiektu reprodukcji* ²⁹. W epoce informacji cyfrowej utopia uczestnictwa w kulturalnym uprawomocnieniu wydaje się całkowicie spełniona. Nie tylko postrzegamy siebie jako obiekt reprodukcji wizualnej i cyfrowej, ale też mamy względną kontrolę nad środkami i technologiami, które pozwalają nam kształtować nasze tożsamości i autoreprezentacje. Aby w pełni wykorzystać wielość możliwości i zapewnić sobie najefektywniejszą akumulację przyjemności i wolnego czasu, postmoderniści konsumenci muszą wiedzieć znacznie więcej niż tylko to, jak konsumować. Status eksperta stał się w rzeczywistości warunkiem wstępnym współczesnego przetrwania kulturowego. Konsumenci muszą umieć manipulować wyrafinowanymi technologiami i korzystać z kilku różnych kanałów medialnych jednocześnie. Co więcej, powinni też wiedzieć, jak sobie radzić z coraz większą presją, by uprościć złożoność, by móc dostrzec różnice, by zapomnieć o alternatywnych możliwościach podczas korzystania z konkretnej propozycji, by stawić czoło dynamicznej inflacji potrzeb i oczekiwań ³⁰.

Jednakże nawet jeśli kultura postmodernistyczna wymaga od nas, byśmy stali się ekspertami w sensie benjaminowskim, nietrudno zauważyć, że nasze współczesne życie prezentowane na ekranach znacznie się różni od typu wizerunków i tożsamości, jakie Benjamin chciał widzieć w obiegu na ekranach fordystycznej kultury masowej. Na przykład na stronach internetowych konstruujemy sieciowe tożsamości, tworząc i wklejając słowa, obrazy i dźwięki zaczerpnięte z kłopotliwie ogólnych i sprzecznych ze sobą, niespójnych źródeł ³¹. Ekspersi surfujący po sieci urządzają swoje domy, łącząc różne materiały, gatunki, style, idiomy w jeden, z zasady pozbawiony organizacyjnego punktu centralnego, niekończący się hipertekst. Tak więc postmodernistyczna techno-kultura wiąże swoje nowe formy kulturowej władzy z wielością pomnożonych tożsamości i punktów widzenia, które wypierają ujednoliconą tożsamość Benjaminowskiego proletariackiego roznosiciela gazet zafascynowanego proletariackimi sportami widowiskowymi. Nie trzeba nawet wspominać, że owo zróżnicowanie tożsamości kulturowych rozszerza się także na dziedzinę polityki. Dobrym przykładem byłby opisany przez Helmuta Dubiela *pochodzący z Badenii-Wirtembergii robotnik Mercedesa, należący do związku, ale też – jako członek grupy działania – protestujący przeciw*

*okolicznemu torowi testowemu Mercedesa, człowiek głoszący na Chrześcijańską Demokrację, bo obiecuje niskie opodatkowanie fabrycznych samochodów*³². Dąbiel ukazuje nie tylko coraz większe załamania postmodernistycznej świadomości politycznej, ale także fakt, że – stosując tu zasadę elastycznej akumulacji – tożsamości polityczne są wynikiem coraz bardziej złożonych i niestabilnych kombinacji różnych czynników i elementów. Natomiast owe czynniki i elementy odzwierciedlają rywalizujące ze sobą, nieprzewidywalne powiązania różnych społecznych, ekonomicznych i kulturowych lokalizacji.

