

AUROS MIGRACIJA ARBA FAKSIMILINIAI ORIGINALO TYRIMAI*

BRUNO LATOUR IR ADAM LOWE

Skiriama Pasquale'ui Gagliardi

* Už aibę naudingų pokalbių dėkojame San Giorgio (Venecija) vykusio dialogo „Paveldint praeitį“ (*Inheriting the Past*) dalyviams, o ypač „Cini Foundation“ direktoriui Pasquale'ui Gagliardi.

Londono Nacionalinėje galerijoje eksponuojamam Holbeino paveikslui „Ambasadoriai“ nutiko kažkas keisto. Lankytojai sunku iškart nusakyti staiga apėmusį nerimą: paveikslas regisi visiškai plokščias; jo spalvos ryškios, bet tuo pačiu ir kiek rėžiančios akį; kiekvieno objekto forma atpažįstama, bet ir kiek perdėtai akcentuota. Lankytoja bando suvokti, kas nutiko jos mėgiamam paveikslui. „Ak, štai, kas!“ – galiausiai prataria ji. „Paveikslas neteko gylio, dingo jo taki dinamika. Jis tapo tiesiog paviršiumi.“ Tačiau kaip būtent atrodo šis paviršius? Lankytoja dairosi sutrikusi, kol pagaliau suvokia: paveikslas atrodo beveik lygiai taip pat, kaip toji reprodukcija, kurią ji pirko galerijos knygyne prieš keletą metų ir kuri vis dar kabo jos namų studijoje ant sienos. Skiriasi tik dydžiai.

Bet kaip gi taip? Lankytoja niekaip negali atsistebėti. Negi *vietoje originalo* eksponuojama „Ambasadorių“ kopija? Galbūt originalas išnuomotas kitiems muziejams ir ši kopija rodoma tik tam, kad lankytojai neliktų nuvilti? Arba gal galerija visiškai nenorėjo mūsų apgaudinti ir čia yra tiesiog projekcija – vaizdas toks plokščias ir ryškus, kad jis išties atrodo kaip skaidrės projekcija ant sienos... Laimei lankytoja susilaiko nepaklaususi rūsčią miną nutaisiusio salės prižiūrėtojo, kas gi čia eksponuojama – kopija, ar originalas. Koks gi tai būtų buvęs šokas! Deja, lankytoja puikiai žino tą keistą restauratorių ir kuratorių polinkį nebekvestionuoti fakto, jog iš originalo šiaudien belikęs tik pavadinimas, jog „tikrasis“ originalas negrįžtamai prarastas, o jo vietą užėmė tai, kas daugumai labiausiai patinka kopijose: ryškios spalvos, blizgantis paviršius ir, visų svarbiausia, tas tobulas *panašumas* į reprodukcijas, pardavinėjamas knygynuose ir rodomas viso pasaulio meno dėstytojų paskaitose, kurių autorius dažniausiai domina tik nutapyto turinio formos ir motyvai, bet ne visi kiti storame tapybos darbo paviršiuje užfiksuoti artefaktai. Lankytoja išeina iš salės sugraudinta: originalas buvo paverstas į *savo paties kopiją, kuri atrodo tiesiog kaip pigi kopija* ir panašu, jog toks virsmas į pakaitalą lieka ne tik neapkalbėtas, bet net ir nepastebėtas. Visi patenkinti Londono Nacionalinėje galerijoje išvydę originalią Holbeino „Ambasadorių“ reprodukciją!

Kažkas dar keistesnio ištiko lankytoją kiek vėliau, kuomet ji lankėsi Luvro „Salle de la Joconde“. Tam, kad išvystų kultinę „Da Vinčio kodo“ ikoną, šimtai tūkstančių lankytojų turi patekti pro dvejas duris, kurias skiria didžiulis jėmintas Veroneses paveikslas „Vestuvės Kanoje“ („Nozze di Cana“) – gigantiškas tamsaus kolorito darbas, atgręžtas tiesiai į mažytę „Moną Lisą“, vos įžvelgiamą pro storą nuo fanatikų saugantį stiklą. Štai čia lankytoja lieka kaip reikiant apstulbusi. Ji priblokšta, kadangi šioje holivudiškoje didingų vestuvių mašinerijoje nebeatpažįsta tos faksimilės, kurią jai pasisėkė išvysti 2007 m. pabaigoje, kuomet „Fondazione Cini“ kvietimu lankėsi Venecijos San Džordžijo saloje. Štai jis, lankytojos atmintyje vis dar aiškiai išlikęs paveikslas ant drobės – jo paviršius toks storas, jog jame galima įžiūrėti Veroneses teptuko potėpius ir tas aštrias įpjovų žymes, kurias

Napoleono pasiuntiniai paliko 1797 m. plėšdami paveikslą nuo sienos juostomis, kad suvynioję lyg kilimą išsiųstų kaip karo trofėjų į Paryžių. Venecijiečiai iki šių dienų vis dar mena šį kultūrinį savo miesto išniekinimą. Tačiau ten, Palladio rūmų valgomajame šis tapybos kūrinys (taip, tai buvo būtent tapybos kūrinys, nors ir sukurtas skaitmeninėmis technologijomis) turėjo visiškai kitokią prasmę: jis buvo pakabintas valgomajam kambariui pritinkančiame aukštyje; jis buvo subtiliai apšviestas pro du didžiulius į rytus ir vakarus atgręžtus langus krentančia natūralia šviesa taip, kad vasaros dienomis, apie penktą valandą, kambario apšvietimas sutaptų su paveiksle vaizduojamu apšvietimu; paveikslas, be abejo, buvo neįrėmintas; ir, svarbiausia, Palladio rūmų architektūra neįtikėtinai tolydžiai įsiliejo į Veroneses nutapytąją, tuo suteikdama šiam benediktinų vienuolių valgomajam tokį iliuzinį *trompe l'oeil* gylį, kad į šį paslaptinę optinį stebuklą įtrauktam lankytojui beliko lėtai judėti po kambarį, tuo stiprinant erdvinio gylio įspūdį.

Tačiau čia, „Monos Lisos“ salėje, Veroneses originalas, net jei ir kiekviena jo detalė atrodė taip pat, buvo visiškai netekęs tos prasmės, kurią turėjo Venecijoje matytoji kopija. Kam reikalingas tas sunkiasvoris auksuotas rėmas? Kodėl iš abiejų paveikslo pusių yra durys? Kodėl jis pakabintas taip žemai, kad salė tampa svečiams skirto venecijietiško balkono parodija? Kairiajame paveikslo kampe įsprauti jaunikis su nuotaka čia atrodo lyg būtų dėmesio periferijoje, kai tuo tarpu Venecijoje eksponuotoje versijoje jie buvo akivaizdžiai svarbūs – aiškiai artikuliuota ta seksualios intrigos scena, panaši į filmo kadra. Paryžiuje ši kompozicija atrodė kur kas mažiau prasminga. Kam reikalinga ta bjauri zenitinė šviesa? Kodėl eksponuojama būtent šioje oro kondicionieriais aprūpintoje salėje su mėšlo rudumo poliruotomis plastikinėmis sienomis? Venecijoje oro kondicionierių nebuvo. Paveikslui buvo leista laisvai kvėpuoti pačiam, lyg Veronese pats būtų jį ką tik palikęs džiūti. Galiausiai, lankytojams nereikėjo sukintėti aplink paveikslą ir, galvojant apie visus šiuos klausimus, stumdytis su žiūrovais, atsukusiais nugarą į Veronese ir besirikiuojančiais aplink „Giocondą“.

