

РЕ-КОМПОЗИЦИЯ

Автор, медия и произведение
в епохата на дигиталното
възпроизводство

ре- КОМПОЗИЦИЯ

Автор, медия и произведение
в епохата на дигиталното възпроизводство

Красимир Терзиев

Институт за съвременно изкуство — София
Издателство Изток-Запад

София, 2012

- © Красимир Терзиев, автор, 2012 г.
- © Любов Костова, превод на английски, 2012 г.
- © iSpase.media, графично оформление, 2012 г.
- © Институт за съвременно изкуство – София, 2012 г.
- © Издателство Изток-Запад, 2012 г.

София, 2012

ISBN

на корицата: Херман Жуйгнер. *Без название (Seascape VII)*, 2011
с разрешение на автора

Настоящото издание е вариант на докторска дисертация по Културна антропология в катедра „Теория и история на културата“, Философски факултет на Софийския университет „Св. Кирил и Методи“; защитена през януари 2012 година.

Благодарности към:

научния ми ръководител проф. Ивайло Дичев, за търпението и напътствията; доц. Александър Късов, за безценните предварителни коментари и препоръки по текста; на доц. Даниела Колева за коментарите по време на вътрешната защита на катедрата; на рецензентите проф. Ирина Генова, проф. Светослав Кокалов, проф. Боян Манчев; на Яра Бубнова за това, че ме подкрепи и амбицира текстът да се публикува; на Кирил Прашков за съветите при подготовката и форматирането на книгата.

Благодарности към всички художници, които дадоха съгласието си за публикуване на документацията от техни проекти: Ханс Бернхард и lizvix (Ubertomorgen), Херман Жийгнер, Правдолюб Иванов, Даниела Костова, Броди Кондън, Гутри Лонерган, Майкъл Мандибере, Ева и Франко Матес (0100101110101101.org), Иван Мудов, Джон Рафтан, Калин Серапионов.

Авторът

Съдържание

Увод	9
Списък на приложените произведения	16
Приложение	17
I Въведение в проблема	33
Изходни позиции	35
Някои уточнения	36
II Аура и серийно възпроизводство	43
Аура и автентичност	45
Населената пропаст между оригинал и копие	54
Произведението и тялото на автора	59
Авторът като функция и институция	64
Произведението и собствеността	68
III Художествената аура в условията на конвергенция на медиите	77
Мястото на произведението на изкуството: от фиксацията в ритуала до отворените канали на масова комуникация	79
Произведението и медията: хибридизация на критериите за класификация. Естетика на постмедията	86
Класификацията в криза	86
Имплозията на материал и техника в дигиталното	89
Постмедийна естетика	93
Произведението и масите	98
IV Художествени практики и техно медии	105
Автономия на света на изкуството	107

Инфилтрации	109
Интервенции	109
Тактически медии	116
Трансформация отвътре	123
Релокация	127
.....	127
V Творчество в мрежата: всеки е творец	131
Съдържание, генерирано от потребителите?	135
Култура на ремикса	139
Изкуство на апроприацията	141
Колаж, монтаж, семплиране, ремикс	144
Магически трансформации на незаконно родените образи в мрежата	148
Режими на репродуциране на аура. Режими на контролиране на достъпа	153
Как институциите на изкуството реагират на творчеството в мрежата?	158
<i>YouTube Play: Биенале на креативното видео</i>	159
Заклучение	163
Библиография	171
Summary	184
За автора / About the Author	191

Увод

Настоящата книга разглежда трансформацията на произвеждането на изкуството и връзката между *оригинал* и *копие* в културата на новите медии — култура, която е мрежова като структура, глобална като мащаби на разпространение, дигитална по форма на производство и представяне. Фокусът е върху полето на визуалните изкуства, като на места се привеждат примери от различни други области на изкуството, необходими за сравнителен анализ. Но изложението няма амбицията да обхваща цялостно полето на изкуството във всички негови форми на проявление. Това не само далеч би надхвърлило опита и познанията на автора, но и би внесло в изложението сложните взаимоотношения между произведение и материалност в музиката, театъра, литературата и т.н., което носи риска от разпиляване на наблюденията и загуба на фокус в изследването. След това важно първоначално уточнение, трябва да направим и уговорката, че на всички места в текста, където се използват самостоятелно понятия като *оригинал*, *произведение*, *изкуство*, *автор* без съпътстващи пояснения, става дума за позоваване на тези категории в полето на визуалните изкуства.

