

## RAZARANJE REPREZENTACIJE

### Esej Valtera Benjamina *Umetničko delo u doba svoje tehničke reprodukcije u sadašnjem dobu*

Čini se da je za suočavanje sa Benjaminovim esejom o *Umetničkom delu*<sup>1</sup> danas neophodno da preispitamo i zamenimo njegovu dijagnozu u korist napretka u umetnosti i njenoj tehničkoj reprodukciji, te da esej posmatramo kao kulturni tekst, čak i ako više nije reprezentativan.<sup>2</sup> Ipak, ovakav zahtev previđa činjenicu da je Benjaminova dijagnoza istovremeno i prognoza. Od takvih pogrešnih tumačenja u budućnosti Benjamin je svoj tekst zaštitio dvostrukim gestom, u epigrafu i predgovoru. Kao što na početku najavljuje odlomak iz Valerija, rast tehničkih sredstava "stellt uns in nahe Zukunft die eingreifendsten Veränderungen in der antiken Industrie des Schönen in Aussicht" [postavlja nas u bliskoj budućnosti pred dalekosežne promene koji će se u međuvremenu zbiti u prastaraj industriji lepog]. Ove promene ne pogađaju samo moduse tehničke reprodukcije umetničkog dela, nego i mogućnosti njegove reprezentacije, otvarajući tako pitanje reprezentacije u eseju o umetničkom delu i pitanje reprezentacije eseja kao umetničkog dela.

Fraza "stelt... in Aussicht" ukazuje iza sebe u pravcu promene sadašnjeg stanja, promene u kojoj udaljena neposrednost oka [*Aus sicht*] biva posredovana prodirućom rukom [*ein greifendsten*]. Ova promena obeležava gubitak reprezentacije, prouzrokovan zamenjivanjem pojma "An-die-Stelle-setzen" (kao što ga Benjamin neprestano fomuliše) u prefiksu "Dar-" pojma "Darstellung" [reprezentacija] sa "in Aussicht" [u perspektivi] koji se otvara prema budućnosti i ukazuje na pravac i pokretljivost. Ova promena takođe označava izmeštanje umetničkog dela iz njegovog autentičnog mesta, što je pomeranje koje razara stanje njegove reprezentacije. Prema tome, ono što je "in Aussicht gestellt" i predstavljeno kao obećanje teksta jeste teorija reprezentacije koja postaje vidljiva u samom svom razaranju, spasena iz ruševina u koje se umetničko delo pretvara tokom vremena. Stoga se čini da ovde na delu nije suočavanje sa Benjaminovim delom, nego kritika koja ga dopunjuje i upotpunjava. Takva kritika, sugerisala bih, mora u tekstu da traga za konstelacijom "Stellen", "stellen" i "Stellung" i da ukaže na pravce koje oni pokazuju.<sup>3</sup> Benjamin doslovno

<sup>1</sup> Srpski prevod naslova eseja dat je prema: Valter Benjamin, *Eseji*, prev. Milan Tabaković (Beograd: Nolit, 1974). (*Prim. prev.*)

<sup>2</sup> Reference u zagradama i beleške vezane su za izdanje koje se u Bibliografiji navodi kao: Benjamin, "Das Kunstwerk" (*Illuminationem*).

<sup>3</sup> Koliko namerno je Benjamin u tekstu posejao izvedenice iz "stellen" postaje očigledno kada navede tvrdnju jednog starog filmskog kritičara da, sa tačke gledišta filma kao umetnosti, on "ein ganz unvergleichliches Ausdrucksmittel darstellen" [predstavlja neuporedivo izražajno sredstvo] (159). Benjamin koristi "darstellen" jedino kada su dati preduslovi za reprezentaciju. Gledište kritičara otkriva se kao neadekvatno, jer je on nastavio sa "voreilige Fragestellung" [brzopletim postavljanjem

uzima etimološko značenje reči "Darstellung" – dovođenje objekta pred naše oči tako što se on uspravi i ostane u tom položaju – proširujući tu sliku na njenu krizu: potresanje samih temelja (cf. 152, 155) koje dovodi do rušenja aure, odnosno do "Ausfallen" (159, 161). Stoga reprezentacija razaranja reprezentacije, odnosno reprezentacija kao razaranja, *reprezentuje samu sebe* – udvostručavajući time sebe – i to čini rasejano, razbacano po delovima teksta.