Fordystyczna koncepcja produkcji, konsumpcji i odbioru nie wystarcza już przy analizie możliwości wykorzystywania przez jednostki kanałów medialnych i pluralizacji sposobów ekspresji. *Klasyczny typ konsumentów wydaje się przestarzały wobec nowych propozycji*³³. Jeśli koncepcja postmodernizmu ma oznaczać coś więcej niż zwykłą modę kulturową czy nowy paradygmat estetyczny, to trzeba się zastanowić, co jest odmiennego we współczesnym doświadczeniu jednostki i w instytucjach konsumpcji kulturowej. Postmodernizm musi więc określić, jaki jest związek pomiędzy pojawieniem się strategicznych praktyk symbolicznego zawłaszczania, coraz silniejszą decentralizacją i powielaniem tożsamości a zmianami w globalnym systemie ekonomicznym, za sprawą których żyjemy w nieustannym „gdzieś indziej” i „kiedy indziej”. Najczęściej jednak współczesna krytyka postmodernistyczna rzadko kiedy podejmuje ten złożony problem i często rezygnuje z koniecznej analizy instytucjonalnej. Ponadto zwykle pomija zależności pomiędzy elastyczną akumulacją hybrydycznych tożsamości, różnicami wyzwolonymi z hierarchii i różnorodnymi formami działania a metodami funkcjonowania – na małą i większą skalę – zachodniego kapitalizmu pod koniec XX wieku. Co więcej, krytyka ta bezrefleksyjnie heroizuje odśrodkową siłę postfordystycznych społeczeństw, uważając ją za część *fantastycznego uwolnienia kultur, form życia, stylów i światowych perspektyw, które dziś już nie spotykają się w zwykły sposób, ale wzajemnie otwierają się na siebie i przenikają się za pośrednictwem obopólnej interpretacji, mieszają się, wchodzą w hybrydyczne i twórcze relacje, wytwarzają przemożny pluralizm, zdecentralizowaną, a więc niejasną wielorakość, realny chaos połączonych choć przypadkowych dźwięków i tekstów, niemalże nie do rozszyfrowania*³⁴.

W rezultacie taka forma krytycyzmu, zwłaszcza w odmianie poststrukturalistycznej, często zbyt łatwo przypisuje znaczenie subwersywne procesom rozpadania się tożsamości i współczesnej włączyłki kulturowych kłusowników, tuszując przy tym fakt, że lokalne uprawomocnienia kulturowe niekoniecznie wyrażają się w oporze czy opozycji. Warto pamiętać, że żadne karnawałowe unieważnianie ustalonych tradycji, ujednoliconych tożsamości czy fordystycznych praktyk medialnych *per se* nie oznacza jeszcze wyzwolenia, które wielu teoretyków uważa za efekt technokulturowego rozpadu prepostmodernistycznej przestrzeni, doświadczenia i znaczenia. Jeśli pomnażanie tożsamości kulturowych ma nie prowadzić do kakofonii rozdrobnionych bitów obrazu i bajtów dźwięku, ale raczej umożliwić politycznie znaczące procesy kolektywnego kształtowania woli, to muszą się wytworzyć sfery publiczna i kontr-publiczna, które będą pośredniczyć między globalnym a lokalnym, między bynajmniej niesynchronizowanymi siłami rozszerzenia kulturowego, politycznego i ekonomicznego. Innymi słowy, tylko wtedy, gdy postfordystyczne załamanie kultury i typowych dla niej scenariuszy po-

droży wirtualnych będzie połączone z pomyślną instytucjonalizacją infrastruktur regulujących sprzeczne wymiary globalizacji, możliwa będzie ochrona form solidarności, które dają jednostce i wspólnocie prawo efektywnego korzystania z logiki czasoprzestrzennego przemieszczenia tak charakterystycznego dla naszej kalejdoskopowej epoki informacji cyfrowej³⁵.

W wielu przypadkach współczesne pragnienie doświadczenia auratycznego nie wyraża nic innego, jak tylko nadzieję na takie struktury mediacji, które będą negocjować pomiędzy globalnym a lokalnym i odnowią znaczące przestrzenie rozbitego pejzażu kultury postmodernistycznej, zagwarantują formy indywidualnego działania i mimetycznej non-intencjonalności, a więc znajdą lek na utratę pamięci w naszej fantastycznie wyzwolonej kulturze jednostek surfujących po kanałach.