Защо копие? Защо оригиналът?

1. Понятието за *оригинал* и неговите взаимоотношения в йерархията от различни типове копия във визуалните изкуства е свързано с въпроса за материалността на произведението. В условията на нематериална, информационна икономика, проблемът за *оригинала* (материалния носител) и мрежата от копия (процфтяващото множение на обекти в комуникационните канали, които отвъд себе си не реферират към никакъв произход в реалността) възвръща своята актуалност. Този въпрос стои с различна сила в различните форми на изкуството. В литературата материалният носител не е от значение за социализирането на произведението. Литературният *оригинал* има идеална форма, която не страда от разпространението на копия, а точно обратното – престижът на *оригинала* расте с увеличаването на тиража. В изпълнителските изкуства материалният носител е композиция от предписания на автора, които се интерпретират при всяко изпълнение на произведението, докато в архитектурата материализацията е вписана само и единствено в своя контекст. Във визуалните изкуства с появата на кавалетните форми въпросът за материалността се усложнява от еволюцията както на техниките за художествено производство, така и на отношението към формата и разбирането за това що е изкуство. Тази еволюция не представлява линейна прогресия и не съвпада с модерната идеология на прогреса. Развитието и демократизацията на технологиите не води до по-добри автори и до по-демократични художествени практики. Отношението между изкуство и технологии е диалектика с много сложна структура. Макар ранните авангарди от началото на XX в. да питаят силен афинитет към новото и да апелират към тотално скъсване с традицията, постмодерният обрат и съвременната глобална сцена на визуалните изкуства показват сложни и нееднозначни взаимоотношения между старо и ново, между материалност, технология и идея.

2. Настоящото развитие на Интернет и технологиите, стоящи зад него, стимулират по безпрецедентен до момента начин

мултиплицирането на образи. Йерархиите между *оригинала* и *копията* биват стопени от идеологията, която движи комуникациите и за която нещата, подлежащи на обмен, са просто *съдържание* — тяхната специфика е оставена настрана. Според тези теории и практики съществува една единица *съдържание* и множество канали, техники и протоколи на обмен. Това развитие на комуникациите води до културен обрат, който променя изцяло човешкия опит. Съвременната култура настоява на принципите за видимост и прозрачност, същностни за функционирането на глобалните комуникационни потоци. Днес сме свидетели на безпрецедентни по своите мащаби творчество и обмен на културни обекти в мрежата. При този обмен понятия като *автор* и *произведение* нямат особена тежест. Резултатът е една растяща популация от *дивни* образи, които притежават виталността и субверсивността да подкопават властта на авторитетите — политически, медийни, културни. Същевременно обаче тези *дивни* образи са в перфектен синхрон с идеологията на новата икономика, в дъното на която е положен моделът на мрежата. Ефектите от повсеместното проникване на новите визуални и комуникационни медии, отношенията с наследството на авангардите във визуалните изкуства, стремежът за разрушаване на границите между автор и публика, между обект и субект, между висока и ниска култура, между изкуство и живот — всички тези турбулентни взаимодействия намирам за особено интересни за проследяване.

3. Глобалната мрежова култура прави възможно съвместното съществуване на стари режими за охраняване на оригинали при строга система на консервация и реставрация, представяне и разпространение от една страна, и съвсем нови режими на отворения достъп, на свободно разпространение на културни артефакти в мрежата. Битките около регулациите на авторските права и интелектуалната собственост са показателни за напрежението между една технология, конструирана през XIX в. в Европа и Северна Америка с цел да защити и стимулира разпространението на културни блага и иновации в науката и технологиите, и новите условия, в които тази технология се превръща в пречка за достъпа до това знание.