Benjaminov tekst predviđanjem vlastitog uništenja nagoveštava i optužbu koja nije više valjana. Poput Marksa, Benjamin „usmerava svoje napore na takav način da im daje prognostičku vrednost“ (148). Ova prognoza iz teksta i o tekstu (o njegovom razaranju) koincidira sa razvojem unutar samog teksta – sa razaranjem reprezentacije. Stoga Benjaminov tekst nije više reprezentativan za *nešto* u tradicionalnom smislu – njegov objekat (razaranja) ne prethodi reprezentaciji, nego prozilazi jedino u samoj reprezentaciji i kroz nju. Reprezentativnost ovog eseja leži u njegovoj izložbenoj vrednosti: u njemu se izlaže razaranja reprezentacije, reprezentacije nečega što više ne postoji – reprezentacije reprezentacije.

Koliko god bio proročanski u vezi sa tekstem i budućnošću, Benjamin u uvodu eseja *Umetničko delo u doba svoje tehničke reprodukcije* aktualizuje svoje prognoze u vezi sa trijadom "Darstellung", "Herstellung" i "Abschaffung". Poput Marksa, Benjamin se latio reprezentacije "osnovnih relacija u kapitalističkoj proizvodnji" kako bi iz nje proizašla "proizvodnja uslova koji omogućavaju ukidanje" (148) samog kapitalizma. Slično tome, "Darstellung" [reprezentacija] zamenjuje se sa "Herstellung" [proizvodnja], koja dovodi do "die Abschaffung seiner selbst" – ukidanja samog pojma "Darstellung".

## I

Refleksiju o reprezentaciji i njenom razaranju Benjamin počinje iz perspektive umetničkog dela. Da bi umetničko delo postalo reprezentativan prikaz ujednačenog kvaliteta, neophodna su sledeća svojstva: da se delo izdvaja svojom jedinstvenošću, trajanjem, time što je "Gegenstand" [objekat] i što je "Feststellung" [postalo fiksirano, utvrđeno] i distancirano od posmatrača. Jedinstvenost i jedinstvo dela nastaju njegovim izdvojenim mestom u prostoru – njegovim prisustvom ovde i sada – što takođe određuje i njegovu auru (cf. 151). Taj statični položaj u prostoru [*Standort*] daje osnova za trajnost dela, omogućavajući "Feststellung" (neophodan za "Darstellung") koji jemči za verodostojnost dela, određujući ga i fiksirajući u prostoru. Umetničko delo se upotpunjava fenomenom aure, "jedinstvene pojave distance, koliko god blisko ono izgledalo" (154). Dodeljujući delu distancu, aura čini da ono izgleda kao "Gegenstand" ili "gegenständlichen Vorwurf", objektivna pro-jekcija koja stoji suprotstavljena subjektu [*Gegen-*] ili pre njega [*Vor-*] (155-56).

Ako se "Darstellung" zasniva na jedinstvenosti umetničkog dela, "Herstellung" je, prema Benjaminu, suprotnost tome koja je uvek "massenweise" [masovna proizvodnja] (149). Proizvodnja u količini (reprodukcija) isključuje mogućnost tradicionalne reprezentacije, jer pojedinačnost njenog objekta ustupa mesto višestrukosti koja je zamenjuje. Umetničko

pitanja] i stigao do zaključka "ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben" [ne postavivši preliminarno pitanje] (159) da li se karakter umetnosti fundamentalno promenio sa izumom filma. Slično tome, ono što Franc Verfel "stellt... fest" [tvrdi] (160), po Benjaminu je pogrešno, jer proističe iz istog "vor-eilige Fragestellung".

delo je jedinstveno zahvaljujući tome što zauzima izvesno "Stelle"; no, mesto jedinstvenog iskustva u reprodukciji zauzima množina kopija (cf. 153). Štaviše, Benjamin ističe da je *tehnička* reprodukcija, pošto nije imala vlastito mesto, osvojila „mesto“ za sebe među umetničkim procesima i dostigla "Standard" [standard], doslovno uspravni položaj koji ukazuje na skoro stečenu vlast (151).

