316.32:004.5 ; 7.01:316.75
316.774:004
COBISS.SR-ID 227366668 9

Divna Vuksanović[1]
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Dragan Ćalović[2]
Fakultet za kulturu i medije, Univerzitet *Džon Nezbit*/
Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd

NOVA PARADIGMA: ORIGINAL I KOPIJA U DIGITALNOM DOBU

Apstrakt

Tekst otvara pitanje novog odnosa između originala i kopije koji se uspostavlja u tzv. digitalnom dobu. U članku se ispituje relacija između novih medija i svojevrsne kulture reprodukovanja (koja proističe iz njihovog posredovanja) ogledane na primeru dijalektike pomenutog odnosa. Prihvatanje binarne opozicije original-kopija sagledano je kao rezultat logike binarizma, te otuda kao ideološki utemeljeno. U tekstu će biti sagledana istorija kopiranja i kopije, te izmene u njenom društvenom i teorijskom prihvatanju. Negiranje ove istorije, te razumevanje kopija kao bezvrednih, u tekstu se dovodi u vezu sa diskurzivnim praksama koje slede logiku binarizma. Ove diskurzivne prakse prepoznate su kao prakse koje se dovode u vezu sa ideološkim mehanizmima održanja vlasti. Poseban fokus analize dat je ispitivanju uzajamne povezanosti razumevanja binarne opozicije original-kopija i razvoja novih medija. Osnovna hipoteza koja će biti ispitana jeste da je – savremeni razvoj kulture kopija snažno podržan novim medijima. Otuda će razumevanje odnosa prema kopiranju i kopiji, kao i njenom osamostaljivanju i emancipovanju od originala, u radu biti sagledano u odnosu na razvoj digitalnih tehnologija i novih medija. Osim toga, posebno će biti analiziran odnos između kulture kopija i auratske kulture.

Ključne reči

original, kopija, aura, digitalna kultura, novi mediji, reprodukcija

1 vuksanovic.divna@gmail.com
2 calovic_dragan@yahoo.com

Kada govorimo o novoj paradigmi u digitalnom dobu, referiramo na opšti, kulturalni kontekst u kome se danas događa umetnost, a koji je, prema našim shvatanjima, bitno izmenjen. Uočljivo je, naime, da se kreativne industrije, zasnovane na tržišnim principima poslovanja, neprestano tehnološki unapređuju i menjaju. Zasnovane na industrijskom načinu proizvodnje vrednosti (kako estetskih tako i umetničkih), favorizuju serijalnost, robni karakter proizvoda i masovnu (medijsku) reprodukciju. Na taj način ocrtavaju jedan novi svet zabave, carstvo kopiranja i kopija. Bodrijarovskim jezikom rečeno, živimo doba „precesije" reprodukovanja i masovnog kopiranja, te sistematskog nestajanja „aure" umetničkih dela, izvedbi i akcija. Ovaj proces, po našem mišljenju, nije pravolinijski progresivan, već je društveno posredovan i dijalektičan. S jedne strane, on uspostavlja svojevrsnu kulturu zabave za masovnu potrošnju, dok s druge strane demokratizuje sferu umetnosti, emancipujući je kako od njene vlastite tradicije, tako i u odnosu na aktuelna društvena očekivanja.

Da podsetimo, tema odnosa originala i kopije postala je relevantna za filozofiju medija, estetiku i studije kulture zahvaljujući filozofima tzv. Frankfurtske škole mišljenja, na jednoj strani, i aktuelnih posredovanja umetnosti i medija koja su novijeg doba, na drugoj strani. Podvrgavanje sveta kulture principima funkcionisanja tehnologije repetitivnosti u našem vremenu, predstavlja, kako nam se čini, glavni okidač za konstruisanje nove paradigme odnosa: original – kopija, a nasuprot tradiciji, tj. dosadašnjim kretanjima u svetu/povesti umetnosti. Naime, jedna od polaznih ideja *Dijalektike prosvetiteljstva* Adorna (Adorno) i Horkhajmera (Horkheimer) bila je upravo ta da (medijska) industrija kulture svemu nameće sličnost, što je, zapravo, i osnova procesa „homogenizovanja kulture" (Antonina Kloskovska /Kloskowska/) u dobu vladavine medija. Nametanje pomenute sličnosti, naravno, u prvobitnom kontekstu tumačenja, može značiti samo jedno – da kultura, odnosno njeni medijski proizvodi, postaju serijski umnožena i standardizovana roba za masovnu potrošnju. U isto vreme, međutim, ovde se dogodio još jedan preokret, koji se vezuje za (tehničko, ali ne samo tehničko, već i političko) emancipovanje kopije od originala, pri čemu kopija postaje samostalni entitet, koji može povratno konstruisati i svet, tj. auru originala. U vezi s ovim, u tekstu „Benjaminova igra zavođenja", Boris Grojs (Groys) tvrdi da se uvek „iznova govori o gubitku aure gledajući iz današnje perspektive retrospektivno na delo Valtera Benjamina, nastalo u periodu od 1935. do 1936: Kopije prave original, stavljaju se na njegovo mesto: pri tome se previđa da je Benjamin pružio mogućnost da se razmišlja o preobražaju kopija u aurarne originale" (Grojs, 2002: 55).