Интересът ми към тази проблематика е продукиран от практиката ми на художник, занимаващ се с движещия се образ. Като под-клас в полето на визуалните изкуства, тази специфична практика бива нееднократно преименувана и презгруппирана в различни класификационни подредби на изкуството от втората половина на XX в. — в зависимост от акцента, поставян от класификатора и от фазата на развитие на технологиите за производство на образи (експериментално кино, видео арт, електронни изкуства, нови медийни изкуства и т.н.). Да практикуваш този вид художествена дисциплина в България означава постоянен диалог и преговаряне на територии — с мейнстрийм киното, с класическите форми на изобразително изкуство, с развитието на технологичните формати, с конвенциите на институциите за представяне на изкуство, с навиците на публиките и ценителите. Това означава сложна навигация в хибридни пространства, всяко от които заявява своите основания в различни традиции, гържи на произхода си и често маскира заг професионалните си принципи идеологически операции от различно естество.

Влизането ми в ролята на изследовател на полето, в което съм едновременно и заинтересован участник, рискува да понесе различни обвинения. Популярна е тезата, че всеки трябва да се фокусира в областта на собствената си експертиза и да не се намесва в чужди за неговото познание територии (или казано по друг начин — художниците да си се занимават с образите и да оставят тяхната интерпретация на теоретичните). В отговор на това бих могъл единствено да посоча поредицата от примери на значими съвременни художници, които познаваме и като брилянтни теоретици на изкуството: например Дан Греъм, Марта Рослер, Хито Щейерл и още много други. Изброявам тези имена не за да съизмервам моята работа с тяхната, а ги посочвам единствено като примери за възможността на такава двойна позиция — художник-теоретик. Предимството на тази двойна позиция на активен участник в полето на анализ, е познаването на онези незабележими за външния поглед прагматични, технически, лично изпитани страни на практиката като ежедневие — именно те правят анализа на тази практика вкоренен в конкретната материал-

ност и в конкретния контекст на персоналния опит. Както Роберт Стор твърди в едно свое интервю:

[Полетата на] изкуството и теорията никога не са били близо едно до друго. Съществуват художници, които четат теория сериозно, но техният брой не е голям, [... докато] много от професионално заетите с теория не желаят да признаят, че процесът на правене на изкуство е фундаментално различен от процеса на писане на теория.

(Stoilas 2009)

Това е добре известната дихотомия, която подобна двойна позиция има потенциала да преодолее. Когато даден писател на романи например, реши да включи в сюжета си герой от полето на изкуството, той предприема проучване, изучава детайлите на прагматиката на полето, за да се вживее в „кожата“ на героя си и да придаде материална плътност на разказа си. Подобна като че ли, е и позицията на теоретика на изкуството. Може да се каже, че изложението, което следва, има по-скоро връзка с мемоарната литература. Когато говоря за софтуерни и хардуерни стандарти и протоколи, за конвенции в полето на изкуството и как те моделират логиката на социализацията на произведението на изкуството, аз се позовавам на собствения си опит на художник, обърнат към технологиите за производство на образи — не само като поле на рефлексия, но и като производствена среда.

Следващото класическо обвинение би било в пристрастност към наблюдаваните процеси. Въпреки че не мога да отрека присъствието в текста на лична позиция и принадлежност към определена теоретична традиция, стремил съм се да удовлетвори собствените си питання по отношение на начините на функциониране на съвременното изкуство без да привнасям към тези любопитство и рефлексия личните си предпочитания и вкусове на художник. В своя защита бих могъл още да добавя, че подобна изходна позиция има потенциала да предложи перспектива, различна от наложените социологически и естетически разбирания за изкуство, които го разглеждат от позицията на публиката. В случая предлагам да погледнем на произведението от позицията на автора/производител и геометрията от отношения между фигурата на производителя и техно-медиите, завладели света на производство на образи.