Išties, klaidus kognityvinis disonansas. Tačiau nepaisant to, originalas buvo būtent čia, Paryžiuje. Jokio pakaitalo, jokios apgaulės – nors Veronese tikrai būtų nustebęs, kaip darbas atrodo po visų restauravimo darbų, tačiau jokio sukčiavimo čia nėra. Lankytoja aiškiai prisimena, jog Venecijoje prie darbo kabėjo užrašas: „Faksimilė“. Be to, San Giorgio saloje net buvo surengta nedidelė ekspozicija, atskleidžianti sudėtingą skaitmenizavimo procesą, kurį Paryžiuje naudojo Madrido dirbtuvė „Factum Arte“ – t.y., buvo galima išvysti kaip gigantiškas paveikslas buvo dematerializuotas kruopščiai skenuojant bei fotografuojant jį A4 lapo dydžio segmentais, tuo pačiu fiksuojant jo paviršiaus reljefą. Taip pat parodyta, kaip vėliau paveikslas iš naujo materializuotas, visus šiuos skaitmeninius duomenis stebuklingai sujungus į visumą ir paverstus instrukcijomis specialiai tam tikslui

sukurtam spausdintuvui – dažai gulė ant drobės, kurios paviršius buvo padengtas gruntu, beveik identišku tam, kurį naudojo pats Veronese. Lankytojai staiga dingteli: ar gali būti taip, kad nepaisant akivaizdaus kopijos statuso, venecijietiškoji paveikslo versija iš tikrųjų yra *tikresnė* nei Paryžiuje eksponuojamas originalas? Ji prisimena pokalbį telefonu, kai jo draugas prancūzas meno istorikas barė ją už tai, kad ši tiek daug laiko praleido priešais San Giorgio eksponuojamą „Vestuvių“ kopiją: „Kam gaišti laiką prie Veroneses kopijos, kai Venecijoje pilna originalų?!“, piktinosi draugas. Lankytoja, ne iki galo suvokdama, ką kalba, draugui menotyrininkui atsakė: „Bet tu atvažiuok ir *pats savo akimis* įsitikinsi, kad žodžiais neįmanoma nusakyti šito originalo... ta prasme, norėjau pasakyti, argi tai nėra pats „auros“ apibrėžimas?...“ Nebuvo jokių abejonių – jai originalo aura *emigravo* iš Luvro į San Giorgio, o norint tuo įsitikinti, tereikėjo išvysti originalą. Lankytoja nejučia pagalvojo – koks gi dramatiškas šis kontrastas tarp Veroneses ir „Ambasadorių“ paveikslo, kuris skelbia esąs originalas, kad niekas nepastebėtų, jog tai tėra viena iš brangių jo kopijų!

„Kaip bebūtų, tai ne originalas, o kopija!“ Dažnai tenka girdėti tokią repliką, kuomet susiduriama su nepriekaištingai nukopijuotu tapybos darbu. Nėra jokių abejonių, kad šis amžius buvo apsėstas originalo idėjos. Tik originalui skirta turėti aurą — tą paslaptinę ir mistinę savybę, kurios niekad neįgaus jokia antrinė originalo versija. Paradoksalu, tačiau kuo labiau prieinamos ir pasiekiamos tampa nuolat besidauginančios ir vis kokybiškėjančios kopijos, tuo stipresnis tampa šis manikiškas siekis apibrėžti originalumą. Jei archeologiniais ir marketingo sumetimais originalumo paieškoms skiriama tiek energijos, tai tik dėl to, kad kokybiško kopijavimo galimybės dar niekad nebuvo tokios efektyvios ir prieinamos. Negi mes taip pat energingai stengtumėmės išvysti „Moną Lizą“, jei nebūtų tokios gausybės jos kopijų? Ar būtume prikūrę šitiek konspiracijos teorijų, jei ne tie bandymai išsiaiškinti, ar toji po stiklu saugoma ir sudėtingiausiomis signalizacijos sistemomis apkaišyta versija ir yra paties Leonardo užtapytas originalus paviršius? Kitaip tariant, originalo paieškų intensyvumas priklauso nuo jo kopijų sukkelto susidomėjimo bei aistrų stiprumo. Nėra kopijų — nėra ir originalo. Tam, kad pažymėtume kūrinių originalumo ženklu, jo paviršius turi išlaikyti tą didžiulį spaudimą, kuris tiesiogiai priklauso tik nuo galybės reprodukcijų.

Tad vietoje to, kad pasiduotume impulsyviai reakcijai („bet juk čia tik kopija!“), turėtume gerai pagalvoti ir neskubėti vertindami tiek originalo, tiek jo reprodukcijos vertę. Tikrasis fenomenas, kurį reikėtų nagrinėti, yra ne tikslus vienos versijos apibrėžimas per atskyrimą nuo likusių jos kopijų, o bandymas nusakyti visą kolekciją, kurią sudaro vienas ar keli originalai *kartu su* visu nuolat perrašomų originalo biografijų rinkiniu. Šio atvejo pavadinimas yra ne „arba-arba“, o „ir-ir“. Argi ne todėl, kad Nilo upės turi tokią didžiulę delta, šimtmetį trukusios jos

ištakų paieškos buvo tokios įdomios? Tęsiant upės metaforą, šiame tekste mes norėtume būti lyg hidrografai, pasiryžę tyrinėti ne tik upės ištakose čiurlenantį šaltinį, bet visą upės baseiną. Bet koks meno kūrinys turėtų būti suvokiamas ne kaip izoliuota baseino zona, o kaip ištisas baseinas kartu su visomis ištakomis, intakais, dramatiškėmis sraunumomis, daugybe vingių ir, žinoma, keletu nematomų šaltinių.

Šiai baseino *teritorijai* nusakyti naudodami trajektorijos terminą. Nepaisant meno kūrinių sudarančios medžiagos, jis visuomet turi savo trajektoriją arba – pasitelkiant antropologų išpopuliarintą terminą – karjerą.¹ Šiame tekste siekiama nusakyti būtent meno kūrinių trajektoriją arba karjerą bei pereiti nuo vieno klausimo, kuris mums rodosi ginčytinas („tai originalas ar tik kopija?“), prie kito, kurį laikome esant lemiamu — ypač dabar, skaitmeninės reprodukcijos laikais: „Ar tai *gerai*, ar *blogai* reprodukuotas kūrinys?“ Pastarasis klausimas yra svarbus todėl, kad originalo kokybė, išsaugojimas, tęstinumas, išlikimas ir įsivavinimas priklauso nuo skirtumo tarp geros ir blogos reprodukcijos. Norėtume argumentuoti, jog prasta reprodukcija pasmerkta išnykimui ir užmarščiui, kai tuo tarpu gera kopija dar labiau sustiprina originalo išskirtinumą ir *tuos pačius* sudaro sąlygas naujoms kopijoms atsirasti. Būtent todėl norėtume teigti, kad kopijos – ypač tos, kurios kliaujasi sudėtingomis (skaitmeninėmis) technikomis – yra ne tik produktyviausias originalo tyrinėjimo režimas, bet ir būdas permąstyti paties originalumo prasmę.