Jer, sličnost o kojoj je reč, posredno govori u prilog sve većem približavanju fenomena originala kopiji, kao i obratno, što je Valter Benjamin (Benjamin), u svom čuvenom eseju o umetničkom delu u eri tehničke reprodukcije, imenovao kao „gubljenje aure" umetnosti, govoreći, pri tom, o radikalnom transformisanju fenomena umetnosti u eri njegove tehničke „reproducibilnosti". Nadovezujući se na Benjaminove ideje, Grojs se nadalje pita o poreklu ne samog umetničkog dela, već upravo aure: dok je Benjamin, zapravo, auri pridavao kultno poreklo, Grojs smatra da se ona pojavljuje tamo gde nestaje, dakle upravo na onom mestu gde se gubi. Otuda je danas moguće u muzejima koji izlažu Dišanove (Duchamp) *ready-made* radove ili Vorholove (Warhol) radove, na primer, iznova tražiti, ali svakako na jedan drukčiji način, „auru" umetničkog dela.

U eseju *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, Valter Benjamin, u načelu, razmatra posledice razvoja tehnike reprodukovanja, koje dovodi u vezu sa određenim društvenim promenama. Ključni trenutak u razvoju reprodukcije Benjamin prepoznaje u pojavi mehaničkih tehnika reprodukovanja. U veku tehničke reproducibilnosti, kako smatra, „zakržljava" aura umetničkog dela, jer tehnička reprodukcija apstrahuje ono što je reprodukovano iz područja tradicije. Umnožavajući reprodukciju, tehnika jedinstvenu pojavu umetničkog dela zamenjuje masovnom; na drugoj strani, dozvoljavajući joj da se približi primaocu u različitim svakidašnjim situacijama, ona ujedno aktualizuje ono što je reprodukovano (Benjamin, 1974). Na taj način, gubljenje aure dovedeno je u vezu sa potiskivanjem kultne vrednosti umetničkog dela. Emancipovanje umetnosti od svog kultnog temelja, u veku dominacije tehničke reprodukcije, vodi, nadalje, do afirmisanja izložbene vrednosti umetničkog dela (Benjamin, 1974). No istovremeno, ovaj proces je praćen i gubljenjem elitističkog statusa autora dela.

Vreme u kojem Benjamin iznosi svoje stavove, već je uveliko prožeto procesom modernizacije i razvojem industrijske proizvodnje, što će, prema našem shvatanju, uticati na intenzivnije promišljanje odnosa originala i kopije, što je osnovni predmet naših razmatranja. Industrijalizacija, koja je već tokom osamnaestog i devetnaestog veka zahvatila Zapadna društva, pokrenula je čitav niz društvenih promena, ali ćemo se na ovom mestu zadržati samo na specifičnom značenju koje proizvedena roba zadobija. Reč je, naime, o *afirmaciji serijalnosti* na jednom širokom frontu društvenog delovanja. Tek kao industrijski proizvedena, roba se pojavljuje kao dosledna kopija prototipa, koji se novim načinom proizvodnje može beskrajno umnožavati. Iako proizvodnja približno istih proizvoda, jednako kao i razvoj tehnika reprodukovanja vizu-

elnog materijala, ima dugu istoriju, s pojavom industrijalizacije dolazi do opsežnije afirmacije njene serijalnosti. Za razliku od zanatski proizvedenog proizvoda, što najčešće ponavlja nekoliko varijacija jedinstvenog modela, a koji se doživljava kao *rađen po uzoru*, industrijski proizvod nastaje tek kao deo serijske proizvodnje. Iako i zanatski proizvod, neretko, predstavlja kopiju proizvoda istog ili drugog zanatlije, koji je po svom kvalitetu prepoznat kao uzor, on i dalje zadržava izvesnu autonomiju, budući da svojstva uzornog modela, tokom izrade, mogu biti modifikovana. Već je ovaj potencijal dovoljan da, na simboličkom planu, zanatski proizvod održi svoju samostalnost. Suprotno tome, industrijski proizvod uvek je deo serije. Njegova izrada pretpostavlja niz prethodnih radnji (testiranje prototipa, planiranje proizvodne linije, izrada alata/mašina za proizvodnju, itd.) kojima bi se osigurala produkcija serije identičnih (ili gotovo identičnih) proizvoda. Serijalnost, zapravo, ostaje bitan preduslov izrade zanatskog proizvoda, a sama činjenica da je proizveden, pokazatelj je realizovanja zamisli da se putem proizvodnog procesa obezbedi određen broj identičnih kopija usvojenog prototipa. Na taj način, afirmacija serijalnosti, odnosno razumevanje izrade jednog proizvoda tek kao dela serije istih kopija, postaje, kao specifičan moment produkcije, neodvojiva od industrijskog proizvoda. Ovako dobijeni proizvod, otuda predstavlja svojevrsni simbol jedne naročite *logike reproducibilnosti*, prema kojoj se jedan proizvod koncipira jedino u odnosu na mogućnost njegovog daljeg reprodukovanja. Težnja ka serijalnom pristupu proizvodnji, međutim, svakako nije rezultat industrijalizacije, već je mnogo pre jedan od uzroka njenog razvoja. Svoj uspeh, po našem mišljenju, industrijalizacija upravo duguje mogućnosti da se ovakvim oblikom proizvodnje obezbedi produkcija identičnih kopija.

Naporedo s jačanjem procesa industrijalizacije, rastao je viktorijanski entuzijazam za sistematizovanjem i klasifikovanjem znanja, praćen rastom potražnje za fotografskim reprodukcijama stvarnosti. Čitav ovaj period, obeležen je velikim interesovanjem za masovno proizvedenim fotografijama udaljenih krajeva, istorijskih spomenika u evropskim kolonijama, američke železnice, siromašnih četvrti, itd. Danas je, međutim, veoma teško imati potpuni uvid u to koliko je putopisnih fotografija načinjeno i prodato na tržištu umetnosti. Pored luksuzno opremljenih i ukoričenih fotografskih albuma, tokom druge polovine devetnaestog veka prodato je na hiljade razglednica i pojedinačnih fotografskih otisaka (Vels, 2006). Londonsko stereoskopsko društvo je, primera radi, samo 1865. godine prodalo pola miliona slika. U isto vreme, uspešno posluju i profesionalni putopisni fotografi, kao i različite kompanije za proizvodnju komercijalnih fotografija, od kojih je, verovatno, najpoznatija kompanija koju je pod svojim imenom osnovao Frensis Frit (Frith). Ova

kompanija će ubrzo postati najveća izdavačka kuća za reprodukciju fotografija svog doba (Vels, 2006).