Reprodukovanjem delo gubi ne samo svoje mesto, već i trajnost, a time i "Feststellung". Ono se sada podvrgava "Herstellungu" [proizvodnji], koja joj daje smer i pokretljivost. Trajanje dela ili "Be-stehen" [po-stojanje; moj kurziv] u daljem je kontrastu sa brzom pojavom i nestajanjem slika i zvukova u našim domovima, koje se trenutno stvaraju, prizvane „pokretom ruke“ (151). Ovaj dolazak zvuka i slike Benjamin opisuje glagolom "sich einstellen" [ovde u značenju: pojaviti se], što takođe evocira njegovu suprotnost, "ausstellen" [isključiti], odnosno „pokret ruke“ kojim se okončava njihovo prisustvo. Dalje, "sich einstellen" ukazuje da su tehnički reprodukovani zvuci i slike – za razliku od reprezentacije – promenljivi, jer se prilagođavaju ruci koja ih usklađuje.

Tehnička reprodukcija rastapa jedinstvo umetničkog dela i predstavlja pretnju njegovoj distanci time što ga potčinjava dvostrukoj pokretljivosti, od kojih je svaka pogođena intervencijom ruke. Ona izlaže original pomičnom [verstellbaren] sočivu, čija je promenljiva žiža<sup>4</sup> sposobna da manipuliše ekspozicijom (152). Ne samo da se sočivo može pomerati u pravcu objekta, nego se i samo umetničko delo – u obliku jedne od svojih reprodukcija – može približiti primaocu, i time postaviti u situaciju u kojoj ono napušta svoje originalno mesto (152). Mesto određuje jedinstvo i jedinstvenost originala, a njegovo jedinstveno prisustvo u mestu predstavlja preduslov za njegov "Darstellung". Tako re-representacija tehnički reprodukovanog objekta postaje nemoguća, jer je njegov položaj već promenjen. Sa ovakvom povećanom pokretljivošću, autoritet dela – njegova aura – počinje da se ljulja i konačno nestaje (152).

Umetničko delo, prema Benjaminu, može da stekne i treću vrstu pokretljivosti, koja ugrožava njegovu reprezentaciju. Osim pomeranja pomoću kojih se sočiva i umetničko delo međusobno približavaju, umetničko delo takođe postaje pokretno kada počinje da kruži po izložbama. Mogućnost izlaganja portreta „koji se može poslati ovamo i onamo“, njegova „izloživost“ ("Ausstellbarkeit") rastapa "festen Ort", fiksirano mesto statue božanstva u hramu (157). Međutim, "Ausstellbarkeit" po sebi kao da ne ugrožava reprezentaciju; reprezentabilnost objekta se rastvara jedino *ponavljanim* izložbama. Benjamin primećuje da iako je pećinski čovek mogao svojim saplemenicima da prikaže sliku jelena, ona je crtana s namerom da je vide duhovi (156) – "Ausstellbarkeit" podriva mogućnost reprezentacije jedino kada pogađa situiranost umetničkog dela, odnosno kada uklanja objekat iz njegovog prvobitnog mesta.

Kultni objekat (umetničko delo u stanju reprezentacije) ne izlaže se, nego se sakriva od pogleda. Slično tome, središnji aspekt svoje teorije reprezentacije Benjamin sakriva u fusi, što je razlog zašto je situiranost tako ključna za reprezentaciju.

---

<sup>4</sup> Ili "Einstellung", što je reč koju Benjamin kasnije koristi u eseju (cf. 160). "Einstellung" kamere odgovara filmskom "Ausstellung" (164) ili glumačkom izvođenju.

## II

Princip kojim se rukovodi Benjaminovo razumevanje reprezentacije zakopan je u četvrtoj fusnoti eseja *Umetničko delo u doba svoje tehničke reprodukcije*. Vezu između njegovih primera (umetničkog dela i glumca na pozornici ili pred kamerom) ovde obezbeđuje primer grupe lekara koji su predstavljeni kao figure (glumci) na slici (umetničkom delu). Ovi lekari ne samo što ilustruju princip reprezentacije, nego i (kao "Operateure" [hirurg, kameraman, projektor] koji pravi rezove) demonstriraju kako funkcioniše tehnička reprodukcija (166). U fusnoti, Benjamin skreće pažnju na slikara iz šesnaestog veka, sposobnog da reprezentativno predstavi grupu lekara (177). Da bi ostvario takvu dvostruku reprezentaciju, umetnik mora da ih naslika na mestu, odnosno da ih predstavi scenom u kojoj njihovo zanimanje koincidira sa mestom njihove prakse. Dvostruki karakter reprezentacije se time utemeljuje u dvostrukosti stvari i lokacije, u situiranosti objekta u mestu.