Особеността на предлагания анализ е, че поставя в сравнителна перспектива постановките на изследванията на технологиите и погледа към технологиите от позицията на теорията на изкуството, контекстуализирани с много примери от собствени наблюдения

от първа ръка и личен опит. Тези наблюдения и опит са на художник от Източна Европа, стартирал професионалната си практика в средата на 1990-те с диплома на живописец, но с фокус в работата си върху движещия се образ. Тези параметри — географска обособеност, времева рамка, дисциплинарна ориентация — задават особения характер на поставените в изложението въпроси. Художник от Източна Европа през 1990-те означаваше (а и все още носи такива конотации) незабавна асоциация с наследството на социалистическия реализъм и екзотиката на преоткритите от културния център периферии на нова Европа. За мен, като дипломиран от Националната художествена академия живописец, активната работа в полето на съвременното изкуство през 1990-те означаваше предимно отново и отново „откриване на топлата вода“ — на една пропусната (поради факта, че такава не се преподаваше в България) история на изкуството от края на Втората световна война до настоящия момент, откриването на една глобална сцена на изкуството (или по-точно на множество сцени, свързани по сложен и често непрозрачен начин в глобалното пространство), откриването на разроилите се течения, медии, практики и подходи в съвременното изкуство — всички те със своите специфики и отклонения между теоретичната база, конвенциите на функциониране и реализация. Тази конкретна позиция на пишещия неизбежно прозира в изложението — скоковете в мисълта, по начало характерни за мисленето на художника; склонността към недоизказаност според презумпцията, че не всичко в дадено описание е необходимо да получи експлицитен израз; картографирането на различни по време събития в обща пространствена рамка.

Списък на приложените произведения

Произведението на Марсел Дюшан <i>Фонтан</i> (1917), заснето в експозиция в Теѝм Модерн, Лондон, фотография: Дейвид Шенкбън (Creative Commons 2.5)	17
<i>Дюшан беше тук</i> , вирусно изображение, източник: < http://www.woostercollective.com/post/street-art-at-its-best-duchamp-was-here > [посетен на 02.05.2012]	18
Ева и Франко Матес , или 0100101110101101.ORG , <i>Преизграване на Imponderabilia на Марина Абрамович и Уай</i> (2007), HD video, 8:44 мин, цветно, звук с разрешението на авторите и Carroll / Fletcher	19
Ева и Франко Матес , или 0100101110101101.ORG , <i>Преизграване на Tapp und Tastkino на ВАЛИ ЕКСПОРТ и Петер Вайбел</i> (2008), HD video, 4:36 мин, цветно, звук с разрешението на авторите и Carroll / Fletcher	20
Иван Мудов , <i>Already made 4. Tim Ulrichs</i> (2007), 4 ч.б. фотографии, 44,3 x 44,3 см всяка, фотография: Иван Мудов, с разрешението на автора	21
Иван Мудов , <i>Фрагменти (кутия #5)</i> (2002-2010), ръчно изработена кутия, апроприирани фрагменти, документация, фотография: Иван Мудов, с разрешението на автора	22
Броуди Конгън , <i>Karma Physics<Elvis</i> (2004), с разрешението на автора	23
Херман Жийгнер , <i>Каубои (Без заглавие)</i> (2008 – в развитие), с разрешението на автора	24
Майкъл Мандиберг , <i>Без заглавие (AfterSherrieLevine.com/10.jpg)</i> (2001), източник: < http://www.aftersherrielevine.com/ >	26
Джон Рафман , <i>9-eyes.com</i> (2007 – в развитие), колекция от изображения – screenshots от Google Maps, с разрешението на автора	28
Броуди Конгън , <i>650 Polygon John Carmack</i> (2004-2006), CNC Milled Urethane, Hand Placed Decals, с разрешението на автора	30
Калин Серапионов , <i>Mosaic скрийнсейвър</i> (2011), снимки от личния архив на автора, текст; Apple iMac 21', мишка, скрийнсейвър; поставка от ламиниран MDF, монтирана на стената; размери 70x50 см, с разрешението на автора ...	31
Правдолюб Иванов , <i>Една тисъа в друга тисъа в друга тисъа</i> (2008), , лазерно изрязана стоманена плоча, тонирана в черно, 160 X 125 cm, с разрешението на автора	44
Даниела Костова , <i>Аз съм това, което искаш да бъда</i> (2008), C-Print, 200 x 105 cm, Photography: Angel Kocев Design: Asen Iliev, с разрешението на автора	78
UBERMORGEN.COM , <i>[V]ote-auction. Bringing democracy and capitalism closer together</i> , 2000-2006, с разрешението на автора	106
Гутри Лонерган , <i>Internet Group Shot</i> (2006), с разрешението на автора	132