Težnja ka serijalnom reprodukovanju, može se, nadalje, pratiti kako na planu umetnosti, tako i prilikom organizovanja izložbi. Naime, i pre pojave fotografije postojala je izražena potreba za reprodukovanjem čuvenih umetničkih ostvarenja. Već od epohe renesanse, veliki broj umetničkih dela reprodukovan je u gravirama. Štampanje identičnih reprodukcija, rađenih prema slikama proslavljenih umetnika, bilo savremenika, bilo onih čiji je rad obeležio prethodna vremena, u Zapadnoj kulturi ima kontinuitet, koji obuhvata više vekova, od pronalaska tehnike štampe, sve do razvoja fotografije, kao umetničkog medija izražavanja. Zapravo, tek sa razvojem fotografije, koja je reprodukovanje slika prenela na ravan mehaničko-hemijskog beleženja prikaza, potražnja za gravirama počinje da opada. Piter Volš (Walsh) podvlači da je razlog slabljenja interesovanja za gravire upravo činjenica da su umetnička dela mogla biti fotografisana (Walsh, 2007: 23). Unapređenje tehnike reprodukovanja je, uistinu, gotovo u potpunosti skrenulo pažnju sa gravira na fotografiju, koja će od tog trenutka pa sve do ekstenzivnog razvoja digitalnih tehnologija, zadržati dominaciju u procesu serijalnog reprodukovanja umetničkih dela.

Fotografije umetničkih slika, posmatrano iz ugla povesti, uspešno su se uklopile u opšte strateške tendencije kulturne politike tadašnjeg doba – da čitavo kulturno nasleđe bude vizuelno zabeleženo i umnoženo posredstvom medija fotografije. Tokom druge polovine devetnaestog veka, potražnja za fotografskim reprodukcijama umetničkih dela neprestano je rasla. Paralelno sa uočavanjem mogućnosti zadovoljenja potrebe za kopiranjem posredstvom fotografije, prepoznata je mogućnost uspešnog uključivanja fotografskih reprodukcija u sistem trgovinske razmene i eksploatacije. U to vreme, pojavljuje se veliki broj firmi uključenih u ovu rastuću industriju, a neke od njih, poput italijanske firme „Fratelli Alinari", osnovane 1852. godine u Firenci, zadobile su i svetsku reputaciju. Ova firma prva je fotografisala freske Pjera dela Frančeska (della Fancesca) u Arecu, a fotografije iz njenih studija, uključujući tu i dela drugih velikih italijanskih majstora, distribuirane su širom Evrope i Severne Amerike (Heilburn, 1998). Mnogi veliki muzeji i proučavaoci umetnosti, poput Džona Raskina (Ruskin) i Bernarda Berensona (Berenson), bili su uključeni u ove procese masovnog fotografisanja i serijalnog umnožavanja kulturnog nasleđa.

Mogućnost jednostavnog proizvođenja prilično preciznih kopija originala, otvorila je prostor usponu tzv. *post-fotografskog muzeja*, kao potpuno nove

vrste umetničkog muzeja (Walsh, 2007: 23). Volš objašnjava da je na prelazu iz devetnaestog u dvadeseti vek, post-fotografski muzej postao svojevrsni odraz modernog doba, transformišući tradicionalno razumevanje umetničkih muzeja u nešto drugo. Takozvani pre-fotografski muzej, model koji je pre pronalaska fotografije ustanovljen u Evropi u vreme osnivanja prvih muzeja, utemeljen je na postojećim kolekcijama originalnih umetničkih dela. Kolekcije koje su ulazile u muzejske zbirke, najčešće su dobijane od odabranih kolekcionara, učenih društava i stručnih udruženja, ili pak od članova porodice vladajuće dinastije, dok su, u značajno manjoj meri, bile rezultat direktne muzejske nabavke. *Prihvatajući ovakvu koncepciju poslovanja*, muzeji su postali reprezenti lokalnog ukusa, bez izraženih težnji da posebna umetnička kretanja prikažu u jednom celovitom interpretativnom kontekstu (Walsh, 2007: 24). Volš, pri tom, ističe da su tokom Napoleonove vladavine, mnoge od ovih kolekcija sistematizovane i reorganizovane u zbirke nacionalnih muzeja, poput Rijksmuseuma u Amsterdamu, koji je sakupio umetnička dela iz crkava i manastira, kao i kolekcije konfiskovane od svrgnutih vladarskih i aristokratskih porodica toga doba. U narednom periodu, ovim kolekcijama biće pridružena dela dopremljena iz evropskih kolonija, te nalazi različitih arheoloških ekspedicija, pretvarajući muzeje prvenstveno u simbole imperijalne moći i nacionalnog prestiža (Walsh, 2007: 24).