Udvostručavanje objekta i mesta rađa fenomen aure kao bliske distance. U auri objekta, udaljena "Erscheinung" [pojava] udružena je sa njegovom "Materie" [materijom], skoro fizičkim prisustvom, iako ne koincidiraju – pre bi se reklo da drže međusobnu distancu, koja je ključna za reprezentaciju (177, n. 5). Aura tako postaje reprezentativna za objekat, kojom se ističe njegova pojava; aura i objekat su koegzistentni. Udvajanje objekta u materiju i pojavu, što reprezentaciju putem aure čini mogućom, funkcija je "situiranosti" objekta.

Od dva koncepta "Darstellunga" koja su ovde u pitanju (relacije reprezentacije prema svom objektu i reprezentacije kao samorefleksivnog čina), Benjamin se ne bavi pitanjem da li je umetničko delo reprezentacija *nečega*, nego da li su umetničko delo i glumac sposobni da reprezentuju sebe pred publikom. Prema tome, ključni aspekt filma nije "daß der Darsteller dem Publikum einen anderen als daß er der Apparatur sich selbst darstellt" [da glumac pred publikom reprezentuje nekog drugog, u odnosu na reprezentovanje sebe pred aparatom] (161). Umetničko izvođenje pozorišnog glumca – "dem Publikum durch diesen selbst in eigener Person präsentiert" [predstavljenog pred publikom putem svoje ličnosti] – jeste dvostruka reprezentacija (160). Budući dvostruko prisutan i kao ličnost i kao izvođač, glumac reprezentuje sebe dok glumi "in eigener Person" [svojom ličnošću].

Glumac na pozornici je prisutan čitavim svojim bićem, a ta puna prisutnost omogućava njegovoj auri da izađe na videlo. No, filmski glumac gubi svoju prisutnost pred aparatom. Takođe i njegova aura nestaje, jer se ne može reprodukovati u mestu drugačijem od onoga u kojem je nastala. Reprezentacija filmskog glumca pred publikom posredovana je aparatom kamere: "dagegen wird die Kunstleistung des Filmdarstellers dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert" [umetničko izvođenje filmskog glumca se, međutim, publici predstavlja kroz aparat] (160).<sup>5</sup> Filmska proizvodnja rađa dvostruku zamenu: ona stavlja "an die Stelle des Publikums die Apparatur" [aparata na mesto gledaoca] (162; moj kurziv) i takođe smešta autora u novu situaciju, u kojoj se gubi udvostručena priroda njegove pojave (161). Ukratko, filmski glumac još uvek nekoga reprezentuje, ali bez aure.

---

<sup>5</sup> Neposredni odnos između umetničkog objekta i gledaoca može se, osim kamerom, raskinuti i drugim sredstvima: svedoci smo kako su magazini počeli da ističu [aufzustellen] tekstualna uputstva koja služe kao putokazi fotografima (158).

Benjamin zapaža da je film odveo pozorište u krizu (cf. 162) – krizu reprezentacije.<sup>6</sup> Ali upravo se kroz taj gubitak reprezentacije pojačano ističu njeni sastavni elementi. Tehnička reprodukcija je razbila reprezentaciju rastvorivši njenu suštinsku dvostrukost u nizove i seriju – u film kao seriju slika (cf. 158). Kamera više ne služi kao sredstvo analoške reprezentacije koje publici verno prenosi sliku glumca. Pre bi se reklo da ona narušava totalnost umetnosti glumca, jer aparat "nimmt... laufend... Stellung": on usvaja neprestano promenljivi položaj *vis-à-vis* dela, koji Benjamin opisuje kao "Bewegungsmomente" kamere [trenuci pomeranja] i "Spezialeinstellungen" [posebni kadrovi]. Stoga je ona "Folge<sup>7</sup> von Stellungnahmen" (160; moj kurziv), serija parcijalnih kadrova čija višestrukost uništava jedinstvenost glumačkog izvođenja cepajući to jedinstvo u niz izolovanih kadrova, koji se tek kasnije kombinuju montažom.<sup>8</sup> Ova montaža se stvara iz pojedinačnih snimaka, koji ne moraju nužno biti snimani upravo tim redom. Kao reprezentacija nekoga ko ranije nije postojao, gotov film je "zusammengestellt" [sastavljen] i time poprima totalnost koja nije više uniformna (162).

