

BRUNO LATOUR

ADAM LOWE

MIGRACJA AURY LUB JAK BADAĆ ORYGINAŁ POPRCZEZ JEGO FAKSYMILE*

Dla Pasquale Gagliardi

Coś dziwnego stało się z *Ambadorami* Holbeina w Galerii Narodowej w Londynie. Gość w galerii nie jest w stanie natychmiast opisać swojej konsternacji. Obraz jest całkowicie płaski; jego kolory są świetliste, ale nieco krzykliwe; kształt wszystkich obiektów jest nadal zachowany, ale delikatnie przerysowany; wydaje się jej, że coś stało się z jej ulubionym obrazem. „To jest to” – mruczy pod nosem, „Obraz stracił swoją głębię; płynna dynamika farby zniknęła. To już tylko powierzchnia”. Ale jak wygląda ta powierzchnia? Zwiedzająca rozgląda się zdziwiona, a potem przychodzi jej na myśl odpowiedź: wygląda niemal tak samo jak plakat, który kupiła kilka lat wcześniej w księgarni galerii, który nadal wisi w jej gabinecie w domu. Różni się tylko rozmiarem.

Czy to możliwe? – zastanawia się. Czy mogli *zastąpić* *Ambadorów* faksymile? Może został wypożyczony innemu muzeum i, aby nie rozczarować odwiedzających, zainstalowali tę kopię. A może nie chcieli nas oszukać, a to jest projekcja? Jest taki płaski i jaskrawy, że mógłby to być rzutowany na ekran slajd...

Na szczęście opanowuje się na tyle, by nie zapytać poważnego strażnika w sali, czy ten najślynniejszy obraz to oryginał, czy nie. Co to byłby za szok. Niestety, wie wystarczająco dużo na temat dziwnych zwyczajów konserwatorów i kuratorów, by pogodzić się z faktem, że to rzeczywiście jest oryginał, choć jedynie z nazwy, że prawdziwy oryginał został nieodwracalnie utracony i że

* Tekst oryginalnie ukazał się w: *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, red. T. Bartscherer, R. Coover, Chicago–London 2011, s. 275–297. Przekład za zgodą Chicago University Press oraz Autorów – przyp. tłum.

zastąpiono go tym, co większość ludzi najbardziej lubi w kopiach: jaskrawymi kolorami, połyskliwą powierzchnią, a ponad wszystko perfekcyjną *podobizną* do sprzedawanych w księgarni slajdów, które wykorzystują na całym świecie podczas lekcji o sztuce nauczyciele często bardziej zainteresowani jedynie kształtem i tematem obrazu, a nie jakimkolwiek innym śladem znajdującym się na gęstej płaszczyźnie dzieła. Opuszcza salę, powstrzymując łzy: oryginał został zmieniony w *kopię samego siebie wyglądającą jak tania kopia*, i nikt nie wydaje się narzekać, czy nawet zauważać tej zamiany. Goście galerii wydają się zadowoleni, że odwiedzili oryginalny plakat *Ambasadorów* Holbeina!