Međutim, polovinom devetnaestog veka, zahvaljujući standardizaciji fotografskog reprodukovanja umetničkih dela, kako Volš objašnjava, doći će do razvoja jednog novog tipa muzeja, koji će značajno izmeniti način na koji je umetnost bila predstavljana javnosti (Walsh, 2007: 24). Kao prototip ovog novog, primarno edukativnog muzeja, i svojevrsni uzor osnivanju slično koncipiranih post-fotografskih muzeja, naročito u Sjedinjenim Državama, Volš navodi Muzej u Južnom Kensingtonu (*South Kensington Museum*), danas poznat kao Muzej Viktorije i Alberta. U pomenutom slučaju, muzejska kolekcija obuhvatila je veliki broj objekata donetih iz čitavog sveta, a koji su bili prikazani na izložbi u londonskoj Kristalnoj palati 1851. godine. Pokretanje rada ovog muzeja imalo je dva osnovna cilja; s jedne strane, trebalo je razviti ukus publike, a pre svega ukus radnikâ, dok je, s druge strane, valjalo (putem umetnosti) uticati na opšte unapređenje društva. S obzirom na edukativnu funkciju muzeja, u koncipiranju njegove kolekcije, u ovom ranom perodu, nije se insistiralo na originalnim delima. U slučajevima kada su ona bila nedostupna ili previše skupa, izlagane su njihove fotografske reprodukcije, koje su za ovako definisanu svrhu, smatrane tek neznatno manje pogodnim od originala (Walsh, 2007: 25).

Koncept post-fotografskog muzeja, naići će na posebno dobar odjek u Severnoj Americi. Tako je Muzej lepih umetnosti u Bostonu, osnovan pre svega u edukativne svrhe, svoju kolekciju slika zasnivao prvenstveno na fotografskim reprodukcijama (Walsh, 2007: 27). Volš objašnjava da je sličan pristup dominirao i u ostalim velikim američkim i kanadskim muzejima, uključujući Metropoliten muzej u Njujorku, Umetnički muzej u Filadelfiji, Umetnički muzej u Sent Luisu, Kraljevski muzej Ontarija u Torontu, itd. Tek će, kako ovaj autor dalje ističe, u kasnijem periodu doći do povlačenja fotografskih reprodukcija iz muzejskih sala (Walsh, 2007: 27). Ideja povlačenja reprodukcija iz muzejskih kolekcija, manifestuje izmenu društvenih odnosa prema reprodukciji, kao i ukupnom određenju njene vrednosti. Izrada kopija sada postaje predmet složenog sistematizovanja, kategorizovanja, selektivnog vrednovanja i procene. Učinjeni zaokret, koji odlikuje i savremeno doba, Markus Bon (Boon) sagledava kao udaljavanje od same ljudske prirode. U knjizi *In Praise of Copying* (2010), Bon iznosi tezu da je kopiranje jedno od bitnih svojstava koje nas čini ljudima, odnosno, još radikalnije rečeno, da je upravo kopiranje osnovni princip delovanja celokupne prirode. Iako se sa ovim određenjem ne moramo složiti, ono nas može motivisati da preispitamo naš vlastiti odnos prema kopiranju i kopijama u savremenom dobu.

Bon kopiranje sagledava kao akt umnožavanja, koji u sebi sadrži potencijal beskrajnog ponavljanja (Boon, 2010: 176). Ovim procesima on, nadalje, pripisuje izvesnu mogućnost fascinacije, ističući da je današnja opsednutost kopijama i kopiranjem uzrokovana uviđanjem da ono što činimo/proizvodimo, možemo izvesti više nego jedanput, te, još preciznije formulisano, da smo zainteresovani samo za ono što možemo da izvedemo, kupimo ili prodamo više puta. Mada se Bonovim shvatanjima s lakoćom možemo suprotstaviti navođenjem mnoštva primera koji upućuju na jednako izraženu sklonost ka jedinstvenosti i neponovljivosti, kao kvalitetima koji takođe poseduju moć atrakcije, bilo da je reč o nastojanju da se proizvede nešto unikatno, ili da se istakne izuzetnost posedovanjem nečega jedinstvenog, ili pak težnjama da se sopstveni identiet, iskustva ili osećanja dožive kao jedinstveni, Bonovo gledište ne bi trebalo, po našem mišljenju, u potpunosti odbaciti. Težnja da se doživljena iskustva ponove, razvoj navika korišćenja istih proizvoda, ugledanje na određene oblike ponašanja ili životne stilove, upućuju na izvesnu sklonost ka kopijama i kopiranju, koja je imanentna (savremenom) čoveku.

Ipak, ova sklonost ka kopijama, ne ostaje, po našem shvatanju, na nivou nekakvog zaostatka najranijih čovekovih nagona, smeštenih izvan savremene kulture, već se ona upravo javlja kao svojstvo koje duboko prožima čitav

istorijski razvoj, uključujući tu i savremena kulturna kretanja. Naime, i pre pronalaska štampe, postojala je potreba i razvijena praksa umnožavanja tekstova. Iako rukom prepisivani tekstovi nisu nužno bili grafički ujednačeni, sama praksa rukopisnog umnožavanja bila je vođena težnjom da se obezbedi više sadržinski istih primeraka jednog spisa. Takođe, i procesi učenja su uvek pretpostavljali ponavljanje, bez obzira na to da li je bilo reči o učenju stihova, naučnih definicija i formula, ili praktičnih zanatskih veština. Nastojanje da se ono što je ocenjeno kao uspešno ponovi, izraženo je i u gestovima pohranjivanja farmaceutskih ili kulinarskih receptura. Ponavljanje je, kako je poznato, bitan element ritualnih radnji, bilo onih institucionalizovanih, čiju standardizaciju obezbeđuje crkva, ili *ličnih/kolektivnih rituala* koje usvajamo kao deo određenog životnog stila. Izvesnu sklonost ka kopiranju i kopijama, te njihovom institucionalizovanju, prepoznajemo, kao pomodnu tendenciju, i u savremenom dobu. Ona je najuočljivija u industrijskoj proizvodnji, no jednako je prepoznajemo u institucionalizaciji različitih procesa standardizacije, ne samo proizvoda, već i usluga, radnih procesa, procedura itd. Vidljiva je, nadalje, i u „ujednačavanju" životnog i radnih prostora, oblika zabavljanja, praćenju modnih trendova, postupcima preuzimanja i umnožavaja digitalnog materijala, itd.