Kamerina "Stellungnahme" [tačka gledišta], primećuje Benjamin, jeste test za izvođenje filmskog glumca i, kao takvo, posreduje između glumca i publike (cf. 160).<sup>9</sup> Kada je blokirani direktni kontakt sa glumcem, žudnja publike da se uživi u ulogu glumca okreće se prema aparatu – publika zauzima položaj kamere i, prema Benjaminovoj tvrdnji, na sličan način počinje da testira glumca (cf. 161). Pozorišno uživanje – iskustvo osećanja i misli koje se doživljava posredovanjem glumca i identifikacijom sa njim – nemoguće je pomoću tehničke reprodukcije.

Da bi ilustrovao razliku između gledališta i aparata, Benjamin sugerise analogiju sa hirurgom, koji je "Operateur" poput kamermana (166). Njegov "Stellungnahme" jeste fizičko "Einfühlung" [uživljanje] koje doslovno obuhvata i njegovu ruku. Dok prodire u telo bolesne osobe, hirurg odbacuje tri osnovne premise reprezentacije: on narušava celokupnost tela pacijenta; eliminiše fizičku distancu između sebe i pacijenta; time zauzima položaj u kojem je nemoćan da "seinem Kranken sich von Mensch zu Mensch gegenüberzustellen"

<sup>6</sup> U formi "Krise der bürgerlichen Demokratien" [krize građanskih demokratija], ta kriza reprezentacije takođe ulazi u političku arenu. Političari su izloženi istoj "Veränderung des Ausstellungsweise durch die Reproduktionstechnik" [promeni u načinu izlaganja, prouzrokovanoj tehnikom reprodukcije] koja pogađa glumca kada njegovo gledalište više nije javnost (ili parlament), nego kamera (180, n. 12).

<sup>7</sup> Benjamin posmatra "Folge" kao posledicu i kao seriju. Način na koji mi uočavamo pojedinačnu sliku u filmu je posledica [Folge] (160) serije [Folge] (158, 160) svih prethodnih slika. Oba značenja koincidiraju u izjavi "Die Folge von Stellungnahmen... bildet den fertig montierten Film" [Serija/posledica parcijalnih kadrova... formira završnu montažu filma] (160).

<sup>8</sup> Karakter filmske montaže vidljiv je u načinu na koji "Installation" osvetljenja razbija "Darstellung eines Vorgangs" [reprezentaciju procesa] u seriju pojedinačnih snimaka (162). Parcijalni kvalitet glumačkog izvođenja takođe ilustruje zapažanje Rudolfa Arnhajma, koga citira Benjamin, da bi glumac trebalo da se umetne "an der richtigen Stelle" [u pravo mesto] (162).

<sup>9</sup> Videti „prijemni test“ u: Partridge, *Origins*, 708: „koji stoji u trećem delu, sa strane, kao treća strana, kao posrednik između tužioca i optuženog“. U rečniku braće Grim postoji interesantna semantička veza između svedoka, reprezentacije i proizvodnje prevodenjem latinskog *productio testis* kao "Zeugendarstellung" [reprezentacija svedočenjem] (Grimm and Grimm, vol. 2, columns 791-92).

[da se suoči sa svojim pacijentom kao čovek sa čovekom] (166; moj kurziv). Pošto više nije suprotstavljen hirugu, pacijent prestaje da bude objekat reprezentacije. Figura hirurga pojavljuje se u Benjaminovom eseju na oba kraja reprezentacije: kada ga slika prikazuje na radnom mestu, on sačinjava celokupnost; kada je zaista na delu, on zaseca u telo pacijenta i prouzrokuje gubitak celokupnosti, uništavajući tako mogućnost reprezentacije.