Coś jeszcze dziwniejszego przydarzyło się jej jakiś czas później, w Sali *Giocondy* w Luwrze. Aby w końcu dostać się do tej kultowej ikony kodu Da Vinci, setki tysięcy odwiedzających muszą wejść przez dwie pary drzwi, które są oddzielone wielkim obrazem w ramie *Gody w Kanie Galilejskiej* Veronese'a, raczej ciemnym, gigantycznym dziełem, które znajduje się dokładnie naprzeciwko *Mony Lisy*, ledwo widocznej przez jej zabezpieczające przed fanatykami szkło. Teraz odwiedzająca galerię jest naprawdę wprawiona w osłupienie. W hollywoodzkiej maszynerii naznaczonego cudem wesela nie rozpoznaje już faksymile, które miała szczęście widzieć pod koniec 2007 roku, gdy została zaproszona przez Fondazione Cini na wyspie San Giorgio w Wenecji. Żywo przypomina sobie malowidło na płótnie, tak gęste i głębokie, że nadal można było dostrzec ślady pędzla Veronese'a i odczuć ostre cięcia, których ordynansi Napoleona musieli dokonać, aby zerwać obraz ze ściany, pasmo po paśmie, zanim zwinęli go jak dywan i wysłali jako łup wojenny do Paryża w roku 1797 – kulturowy gwałt, który do dziś jest obecny w umysłach Wenecjan. Lecz tam – w refektarzu Palladia – malowidło (tak, to był obraz malarski, nawet jeśli wytworzony za pośrednictwem technik cyfrowych) miało zgoła inne znaczenie: osadzono je na innej wysokości, takiej, która ma sens w jadalni; było delikatnie oświetlone przez naturalne światło wielkich okien – wschodniego i zachodniego – tak, że mniej więcej o piątej w letnie popołudnie światło w sali dokładnie odpowiadało światłu na obrazie; nie miało, oczywiście, ramy; i, co istotniejsze, architektura Palladia w godny podziwu sposób kontynuowana była przez namalowaną architekturę w obrazie Veronese'a, nadając temu refektarzowi benedyktynów taką głębię widzenia w typie *trompe l'oeil*, że nie można było powstrzymać się od chodzenia powoli w tę i z powrotem, z jednej strony sali na drugą, by coraz głębiej zanurzyć się w tajemnicy tego cudu (il. 1).

Ale tu, w sali *Mony Lisy*, choć każda część obrazu wyglądała dokładnie tak samo (o ile dobrze sobie przypominała), sens obrazu, który widziała w Wenecji wydawał się całkowicie utracony. Dlaczego ma tak ogromną, złoconą ramę? Dlaczego po obu jego stronach znajdują się drzwi? Dlaczego wisi tak nisko,



1. Factum Arte, faksymile obrazu *Wesele w Kanie Galilejskiej* Paolo Veronese'a zainstalowane w refektarzu przy kościele San Giorgio Maggiore w 2007 roku, na podstawie zapisu oryginalnego płótna w wysokiej rozdzielczości © Matteo de Fina

kpiąc sobie z weneckiego balkonu, na którym tłoczyli się goście? Panna i pan młody, ściśnięci w lewym narożniku, wydają się tu marginalni, podczas gdy w Wenecji byli niezwykle istotni, artykułując scenę seksualnej intrygi, która zdawała się wyglądać jak filmowa stop-klatka. W Paryżu kompozycja ta miała mniej sensu. Dlaczego to brzydkie, zenitalne światło? Dlaczego ta klimatyzowana sala z jej brązowymi jak odchody polerowanymi, gipsowymi ścianami? W Wenecji nie było klimatyzacji; obraz mógł samodzielnie oddychać tak, jakby Veronese właśnie zostawił go do schnięcia. I, tak czy owak, odwiedzający nie mogli poruszać się wokół obrazu, by zastanowić się nad tymi pytaniami, bez wpadania na innych chwilowo przyklejonych (w kolejce) do Giocondy, odwróconych plecami do Veronese'a.

Okropny dysonans poznawczy. Tymczasem nie było wątpliwości, że ten właśnie, w Paryżu, stanowił oryginał; nie było żadnej podmiany, żadnego