Tam, kad nukreiptume skaitytojo dėmesį nuo klausimo, kaip aptikti originalą, prie klausimo apie reprodukcijos kokybę, reiktų prisiminti, jog žodis „kopija“ neturi turėti menkinančios konotacijos, kadangi jo etimologinės šaknys siekia žodį „copia“ (lot.), kuris tiesiog reiškia *gausą* ir jos šaltinį. Kopijos sąvokoje nėra nieko žeminančio, ji tiesiog žymi vaisingumą. Tad turime tokį klausimą: ar originalas pakankamai vaisingas, kad sukurtų kopijų *gausą*?

Norėdami suteikti pirmą abstraktų pavidalą trajektorijos sampratai, galime pasitelkti antikinį „gausybės ragą“ simbolį: tai susuktas ožkos ragas, kurio viename gale yra susiaurėjimas — originalas, o kitame — praplatėjimas, iš kurio kada panorėjus veržiasi nesibaigiantis gėrybių srautas (žinoma, Dzeuso dėka). Tiesą sakant, šis ryšys tarp kopijos ir originalo idėjų neturėtų mūsų stebinti, kadangi meno kūrinys kaip originalas reiškia, jog tai pradinė kopijų virtinės ištaka. Tai, kas neturi palikuonių, reprodukcijų ir pavidalų, yra ne originalu, o nevaisinga. Tad į klausimą „ar šis izoliuotas darbas yra originalas, ar kopija?“ būtų kur kas įdomiau atsakyti kitu klausimu: „ar šis meno kūrinių trajektorijos segmentas yra vaisingas?“

Teiginys, jog meno kūrinių originalumas didėja priklausomai nuo jo kopijų kiekio ir kokybės anaipol nėra keistas: tai galioja bet kokio interpretacijų rinkinio trajektorijai. Jei „Iliados“ poemos taip ir būtų likę viename mažame Mažosios Azijos kaimelyje, mes dabar nežinotume

Homero kaip ypatingu originalumu pasižymėjusio (kolektyvinio) autoriaus. Būtent *dél* – o ne *nepaisant* – tūkstančių pakartojimų ir variacijų, su kuriomis susiduriame bet kurioje „Iliados“ kopijoje, originalas mus dar labiau jaudina savo *begaliniu* vaisingumu. Mes priskiriame autoriui (net jei jo egzistavimas ir nėra patvirtintas) kiekvienos naujos interpretacijos galias suvokdami, jog „potencialiai“ visos jos „jau“ buvo pradiniam tekste – net jei tuo pačiu metu žinome, jog ši prielaida ir klaidinga (nes mano interpretacijos tuo metu Graikijoje tikrai nebuvo), ir tuo pačiu visiškai teisinga, kadangi aš sąmoningai prisidedu savo nedideliu tęsiniu prie „neriboto“ „Iliados“ kaip kolektyvinio fenomeno vaisingumo. Jis neribotas būtent todėl, kad kaskart sukurdamas kopiją aš vis stumteliu ribą. Tai nereiškia, jog pirmosiose poemų versijose nėra nieko „imanentiškai didingo“ ir tam, kad atvertume kelią į tą *imanentinę* didybę, turime surinkti visas po to sekusias versijas, adaptacijas ir interpretacijas. Nieko nėra paprasčiau už šį mechanizmą: žmonija tapo „skaitlinga kaip smėlio smiltys“ būtent Abraomo dėka todėl, kad pastarasis turėjo palikuonis. Prieš gimstant Izaokui, Abraomas buvo visų nekenčiamas senbernis. Jis tapo „trijų tikėjimų Tėvu“ būtent dėl to, kas įvyko Izaokui, o vėliau ir visiems kitiems jo sūnums ir dukterims. Tokiu tat būdu, kaip kad iškalbingai išsireiškė Charles Peguy, skaitytojui duota toji „stulbinanti atsakomybė“, kadangi šis procesas yra abipusis: „jei liautumės interpretavę, atpasakoję, reprodukuavę, tuomet iškiltų grėsmė pačiam originalo egzistavimui. Jis liautųsi kūręs savo kopijas ir lėtai išnyktų.“² Mums nekyla problemų keliant klausimus apie trajektorijas, kuomet kalbama apie tokias *performatyviojo* meno rūšis, kaip šokis, muzika ar teatras. Tad kodėl taip sunku tai daryti susidūrus su tapybos darbu, baldais, pastatais ar skulptūros reprodukcija? Tai pirmasis klausimas, kurį norėtume išnagrinėti.

Juk niekas nepriekaištaus, kad „Karaliaus Lyro“ pastatymas yra ne originalas, o reprezentacija. Išties, juk „vaidinti Karalių Lyrą“ reiškia būtent tai, jog pjesė turi būti *atkurta*. Suvokdami vaidinimą mes visad turime omenyje ištisą pastatymų trajektoriją, vedančią nuo pat pirmųjų pastatymų iki pat šių dienų atkūrimų ir interpretacijų. Juk nieko nuostabaus, kad toks reiškinys, kaip „vienintelis geras „Karaliaus Lyro“ pastatymas“ yra tik vienas momentas iš daugelio kitų – tai visos „Karaliumi Lyru“ vadinamo meno kūrinio karjeros segmentas, absoliutus platoniškas idealas, kurio niekas nėra matęs ir kurio gryno pavidalo niekam nepavyks apibrėžti. Be to, nereikia ypatingo išprusimo tam, kad būtume pasirengę nusivylimui neradę „pirmosios“, originalios, „paties Šekspyro“ pastatytos versijos – žinome net apie kelias premjeras ir keletą dešimčių skirtingų manuskripto versijų su galybe pastabų ir variacijų. Mums atrodo visiškai normalu, kuomet būname sujaudinti atradę didelės upės ištakas kukliame, samanotoje pievoje pasislėpusiame šaltinyje, net jei šis atradimas ir nuviliantis. Galiausiai, svarbu yra tai, kad žiūrovams nekyla jokių problemų, kuomet vertindami naują

pastatymą jie taiko kriterijų „suvaidinta gerai, ar blogai?“ Jų nuomonės gali drastiškai skirtis, kai kas gali piktintis tariamai atgrasiomis naujovėmis („Kodėl Lyras dingsta povandeniniame laive?“) arba bodėtis pasikartojančių klišių gausa, tačiau viena yra visiems aišku – tai tik vienas momentas trajektorijoje, kurią sudaro visų prieš tai pastatytų „Karalių Lyru“ virtinė, ir šis momentas turi būti vertinamas pagal jo kuriamą įspūdį, o ne pagal tai, kaip tiksliai jis atkartoja pirmąją (ir bet kokią atveju neprieinamą) „Karaliaus Lyro“ versiją, kurią Šekspyro trupė pastatė tokiais ir tokiais metais. Vertinant svarbiausia tai, kas vyksta scenoje priešais mūsų akis čia ir dabar, tačiau jokia būdu ne tai, kaip tiksliai pastatymas atitinka kažkokį pradinį, iš akiračio dingusį įvykį (net jei tai, ką įsivaizduojame esant tikruoju „Karaliumi Lyru“, visad sąlygoja kiekvieną mūsų vertinimą). Tad akivaizdu, jog bent jau performatyviojo meno atveju kiekviena nauja versija riziкуoja originalą prarasti, arba iš naujo įsteigti.