Исходни позиции

През 1935 г. – в драматичен исторически момент между две световни войни и в началото на възхода на Третия райх в Германия, Валтер Бенямин пише есето си *Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост* (Бенямин 1989), превърнало се впоследствие в един от най-емблематичните и често цитирани текстове в теорията както на изкуството, така и на медиите. В това есе Бенямин се позовава на мистичната категория на *аурата на произведението на изкуството*, същностна за определянето на неговата автентичност, оригиналност и авторство. Категория, която бива компрометирана от средствата за техническа възпроизводимост на образи и с чието изчезване дистанцията между *оригинал* и *копие* бива стопена.

Анализът на тази теза през историческата перспектива на настоящия момент е в основата на предложеното изследване. Във времето, когато Бенямин пише, фотографията и киното са вече популярни нови медии. Експанзията на модерността и развитието на технологиите през втората половина на XX в. раждат последователно все по-нови медии, които в процеса на налагането/легитимацията и разпространението си превръщат заварените от тях медии в стари. Както фотографията замества живописца, обявена за мъртва (с изявлението, приписвано на Пол Делакроче¹), филмът замества фотографията, телевизията – филма (изобретяването на дистанционното управление на телевизионния приемник е смъртта на филма, по Грийнауей²), Интернет – телевизията и т.н. до настоящия момент

1 Широко известно и цитирано е изявлението на живописеца от края на XIX в. при сблъсъка му с дагеротипията – *От днес живописца е мъртва*. Въпреки широкото цитиране обаче, източникът остава непотвърден.

2 В телевизионно интервю Грийнауей оповестява датата на смъртта на киното – 31 септември 1983 г., когато дистанционното управление на ТВ приемника е според него разпространено (месец септември има 30 дни).

на глобални и интегрирани медии.

Въпросът, който изниква, централен за изследването, е дали и как новите дигитални медии с тяхните (по дефиниция) практически неограничени възможности за копиране и разпространение на всеки обект/съдържание, променят понятия като автор, автентичност, *оригинал*, *копие*? Можем ли все още да разсъждаваме в логиката на бинарната опозиция *оригинал/копие* в условията на пролиферация на копия на *N*-та степен; на хибриди, навързани в сложно заплетени вериги; на анонимност на съобщенията; на мълниеносно разпространение на единици информация, подложени на серии от преводи в широк диапазон от контексти с несъизмерима културна специфика? Каква би била основата за концепиране на *оригинал* въобще в описаните условия на културен обмен – обмен в мрежата?

През трите категории – автор, медия и образ – търся връзка между процесите в историята на изкуството, започнали от ранните авангарди на XX в. и придобили усложнено и умножено развитие в съвременните изкуства от последните две десетилетия, от една страна, и много по-широкото поле на културен обмен в Интернет – от друга. Линията, която проследявам, е как през промяната на режимите на обмен с навлизането на нови медии функциите *автор* и *творба* претърпяват изменения. Модели, които биват експериментирани в полето на изкуството, получават по-късно широко приложение (макар и в доста видоизменен, а може да се каже и изопачен вид) в матрицата на конструиране на глобалните комуникации и мрежовата култура.