oszustwa – przy całej tej konserwacji Veronese z pewnością byłby zaskoczony tym, jak wygląda obraz – ale to nie oszustwo. Pamięta ona dokładnie, że w Wenecji było wyraźnie napisane „A facsimile”. A w San Giorgio była nawet mała wystawa wyjaśniająca dość szczegółowo skomplikowane procesy cyfrowe, które zastosował Factum Arte, warsztat w Madrycie, w celu dematerializacji, a potem rematerializacji gigantycznego paryskiego obrazu, uważnie skanując go laserowo, kolejne partie w formacie A4, fotografując je we fragmentach podobnej wielkości, skanując go białym światłem, by dokonać zapisu reliefu powierzchni, a potem w jakiś sposób z sukcesem zszywając cyfrowe pliki ze sobą, zanim specjalnie do tego celu zbudowanej drukarce przekazano dane pozwalające osadzić pigmenty na płótnie starannie pokrytym gruntem niemal identycznym z tym, którego używał Veronese. Czy to możliwe, że wersja wenecka, choć klarownie wskazuje, że jest faksymile, jest w istocie bardziej oryginalna niż paryski oryginał? – zastanawia się. Teraz pamięta, że została skarcona w rozmowie telefonicznej z kolegą, który jest francuskim historykiem sztuki, że za dużo czasu spędziła w San Giorgio z kopią *Godów*: „Po co marnować czas na fałszywego Veronese, gdy w Wenecji jest tak wiele prawdziwych?!” – powiedział jej kolega, któremu odpowiedziała, nie zdając sobie sprawy z tego, co mówi: „Ale przyjeźdź tu i zobacz na własne oczy, żaden opis nie może zastąpić zobaczenia tego oryginału... ups, to znaczy, czy to to nie właśnie definicja ‘aury’?...”. Bez wątpienia, jej zdaniem, aura oryginału *przeniosła się* z Luwru do San Giorgio: najlepszym na to dowodem było to, że trzeba było przyjechać i go zobaczyć. Co za dramatyczny kontrast, pomyślała, między Veronensem a *Ambadorami*, który twierdzi, że jest oryginałem, by ukryć fakt, że jest drogą kopią jednej ze swoich tanich kopii!

„Ale to nie oryginał, to tylko faksymile!” Jak często słyszeliśmy taką replikę, gdy konfrontowaliśmy się z perfekcyjną poza tym reprodukcją obrazu? Bez wątpienia, obsesja tej epoki dotyczy oryginalnej wersji. Tylko oryginał posiada aurę, tę tajemniczą, mistyczną jakość, której nigdy nie osiągnie żadna druga wersja. Ale paradoksalnie, ta obsesja wskazywania na oryginalność proporcjonalnie wzrasta wraz z dostępnością i osiągalnością coraz większej liczby kopii coraz lepszej jakości. Jeśli tyle energii poświęca się na poszukiwanie oryginału – w celach archeologicznych i marketingowych – jest tak ponieważ możliwość wykonywania kopii nigdy nie była tak nieskończona. Jeśli nie istniałyby żadne kopie *Mony Lisy*, czy tak bardzo by nam na niej zależało i czy wymyślilibyśmy tyle teorii spiskowych na temat tego, czy wersja za szkłem, chroniona przez wyszukane alarmy to oryginalna płaszczyzna namalowana ręką Leonarda, czy nie? Innymi słowy, intensywność poszukiwania oryginału zależy od skali pasji i zainteresowania uruchomionego przez jego kopie. Bez kopii nie ma oryginału. Aby naznaczyć dzieło stemplem oryginalności, nale-

ży wyrzucić na jego powierzchnię ogromną presję, którą zapewnić może jedynie wielka liczba reprodukcji.

Tak więc, mimo odruchowej reakcji – „Ale to tylko faksymile” – nie powinniśmy zbyt szybko wyciągać wniosków dotyczących wartości oryginału lub jego reprodukcji. Dlatego też, rzeczywistym zjawiskiem, którym należy się zająć, nie jest dokładne określenie jednej wersji odseparowanej od reszty swoich kopii, ale cały zestaw złożony z jednego – lub kilku – oryginałów *wraz* z towarzyszącą mu, ciągle przepisowaną biografią. To nie przypadek „albo, albo”, ale „zarówno, jak”. Czy nie jest tak, że stuletnie poszukiwanie źródeł Nilu było tak emocjonujące, ponieważ kończy się on tak wielką deltą? Idąc dalej za tą metaforą, chcemy w tym artykule zachowywać się jak hydrografowie zamierzający określić całą zlewnię obszaru rzecznego, a nie tylko koncentrujący się na oryginalnym źródle. Dane dzieło sztuki powinno porównać się nie do wyizolowanego miejsca, ale do zlewni rzeki, uzupełnionej o swe ujścia, jej liczne dopływy, jej dramatyczne prądy, jej wiele wijących się meandrów i, oczywiście też, jej kilka źródeł, które są ukryte.