Teatro atveju esame tokie laisvi nuo prievolės lyginti viską su „originalu“, kad mums visiškai priimtina vertinti pastatymą sakant: „Šito nesitikėjau, šis pastatymas yra visiškai *kitoks*, nei ankstesnieji, ir nors jis radikaliai *skiriasi* nuo Šekspyro versijos, tačiau *nepaisant to*, dabar suprantu, ką ši pjesė nori pasakyti!“ Viskas vyksta taip, lyg kai kurioms (t.y. sėkmingoms) pastatymo versijoms pavyksta užčiuopti tokias naujas originalo savybes, kurios, nors potencialiai ir slypėjo šaltinyje, tačiau tik dabar vėl tapo aiškiai matomos žiūrovams. Tad net jei pastatymas ir nėra vertinamas pagal mimetinį panašumą į kokį nors idealų pavyzdį, vis tik tampa aišku – ir su tuo sutiks, manau, visi, – jog pasekėjo veiksmų dėka, Šekspyro genijus įgavo papildomą originalumo lygmenį būtent pribloškiančiai išradimoje, originalui *ištikimoje* (tačiau ne mimetinėje) reprodukcijoje. Šaltinis atskleidžiamas naujai, net jei jis ir labai skiriasi nuo pradinės versijos. Tas pats fenomenas būdingas ir bet kokiam muzikos ar šokio kūrinui. Naujam atlikimui adresuotas šūksnis „kaip originalu!“ nusako ne konkrečią trajektorijos atkarpą (ir ypač ne *pirmąją* versiją), o *visos gausybės interpretacijų vaisingumo laipsnį*. Performatyviajame mene aura nuolat migruoja – ji gali staiga sugrįžti... arba visiškai išnykti. Kuomet daugybė blogų pakartojimų taip sumažina darbo vaisingumo lygį, kad iškyla grėsmė paties originalo egzistavimui, tuomet pastarasis tiesiog liausis būti šaltiniu bet kokioms interpretacijoms. Toks meno kūrinys miršta taip pat, kaip ir palikuonių nebeturinti šeimos linija. Kaip upės baseinas netekdamas savo intakų virsta mažyčiu upeliuku, meno kūrinys taip pat gali susitraukti iki savo „originalaus“ – t.y., labai mažo – dydžio, kadangi jis nebuvo pakankamai gausiai kopijuojamas – t.y., nuolat interpretuojamas ir perkuriamas. Tuomet kūrinys praranda savo aurą amžiams.

Kodėl gi taip sunku naudoti tuos pačius terminus bei vertinimo kriterijus tapybos, skulptūros, ar architektūros darbų atžvilgiu? Kodėl, pavyzdžiui, nepasakius, kad naujos 2007 m. Venecijoje „Factum Arte“ kolektyvo su-

kurtos *interpretacijos* dėka Veroneses „Vestuvių Kanoje“ kopija buvo *atkurta*, atkartota, atgaivinta taip pat, kaip kad buvo atkurta Hektoro Berliozos opera „Trojėnai“, kai „Coventgarden“ teatre Londone ją pagaliau pirmą kartą pastatė Colinas Davis'as (skurde gyvenusiam Berliozui taip ir neteko pasidžiaugti savo paties operos pastatymu – jis neturėjo pinigų sumokėti orkestrui, kad šis pagrotų visą originalą nuo pradžių iki galo). Kaip bebūtų, atrodo, jog vizualiesiems menams vis dar neprieinamas performatyviųjų menų interpretavimo laisvumas. Jei pasakytume, jog „Vestuvės Kanoje“ „vėl įvyko“ San Giorgio saloje, tuomet kas nors būtinai pasipiktins: „Tačiau juk originalas yra Paryžiuje! San Giorgio esanti versija yra *tik kopija!*“ Diskursą tuojau pat užvaldo klastotės, falsifikato ar išdavystės motyvai, kurie būtų absurdiški performatyviojo meno kontekste (nors visiškai įmanoma, jog labai prastą Šekspyro pastatymą pavadintume „falšu“). Regisi visiškai neįmanoma įsivaizduoti ką nors sakant, jog Veroneses „Vestuvių Kanoje“ kopija ne falsifikuoja, o tik dar labiau įtvirtina Veroneses pasiekimą, kuris taps tebesitęsiančios jo biografijos dalimi.

Viena iš tokios nelygybės priežasčių neabejotinai yra susijusi su vadinamuoju *diferencialiniu pasipriešinimu* tarp trajektorijos segmentų. Būtent šiam technologiniam trūkumui Walteris Benjaminas savo žymiajame (tirštame menotyrinio misticizmo rūke skendinčiame) esė suteikė „mechaninės reprodukcijos“ terminą. [3] Performatyviojo meno atveju kiekvienos naujos versijos pastatymas reikalauja ne ką mažiau pastangų ir išlaidų, nei jų pareikalavo originalo sukūrimas (tiesą sakant, laikui bėgant išlaidos vis didėja, tad net nėra prasmės lyginti dabartinės situacijos su Šekspyro laikais – tik pagalvokime apie salės apsaugos darbuotojų atlyginimus bei visus sveikatos ir saugos reikalavimus!) Visiškai nereiškia, jog vien dėl to, kad jau pastatyta milijonas „Karaliaus Lyro“ versijų, dabartinis mūsų pastatymas atsies pigiau. Ribinis įkainis bus visiškai vienodas – vienintelė išimtis bus tik tai, jog publika žinos, kas yra „Karalius Lyras“ ir ateis į peržiūrą apsiginklavę galybe prielaidų ir kritinių idėjų apie tai, kaip viskas turi atrodyti iš tikrųjų (apie šį antrą lazdos galą žino kiekvienas režisierius). Tai techninė priežastis, kodėl performatyviųjų menų atveju mes nedarome skirties tarp originalo ir kopijos, ir vietoje to diferencijuojame to paties kūrinio versijų seką, jos elementus suvokdami kaip „versiją n“, „versiją n+1“, versiją „n+2“ ir t.t. Būtent dėl to *tikroji* „Karaliaus Lyro“ versija nėra konkrečiai lokalizuojama (dažnai ji net nėra trajektorijos pradžioje apskritai), tai tėra visą gausybę interpretacijų nusakantis pavadinimas (net jei kiekvienas žiūrovas ir brangina tuos ypatingus momentus jo asmeninėje istorijoje, kuomet ypatingai sėkmingo „atgaivinimo“ dėka *tikrasis* „Karaliaus Lyro“ genijus „apsireiškė“ kur kas akivaizdžiau, nei bet kada anksčiau). Tokiais atvejais trajektoriją sudarantys segmentai, vaizdžiai tariant, būna pagaminti iš tos pačios medžiagos, ar bent jau reikalauja panašaus resursų mobilizavimo.