Някои уточнения

Дефиницията на термина *оригинал* ни води до латинските корени *originalis*, от *originem* (пом. *Origo*) и има значенията на начало, произход, раждане. Първата препратка в християнството е към първородния грях, сторен от първия човек Адам – първопричина на изгонването от Рая. В полето на изкуствата представата за *оригинал*

достига до съвременното ни от края на XIV в., с навлизането на печатната преса и техниките за тиражиране на графични преработки по живописни творби, популярни за времето си. В този смисъл употребата на термина е непосредствено свързана с възможностите за размножаване на образи и текстове.

Етимологическият произход на думата *копие* е от латинското *coria*, означаващо богатство, изобилие. Така съвременните негативни конотации на феномените, които наричаме *копия*, и дейностите, които разпознаваме като *копиране* — в смисъла на кражба на авторски продукти, на деградация/отклонение от предполагаем *оригинал*, неизменно са преплетени с позитивните конотации на *богатство* и *изобилие*, наследени от исторически епохи преди тези на индустриалното и дигиталното възпроизводство.

Еволюцията на техниките за репродуциране е достатъчно изследвана и популярна, за да се спираме на нея подробно и в дълбочина. От римските *копия* на древногръцки оригинали, през гравюрата на дърво и метал, литографията, фотографията, киното, звукозаписа, телевизията и радиото, до съвременните интегрирани, глобални, дигитални медии, посоката на развитие е една — скъсяване на дистанцията между източник и производните му (все по-съвършени *копия*), намаляване на разходите по възпроизвеждането (стопяване на материалността на обменните съдържания), скъсяване на времето за възпроизвеждане (стопяване на пространствените и времеви дистанции между точката на създаване и точката на приемане). Стопяването на всички тези дистанции е обект на анализ за много от критиците на постфордистката ситуация. Умберто Еко заявява, че културата е достигнала до ново състояние на хиперреалност, в което *копието е станало по-реално от оригинала* (Еко 1986). Жан Бодрийяр анализира през 1980-те съвременната логика на симулакрума, според която размножаването на *копия* (в смисъла на симулации, знаци, заместващи реални обекти) е достигнало фаза, в която те повече нямат референт в реалността (не съществува оригинал зад модела) (Baudrillard 1983); нещо повече — *копието*, симулацията, знакът предшества и замества всяка реалност. Дигитализацията на медиите поставя нови серии от въпроси за отношенията между физическата материалност на образа и цифровия файл. В дигиталните медии образът е визуализация на код, от който е съставен файлът (Groys 2008: 84). Тук имаме отношение между нематериална информация и материализиран образ. Тази визуализация е изцяло зависима от носещата инфраструктура на хардуер и софтуер, което я прави изключително нестабилна. Не съществува

ситуация, в която бихме предположили проявяването на някакъв истински образ под конкретната видимост. Тоест, отвъд анализите на Бодрияр и символните обмени, имаме чисто практическа ситуация, в която единственото нещо, което има качествата на *оригинал*, е цифровият код и единствените реални визуализации на този код са постоянно вариращи интерпретации на техническите *джаджи*, достъпни в дадения случай.

Тук е необходимо да напомним, че фокусът на изследването са визуалните изкуства и да направим нужните разграничения на начините, по които въпросът за *оригинала* стои в различните типове изкуства. Във визуалните изкуства възможностите за механично възпроизводство на едно произведение, както Бенямин отбелязва, променят дистанцията между *оригинал* и *копие*. Този въпрос е важен заради особена стойност на материалността при произведенията на визуалните изкуства – уникален обект, резултат от творчески акт, строго охраняван, формализиран, класифициран, колекциониран и обменян при определени режими, диктувани от съответните институции. Дори резултатът от творческия акт, който сме свикнали да наричаме *произведение на изкуството*, да е ефимерен, да притежава фриволно отношение към материалността или дори открито да negliжира стойността на тази материалност – веднъж институционализиран, този резултат става обект на колекциониране от частни лица и обществени институции влиза в обръщение на пазара, и бива овеществен в системата на капиталов обмен³.