Aby nazwać ten obszar zlewni, używać będziemy słowa *trajektoria*. Dzieło sztuki – bez względu na materiał, z którego zostało wykonane – ma trajektorię lub, by użyć innego wyrażenia spopularyzowanego przez antropologów – biografię¹. W tekście tym dążymy do sprecyzowania trajektorii lub biografii dzieła sztuki i ruchu od jednego zagadnienia, które wydaje nam się kluczowe („Czy to oryginał, czy jedynie kopia?”) do innego, które wydaje się nam być decydujące, zwłaszcza w okresie cyfrowej reprodukcji: „Czy jest ono *dobrze* czy *źle* zreprodukowane?”. Powodem, dla którego to pierwsze pytanie uznajemy za tak ważne jest fakt, że jakość, konserwacja, trwanie, utrzymanie i zwłaszcza oryginalność zależy w całości na rozróżnieniu pomiędzy dobrą i złą reprodukcją. Zamierzamy twierdzić, że źle zreprodukowany oryginał narażony jest na ryzyko zniknięcia, podczas gdy dobrze skopiowany oryginał może ciągle wzmacniać swą oryginalność i generować nowe kopie. Dlatego też chcemy pokazać, że faksymile, zwłaszcza te oparte na złożonych (cyfrowych) technologiach, są najbardziej owocnym sposobem eksploracji oryginału, a nawet pomagają zredefiniować to, czym właściwie jest oryginalność.

¹ *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, red. A. Appadurai, Cambridge 1986; M. Tamen, *Friends of Interpretable Objects*, Cambridge, MA 2001. [Latour w oryginalnym tekście używa innego, pokrewnego pojęcia, niekiedy wymiennie stosowanego przez antropologów – *career* – które należałoby przełożyć jako „kariera” lub „bieg”, co w języku polskim nie brzmi poprawnie i nie przekazuje precyzyjnie zamierzonego znaczenia. Z uwagi na istnienie bardzo bliskiego, używanego w tym samym duchu i w polskiej literaturze przedmiotu pojęcia „biografii rzeczy”, zdecydowałem się użyć właśnie jego – przyp. tłum.].

By odwrócić uwagę czytelnika od wykrywania oryginału na rzecz jakości jego reprodukcji, należy pamiętać, że słowo kopia nie musi być uwłaczające, ponieważ ma tę samą etymologię jako słowo *copious* [obfity, suty – przyp. tłum.], a zatem oznacza źródło *obfitości*. Nie ma nic podrzędnego w pojęciu kopii – jest ono jedynie dowodem płodności. Czy oryginalność jest czymś, co jest wystarczająco płodne, by wytworzyć obfitość kopii? Jest do tego stopnia, że aby nadać pierwszy kształt abstrakcyjnemu pojęciu trajektorii, chcemy przywołać antyczny motyw *cornucopiów*: wygięty róg barana z ostrym zakończeniem – oryginałem – i szerokim otworem swobodnie wypływającym nieskończony potok bogactw (wszystko dzięki Zeusowi). W zasadzie ten związek między ideą kopii i oryginału nie powinien zaskakiwać, ponieważ dzieło sztuki, aby było oryginalne [original] musi też być *źródłem* [origin] długiego rodowodu. Coś, co nie posiada potomstwa, nie reprodukuje się, nie ma spadkobierców, nie określa się jako oryginalne, a raczej jako bezpłodne i jałowe. Zamiast pytać: „Czy to wyizolowane dzieło jest oryginałem czy faksymile?” bardziej interesującym byłoby zadać pytanie: „Czy ten segment w trajektorii dzieła sztuki jest jałowy czy płodny?”.