Postmodernistyczna aura – uprawiana we współczesnych muzeach czy też przez cyfrowe wskrzeszanie dziewiętnastowiecznych oper bądź opakowywanie politycznych zabytków – wskazuje, że anarchiczna wolność globalnych kłusowników pozostanie jedynie wyobrażona, jeśli nie uda się im stworzyć etosu znaczenia, czyli jednostkowych i kolektywnych struktur waloryzowania, które umożliwią usytuowanym w danym miejscu podmiotom odróżnianie mniej lub bardziej istotnych narracji, obrazów i dźwięków. Choć współcześnie aura została całkowicie włączona w obieg utowarowionej kultury i informacji cyfrowej, to jednak często oznacza także paradoksalną i raczej idealistyczną walkę o powrót realnego, protest przeciw coraz bardziej globalnym spektaklom symulacji³⁶. Następujące co jakiś czas odrodzenie aury – jako że jego celem jest krótkotrwałe ponowne „zaczarowanie” ludzkiej percepcji i relacji między obiektami – może przypomnieć o potrzebie doświadczenia w jego najbardziej dobitnym sensie. Takie Odrodzenie niejako testuje ekonomiczną i kulturową hegemonię elastycznej akumulacji, wyrażając resztki sprzeciwu wobec wszechobecnej dominacji wartości giełdowych, wobec dewaluacji obiektów podległych globalnemu utowarowieniu. W czasach kiedy postfordystyczne relacje kapitalistyczne w bezprecedensowy sposób jednocześnie zacieśniają i rozszerzają czasoprzestrzenny wymiar światów, w których żyjemy, ponowne stworzenie doświadczenia auratycznego oferuje *poligon do refleksji na temat czasowości i podmiotowości, tożsamości i odmienności*³⁷. Aura unaocznia nam dzisiaj, że życie bez pamięci i twardej materialności doświadczenia odczuwania nie jest wcale życiem. To z kolei otwiera nam oczy na fakt, że podróże przez hiperprzestrzeń i przemierzanie superautostrad elektronicznej informacji bez wstawania z fotela – pomimo wyzwającego potencjału, jaki posiadają – mogą, jak na ironię, więzić znaczenie i wolność w żelaznej klatce fałszywego uprawomocnienia, pseudoindywidualizacji. Jako jeden z wielu różnych sposobów masowego doświadczenia kulturowego, przywrócona aura ukazuje, że sama współczesna kultura popularna zawiera w sobie elementy naprawcze dla własnych ideologii i praktyk, dla procesów zanikania historii i pamięci w „ostatecznych” (*terminal*) postrzeżeniach, odtwarzanych bez końca jak film i wideo. Przeciwwstawiając się postmodernistycznej dematerializacji i detemporalizacji doświadczenia, aura przypomina nam, że każde zderzenie różnorodnych przestrzeni i sprzecznych czasowości może nas uwolnić od opresyjnych tradycji i monolitycznych tożsamości tylko wówczas, gdy uda się połączyć symboliczny materiał różnych kultur z trajektoriami doświadczeń odczuwających ciało i materialnością codziennej praktyki.

Synkretyczne przemieszanie auratycznej charyzmy z atrakcyjnością dla mas charakteryzujące *Opakowany Reichstag* Christo – by powrócić do początku naszej dyskusji – będzie tu dobrym przykładem. Jako wydarzenie lokalne o globalnym oddźwięku projekt Christo przywoływał urok doświadczenia auratycznego i mimetycznego, aby ustanowić coś, co nazwałbym hybrydyczną wizualną sferą publiczną, w której – w przeciwieństwie do klasycznego Habermasowskiego modelu burżuazyjnej sfery publicznej – ciało i jego przyjemności odgrywają nieza-przeczalnie doniosłą rolę. Krótkotrwała aura *Opakowanego Reichstagu* otworzyła kulturowe przestrzenie, w których była możliwa nie tylko negocjacja pomiędzy przeszłością a przyszłością, lokalnym i globalnym, ale też i różnorodne schematy zmysłowości i poznania, cielesnego doświadczenia i zabiegów dyskursywnych. *Opakowany Reichstag* odwoływał się do auratycznych pragnień po to, by przekształcić zabytek w ekran projekcyjny; aura projektu wywoływała rywalizujące obrazy przeszłości i przyszłości, unaoczniając fakt, że historia, prawda i tożsamość to po prostu konstrukcje. W czasach, kiedy za sprawą ruchomych obrazów historia będzie powracać jako techniczna reprodukcja, projekt Christo świadczy o tym, że współczesna wyobraźnia narodu jest wysoce niejednorodna, że kultura i doświadczenie wizualne istnieją tylko w liczbie mnogiej, że są wewnętrznie zróżnicowane i że współegzystują z wieloma innymi kulturami i sposobami doświadczenia w tym, co moglibyśmy nazwać wielojęzycznym pluralizmem współzawodniczących sfer publicznych. Zamiast na nowo formułować pojęcia dotyczące ujednoliconego typu odbioru, lub też traktować wizualność jako siłę napędzającą syntezę emocjonalną, aura *Opakowanego Reichstagu* kieruje naszą uwagę na procesy reprezentacji i konfliktu, pokazując jak postfordystyczna kultura wizualna jest uwikłana w działanie politycznej legitymizacji, organizację sfery prywatnej i publicznej, a także konstrukcję niestabilnych i często sprzecznych tożsamości.