Както вече споменах в увода, в литературата отношение-

3 Имам предвид произведенията в областта на перформанса и перформативната инсталация, измежду които може да се споменат творчеството на Феликс Гонзалес-Торес и на Тино Сегал. Постконцептуалната практика на Гонзалес-Торес включва изпълнението на инсталации от големи количества масови серийни продукти с временен характер (като купчини от стотици килограми бонбони в станиолова опаковка, например). Това са инсталации, изпълнени от екипа на институцията, излагаща произведението по най-общи предписания на автора за периода на случване на изложбата. Така произведението се прави наново при всяка изложба и никога няма идентичен материален израз. Съответно това, което присъства в колекциите, притежаващи този тип произведения на Гонзалес-Торес, е краткото общо предписание на автора за направата на произведението. Тино Сегал съвсем методично не допуска никакви форми на документация на перформансите си. Този принцип достига до парадокса неговите произведения да бъдат купувани от музеи и колекции, като ритуалът, удостоверяващ покупко-продажбата, е среща в присъствието на автора и нотариус, на която авторът описва устно продаваното произведение, а нотариусът прави запис на разказа. Вж. Фиг. 11.

то *оригинал/копие* и проблемът за неповторимостта стоят по друг начин. Самата творба не страда от това, че даден роман може да бъде размножен в десетки хиляди копия — защото формата на литературната творба не зависи от тиража, тя е идеална. По същия начин нотният запис на една музикална творба бива размножаван далеч преди епохата на серийно производство. Следвайки тази логика можем най-общо да очертаем, с всички уговорки около подобна операция, една схематична типология на творбите — някои от тях не могат без уникална материалност (скулптурата, живописата), други (например архитектурните) не могат без уникална материалност и уникално място, пространствен контекст (макар че тук възниква въпросът за отношението между архитектурния проект и изпълнената сграда), трети имат много по-свободно отношение към своя материален носител и тиражирането на този материален носител не променя *оригинала* на творбата (литературата, музиката). Проблемът засяга както медията (материалния носител на творческия акт), така и фигурата на автора, като отношенията между автор, творба и медия стоят по различен начин в отделните полета на изкуствата и науката, както анализира в детайл Фуко (Foucault 1998: 299-314). За да запази фокус обаче, нашето проучване ще се обръща към примери от тези различни области само до степенята, в която те влизат във взаимодействие с проблемите във визуалните изкуства.

Понятието за *оригинал* и *копие* са от особено значение в раздела на правото, свързан с регулациите на т.нар. интелектуални права или интелектуална собственост. Авторското право произлиза от книготърговските монополи от епохата на ранната модерност и придобива плътност с демократизирането на тези монополи през XVIII в. за Англия (*Статут на кралица Ана*) и след Френската революция (закон от 1793 г.), за да обхване постепенно всички форми на авторски продукти: карти, нотни листове, произведения на визуалните изкуства, сценарии, архитектурни скици, фотографии, звукозаписи, киноленти, а с развитието на компютърните технологии — компютърни програми. В хода на XX в. авторското право е бойно поле между три лагера на интереси — автори-творци, издатели (продуценти, разпространители) и публики (Дичев 2011). В тези битки понятието за *оригинал* е в центъра на спора. Ако през XVIII в. *оригиналът* бива разпознат като стойност, която трябва да бъде юридически защитена за развитието на културата (в центъра е публиката), то от края на XX в. с навлизането на културните индустрии и киноразпространението

текат процеси на все по-агресивна приватизация на оригиналите от посредниците на автора, оформящи разклонени вериги⁴. Така в правото се оформят два полюса в разбирането за *оригинала* и правата за неговата употреба. Единият полюс използва термина *интелектуална собственост*, а другият — *интелектуални права*. Първият полюс работи за удължаването на периода на валидност на *copyright* и засилването на наказателните мерки срещу нарушаването му, докато вторият разбира правата на автори и разпространители като временни мерки и работи за разширяването на публичния домейн.