Uprkos snažno izraženoj sklonosti ka kopiranju, i usađenosti procesa kopiranja u najdublje korene čovekovog kulturnog razvoja, čije se maifestacije, u različitim sferama života, pojavljuju kroz čitavu istoriju ljudskog društva, savremena Zapadna kultura, generalno uzevši, razvija vrednosno negativan stav prema kopiji, procesima kopiranja i reprodukovanja. Ovakav stav prema kopijama, na Zapadu je institucionalno podržan na različitim nivoima – putem zakonskih propisa, definisanjem etičkih kodeksa, itd. Bon ovakvu situaciju opisuje kao potpuno odsustvo konteksta razumevanja fenomena kopije i kopiranja (Boon, 2010: 6). Razumevanje kopije kao manje vredne, utemeljeno je već u antičkoj grčkoj misli. U Platonovoj (Plato) teoriji *mimesisa*, postavljena je jasna razlika između *ideja* i njihovih odraza do kojih dolazimo čulnim opažanjem. Dela umetnosti, koja Platon opisuje kao *senke senki*, budući da podražavaju/kopiraju materijalnu stvarnost, sagledana su kao dvostruko udaljena od *ideja*, odnosno istine (Platon, *Država*, knj. VII). Ovakvim pristupom podvučena je jasna razlika između kopija kao manje vrednih odraza u odnosu na *svet ideja* na koji se one ugledaju. Učenje o mimesisu će značajno uticati na potonji tok zapadne misli, održavajući, u manjoj ili većoj meri, niži vrednosni status kopije u odnosu na original.

Institucionalizacija odnosa prema kopiji, mnogo vekova kasnije, biće sprovedena njenim uključivanjem u zakonske okvire. Razgraničenje između autorizovane (dozvoljene) i neautorizovane (nedozvoljene) kopije, definisano je, zapravo, uvođenjem onih zakona kojima su regulisana autorska prava i intelektualno vlasništvo. Prvi zakon kojim su regulisana autorska prava donet je 1709. godine u Velikoj Britaniji (*The Statute of Anne*), nakon čega je usledilo zakonsko regulisanje ove oblasti i u drugim zemljama (u Sjedinjenim Američkim Državama 1787, u Francuskoj 1793, itd.). Uvođenje koncepata intelektualnog vlasništva, originalnosti, autentičnosti i sl. u zakonske okvire, u najvećoj je meri bilo podstaknuto težnjom da se zaštite postojeći tržišni odnosi u oblasti kulture i umetnosti. Kopija je sa stanovišta tržišne logike, prepoznata kao roba, čija razmenska vrednost može biti očuvana jedino uspostavljanjem kontrole nad različitim postupcima kopiranja.

U dvadesetom veku, obeleženom usavršavanjem tehnika reprodukovanja i razvojem medija masovnih komunikacija, oblast kopiranja počinje da se dovodi u vezu sa uočavanjem novih opasnosti. U masovnoj proizvodnji mehaničkih/elektronskih reprodukcija, kao i u olakšanim mogućnostima njihovog neovlašćenog, odnosno tržišno nekontrolisanog umnožavanja, prepoznata je pretnja od banalizovanja (sadržaja) onoga što se kopira. Mogućnost brze i jeftine proizvodnje kopija koje svojim kvalitetom odgovaraju originalu, uprkos sveopštoj težnji ka društvu izobilja, a u uslovima dominacije tržišne logike, sagledana je kao realna pretnja postojećim ekonomskim (i klasnim) odnosima. Zaštita autentičnosti, u cilju obezbeđenja njene tržišne vrednosti, preneta je i u domen definisanja etičkih principa. Paradoksalno, ograničenje dostupnosti i njeno uslovljavanje kupovnom moći, u uslovima njihovog potencijalnog prevazilaženja, proglašeno je moralno ispravnim, dok je, suprotno tome, rad na obezbeđivanju ravnopravne dostupnosti kopija, označen kao moralno neprihvatljiv. Dovođenje u pitanje, kao i potonja dekonstrukcija ovakvih stavova jasno upućuju na njihovu utemeljenost u shvatanjima kojima se podržavaju postojeći klasni odnosi. Razvoj tehnika digitalnog reprodukovanja postavio je, tako, još veće izazove održanju pozicija moći, zbog čega pitanje autorskih prava, u uslovima narastajuće digitalizacije, sve više dobijaju na aktuelnosti i značaju.

Konačno, posmatrajući razvoj pomenutih odnosa sa aspekta postmodernih teorija, u ovako ostvarenim težnjama možemo prepoznati simptome *krize stvarnog*. Razvijajući popularnu teoriju simulakruma, Bodrijar (Baudrillard) ističe da se, u savremenom svetu, *stvarno* proizvodi umnožavanjem modela prikazivanja, te obezbeđivanjem cirkulacije znakova bez referencijala. Dru-

gim rečima, *stvarno* se zamenjuje znacima stvarnog (Bodrijar, 1991). Idući za iznetim stavovima, u tendenciji utemeljenja vrednosne/tržišne/pravne diferencijacije između digitalnih kopija i identičnih autorizovanih digitalnih reprodukcija, uočava se nastojanje da se prikrije činjenica da su i sami originali masovno proizvedene kopije, što je, zapravo, i suština tehnike digitalizovanja. A to pretpostavlja da je i ono što je „stvarno", u svom masovnom proizvođenju, odavno prestalo da bude originalno. Tako insistiranje na očuvanju statusa originala masovno proizvedenih kopija, koje se sprovodi na najvišem institucionalnom nivou, postaje najočitiji pokazatelj *agonije* (ukoliko upotrebimo Bodrijarov termin) vlasti u pokušaju da očuva *princip stvarnog*.

