

Benjamin: UMETNINA V ČASU, KO JO JE MOGOČE TEHNIČNO REPRODUCIRATI

- Eno temeljnih del kako naj bi sodobno umetnost razumeli.
- Revolucija v vrhni stavbi, ki poteka mnogo počasneje kot v bazi, je potrebovala več kot polovico stoletja, da je lahko na vseh kulturnih področjih uveljavila spremembe.
- Zavračajo vrsto tradicionalnih pojmov kot so ustvarjalnost in genialnost, večna vrednota in skrivnost, torej pojme katerih nenadzorovana raba pelje k obdelavi dejanskega materiala v fašističnem smislu. Novi pojmi so uporabni za izražanje revolucionarnih zahtev v umetnostni politiki.
- Vedno je bilo umetnino načelno reproducirati (učenci so posnemali). Tehnična reprodukcija umetnine pa je nekaj novega kar se v zgodovini pojavlja v časovno ločenih sunkih.
- Z litografijo reprodukcijska tehnika dobi novo stopnjo – svoje izdelke je pošiljala na trg v množinah in vsak dan v novih podobah. Prekosila jo je fotografija. Kot je bil v litografiji navidezno skrit ilustriran časopis, tako je bil v fotografiji skrit zvočni film.
- Okrog leta 1900 si je tehnična reprodukcija izbojevala mesto med umetniškimi postopki. Reprodukcijska in filmska umetnost vplivata na umetnost v njeni prevzeti obliki. Pri najpopolnejši reprodukciji odpade tukaj in zdaj. Spremembe so nastajale v fizični strukturi in v lastniških odnosih, v katere je stopala. Tehnična reprodukcija ohranja pristnosti in avtoritete, medtem ko ročna reprodukcija ne. Zakaj:
 - tehnična reprodukcija je samostojnejša od ročne
 - postavi posnetek izvornika v položaj, da se približa prejemniku.
- V času tehnične reprodukcije umetnine krmi njena avra. Tehnična reprodukcija ločuje reproducirano od tradicije. Umetniško delo se z enkratnim zamenjuje z množičnim. Ko se približa temu, v svoji situaciji aktualizira tudi reproducirano.
- K originalni umetnini sodijo spremembe, ki jo je sama utrpela. Sama tehnična reprodukcija te vrednosti nima. Sama tehnična reprodukcija pri naravni mehaniki nima dostopnosti. Proces same reprodukcije razvrednoti tukaj in zdaj. Spreminja se tudi način zaznavanja – zmožnost dosegljivosti tega, kar hočemo tukaj in zdaj.
- Sama umetnost tehnične reprodukcije se sreča s krizo. Umetnost se odzove s teorijo umetnosti, a sama umetnost ni umeščena več v uporaben kult. Tehnična reprodukcija dematerializira samo vrednost umetnine.
- Čutno zaznavanje človeka je naravno in zgodovinsko določeno. Spremembe v mediju čutnega zaznavanja avre; bomo lahko prikazali družbeno določenost tega propadanja. Avra – enkratni dogodek še tako bližnje daljave (npr. sence na travi). Je tisto, kar je lastno originalu, bistvo njenega propadanja je preseganje enkratnega, odvzemanje edinstvenosti predmetu. Enkratnost umetnine je nezdružljiva v ujetost v tradicijo. Družbena določenost propadanja avre:
 - polastitev človeka predmeta iz največje bližine
 - presežek enkratnosti nekega dogodka.
- Razkroj avre je znamenje čutnega zaznavanja, katerega smisel za enakovrstno v svetu je to, da človek opazi to enakovrstnost s pomočjo reprodukcije tudi v enkratnem pojavu. Tako se na čutnem področju razodeva tisto, kar na področju teorije opažamo kot povečan pomen statistike.
- Enkratna vrednost prave umetnine je utemeljena v ritualu, v katerem je imel svojo izvirno in prvo uporabno vrednost. (Preneseno – sekulariziran ritual). Tehnična reprodukcija umetnino prvič v zgodovini odrešuje njenega parazitskega prebivanja v ritualu.