Działania Christo przypominają, że kultura wizualna w dobie elastycznej akumulacji – nawet w postaci globalnego spektaklu i masowej rozrywki – może zakreślać pole podziału, różnicy i kontestacji. Uznanie – przez odwołanie do Benjamina – odbiorców pracy Christo za oszukanych przez auratyczną potęgę jego projektu uniemożliwia z kolei rozpoznanie odmienionego pejzażu doświadczenia, komunikacji i utowarowienia w postfordystycznym społeczeństwie informacyjnym. Bowiemy jeśli będziemy wyrażać doświadczenie, zrozumienie i wiedzę w ramach istniejących granic sfer prywatnej i publicznej, to – biorąc pod uwagę zakorzeniony w zachodniej kulturze lęk przed tym, co wizualne (*ocularphobia*) – w żaden sposób nie docenimy potencjalnych zalet współczesnej wizualności³⁸. Wpuszczając doświadczenie auratyczne przez tylne drzwi kultury postauratycznej, *Opakowany Reichstag* ujawnił, jak bardzo jest niewłaściwe wpisywanie współczesnej intencjonalnej fabrykacji aury w kontekst wyznaczony przez Benjamina – zrównywanie działań postmodernistycznej kultury wizualnej z nazistowskim spektaklem. W czasach coraz to szybciej następującej amnezji, w dobie przestrzennych przemieszczeń krótkotrwała aura *Opakowanego Reichstagu* wytworzyła energię pozwalającą na ukształtowanie etosu znaczenia. Aura projektu nie prowadzi wcale do reakcyjnej estetyzacji polityki; raczej pozwala Niemcom przemyśleć, co to znaczy być Niemcem w zglobalizowanej kulturze, na nowo krytycznie określić dziedzictwo przeszłości oraz ponownie wpisać ciało i jego

przyjemności w postnacionalistyczny dialog między kulturą a konstrukcją hybrydycznej i niejednorodnej społeczności.

Jeśli więc weźmiemy pod uwagę owe fundamentalne zmiany w naturze współczesnej kultury wizualnej, to czy możemy uznać, że Adorno, broniąc aury przed Benjaminem, miał ostatecznie rację? Czy dzisiejsza trwałość aury świadczy o pośmiertnym zwycięstwie Adorna nad Benjaminem? Czy postfordystyczna aura degraduje esej Benjamina o dziele sztuki, a także filozofię reprodukcji technicznej i towarzyszącą jej krytykę estetyzacji polityki? Czy każe je wyrzucić na śmietnik historii?