### III

Konceptu reprezentacije Benjamin pristupa iz dve perspektive: sa tačke gledišta glumca, s jedne strane, samorefleksivnog "Art, wie der Mensch sich der Aufnahmeapparatur [*darstellt*]" [načina na koji se čovek reprezentuje pred kamerom]; a sa druge, načina "wie er mit deren Hilfe die Umwelt sich darstellt" [kako on sebe reprezentuje okolini uz njenu pomoć] (168). Filmski glumci ne mogu da reprezentuju sebe jer se njihova aura rastače pred kamerom. Međutim, neophodna dvostrukost reprezentacije se ponovo stiče "*stellenweise*" [delimično; moj kurziv] kroz "*Verschiebung*" [pomerenje] (165). Ruski film, ukazuje Benjamin, sjedinjuje reprezentaciju i proizvodnju, omogućavajući tako koincidenciju reprezentacije i filmske reprodukcije. Poput lekara sa slike iz šesnaestog stoleća, ruski radnici se prikazuju *na delu*, tako da pojedini ruski "Darsteller sind nicht Darsteller in unserem Sinn, sondern Leute, die *sich* – und zwar in erster Linie in ihrem Arbeitsprozeß – darstellen" [glumci nisu glumci u našem smislu, nego ljudi koji reprezentuju sebe – prvenstveno kroz svoj radni proces] (165; Benjaminov kurziv). Ljudska bića reprezentuju sebe tako što se reprodukuju kroz rad.

No, „filmska“ ili „umetnička reprezentacija stvarnosti“ (167, 183) je iluzija,<sup>10</sup> jer ne postoji „prava“ stvarnost koja se podudara sa umetničkom stvarnošću: ona se zasniva na dvostrukosti reprezentacije – na *varljivosti* njenog karaktera – a ne na njenoj refleksivnoj dvostrukosti. Gotovi film stvara iluziju prirode bez kamere koja je u nju prodrla, dok je umetnička stvarnost, zapravo, stvarnost-sa-aparatom (cf. 167). Dalje, „stvarnost“ koja se prikazuje na filmu nikada se kao takva nije dešavala pre snimanja, nego je kreirana zajedno sa svojom reprezentacijom. Stoga film, koji je sastavljen od nezavisnih snimaka skupljenih u celinu,<sup>11</sup> istovremeno razara dvostrukost (tradicionalne) reprezentacije cepanjem kombinacije pojavno/materijalnog prisustva i ilustruje Benjaminov koncept reprezentacije kao sazvežđa – sazvežđa stvari. Baš kao što i razmeštaj pojedinačnih "Stellungnahmen" od strane aparata sačinjava reprezentaciju gotovog filma, tako i skupljanje "Stellen" [mesta, položaja] stvara novu konfiguraciju materijala koji se organizuju u "Darstellung". Benjamin ih je "stellte sie so dar, daß sich aus ihnen ergab" [reprezentovao na takav način da je iz njih proizašla] (148) "materialistische Darstellung" [materijalistička reprezentacija] (cf. 180, n. II).

Kao što je gore izneseno, tradicionalni oblik reprezentacije pretpostavlja strukturalnu dvostrukost: koincidenciju objekta i mesta u auri. Ovakav modus reprezentacije se razara

<sup>10</sup> Prema tome, filmska industrija pokušava da zabavi mase pomoću "illusionäre Vorstellungen" [iluzornim predstavama] (165).

<sup>11</sup> Kriza tradicionalne reprezentacije na filmu može se objasniti činjenicom da se njegov modus proizvodnje, koja nastaje spajanjem nepovezanih delova, ne podudara sa modusom reprezentacije, koji je jedinstvena celina.

zamenjivanjem, koja razbija jedinstvo aure objekta i umesto nje instalira višestrukost. Razbijanjem delova celine po mnogim mestima unutar nje, Benjaminov tekst ustoličava i reprezentuje razaranje reprezentacije, a ipak stvara i sazvežđe koje je takođe teorija reprezentacije – Benjaminova teorija reprezentacije. Esej je "Zusammenstellung" [kolaž], skup "Stellen" koji su spojeni na jednom mestu, delova teksta o "Stellen". Oni zajedno tvore novu dvostrukost: reprezentaciju reprezentacije. Upravo u tom smislu tekst, reprezentacija razaranja reprezentacije – reprezentacija kao razaranje – dopušta pojavu sazvežđa koje postoji *samo* u razaranju, stvarajući se jedino u reprezentaciji nečega što više ne postoji i kroz nju.

(S engleskog preveo **Predrag Šaponja**)

*Izvornik: Kerstin Behnke, "The Destruction of Representation: Walter Benjamin's Artwork Essay in the Present Age", u: Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age, ur. Hans Ulrich Gumbrecht i Michael Marrinan, Stanford, 2003, str. 179-187.*