Tapybos atveju susiduriame su visiškai kitokia situacija. Kadangi tapybos darbas lieka nepakitęs tuose pačiuose rėmuose, užkoduotas tais pačiais pigmentais bei saugomas tos pačios institucijos, mums nevalingai atrodo, jog kiekvieną reprodukciją sukurti bus vis *lengviau* ir jog kokybinių trajektorijos segmentų skirtumų vertinimas bus neįmanomas. Dėl to aura rodosi neabejotinai susieta tik su vienintele – paties autoriaus pasirašytąja – versija. Tai akivaizdi ir paviršutiniška tiesa: juk joks sveiko proto žmogus net nelygins blyškios, skaitmenine kamera nufotografuotos „Vestuvių Kanoje“ versijos jūsų kompiuterio ekrane su pačia Luvre saugoma 67 m² dydžio drobė... Jums pareiškus, jog jūsų nuotrauka yra „ne prastesnė už originalą“, visi tik pagrįstai gūžtels pečiais.

Tačiau distancija tarp „originalu“ vadinamos „versijos n“ ir „tiesiog kopija“ vadinamos „versijos n+1“ priklauso nuo skirtumo tarp pastangų, išlaidų, technikų lygiai taip pat, kaip ir nuo bet kokio kito apčiuopiamo skirtumo tarp to paties kūrinio versijų. Kitaip tariant, tas žiojėjantis plyšys tarp originalų ir kopijų atsiranda ne dėl kažkokių vidinių tapybos darbo savybių – t.y., ne dėl to, kad tapyba yra „materialesnė“ (opera ar spektaklis yra ne mažiau „materialūs“ nei pigmentai ant drobės), o dėl to, kad skiriasi kiekvieno trajektorijos segmento technikos. Kuomet performatyviajame mene technikos yra itin homogeniškos (kiekvienas pastatymas remiasi ta pačia technikų gama), tuo tarpu tapybos ar skulptūros darbo karjera sudaryta iš itin heterogenišκών segmentų, kurie gali labai skirtis pastangų intensyvumu. Tad norėtume argumentuoti, jog būtent ši asimetrija dažnai mus sulaiko nuo pasakymo, jog Paryžiuje eksponuojamas „Vestuvių Kanoje“ originalas buvo „perkurtas“ ar „dar kartą pateiktas“ Venecijoje. Akivaizdu, jog būtent ši prielaida ir supykde prancūzų meno istoriką, kritikavusį savo bičiulę už tai, jog ši švaisto laiką San Giorgio saloje vietoje to, kad lankytųsi ten, kur pilna „tikro Veronezės“. Už tariamai savaime suprantamo skirtumo tarp originalo ir kopijų slypi visiškai kitoks procesas, susijęs su technine įranga, pastangomis ir su tuo, kaip intensyviai ieškoma iš vienos versijos į kitą perteikiamo originalumo. Kopija iš anksto sumenkinama jai dar net nespėjus pateisinti savęs kaip gerai ar blogai originalą atkuriančio kūrinio, kadangi ji asocijuojama su skirtumu tarp reprodukovimo technikų – skirtumu, kylančiu iš klaidingo suvokimo, jog fotografija yra indeksinis realybės pavidalas.

Tam, kad tai įrodytume, galime pabandyti suprasti, kas nutinka originalumo paieškoms, kuomet šį skirtumą *modifikuojame* – o mūsų skaitmeniniame amžiuje tai daryti darosi vis lengviau. Kad neapsiribotume vien performatyviuoju menu, palyginimui galima pateikti rankraščių kopijavimo pavyzdį. Atsižvelgiant į tai, jog prieš spaudos atsiradimą, tiek originalo, tiek jo kopijos sukūrimo ribiniai įkainiai buvo vienodi, nesunku suprasti, jog šiandien, skaitmeninių kopijų laikais, mes grįžtame į tą pačią situaciją. Vienuolyno skriptoriume visi rankraščiai būdavo kopijos ir nė vienas kopijuotojas nebūtų galėjęs

pasakyti, jog *šitas* yra originalas, o *anas* yra tik kopija – jie visi buvo faksimilės net ir turint omenyje, jog jos būdavo atidžiai lyginamos pagal tai, kuri yra geresnė, ankstesnė, ar geriau iliustruota miniatiūromis. Tad vėlgi, aura buvo paslanki ir galėdavo migruoti į naujausią, puikiai atliktą, ant geriausio pergamento perkeltą ir su geriausiais ankstesniais pavyzdžiais sutikrintą kopiją. Be abejo, išradus spaustuvines stakles kopijos ribinis įkainis tapo nereikšmingas palyginus su tuo, kiek laiko ir technikos reikalauja pats rankraštis. Štai būtent tada ir tik tada atsirado toji didžiulė (ir visiškai pagrįsta) distancija tarp tiesiog vieno trajektorijos segmento – ORIGINALU tapusio ir autoriaus ranka parašyto rankraščio – ir spaustuvinio tiražo, kuris atsiradus spaudai imtas suvokti kaip „paprasciausių“ kopijų rinkinys (kol galiausiai didis bibliografijos menas neatskleidė galybę subtilių skirtumų tarp kiekvieno tiražo, o skaitmeninė analizė neįgalino visų šių kopijų datavimo ir rūšiavimo).

Tai, ar aura bus atkurta kopijų sraute, ar liks užstrigusi kuriame nors trajektorijos segmente, priklauso nuo segmentų sekoje naudojamų technikų heterogeniškumo, ir įtikinamiausius to įrodymus rasime mąstydami apie tai, kas nutinka knygai kaip ORIGINALUI šiandien, kuomet mes visi sėdime internetu vadinamame globaliajame skriptoriume, kuriame nuolat vyksta kopijavimo ir įklijavimo darbai. Kadangi nebėra esminių skirtumų tarp technikų naudojamų kaskart įsteigiant vis naują kokio nors originalaus hiperteksto versiją, mes palyginti lengvai priimame faktą, jog lygiai taip pat nėra esminio skirtumo tarp „vienintelio originalu“ vadinamos versijos ir visų kitų „tiesiog kopijomis“ vadinamų versijų. Kiekvienam „to paties“ argumento atkartojimui mes azartiškai kabiname etiketes „versija 1“, „versija 2“, „versija *n*“ tol, kol autoriaus samprata tampa lygiai tokia pat neapibrėžiama, kaip ir pati aura – ką jau kalbėti apie autorines teises. Čia taip pat ir tokių kolektyvinių skriptoriumų kaip „Wikipedia“ populiarumo priežastis. Tiesą sakant, Benjaminas painiojo „mechaninės reprodukcijos“ sąvoką su trajektorijos kelyje naudojamų technikų skirtumais. Kad ir koks bebūtų reprodukcijos mechanizmo lygis, kai tik produkavimo procese dingsta ženklus skirtumas tarp „versijos *n*“ ir „versijos *n+1*“, ryški riba tarp originalo ir kopijos tampa nebe tokia svarbi ir aura ima abejoti, kur būtent yra jos namai.