- Fotografski posnetek – množica kopij; vprašanje o pristnosti je brezpomensko, ko se v umetniški reprodukciji odpove merilu pristnosti – ritual postane politika.
- Poudarka sprejemanja umetnin:
 - kulturna vrednost umetnine
 - razstavna vrednost umetnine.
- Umetniška proizvodnja je začela s predmeti, ki so jih rabili pri kultu. Z emancipacijo posameznih umetniških vej iz okrilja rituala se povečujejo tudi možnosti za razstavljanje njihovih izdelkov.
- Kontekst, v katerega je ujeta umetnina, je kult same umetnosti.
- Metode tehnične reprodukcije – iz kvantitativnega premika je prešla v kvalitativno spremembo njene narave. Kulturna vrednost je začela v fotografiji na vsej črti izpodrivati razstavna vrednost. Fotografski posnetki zahtevajo povsem določen način sprejemanja, gledalce vznemirjajo, do njega (vznemirjenja) potrebujejo določeno pot.
- Razstavna vrednost – se razstavi, je vidno, se producira, nekdo hoče posedovati. Kulturna vrednost – ima neko umeščenost, zanje pomembna, da obstaja, ne glede nato ali je vidna ali ne.
- Umetnina postane blago, umika se kulturna vrednost. Film ima močno sugestivno vrednost. Nima avre, nasprotje filma je gledališče – ima svojo pristnost, ker pride do neposrednega stika med gledalcem in igralcem). Sam film pa je montiran, lepljen in igralcem odvzame avro – odvzame se akcija, reakcija (energetska izmenjava). V filmu gledalec postane predmet, ker se mora odreči avri. Čar filma je v blagovni naravi.
- Stvaritev filmskega igralca s kamero ima dve posledici:
 - aparaturo pod vodstvom snemalca zavzema stališča
 - število kadrov moramo razumeti kod kadre kamere.
- Igralčevo stvaritev določa vrsta optičnih vtisov. Publika se vživlja v igralca tako, da se vživlja v aparaturo. Ko človek igra, mora delovati z vso svojo osebnostjo, vendar se mora odreči avri, le te ni mogoče posneti, saj je vezana na tukaj in zdaj. Igralec, ki igra vlogo na odru, se vživi v vlogo, filmskemu igralcu pa je to prepovedano.
- Filmska stvaritev je sestavljena iz več posameznih stvaritev. S filmom je umetnost izgubila kraljestvo lepega videza.
- ko stoji igralec pred kamero, ve, da ima v zadnji instanci opraviti z občinstvom, s porabniškim občinstvom, ki ustvarja trg. Kult zvezdnitva, ki ga podpira filmski kapital, ohranja čar osebnosti. Film ne more spodbujati kritike družbenih razmer.
- Snemanje filma je proces, v katerem za gledalca ni več stališča (zato so nepomembne podobnosti med filmom in gledališčem).
- V filmskem ateljeju je aparaturo tako globoko prodrla v resničnost, da je aspekt rezultat posebne procedure.
- Film označuje tudi, kako si s kamero prikazuje okolje. Film je v resnici obogatil naš vidni svet z metodami Freudove analize. Filmske opredelitve omogočajo preciznejše opredelitve položaja – vzajemno prežemanje umetnosti in znanosti.
- Funkcija filma: dojamemo ga kot identično umetniško in znanstveno uporabnost fotografije. Omogoča nam velikanski in nesluteni maneverski prostor. Pojavljajo se nove strukture, tvorbe, počasni gibi, ki izgledajo kot letenje. Narava, ki govori kameri, je drugačna kot tista, ki govori očem. O optično nezavednem se zavemo šele skozi kamero.

- Dadaizem: efekte, ki jih publika danes išče v filmu, je poskušal ustvariti s slikarskimi (oziroma literarnimi) sredstvi. Za dadaiste je pomembnost umetniških izdelkov povezana z neprimernostjo za kontemplativno poglobljanje (onečaščenje svojega materiala). S slikami dadaisti dosežejo brezobzirno uničenje avre v lastnem delu, ki mu s sredstvi produkcije udarijo žig reprodukcije.