Jest kilka powodów, by wierzyć, że Benjaminowska krytyka aury i estetyzacji polityki nie oferuje nam już tego, co pierwotnie miała oferować – krytycznej miary, która pozwoli określić, w jakim stopniu polityka wykorzystuje instrumentalnie współczesne kulturowe ekspresje i praktyki. Oczywiście przeprowadzona przez Benjamina analiza kultury wizualnej XX wieku nadal okazuje się przydatna, jeśli chcemy zrozumieć, jak współczesna kultura potwierdza i zamienia w towar postmodernistyczny reżim ruchomego spojrzenia wirtualnego. Jednocześnie jednak nie wolno nam przeoczyć radykalnych zmian w organizacji doświadczenia, które oddalają nas od czasów i rozumowania Benjamina. Niezależnie od tego, czy dotyczą one przekształceń w produkcji i społecznej funkcji auratycznej percepcji, czy też w sposobach oddziaływania dzisiejszych kanałów medialnych na formowanie się władzy kulturowej albo w forsowanych przez globalny kapitalizm strategiach utowarowienia, owe historyczne różnice, jak sądzę, powinny nas uczyć, byśmy nie stosowali zbyt łatwych paralel między spektaklami medialnymi lat 90. a tym, co Benjamin nazywał estetyzacją polityki, czyli faszyzmem. Ponieważ całkowicie zmieniły się sposoby postrzegania i rozumienia pozycji podmiotu w przestrzeni kultury wizualnej, jakiegokolwiek dzisiejsze wskrzeszenie aury musi dać polityczne rezultaty całkiem odmienne od tych, które wymuszał faszyzm. Jak wskazuje sukces *Opakowanego Reichstagu* Christo, doświadczenie auratyczne w latach 90. wyraża i odzyskuje przestrzeń autorefleksyjności w samej kulturze. Innymi słowy – w przeciwieństwie do tego, co twierdził Benjamin – aurze udało się przetrwać w rozwiniętej już kulturze możliwości reprodukcji technicznej. Umożliwiły to jednak warunki, które stoją w sprzeczności z Adornowską filozofią sztuki, a mianowicie całkowita integracja ekonomii i kultury, a co za tym idzie – odrzucenie radykalnie osobnej sfery estetyki. Tak więc ani zjadliwa krytyka fordystycznej kultury masowej i heroizacja pełnej sprzeczności niezależnej sztuki modernistycznej u Adorna, ani też jednostronna waloryzacja postauratycznej sztuki i niejednoznaczne zarzuty wobec doświadczenia estetycznego u Benjamina nie proponują pojęć, które pozwoliłyby stworzyć krytyczną teorię postmodernistycznej konsumpcji i amnezji. Paradygmatyczne kategorie Adorna i Benjamina, z których każda na swój sposób łączy historyczno-opisowe i normatywne argumentacje, są stopniowo pochłaniane przez ten sam proces historyczny, który starają się teoretyzować. Dlatego też nie chodzi tu o to, by ustalić, kto z kim wygrał, czy też by – jak to czyni Collins – umieścić Benjamina i Adorna w „Grant Hotel Abyss” historii modernistycznej³⁹, ale raczej o to, by zbadać, co można ocalić z myśli Benjamina (i Adorna) dla naszych czasów, oraz by zastanowić się, jak możemy się odnaleźć w jego krytyce współczesnej kultury i jaką rolę może ona spełnić w postmodernistycznych warunkach elastycznej akumulacji.

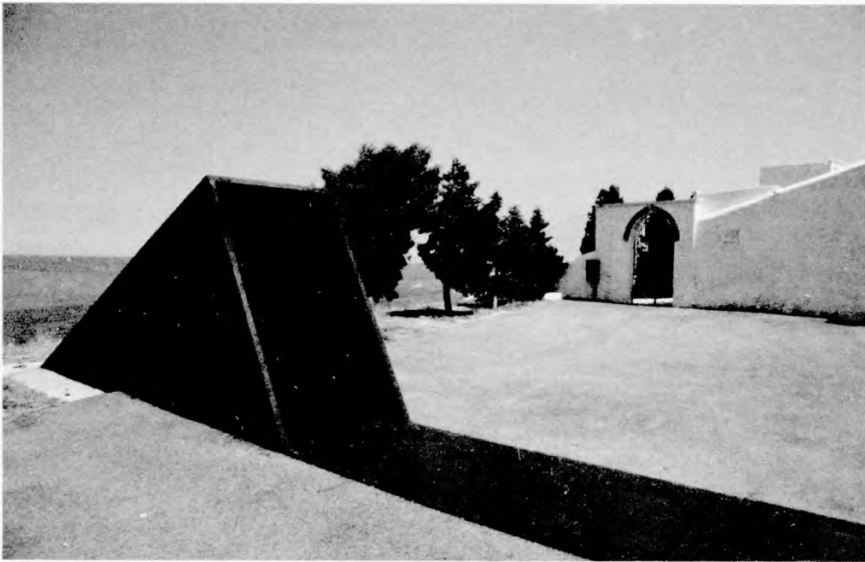
Nietrudno zauważyć, że nigdy dotąd nie było większej potrzeby, by zająć krytyczne stanowisko wobec ekspresji kulturowej, technologii mediów i metod politycznej legitymizacji. Kultura postmodernistyczna stłoczyła różne wymiary reprezentacji – semiotyczny, estetyczny i polityczny – w jednej globalnej gramatyce konsumpcji dóbr materialnych, stawiając obraz nad rzeczywistością i promując zabawę oraz rozrywkę jako spoiwo, które może scalać społeczeństwo. Jednakże perspektywa Benjaminina, w oryginalnej formie, nie sprawdza się w refleksji na temat intencji i efektów współczesnych spektakli. Choć inscenizacja i utowarowienie tego, co polityczne, może być już dzisiaj normą, nierozsądne byłoby twierdzić, że wszelkie połączenie polityki i konsumpcji w epoce kampanii telewizyjnych stanowi kontynuację projektu estetyzacji polityki. Zniwelowałibyśmy wszelkie historyczne niuanse i różnice, gdybyśmy odczytywali antyseptyczne i dziwnie auratyczne przedstawienie wojny na kanale CNN w kategoriach Benjaminowskich, a więc gdybyśmy traktowali tę prezentację jako jedyny *telos* postmodernistycznej polityki.