Visa tai aišku ir gražu, tačiau ar įmanoma įsivaizduoti tokį auros migravimo fenomeną, pavyzdžiui, paveikslo reprodukcijos ar interpretacijos atveju? Galų gale, mūsų įžvalgos buvo įkvėptos kontrastų tarp „Vestuvių Kanoje“ ir „Ambasadorių“ ir rezultatai būtų buvę visiškai kitokie, jei būtume apsiriboję vien tik performatyviuoju menu. Sunku atsikratyti įtarimo, jog tapybos, architektūros, skulptūros bei objektų kaip tokių sferose tvyro savotiškas užsispyrėliškas atkaklumas, dėl kurio neįmanoma sutrikdyti sąjungos tarp vietos, originalo ir auros.

Pirmiausia nepamirškime, jog skirtumas tarp performatyviųjų ir neperformatyviųjų menų nėra toks jau

radikalus, kaip atrodo iš pirmo žvilgsnio: paveikslas visada turi būti reprodukuojamas — t.y., jis visad yra savo paties re-produkcija, net jei ir atrodo, kad jis lieka nepakitęs savo vietoje. Arba, tiksliau tariant, turi vykti bent kažkoks reprodukuojimas, kad tapybos darbas išliktų savo vietoje nepakitęs. Tapybos darbo atveju — taip pat, kaip ir teatre – egzistencija (*existence*) turi pirmumo teisę esmės (*essence*) atžvilgiu. Tam, kad išlaikytų savo substancialumą, tapyba turi turėti gebėjimą išlikti. Šį reikalavimą puikiai žino viso pasaulio kuratoriai: paveikslas privalo būti perrėminamas, išvalomas nuo dulkių, kartais restauruojamas, apšviečiamas ir išstatomas peržiūrai skirtingose patalpose kartu su kitais jam akomponuojančiais paveikslais, kabinamas ant įvairių sienų, įtraukiamas į skirtingus naratyvus bei katalogus tuo pačiu keičiantis jo draudimo bei kainos dydžiams. Taigi, net jei tapybos darbas niekad nebuvo išnuomotas ir, išvengęs ženklios restauracijos, visą laiką išliko toje pačioje institucinėje aplinkoje, jis vis tiek jau turi savo karjerą: paveikslu turi būti pasirūpinta norint, kad šis išliktų ir būtų vėl regimas. Tuo nesunku įsitikinti, kadangi nesirūpinant paveikslas tuojau pat ims kaupti dulkes rūsyje, bus parduotas už grašius arba bus supjaustytas į gabalėlius ir prarastas amžiams. Tai visų restauravimo procedūrų pateisinimas: jei nieko nebus daroma, bėgantis laikas suris paveikslą, lygiai kaip akivaizdu, jog muziejaus pastatas be priežiūros sunyks arba juo besirūpinančios institucijos ilgainiui iširs. Jei tuo abejojate, įsivaizduokite, jog turite laikyti savo brangiausius meno kūrinius Nacionaliniame Kabulo muziejuje... Tam, kad meno kūrinys išliktų, jam reikalinga tokia pat sudėtinga ekologija, kaip ir toji, kurios dėka gamtos parkas išlaiko savo charakterį.⁴

Jei dėl reprodukuojimo būtinybės abejonių neliko, tuomet galima pabandyti įtikinti skaitytoją, jog išties įdomus klausimas yra ne tai, kuo skiriasi kopija nuo originalo, o tai, kaip atskirti gerą reprodukciją nuo blogos. Originalus „Ambasadorių“ pavidalas negrįžtamai dingo ne dėl nerūpestingumo, o dėl pernelyg uolios „reprodukuojimo“. Kuratoriai supainiojo akivaizdų bendrą visų meno kūrinių bruožą – t.y., kad išliktų, jie turi būti reprodukuojami – su *paviršutiniška, iš fotografijos pasiskolinta reprodukcijos samprata*, dėl ko buvo ignoruojama daugybė kitų būdų, kuriais galima atkurti tapybos paveikslą. Pavyzdžiui, buvo galima padaryti tobulą kopiją, kurioje 3D formatu būtų užfiksuoti visi drobės paviršiaus efektai, pagal kuriuos būtų galima tiesiog reprodukuoti visą darbą. Jei tai būtų buvę padaryta, tuomet keli kvietiniai istorikai pagal savo skirtingas nuostatas būtų galėję pasiūlyti skirtingus kopijos restauravimo būdus, o parodoje būtų buvę galima pateikti rezultatus.

Kuratoriai nusikalto ne todėl, kad vietoje Holbeino paveikslo reprodukcijos pateikė Nacionalinės galerijos žiūrovams patį originalą – *tikrieji* „Ambasadoriai“ lieka numanomi kažkur giliai už daugybės restauravimo sesijų taip pat, kaip kad *tikrasis* „Karalius Lyras“ išlieka po kiekvieno pastatymo, o jų auralinė dimensija išnyra arba

pasislepia priklausomai nuo pastangų kiekvienu atveju –, o todėl, kad iš susiaurinto reproduktivinio diapazono pasirinko patį nevaisingiausią – fotografinį, lyg tapybos darbas būtų ne storas medžiagos paviršius, o kažkoks eterinis kūrinys, kurį galima atsieti nuo jo materialumo ir, pilnai išsaugant visą turinį, teleportuoti į bet kokią reprodukciją. Tiesą sakant, siaubingai atvirame dokumentiniame filme galime išvysti ir pačius kaltininkus, restauruojančius Holbeiną pagal originalo *nuotraukas* ir subjektyviai sprendžiančius, koks jis turėtų būti „iš tikrųjų“, kas jame sunyko, o kas buvo pridurta, lyg tapybos darbas būtų tiesiog sudarytas iš atskirų sluoksnių, kuriuos panorėjus galima tiesiog pašalinti arba pridėti. Toks procesas primena plastinę chirurgiją, o ne išsamų anatominį tyrimą.

Taigi, „Ambasadorių“ bei „Vestuvių Kanoje“ likimų palyginimas yra įdomus ne tuo, kad abu atvejai remiasi reprodukcijomis – tai jų egzistavimo būtinybė bet kokiame atveju –, o tuo, kad pirmasis atvejis remiasi reprodukcijos samprata, kurios dėka originalas pradingsta nesugražinamai, o antrasis *prideda* originalumo pasitelkdamas naujas suvokimo dimensijas, subtilių reproduktivinio proceso dėka visiškai nekeldamas pavojaus pačiam originalui – t.y., jo net neliesdamas.