В този юридически контекст понятието *оригинал* има няколко взаимосвързани измерения. *Copyright* буквално означава *право да копират* или в юридически термини *право на контрол над копията*. Термините *интелектуални права* и *морални права* засягат правата на авторите върху контрола над публикуване и употреба на техните произведения: първият засяга експлоатацията на произведението и включва издатели, продуценти, като предвижда преотстъпването на тези права на трети страни; докато вторият е правото на автора-творец, което се появява автоматично от връзката между произведение и автор и не подлежи на трансфер — засяга правото на цитиране, анонимно публикуване и контрол на интегритета на произведението дори и след като вече не е в ръцете на автора.

Законите за авторските права възникват с укрепването на националните държави в периода на ранната модерност и въпреки стремежите за стандартизация — като международните спогодби, следващи Бернската конвенция от 1886 г. и създаването на Световната организация за интелектуални права (WIPO) към ООН през 1967 г., всяко национално законодателство запазва своя специфика. Ето защо в епохата на глобалната Мрежа (наднационален обмен), дигитални медии (нематериални носители) и конвергенция на комуникациите (роене на хибридни форми) напрежението между една трюмава и остаряла технология за регулиране на отношенията между автори, продуценти и потребители и новите глобални режими на културен обмен поражда драматични сблъсъци, при които съществуващите норми не могат да бъдат удържани и въпросите за преразглеждане на понятия като *ори-*

4

Периодът на валидност на авторските права след смъртта на автора бива увеличаван на няколко пъти през XX в. от 25, 50 на 70 години. Паралелно с това тези права покриват все повече употреби на произведението, за да обхванат понастоящем всички възможни форми на адаптация, трансформация и цитиране.

гинал, авторство и контрол над размножаването на културни обекти придобиват остра актуалност.

Средищната позиция, която *оригиналът* заема в културата — между творческите интенции и последващите употреби, между идея и материален израз, между митовете, създавани от историята на изкуството (символичен капитал) и остойностяването от пазара (реален капитал), между грижите за опазването и контрола на достъпа и нуждите на все по-масови публики — го прави трудно поддаващ се на инструментализиране. Поради това в изложението, което следва, предлагам един интерпретативен *тек* подход към проблематиката — подход, който търси една трансдисциплинарна плоскост, в която логики и методологии от различни дисциплинарни полета могат да формират общ дискурс. Това търсене в други дисциплинарни полета няма за цел подсилването на дискусите върху изкуството, а е продуктувано от разбирането, че виталността и притегателната сила на визуалните изкуства се състои в способността на практиката да избягва ригидността на академичната дисциплинарност и, макар по един незавършен начин, да открива и налага нови територии на рефлексия. Самите практики, които са обект на изследването, носят чертите на трансдисциплинарност, в която културната продукция не е вписана в професионални стандарти, а е в постоянна флукуация спрямо формата и съдържанието на творческите търсения и дейности.

Красимир Терзиев. РЕ-КОМПОЗИЦИЯ. Автор, медия и произведение
в епохата на дигиталното възпроизводство

Българска
Първо издание
София, 2012

ISBN

редактори: Диана Попова, Кирил Прашков
превод на английски: Любов Костова
графично оформление: iSpace.media
печат:

Институт за съвременно изкуство – София
Галерия ИСИ
София, бул. В. Левски №184
info@ica-sofia.org
<http://www.ica-sofia.org>

Издателство Изток-Запад
София, кв. Яворов, бл.1, ет.1
iztok-zapad@abv.bg
<http://www.iztok-zapad.bg>

ISBN