Powiedzieć, że dzieło sztuki wzrasta w oryginalność dzięki jakości i obfitości swoich kopii to nic dziwnego: jest to prawdziwe dla trajektorii jakiegokolwiek zestawu interpretacji. Jeśli pieśni *Iliady* tkwiłyby w jakiejś małej wiosce Azji Mniejszej, Homera nie uznawano by za (zbiorowego) autora o tak wielkiej oryginalności. To właśnie *ze względu na* – a nie mimo – tysiące tysięcy powtórzeń i wariacji owych pieśni, gdy rozważamy jakąkolwiek kopię *Iliady*, jesteśmy tak poruszeni przez *nieograniczoną* płodność oryginału. Przypisujemy autorowi (choć jego istnienie nie może być sprecyzowane) moc każdej z następujących po sobie reinterpretacji mówiąc, że „potencjalnie” wszystkie z nich „już tam były” w *tekście źródłowym* [Ur-text] – a wiemy, że to jednocześnie nie jest słuszne (moja lektura nie mogłaby istnieć tam w Grecji) i jest całkowicie słuszne, ponieważ celowo dodaję mój mały przyczynek do „nieograniczonej” płodności tego zbiorowego fenomenu zwanego *Iliadą*. Skoro jest tak nieograniczony to dlatego, że coraz bardziej przesuwam tę granicę. To oznacza, że nie ma niczego „z natury wielkiego” w pierwszych wersjach tego eposu i że aby spenetrować wewnątrz tej *naturalnej* wielkości, potrzebujesz włączyć w to wszystkie owe następujące po sobie wersje, adaptacje i zapożyczenia. Mechanizm ten jest jak najbardziej zwyczajny: Abraham stał się ojcem ludu „tak liczny jak ziarna piasku” tylko dlatego, że miał potomstwo. Przed urodzinami Izaaka Abraham był pogardzanym, bezpłodnym starym człowiekiem. To, że stał się „Ojcem trzech religii” było wynikiem tego, co przydarzyło się Izaakowi, a następnie, co stało się z każdym z jego kolejnych synów i córek. Taka jest „przeróżliwa odpowiedzialność” czytelnika, jak elo-

kwentnie stwierdził Charles Péguy, ponieważ proces ten jest całkowicie odwracalny; „jeśli przestaniemy interpretować, jeśli przestaniemy ćwiczyć, jeśli przestaniemy reprodukować, istnienie oryginału jest zagrożone. Może już nie wytwarzać obfitości kopii i powoli zanikać”².

Nie mamy trudności z zadawaniem pytań o jakość całej trajektorii, gdy zajmujemy się sztukami *performatywnymi*, takimi jak taniec, muzyka i teatr. Dlaczego jest to tak trudne, gdy mowa o reprodukcji obrazu, fragmencie mebla, budynku lub rzeźby? To pierwsze zagadnienie, które chcemy wyjaśnić.

Nikt nie będzie narzekał po zobaczeniu *Króla Leara*: „Ale to nie jest oryginał, to tylko reprezentacja!”. Całkiem słusznie. Oto cała idea tego, o co chodzi w *graniu Króla Leara*: chodzi o jego *odgrywanie*. W przypadku performansu, każdy jest gotowy wziąć pod uwagę całą trajektorię wiodącą od pierwszych prezentacji przez długie ciągi ich „reaktywacji” [revivals] aż po terażniejszość. Nie ma nic nadzwyczajnego w rozważaniu, że „jedna dobra reprezentacja *Króla Leara*” stanowi moment, segment w biografii dzieła sztuki, jakim jest *Król Lear*, absolutny platoński ideał, którego nikt nigdy nie widział i nikt nigdy nie będzie w stanie określić. W dodatku, nie wymaga to wielkiej subtelności, aby być w pełni przygotowanym na rozczarowanie tym, że nie znajdujemy „tej” pierwszej, oryginalnej prezentacji „samego” Szekspira, ale kilka premier i kilkadziesiąt innych wersji napisanej sztuki z niekończącymi się głosami i wariacjami. Wydajemy się całkowicie usatysfakcjonowani antyklimatycznym odkryciem źródła głównej rzeki w skromnym źródleku ledwie widocznym pod omszałą trawą. Po trzecie, co nawet ważniejsze, widzowie nie mają żadnych skrupułów, oceniając nową wersję, którą właśnie oglądają, stosując szybolet: „Czy jest dobrze, czy źle (ode)grana?”. Mogą się radykalnie różnić w swoich opiniach: niektórzy są oburzeni przez coś, co uważają za jakieś odpychające nowości („Dlaczego Lear zniknął w łodzi podwodnej?”) lub znudzeni przez powtórzenie zbyt wielu klisz, ale nie mają trudności z tym, żeby uznać, że ten moment w całej biografii wszystkich kolejnych *Krółów Learów* – w liczbie mnogiej – powinien być osądzony *według swoich własnych kryteriów*, a nie poprzez mimetyczne porównanie z tą pierwszą (całkowicie przecież nieosiągalną) prezentacją *Króla Leara* dokonaną przez kompanię Szekspirowską w takim i takim roku. To właśnie to, co jawi się naszym oczom na scenie, wpływa na nasz osąd, a z pewnością nie jest to stopień podobieństwa do innego, niewidocznego źródłowego zdarzenia [*Ur-event*] (nawet jeśli uznamy, że prawdziwy „*Król Lear*” stoi w tle każdego z naszych sądów). Tak więc najwy-