- Zavračanje postane zvrst soc. vedenja – škandal, zbuditi javno zgražanje. Umetnina je pri dadaistih dosegla taktilno kvaliteto. S tem je spodbudila zanimanje za film, ki je imel taktilno vrednost (menjavanje scen, stališč). Slikarstvo vodi gledalca h kontemplaciji, prepušča se toku svoji asociacij. V filmu to ni mogoče. Asociacijski tok se zaradi nenehnega spreminjanja filmske podobe pretrga (zaradi svoje tehnične strukture).

- Učinek fizičnega toka, ki je bil v dadaizmu tako rekoč še zavrt v učinek moralnega šoka, se je stresel iz embalaže. Večje množice so porodile nov način človekove udeležbe v umetnosti.

- Film: množice iščejo zabavo

- protislovna pojma

- Umetnost: zahteva koncentracijo

- Slikar ohranja pri svojem delu naravno distanco do danega predmeta, snemalec pa vdira v tkivo danosti. Slikar – totalna slika; snemalec – razbita slika, vendar daje vpogled v resničnost.

- Vsak lahko objavi svoj članek, kar pa omogoča, da razlikovanje med avtorjem in občinstvom izgublja svoj načelni pomen, postaja funkcionalno drugačno. Literatura postaja vsesplošna dobrina.

- Tehnična reprodukcija umetniškega dela spreminja odnos do umetnosti. Doživimo zadovoljstvo ob gledanju – pomembno družbeno dejstvo. S tem se razhaja kritično in uživaško vedenje. Oglede slik v 19. stoletju – kritika slikarstva, zahteva umetnine, da se usmeri k množicam.

- Arhitektura je prototip umetniškega dela, katerega recepcija je potekala nezbrano in kolektivno. Stavbarstva ljudje niso nikoli opuščali. Stavbe dojemamo na 2 načina:

- taktilno

- optično.

- Nalog, ki se človeškemu zaznavnemu aparatu zastavljajo v zgodovinskih prelomnih obdobjih, sploh ni mogoče reševati samo z optiko – kontemplacijo. Postopoma jih obvladujemo s taktiko, recepcijo, prisvajanjem.

- Sprejemljivost z zabavo, ki jo je opaziti na vseh področjih umetnosti in je znamenje daljnosežnih sprememb v sprejemljivosti, ima v filmu učni inštrument (šokantno delovanje). Ne vključuje pozornosti, občinstvo je nezbran izpraševalec.

- Fašizem: svojo rešitev vidi v tem, da pusti množici njen izraz. Množice imajo pravico do spremembe lastninskih odnosov; fašizem bi jim dal rad izraz v njihovi ohranitvi. Fašizem teži k estetizaciji političnega življenja. Estetizacija se ujema v vojni – množična gibanja dobijo svoj cilj, ohranijo se preživeli lastninski odnosi. Vojna omogoča mobilizacijo vseh tehničnih sredstev in ohranitev lastninskih odnosov. Dokler je ohranjeno naravno izrabljanje naravnih sil z lastninskim redom, dotlej bo večanje tehničnih pripomočkov, hitrosti, energijskih virov, težilo k njihovem naravnemu izrabljanju. Vojna pomeni razcep med velikanskimi proizvodnimi sredstvi in njihovim nezadostnim izrabljanjem v proizvodnem procesu (brezposelnost, pomanjkanje trgov).

- Imperialistična vojna je uporaba tehnike, ki s človeškim materialom zadovoljuje zahteve, ki jim je družba odvzela njihov naravni material (sredstva, ki na nov način odpravljajo avro).

- Pravi fašizem – vojna je umetniška zadovoljitev čutnega zaznavanja, preobrazena s tehniko (višek larpurlatizma)

- Človekova samoodtujitev – dopušča, da lastno uničenje doživlja kot prvovrsten estetski užitek. Tako je z estetizacijo politike, ki jo uganja fašizem. Komunistem pa mu odgovarja s politizacijo umetnosti.