Tačiau čia galima paklausti, kaip gi originalumas gali būti „pridėtas“? Peršasi akivaizdus atsakymas: patalpinant naują versiją į originalo vietą. Kognityvinis disonansas, kurį lankytojas išgyveno „Monos Lisos“ salėje, iš dalies kilo dėl to, kad Palladio rūmų valgomajame kiekvienos „Vestuvių Kanoje“ detalės turėta prasmė buvo visiškai prarasta ir iššvaistyta dėl visiškai neapgalvotos situacijos, kurioje atsidūrė paryžietiškoji „versija Nr. 1“. Kitaip tariant, vietoje to, kad pasirodytų vientisos savybių komplektacijos pavidalu, originalumas greičiau yra sudarytas iš skirtingų komponentų, kurie tarpusavio sąryšių dėka sudaro kompleksinę visumą. Nauji reproduktivinio būdai mums leidžia naujai pažvelgti į šiuos elementus bei jų sąryšius. Be abejo, buvimas būtent toje vietoje, kuriai kūrinys ir buvo sukurtas atsižvelgiant į menkiausias detales, yra vienas iš aspektų (elementų), kuriuos turime omenyje sakydami, jog kažkas yra originalu. Tokiu atveju nekyla klausimų apie tai, jog būtent „Vestuvių Kanoje“ kopija dabar yra originalas, kai tuo tarpu Luvre esanti paveikslų versija *neteko* savo privalumų.

Tačiau kalbant apie „originalo vietą“ Veronezės atveju nereikėtų pernelyg nukrypti į mistiškumą, kadangi pati valgomojo salė, kurioje eksponuojama paveikslų kopija, yra rekonstrukcija. Pažvelgus į 1950 m. darytas salės nuotraukas pastebėsime, jog originalių grindų ten nebėra ir vietoje jų palangių lygyje sukonstruotos naujos. Viršuje buvo teatras, o apačioje – medžio dirbtuvės, tad visa erdvė buvo visiškai perkurta. 6-ajame XX a. dešimtmetyje pastatas buvo atrestauruotas, tačiau sienų tinkas ir grindų danga buvo visiškai nebe ta, o kambarį puošusi ir subtilių proporcijų pojūtį teikusi dekoratyvinė medžio apdaila (buazerija) apskritai buvo nulupta. Įga-

vusi tokį apnuogintą pavidalą erdvė tapo kone protestantiška, lyg tuo būtų šaipomasi iš kontrreformacinio Veroneses puošnumo. Tačiau dabar „Vestuvių Kanoje“ kopijos kuriamas efektas yra toks stiprus, kad net ėmė sklisti kalbos, jog paveikslų sugrįžimas inspiravo planus naujiems restauravimo darbams, kurie retrospektyviai sugražintų erdvei jos buvusią didybę. Tad tenka pripažinti, jog naujoje vietoje atsidūrusio ir gausiai restauruoto originalo kopija inspiravo naujų originalų stiprinančių elementų atsiradimą originalioje vietoje, kuri pati tuo tarpu yra savotiška savo pačios kopija. O kadaise originalumas atrodė esąs toks aiškus dalykas...

Tas pats galioja ir *prieinamumui*. Luvro muziejuje lankytoją papiktino tai, kad ji negalėjo ramiai apžiūrėti visų „Vestuvių Kanoje“ neatsitrenkusių į kokią nors „Monos Lisos“ gerbėją. Veroneses darbe tiek daug įvykių ir detalių, kad jo neįmanoma apžiūrėti neskiriant laiko visų šių prasmų, potekstų kontempliavimui. Ką reiškia originalo puoselėjimas, jei jo auralinių savybių kontempliacija yra neįmanoma? Tai dar vienas elementas, kurį galima būtų išskirti iš visų kitų. Tiesą sakant, šis originalumo komponentas visiškai neprivalo būti susietas su vietos originalumu: geriausias to įrodymas galėtų būti Karalių slėnyje esančio Tutmosio III laidojimo rūsių kopijos atvejis.⁵ Šioje faraono kapavietėje pirmą kartą aptiktas pilnas Amduato tekstas. Formos prasme Amduatas yra sudėtingas naratyvas, nuodugnai nusakantis pomirtinį gyvenimą – jame persipina menas, poezija, mokslas ir religija. Kapavietė, be abejo, yra visiškai nepritaikyta lankymui – dėl klimato bei fizinių sąlygų ji nesuderinama su masinio turizmo poreikiais. Viso to pasekmė yra tai, kad kapavietė sparčiai yra, tad buvo įrengtos stiklo plokštės, saugančios sienas nuo atsitiktinių pažeidimų ir erozijos. Tačiau šios intervencijos keičia kapavietės specifiką ir neleidžia detaliam studijuoti paties teksto bei pajusti ypatingo vietos charakterio. Tuo tarpu faksimilę eksponuojančią ir Amduato tekstą kontekstualizuojančią parodą jau aplankė milijonai žmonių Šiaurės Amerikoje bei Europoje. Perkelta kopija ne tik įtvirtino kapavietės svarbą bei pavertė lankytojus aktyvia jos restauravimą remiančia jėga – ji tuo pačiu galėtų tapti precedentu toliaregiškai kultūros politikai, kurios dėka „versija Nr. 1“ išlieka apsaugota ir prieinama tik nedaugeliui specialistų, kuriems nuolatine prieiga prie originalo reikalinga tam, kad būtų tęsiami tyrimai ir stebima situacija. Juk akivaizdu, tiesa? Kiekvienas „tikrą originalą“ sudarantis komponentas ima keliauti savo trajektorija skirtingu greičiu, tuo pačiu prisidėdamas prie bendro vaizdo, kurį galime pavadinti meno kūrinio aprėptimi.