Materializm historyczny – w szczególnym Benjaminowskim ujęciu – aplikowany na teorię estetyczną, każe nam pytać o techniczne i ekonomiczne warunki motywujące naszą postawę wobec piękna⁴⁰. Nasze rozpoznanie tego, co piękne, to jedynie kwestia uwarunkowań historycznych. Uwidaczniają się tu zmiany struktury doświadczenia oraz metod, jakimi techniki reprodukcji i wymiany określają nasz sposób widzenia, odczuwania, pamiętania, rozumienia i marzenia. Esej Benjaminina o dziele sztuki mówił o jednostkowej i zbiorowej percepcji piękna w fordystycznej epoce standaryzowanej masowej produkcji i konsumpcji. Teza o estetyzacji miała służyć refleksji na temat instrumentalnego wykorzystania przez politykę dziewiętnastowiecznych koncepcji piękna jako środka integrującego fordystyczne masy w faszystowskim systemie społecznym. Miała służyć zrozumieniu, jak faszystyzm wykorzystywał zmieniające się postawy wobec doświadczenia auratycznego i mimetycznego, w celu przeprowadzenia kontrrewolucyjnego projektu wojny i narodowego odrodzenia.

Materialistyczny nacisk Benjaminina na historyczny charakter doświadczenia estetycznego powinien nas uczulić na to, by nie stosować bezpośrednio jego krytycznej terminologii w politycznym zarządzaniu wizualnością w naszych postfordystycznych czasach informacji cyfrowej i elastycznej akumulacji. Ani współczesne struktury doświadczenia zmysłowego, ani też struktury pamięci jednostkowej i zbiorowej nie odpowiadają już tym, które według Benjaminina lokowały się w centrum faszystowskiego spektaklu. Benjaminowskie pojęcie doświadczenia jest samo w sobie zbyt wąskie (i obarczone zbyt silnymi uprzedzeniami dotyczącymi płci), by móc je stosować nawet w epoce, którą sam badał. Jego koncepcja rozpadu aury jest za bardzo monolityczna, by wyjaśnić różnorodne, rywalizujące ze sobą rejestry widzenia i doświadczania typowe dla współczesnej kondycji. Ale pomimo tak wąskiego spojrzenia właśnie to podkreślenie historycznego charakteru organizacji jednostkowej przyjemności i percepcji zbiorowej dało nam silny argument zarówno w sporze z rewizjonistycznymi rekonstrukcjami, wedle których estetyka faszystowska jest jedynie pewnym stylem czy ikonografią, jak i w walce z żywiołowym przedstawianiem współczesnej kultury wizualnej jako zadziwiająco pokrewnej faszystowskiej sferze publicznej⁴¹. Benjamin, który był krytycznym historycyście w o wiele większym stopniu, niż sam chciałby to przyznać,

zachęca nas, byśmy rozpatrywali takie pojęcia, jak estetyka faszystowska czy estetyzacja polityczna w ich własnym kontekście historycznym. Zamiast bezmyślnie nadmuchiwać Benjaminowski aparat pojęciowy i zastanawiać się, co jeszcze poza faszyzmem może być faszystowskie, więcej zyskamy, gdy wykorzystamy oferowane przez niego narzędzia krytyczne do lepszego zrozumienia tego, co konkretnie uznawano za piękne w czasach faszyzmu i kto za ten wybór odpowiadał.