² Zob. komentarze Péguy w: G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.

rażniej, przynajmniej w przypadku sztuk performatywnych, każda nowa wersja narażona jest na ryzyko utraty oryginału – lub ponownego jego odzyskania.

Jesteśmy tak wolni od porównań z jakimkolwiek „oryginałem”, że całkowicie akceptowana jest ocena powtórnego wystawienia poprzez stwierdzenie: „Nigdy bym się tego nie spodziewał; zagraли to zupełnie *inaczej* niż wcześniej; jest to całkowicie odmienne od sposobu, w jaki Szekspir to grał, a jednak teraz rozumiem, o co w tej sztuce zawsze chodziło!”. Wszystko zdarza się jakby niektóre z reaktywacji – te dobre – zdołały wydobyć oryginalne, nowatorskie cechy, które mogły potencjalnie być zawarte w źródle, ale pozostały niewidoczne do teraz, gdy zostały ożywione w umysłach widzów. Tak więc, nawet jeśli nie jest ono poddawane ocenie na podstawie mimetycznego podobieństwa do idealnego egzemplarza, to jasne jest, i chyba wszyscy mogą się z tym zgodzić, że w wyniku działania jednego z jego późnych następców, geniusz Szekspira wkroczył na nowy poziom oryginalności właśnie dzięki temu niesamowitemu popisowi owej *wiernej* (lecz nie mimetycznej) reprodukcji. Źródło pojawia się od nowa, nawet jeśli tak bardzo różni się od tego, czym było. I to samo zjawisko dotyczy jakiegokolwiek utworu muzycznego lub tanecznego. Okrzyk „To takie oryginalne”, przypisywany nowemu wykonaniu, nie opisuje jednej sekcji trajektorii (a zwłaszcza nie pierwszej źródłowej wersji), ale *stopień płodności całego rogu obfitości*. W sztuce performansu aura ciągle migruje i może też nagle powrócić... albo całkowicie zniknąć. Gdy tyle złych powtórzeń tak bardzo zmniejszy poziom płodności dzieła, że porzucić można sam oryginał, przestanie on być punktem wyjścia jakiegokolwiek serii. Takie dzieło sztuki wymiera jak linia rodziny pozbawiona potomków. Tak jak rzeka, która traci jeden po drugim swoje dopływy, aż skurczy się do wielkości maleńkiej stróżki, dzieło zostaje zredukowane do jego „oryginalnego” rozmiaru, to znaczy, do bardzo małego, ponieważ nigdy nie było obficie kopiowane, czyli ciągle reinterpretowane i przerabiane. Dzieło straciło swą aurę na zawsze.

Dlaczego tak trudno powiedzieć to samo o obrazie malarskim, rzeźbie lub budowlu i zastosować do nich ten sam typ osądu? Dlaczego nie powiedzieć, na przykład, że faksymile *Godów w Kanie* Veronese’a zostało ponownie odegrane, przeciwiczone, ożywione dzięki nowej interpretacji w Wenecji w roku 2007 przez Factum Arte, tak jak to się stało w przypadku *Trojan* Hektora Berliozą, zaprezentowanych w końcu po raz pierwszy w londyńskim Covent Garden w roku 1969 przez Colina Davisa (dokonanie, którego biedny Berlioz nie mógł być nigdy świadkiem, ponieważ nigdy nie miał pieniędzy ani orkiestry, by wykonać swój oryginalny utwór w całości...). A jednak to, co w przypadku sztuk performatywnych wydaje się proste, ciągle jest przesadzone, gdy chodzi o sztuki wizualne. Jeśli twierdzimy, że obraz *Gody w Kanie* został „zaprezentowany ponownie” w San Giorgio, ktoś natychmiast powie: „Ale oryginał