Trečiasis originalumo elementas susijęs su kūrinio *paviršiaus ypatybėmis*. Redukuodami medžiagiškumo dimensiją iki plokščios formos restauratoriai dažnai tiesiog pasityčioja iš originalo medžiagiškumo, kadangi ima painioti trimatę erdvę su plokštuma, net jei ir skelbiasi saugantys originalą. Galimybė užregistruoti menkiausias erdvines variacijas tuo pačiu nekeliant pavojaus pačiam

meno kūriniai be jokios abejonės yra vienas svarbiausių reprodukcijos aspektų, kurį skaitmeninės technologijos modifikavo beprecedentiškai ir radikaliai. Dažnai pamirštama, jog kadaise Britanijos muziejus darydavo gipsines saugomų objektų atliejas, o j pirmąjį šio muziejaus katalogą buvo įtrauktas prieinamų apžiūrai bei pardavimui skirtų kopijų sąrašas. O dažnai pamirštama todėl, kad XX a. pabaigoje gipsinių atliejų kolekcija buvo sunaikinta. Žinoma, tuo pačiu dingo ir neįkainojama informacija apie tai, kokie buvo kūrinių paviršiai šiems patekus į muziejaus globą. Daugelyje atliejų vis dar buvo likę dažų atplaišų, kurios prilipo darant liejinius, o po to sekusios originalų restauravimo procedūros padarė didžiulę įtaką tiek daugelio kūrinių paviršiams, tiek jų išvaizdai. Tad net materialaus meno kūrinio atveju susiduriame su kompleksišku trajektorijų klausimu. Pirmą kartą išgirdę apie „Vestuvių Kanoje“ kopiją daugelis venecijiečių tuojau pat įsivaizdavo, jog tai bus plokščias plakatinio blizgumo paviršius, tad nenuostabu, kad mintis apie tokią kompensaciją už Napoleono įvykdytą kultūrinį San Giorgio salos išniekinimą jiems pasirodė siaubinga. Jie tikrai nesitikėjo, kad ši kopija bus sukurta dažais ant drobės, padengtos „toku pat“ gruntu, kurį naudojo pats Veronese. Atidarymo metu atidengus drobę salė tiesiog nuščiuvo, o po akimirkos pasipylė aplodismentai ir ašaros. Daugybė venecijiečių buvo priversti sau užduoti sudėtingą klausimą: kaip įmanoma patirti tokį estetinį ir emocinį išgyvenimą stovint priešais kopiją? Šį klausimą sekė kitas: kaip neleisti Venecijai būti užtvindytai blogomis kopijomis neturint kriterijų, kurie leistų atskirti geras transformacijas nuo blogų?

Norėtume dar kartą pabrėžti, jog skaitmeninės technikos leidžia aptikti skirtumus tose ypatybėse, kurios pernelyg lengvai apibendrinamos terminu „reprodukcija.“ Kaip jau žinome, lygiai tokie pat intelektualiniai supaprastinimai ir klaidingas kategorizavimas būdingas Benjamino tekstui apie „mechaninę reprodukciją“. Be abejo, čia svarbūs tikslumo, supratimo ir pagarbos klausimai, kurių ignoravimo padarinys yra tiesiog „vergiškas“ replikavimas. Tos pačios skaitmeninės technikos gali būti naudojamos tiek vergiškai, tiek originaliai. Vėlgai, tai priklauso nuo to, kokias savybes norime išskirti, o kokias nustumti į šalį. Tai, kad restauratorius naudodavosi nuotraukomis kaip etalonu ir tapo mažyčiais taškeliais (t.y., nedaroma plačių potėpių, kuriais buvo nutapytas originalas), galbūt ir leidžia jam kontroliuoti situaciją bei užmaskuoti intervencijas, tačiau tai be jokios abejonės įrodo, jog *rankinė* reprodukcija gali būti kur kas labiau ginčytinas ir subjektyvus metodas lyginant su „mechanine.“ Kitaip tariant, kelias į pragarą gerai ketinimais grįstas.

Be abejo, tai nelygus mūšis: kopijos turi prastą reputaciją, kadangi visi jas asocijuoja su fotografiniu originalo atkūrimu, o skaitmenybė siejama su virtualumo įsigalėjimu. Taigi, kaskart kalbėdami apie „skaitmenines kopijas“ tiesiog prašomės bėdos. Tačiau vis tik drįstu tvirtinti, jog priešingai, nei įprasta manyti, skaitmeninių kopijų dėka

šimtmečius besitęsiančiose meno kūrinių trajektorijose atsiranda nemažai naujų posūkių. Skaitmeninės technologijos nėra išskirtinai „virtualios“, lygiai kaip skaitmeninių kompiuterių veikimas nėra pagrįstas išskirtinai skaitmeniškumo principais!^[6] Skaitmeniškumo asocijavimas su virtualybe yra tiesiog blogas įprotis, kurio priežastis neabejotinai slypi prastoje mūsų kompiuterių ekranų reputacijoje, nors ekranas yra tik viena iš daugelio skaitmeninės išieigos formų. Visai kitas reikalas, kuomet skaitmeninė technologija tėra tik vienas *momentas* pereinant iš vieno materialaus subjekto – Luvro muziejuje eksponuojamos Veronezės „Vestuvių“ „versijos Nr. 1“ — prie kito visiškai materialaus subjekto – „versijos n+1“ San Giorgio saloje. Šiais masinio turizmo laikais, kuomet vis garsiau reikalaujama repatriuoti karo ar komercinių interesų išblaškytus kūrinius, kuomet galybę restauratorių galima vadinti kone ikonoklastais, kuomet galybė mėgėjų grasi na sunaikinti net atspariausius geriausiose institucijose saugomus kūrinius, nereikia būti ypatingai įžvalgiems, kad suvoktume, jog skaitmeninės kopijos suteikia puikų pretekstą naujam originalumo sampratos praplėtimui, kurio jau seniai reikalauja naujasis laikmetis. Kadangi visos ištakos neišvengiamai turi būti reprodukuotos vien tam, kad išliktų, itin svarbu sugebėti atskirti gerą reprodukciją nuo blogos.

Iš anglų kalbos vertė Tomas Čiučelis

Adamo Lowes ir Bruno Latouro esė „Auros migracija arba faksimiliniai originalo tyrimai“ („The Migration of the Aura or How to Explore The Original Through Its Facsimiles“) pirmą kartą publikuota knygoje „Switching Codes“, red. Thomas Bartscherer, University of Chicago Press, 2010.

1 Appadurai, Arjun. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986; Tamen, Miguel. *Friends of Interpretable Objects*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2001

2 Žr. Péguy komentarus knygoje Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*, New York: Continuum International Publishing, 2005

3 Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, Illuminations*, New York: Schocken Books, 1968, p. 217-251

4 Western, David. *In the Dust of Kilimandjaro*, New York: Shearwater/Island Press, 1997

5 Kopijos sukūrimas kapavietei (tokiai, kokia ji yra dabar, tačiau be elementų, kurie paverčia visą aplinką į muziejų) inspiravo egiptologą Eriką Hornungą bei psichologą Theodorą Abtą paskelbti detalizuotų publikacijų seriją knygų bei filmo pavidalu.

Hornung, Erik and Abt, Theodor. *The Dark Hours of the Sun: The Amduat in the tomb of Thutmose III*, DVD, Factum Arte, 2005. Hornung, Erik ir kiti. *Immortal Pharaoh- the tomb of Thutmose III*, Madrid, Factum Arte, 2006

6 Paroda tuo pat metu vyko „Kettle's Yard“ galerijoje, Mokslo istorijos muziejuje Kembridže (Whipple Museum of the History of Science), Kembridžo Archeologijos ir Antropologijos muziejuje bei „Wellcome Institute“ Londone. Lowe, Adam, ir Simon Schaffer. *NOIse*, 2000, Cambridge: Kettle's Yard, 2000; Smith, Brian Cantwell. *Digital Abstraction and Concrete Reality, Impressiones*, Calcografía Nacional, Madrid, 2003