Razumevanje odnosa kopije i originala, u bliskoj je vezi i sa tzv. *binarnom logikom*. Koncept binarne logike, u savremenoj teoriji, učvrstio je Ferdinand de Sosir (de Saussure). Inspirisan mišlju grčkih Stoika, Sosir lingvistički znak, kao osnovnu jedinicu jezičkog sistema, određuje kao jedinstveni spoj *označitelja* (akustičke slike) i *označenog* (pojma) (Sosir, 1969). Njegov pristup je u velikoj meri uticao na dalji tok razvoja teorije na Zapadu, dajući značajnu podršku mišljenju zasnovanom na uspostavljanju binarnih parova, koje u različitim teorijskim disciplinama i pristupima poprima raznolika značenja. Pored toga, korišćenje binarnih opozicija, kao najpolarizovanijih oblika diferencijacije, ustaljeno je u „projektima" kulturalnog konstruisanja stvarnosti. Ovo je podstaklo Deridu (Derrida) da iznese kritiku *logike* binarnih opozicija, široko utemeljenu u Zapadnoj misli (Derrida, 1978).

U velikoj meri zahvaljujući Deridinoj kritici, *logika* binarnih parova u savremenim pristupima ozbiljno je dovedena u pitanje. Naime, veliki broj savremenih teoretičara različitih orijentacija u svojim je radovima direktno osporio postojanje i delovanje binarne opozicije. Kritika binarnih opozicija aktuelizovana je ne samo stoga što binarni sistemi uvode dubok jaz među suprotstavljenim kategorijama mišljenja, koji svako prevladavanje opozicije čini nemogućim, već i zbog toga, što je jednom paru binarne opozicije pripisivan privilegovani položaj u odnosu na drugi. Savremene postmoderne i feminističke teorije, na primer, podvlače da binarna logika podržava hijerarhijsko ustrojstvo ostvarivanja nasilja, upravo time što je jedan član binarne opozicije uvek u poziciji dominacije (Zapad u odnosu na Istok, racionalno u odnosu na emocionalno, itd). I ne samo to, već se u okvirima iznetih pozicija, samo postojanje binarnih parova prepoznaje kao rezultat dominantne ideologije koja nameće ovakav sistem vrednosti, zbog čega se binarni parovi interpretiraju upravo kao odnosi koji su uspostavljeni s ciljem potvrđivanja postojeće hijerarhije moći. U postkolonijalnim teorijama, tendencija učvr-

šćivanja pristupa sagledavanja odnosa u društvu na osnovu postavljanja binarnih parova, objašnjena je dominacijom logike imperijalizma. Otuda su distinkcije kao što su: centar/margina, kolonizovani/kolonizator, civilizovani/primitivan, dovedene u vezu sa hijerarhijom imperijalizma, na kojoj su, istovremeno, zasnovani i koju (re)uspostavljaju.

Mišljeno u ovom kontekstu, dekonstruisanje binarne logike otvara mogućnost da odnos original-kopija, bude sagledan kao proizvod istog načina interpretiranja sveta i relacija u njemu, odnosno kao još jedan element konstruisanja i perpetuiranja dominantne ideologije. U tom smislu, binarni par kopija-original, moguće je shvatiti kao produžetak institucionalizovanih znanja, načina razmišljanja i vrednovanja, posredstvom kojih se proširuje polje dominacije, odnosno učvršćuju postojeći odnosi moći. I u ovom slučaju, mogli bismo da na naš predmet istraživanja primenimo Deridinu kritiku binarnih parova, kojom se podvlači da u tzv. *binarizmu* ne postoji inherentna *logika* na kojoj bi on bio utemeljen. Dakle, ovde je doslovno reč o diskurzivnom nametanju moći.

Razvijajući arheološki i genealoški pristup, Mišel Fuko (Foucault) objašnjava ulogu koju održanje moći ima u aktualnim diskurzivnim praksama (Foucault, 1980). Podstaknuti Fukoovim pristupom, društveno nametanje, te institucionalizovano održavanje binarne opozicije original-kopija, kao i uključivanje ovog odnosa u konstruisani sistem vrednosti (koji je i sam utemeljen na principu binarnih opozicija) mogli bismo protumačiti kao postupak „objektivizovanja subjekta" putem nametanja manifestacije i upotrebe moći. Čitav sistem zakonskih odredbi, uvođenje tehničkih ograničenja, organizovanje ideološki instruisanih rasprava, nametanje paradoksalnih vrednosnih stavova itd, kojima se održava diskriminacija kopije u odnosu na original, predstavlja, u stvari, manifestaciju moći da se nametnuti odnosi dominacije održe. Ovo je moguće sagledati, kako na nivou ispoljavanja moći održanja pokornosti, a kroz obezbeđivanje saglasnosti sa postojećim odnosima uprkos suprotstavljenosti vlastitim interesima, tako i na nivou zaštite dominantnih pozicija, kroz kontrolu protoka informacija, širenja znanja, raspodele dobara, a u odnosu na vrednovanje razlike posedovanja kopije ili originala; ali i na simboličkom nivou, i to kroz uvođenje statusne hijerarnije posredstvom opozicije original-kopija, čak i u onim slučajevima kada između onoga što se poredi nema nikakve razlike.