jest w Paryżu! Ten w San Giorgio to *tylko* faksymile!". Poczucie sztuczności, fałszerstwa czy zdrady wkrada się w dyskusję w sposób, który byłby absurdalny w odniesieniu do sztuki performatywnej (nawet jeśli bez problemu można powiedzieć o bardzo złej trupie, że grając Szekspira popełniła błagę). Wydaje się prawie niemożliwym powiedzieć, że w *faksymile Godów w Kanie Veronese'a* nie chodzi o fałszerstwo, ale o etap w weryfikacji dokonania Veronese'a, część jego ciągle trwającej biografii.

Jeden z powodów tego nierównego traktowania związany jest w oczywisty sposób z tym, co można by nazwać *dyferencyjnym oporem* pośród segmentów trajektorii. W swoim dalece zbyt słynnym eseju, który w całości owiany jest głęboką mgłą historyczno-artystycznego mistycyzmu, to właśnie ten techniczny rozstęp podkreślił Walter Benjamin, nazywając go „mechaniczną reprodukcją”³. W przypadku sztuk performatywnych każda wersja jest tak samo trudna do wytworzenia, i tak samo droga jak poprzednia (choć właściwie z upływem czasu coraz droższa i z pewnością droższa niż w czasach Szekspira – pomyślcie tylko o zapłacie dla ochroniarzy i zapewnieniu wszystkich standardów BHP!). I to, że były miliony przedstawień *Króla Leara*, nie sprawi, że ta, którą teraz pokażesz, będzie łatwiejsza do sfinansowania. Koszt marginalny będzie dokładnie taki sam – z wyjątkiem tego, że publiczność dowie się, jaka jest „jedna z wersji *Króla Leara*”, przychodząc wyposażona w domysły i krytyczne testy dotyczące tego, jak powinien być grany (to obosieczny miecz, co wie każdy reżyser). To techniczny powód dlaczego, w przypadku sztuk performatywnych, nie dokonujemy rozróżnienia między oryginałem i kopią, ale raczej pomiędzy następującymi po sobie wersjami tej samej sztuki, każdej oznaczonej poprzez etykietę „wersja n”, „wersja n+1”, „wersja n+2” etc. To właśnie dlatego rzeczywista sztuka „*Król Lear*” nie znajduje się w żadnym konkretnym miejscu (i nawet nie na samym początku), ale jest to raczej nazwa nadana całemu rogowi obfitości (choć każdy widz może szczególnie miłować te wyjątkowe momenty w jego lub jej osobistej historii, gdy, z uwagi na nadzwyczajnie dobre „ożywienie”, geniusz rzeczywistego *Króla Leara* uległ konkretyzacji w pełniejszy niż kiedykolwiek wcześniej i później sposób). W tych przypadkach trajektoria składa się z segmentów złożonych, by tak rzec, z tej samej materii, albo przynajmniej wymaga z grubsza podobnej mobilizacji zasobów.

Sytuacja wydaje się być całkowicie inna, kiedy rozważamy na przykład obraz malarski. Ponieważ pozostaje on w tej samej ramie, zakodowany tymi samymi pigmentami, powierzony tej samej instytucji, nic nie poradzimy na

³ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce technicznej reprodukcji*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1996, s. 201–239.

to, że pojawia się wrażenie, że każda reprodukcja będzie o tyle *łatwiejsza* do wykonania i że nie będzie żadnego możliwego porównania jakości pomiędzy różnymi segmentami trajektorii. To właśnie dlatego aura zdaje się zdecydowanie przylegać tylko do jednej wersji: tej autograficznej. I z pewnością jest to z grubsza prawda: jeśli zrobisz zdjęcie *Godów w Kanie* w Paryżu swoim cyfrowym aparatem, nikt przy zdrowych zmysłach nie stwierdzi, że blade przedstawienie na ekranie twojego komputera jest współmierne z płótnem wielkości 67 m² w Luwrze... Jeśli twierdziłbyś, że twój obraz jest „tak dobry jak oryginał”, ludzie wzruszyliby ramionami z litością – i to całkiem zasadnie.