Takie ostrzegawcze zastosowanie nie ma jednak na celu pozbawienia spostrzeżeń Benjamina aktualności i włączenia jego tezy o estetyzacji do panteonu historii intelektualnej. Nawet jeśli struktury doświadczenia przeszły wiele znaczących zmian od lat 30., podkreślenie przez badacza kwestii doświadczenia może wskazać to, co w jego refleksji pozostaje paląco aktualne. Jeśli rzeczywiście chcemy podążać ścieżką wyznaczoną przez Benjamina, wszelka poważna analiza związku władzy i estetyki, aury i dominacji musi dziś stawiać czoło potężnym wymaganiom intelektualnym i metodologicznym. Krytykując estetyzację polityki, Benjamin chciał pokazać, jak wzajemnie oddziałują na siebie polityczna prezentacja i historycznie uwarunkowane schematy percepcji, a także jak imperatywy władzy i pieniądza kolonizują konkretne wybory tego, co widzimy, oraz sposoby tego widzenia. Tak więc wszelka teoria postmodernistycznego spektaklu czerpiąca z Benjamina nie może się obyć bez silnego komponentu etnograficznego, który umożliwi opis z perspektywy fenomenologicznej, przestrzeni symbolicznych i praktyk kulturowych życia codziennego. W przeciwieństwie do Adorna, który nie chciał widzieć w codzienności miejsca dla działań znaczących, Benjamin zachęca nas, byśmy rozumieli codzienność jako obszar nieustających negocjacji i interwencji, walki i ekspresji. Inaczej niż Adorno, Benjamin nie tracił nadziei wobec zjawiska będącego już dziś normą, przed którą nie da się uciec: utowarowienia praktyk kulturowych. Przeciwnie, odczytywał ów popularny wymiar wbrew obiego-



Fragment realizacji rzeźbiarskiej w Portbou dedykowanej Walterowi Benjaminowi.
Dzieło Daniego Karavana (fot. M. Giżycki)

wym przekonaniom, chciał znaleźć momenty pęknięcia, w których kultura rynkowa zwracała się przeciw własnym ideologiom i oferowała podstawę lepszego życia. W świetle postmodernistycznego upadku wszelkich znaczących pojęć niezależnej, autonomicznej, nieutowarowionej sztuki pragmatyzm Benjamina nadal pozostaje bardzo aktualną strategią intelektualną. Pragmatyzm ten uczy, że żadna z dyskusji na temat estetycznego momentu polityczności nie może być uznana za słuszną i aktualną, jeśli nie wyjaśnia wzajemnego oddziaływania postmodernistycznego mnożenia się obrazów i historycznie specyficznego pejzażu doświadczenia; jeśli nie tłumaczy, jak odczuwające ciała poruszają się po załamujących się pod wszelkimi kątami i coraz to bardziej wirtualnych przestrzeniach kultury, aby zajmować wciąż zmieniające się pozycje oraz próbować stworzyć i naznaczyć historię.

LUTZ KOEPNICK

Tłum. KAROLINA KOSIŃSKA

¹ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, wyb. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 88. (Zdecydowałam się cytować starsze polskie wydanie tekstu Benjamina, jako obszerniejsze, mimo że w nowszych opracowaniach stosuje się już zmodyfikowany, a bliższy oryginałowi tytuł. Zob. *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, w: *Wiedza o kulturze. Część IV. Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. J. Bocheńska, A. Kisiełowska, M. Pęczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1993, s. 282-283. – przyp. tłum.).

² A. Friedberg, *Cinema and the Postmodern Condition*, w: *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, red. L. Williams, Rutgers University Press, New Brunswick 1995, s. 60. Zob. także szersze studium Friedberg: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1993.

³ W. Benjamin, dz. cyt., s. 73.

⁴ Zob. różne eseje zebrane w: V. Burgin, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1996.

⁵ H. J. Syberberg, *Vom Unglück und Glück der Kunst in Deutschland nach dem letzten Kriege*, Matthes und Seitz, Munich 1990, s. 50.

⁶ Rozwinięcie tej kwestii można znaleźć w moim tekście *Rethinking the Spectacle: History, Visual Culture, and German Unification*,

w: *Wendezeiten – Zeitenwende. Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur 1945-1995*, red. R. Weninger, B. Rossbacher, Stauffen Verlag, Tübingen 1997, s. 151-170.

⁷ Zob. G. L. Mosse, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars to the Third Reich*, Cornell University Press, Ithaca 1975, s. 42-72.