Načelna kritika pomenutog Fukoovog pristupa obično je usmerena na naglašavanje relativno pasivnog položaja onih sa manjom društvenom moći.

Pojedini aspekti prihvatanja ili odbacivanja ideološki konstruisanih odnosa ostali bi zanemareni, ili makar nedovoljno istraženi, ukoliko bismo se dosledno držali predloženog postupka. Otuda bi binarnu opoziciju original-kopija, trebalo promisliti i iz ugla onih pristupa koji pokazuju više interesovanja za razumevanje načina suočavanja sa različitim oblicima manifestovanja ideologije i njenih matričnih konstrukata.

Problematizujući oblike društvenog delovanja usmerene sa suprotne pozicije u odnosu na pozicije moći, Piter Berger (Berger) i Tomas Lakman (Luckmann) razvili su sociologiju znanja u kojoj fokus pažnje usmeravaju na razumevanje procesa konstruisanja realnosti (Berger, Luckmann, 1966). Prihvativši razliku između objektivne i subjektivne realnosti, Berger i Lakman kao osnovni problem preispitivanja prepoznaju pitanje institucionalizacije. Naš osećaj realnosti, a u tom smislu i značenje svakog objekta, aktivnosti ili događaja, prema iznetom shvatanju, proizvod je rutiniziranih i institucionalizovanih interakcija. Kako autori objašnjavaju, neposredne interakcije vremenom prelaze u ravan uzajamnih tipizacija, koje potom prerastaju u društvene institucije. Svaka naredna generacija, suočava se sa izgrađenim rutinama prethodne generacije, u odnosu na koje usaglašava sopstvene odnose. Institucije su, u tom smislu, sagledane kao rezultat dvostrukog procesa – procesa tipizacije interakcijskih uzora i procesa objektivizacije, tj. prenosa ovih uzora na naredne generacije, koje ih doživljavaju kao objektivnu datost. Jednako kao što je objektivna realnost tesno prožeta subjektivnošću svakidašnjeg odnosa, tako je i subjektivna realnost oblikovana pod uticajem institucija putem procesa socijalizacije.

S ovakvog stanovišta posmatran, odnos binarne opozicije original-kopija, rezultat je institucionalizovanih, rutiniziranih interakcija koje su prenošene transgeneracijski. U tom smislu, prihvatanje opozicije original-kopija, te njeno uključivanje u nasleđeni sistem vrednosti, predstavlja posledicu nekritičkog usvajanja i daljeg prenošenja tipiziranih odnosa, utemeljenih u neposrednim interakcijama, razvijenim u nekadašnjim društvenim odnosima. A te neposredne interakcije, takođe ne nastaju slobodno, već se formiraju pod različitim ideološkim uticajima. Otuda i njihovo nekritičko prihvatanje ne predstavlja ništa drugo do saglašavanje sa ideološkim pretpostavkama i odnosima koji ih uspostavljaju. Argument pozivanja na tradiciju, u opravdanju ovakvih odnosa, teško da može biti od pomoći, budući da predstavlja samo alibi održanja *statusa quo*. Poštovanje tradicije i tradicionalnih odnosa, naime, nikada nije čvrsto zasnovan, tj. utemeljen argument, pošto ne pretpostavlja kontinuitet, odnosno usklađivanje početnih vrednosnih principa sa savre-

menim kontekstom valorizovanja. Prihvatanje nasleđenog odnosa opozicije original-kopija i načina njenog vrednovanja, bez preispitivanja zasnovanosti takvog jednog postupka, predstavlja manifestaciju odricanja (od) pozicije subjekta. Ipak, samo učešće u održanju ovakvih institucija, otvara mogućnost za fleksibilniji pristup relacijama nasleđenim iz prošlosti.

Među novijim teorijskim pristupima značajnim za dublje razumevanje aktivnog suočavanja sa ideološkim pretpostavkama binarnih opozicija i prakse klasnih odnosa, od naročitog je značaja Fiskovo (Fiske) sagledavanje otpora potrošača unutar popularne kulture. Popularnu kulturu u razvijenim društvima, Fisk određuje kao kulturu *podređenih koje njihova podređenost vreda*, odnosno, kao kulturu onih koji odbijaju da se pomire sa svojim položajem ili doprinesu konsenzusu koji taj položaj održava (Fisk, 2001: 194). Različite oblike alternativnog čitanja/upotrebe industrijski proizvedene robe, Fisk sagledava kao manifestaciju suprotstavljanja prilagođavanju, te kao afirmaciju prava pojedinca da na osnovama građe koju mu nudi društvo stvara vlastitu kulturu. Iz ovog ugla posmatrano, savremene tendencije masovnog reprodukovanja i razmene kopija posredstvom digitalnih tehnologija i novih medija, moguće je definisati kao pokazatelj otpora prema uspostavljenim odnosima moći. Opozicija prema silama dominacije, svoj izraz pronalazi u radikalnom negiranju razumevanja vlasništva, obezbeđenog čitavim nizom zakona posredstvom kojih se podržava zaštita autorskih prava. Novi mediji i savremene tehnologije, u svojim alternativnim vidovima korišćenja, postaju snažno sredstvo otpora vladajućim (klasno uspostavljenim) odnosima. Upravo u ovome leži bitan uzrok njihove popularnosti, ali i sve izraženijih tendencija institucija vlasti da nametnu čvršću kontrolu proizvodnje kopija i uvedu stroža ograničenja njihove razmene.

No, afirmativni odnos prema kopiranju i kopijama, iako na prvi pogled izlazi iz okvira diskursa o umetnosti, potvrđujući sebe kao pojavu unutar društvenih, ideoloških i političkih relacija uspostavljenih u jednoj kulturi, reaktualizuje i pitanje aure, odnosno auratičnosti umetničkog dela u dobu njegove medijske reprodukcije, što je, osim normativnih, kulturalnih i društvenih aspekata reprodukovanja, bitno za sveukupnost stvaralačkih umetničkih procesa. Naime, iako na prvi pogled izgleda da masovno reprodukovanje, odnosno kopiranje umetničkih dela doprinosi, kao logistička, teorijska i praktička podrška industriji zabave i odnosima dominacije, posmatrano u dijalektičkom ključu promišljanja ove problematike, ono drugom svojom stranom pruža otpor iskustvenim, tradicionalnim i klasno uspostavljenim vrednostima „auratskog" umetničkog dela i kulture. Time politika odupiranja, i konstantnog

osporavanja prednosti originala nad kopijom, po našem mišljenju, zapravo, ne urušava vrednost originala, već emancipuje kopiju, tako da ona sada, delujuća u demokratskom, a ne binarnom i/ili klasnom poretku vrednosti, postaje ravnopravna s originalom, a pokatkad ga i u potpunosti substituiše. Takođe, emancipovanjem kopije od originala, te odsustvom njenog vrednosnog degradiranja, svet kulture zadobija priliku revalorizovanja, kako industrije zabave (kreativne industrije) tako i savremene umetnosti. U isto vreme, na aktuelne podsticaje koji potiču iz savremene teorije, umetnost, realizovana u dijalektičkom ključu, iznutra pokušava da pronađe odgovor na teme odnosa tradicije i savremenosti, aure i njenih dispozicija, stvarajući konkretne prostore umetničkih dela, koja se neposredno „situiraju" u tradiciji. Primer za takvo jedno delo je skulptura ili umetnička instalacija u prostoru, postmoderne (neo) futurističke arhitekture Zahe Hadid (Hadid), pod nazivom „Aura". Ova instalacija iz 2008. godine, naime, nastala povodom Venecijanskog bijenala, zamišljena je kao „fluidni" dijalog između tradicionalnih, matematički konstruisanih formi arhitekture čiji je uzor Andrea Paladio (Palladio) i formi koje su kompjuterski dizajnirane u studiju arhitektice, a potom ostvarene u realnom prostoru Vile Malkontenta (Villa Malcontenta). Jer, upravo onako kako je to Grojs nagovestio, tamo gde aura nestaje, treba tragati za njenim početkom. A početak je, u ovom slučaju, jedna nova, nulta tačka kulture, jedna dijalektika u nastajanju i nestajanju, rečju – kultura reprodukovanja, suprotstavljajuća teroru binarnosti, totalitarizma i „jednodimenzionalnosti".

Literatura

- Aura – Villa Malcontenta. Venice, Italy (12. 09. 2008 – 23. 11. 2008), dostupno na http://www.zaha-hadid.com/design/aura-villa-malcontenta/, posećeno 25. 04. 2016.
- Benjamin, W. (1974). *Eseji*, Beograd: Nolit.
- Berger, P. L, Luckman, T. (1966). *The Social Construction of Reality*, Harmonsworth: Pinguin Books.
- Bodrijar, Ž. (1991). Simulakrumi i simulacija, Novi Sad: Svetovi.
- Boone, M. (2010). *In Praise of Copying*. Cambridge/Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Derrida, J. (1978). *Writing and Difference*, London and New York: Routledge.
- Fisk, Dž. (2001). *Popularna kultura*, Beograd: Clio.
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge*, Brighton: Harvester.

- Grojs, B. (2002). "Benjaminova igra zavođenja". *Scena*, XXXVIII, br. 1, Novi Sad, Sterijino pozorje, str. 55-60.
- Heilburn, F. "Around the World: Explorers, Travelers, and Tourists" in: Frizot, M. ed. (1998). *A New History of Photography*, Cologne: Könerman.
- Horkheimer, M, Adorno, T. (1989). *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost.
- Platon, *Država* (1983), Beograd: Bigz.
- Sosir, F. de. (1969). *Opšta lingvistika*, Beograd: Nolit.
- Vels, L. ur. (2006). *Fotografija,* Beograd: Clio.
- Walsh. P. "Rise and Fall of the Post-Photographic Museum: Technology and the Transformation of Art" in: Cameron, F, Kenderdine, S. (2007). *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, Cambridge/ Massachusetts, London: The MIT Press.

Divna Vuksanović
Faculty of dramatic Arts, Belgrade

Dragan Ćalović
Faculty of Culture and Media, *John Naisbitt* University
Faculty of Philology, University of Belgrade, Belgrade

A NEW PARADIGM: ORIGINAL AND COPIES OF THE DIGITAL AGE

Summary

The text is aimed to show that acceptance of binary opposition "original/copy" is the result of a logic of binary oppositions, and so it is settled in a way typical of ideologies. We examine a history of copying and copies, and its social and theoretical acceptance. Neglecting of this history and understanding of copies as unworthy will then be connected with discursive practices, which follow binary logic. These discursive practices are seen as near to ideological mechanisms by which maintenance of power is secured. A particular focus of ours is to examine the interconnections between understanding of binary opposition "original/copy" and development of new media. Our main hypothesis is that – culture of copies is highly supported by new media. Hence, we shall examine the understanding of contemporary relation to copying and copies, from the point of view of its relatonship to the development of digital technologies and new media. In addition, we shall analyse the relation between culture of copies and auratic culture.

Key words

original, copy, aura, digital culture, new media, reproduction.