⁸ Zob. np.: T. Meyer, *Repräsentativästhetik und politische Kultur*, w: *Kunst, Symbolik und Politik. Die Reichstagsverhüllung als Denkanstoß*, red. A. Klein, Leske und Budrich, Opladen 1995, s. 317-324.

⁹ J. Collins, *Architectures of Excess: Cultural Life in the Information Age*, Routledge, New York 1995, s. 25.

¹⁰ A. Huyssen, *Monumental Seduction*, „New German Critique”, Fall 1996, nr 69, s. 187.

¹¹ W. Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*, tłum. H. Zohn, red. H. Arendt, Schocken, New York 1969, s. 188.

¹² H. Schlüpmann, *Kinosucht*, „Frauen und Film”, October 1982, nr 33, s. 45-52.

¹³ M. Hansen, *Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?*, „New German Critique”, Spring – Summer 1983, nr 29, s. 180.

¹⁴ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, tłum. J. Cumming, Continuum, New York 1995, s. 135.

¹⁵ T. W. Adorno, *On Popular Music*, w: *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, red. S. Frith, A. Goodwin, Routledge, London 1990, s. 308.

- ¹⁶ T. W. Adorno, *On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening*, w: *The Essential Frankfurt School Reader*, red. A. Arato, E. Gebhardt, Urizen Books, New York 1978, s. 280.
- ¹⁷ P. Petro, *Joyless Street: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*, Princeton University Press, Princeton 1989.
- ¹⁸ Tamże, s. 67.
- ¹⁹ M. Hansen, *Benjamin, Cinema and Experience: „The Blue Flower in the Land of Technology”*, „New German Critique”, Winter 1974, nr 40, s. 202.
- ²⁰ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, dz. cyt., s. 90.
- ²¹ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, red. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, t. 2, s. 205.
- ²² S. Kracauer, *Cult of Distraction*, w: *The Mass Ornament: Weimar Essays*, tłum. T. Y. Levin, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1995, s. 327.
- ²³ Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, dz. cyt., s. 84.
- ²⁴ T. Gunning, *The Cinema of Attraction(s)*, „Wide Angle” 8, 1986, nr 3-4, s. 63-70. Zob. także: tegoż, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator*, „Art & Text” 1989, nr 34, s. 31-45.
- ²⁵ M. Hansen, *Benjamin, Cinema....* dz. cyt., s. 209.
- ²⁶ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Basil Blackwell, Oxford 1989, s. 124.
- ²⁷ P. U. Hohendahl, *Prismatic Thought: Theodor W. Adorno*, University of Nebraska Press, Lincoln 1995, s. 145.
- ²⁸ A. Friedberg, dz. cyt., s. 74; zob. także: I. Chambers, *The Aural Walk*, w: tegoż, *Migrancy, Culture, Identity*, Routledge, London – New York 1994, s. 49-53.
- ²⁹ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, dz. cyt., s. 84.
- ³⁰ Zob. G. Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 1992, s. 33-89.
- ³¹ Zob. S. Turkle, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, Simon and Schuster, New York 1995.
- ³² H. Dubiel, *Ungewißheit und Politik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994, s. 90.
- ³³ G. Schulze, *Das Medienspiel*, w: *Kulturinszenierungen*, red. S. Müller-Dooch, K. Neumann-Braun, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995, s. 370.
- ³⁴ J. Habermas, *What Theories Can Accomplish – and What They Can't*, w: tegoż, *The Past as Future*, tłum. M. Pensky, University of Nebraska Press, Lincoln 1994, s. 119.
- ³⁵ Zob. A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- ³⁶ Zob. H. Foster, *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge 1996.
- ³⁷ A. Huyssen, *Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium*, w: tegoż, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York 1995, s. 16.
- ³⁸ Zob. M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1994; B. M. Stafford, *Good Looking: Essays on the Virtue of Images*, MIT Press, Cambridge 1996.
- ³⁹ Zob. J. Collins, *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*, Routledge, New York 1989, s. 1-27.
- ⁴⁰ M. P. Steinberg, *Collector as Allegorist: Goods, Gods, and Objects of History*, w: *Walter Benjamin and Demands of History*, red. M. P. Steinberg, Cornell University Press, Ithaca 1996, s. 107.
- ⁴¹ Przykładem może tu być projekt z 1996 roku *Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*, zorganizowany przez londyńską Hayward Gallery, a potem prezentowany w Londynie, Berlinie i Barcelonie.