A jednak odległość dzieląca „wersję n” zwaną „oryginałem” i „wersję n+1” zwaną „tylko kopią” zależy tyleż od zróżnicowania [the differential] wysiłków, kosztów, technik, co od jakiegokolwiek innej zasadniczej różnicy pomiędzy kolejnymi wersjami tego samego obrazu. Innymi słowy, mamy skłonność do tworzenia tak ogromnego rozstępu pomiędzy oryginałami i kopiami nie z uwagi na wewnętrzną jakość obrazu, nie ze względu na to, że obrazy są bardziej „materialne” (opera lub sztuka teatralna jest tak samo „materialna” jak pigmenty na płótnie), lecz z powodu różnic w technikach wykorzystanych w każdym segmencie trajektorii. Podczas gdy w przypadku sztuki performatywnej, są one rażąco homogeniczne (każde ponowne odegranie opiera się na tej samej gamie technik), biografia obrazu lub rzeźby polega na segmentach, które są bardzo heterogeniczne i które różnią się znacząco pod względem intensywności poczynionych po drodze starań. Uważamy, że to właśnie ta asymetria zbyt często uniemożliwia stwierdzenie, że paryskie *Gody w Kanie* zostały „przedrukowane” lub „oddane ponownie” w Wenecji. I to właśnie owo założenie tak zezłościło francuskiego historyka sztuki, który zganił swoją przyjaciółkę, że zamiast odwiedzać „prawdziwe Veronesy”, marnował czas w San Giorgio. Zupełnie inny proces leży skryty za zdroworozsądkowym rozróżnieniem między oryginałem a zwykłymi kopiami, który wiąże się z technicznym sprzętem, ilością uwagi i intensywnością poszukiwania oryginalności, która przechodzi z jednej wersji do drugiej. Faksymile, jeszcze zanim zdoła podjąć się obrony dotyczącej tego, że odtwarza oryginał w dobry czy zły sposób, zostaje z góry zdyskredytowane, ponieważ wiązane jest z rozstępem w technikach reprodukcji, rozstępem opartym na niezrozumieniu fotografii jako indeksu rzeczywistości.

Dowód na takie twierdzenie można pozyskać pokazując, co stało się z naszym poszukiwaniem oryginalności, gdy *modyfikujemy* to zróżnicowanie [differential] – coś, co staje się coraz łatwiejsze w nowej epoce cyfrowej. To, że nie ogranicza się to do sztuki performatywnej można wyjaśnić poprzez porównanie z kopiowaniem manuskryptów. Przed drukiem marginalny koszt produkcji dodatkowej kopii był dokładnie identyczny z kosztem produkcji tej

przedostatniej – sytuacja, do której właściwie powracamy obecnie w przypadku kopii cyfrowych. W skrytorium monasteru wszystkie egzemplarze same są kopiami i żaden kopista nie powiedziałby, że *ten właśnie* jest oryginalny, podczas gdy *ten* jest jedynie kopią – one wszystkie były faksymilami – nawet jeśli wielką uwagę przykładano do rozróżniania lepszej, wcześniejszej, lepiej iluminowanej wersji od gorszej. I tu znowu, aura mogła wędrować i równie dobrze udać się do najnowszej, ostatniej, znakomicie wykonanej kopii na jednym z najlepszych pergaminów, sprawdzonej z najlepszymi wcześniejszymi źródłami. Naturalnie, w następstwie wynalazku prasy drukarskiej, marginalny koszt dodatkowej kopii stał się minimalny w porównaniu do czasu i technik koniecznych do napisania manuskryptu; wtedy, ale tylko wtedy, powstał ogromny dystans, i całkiem słusznie, pomiędzy jedną częścią trajektorii – własnoręcznym rękopisem, który teraz zmienił się w ORYGINAŁ – i nakładem drukowanym – który, od tamtego momentu, uważano za złożony jedynie z kopii (do momentu, gdy wspaniała sztuka bibliofilii ujawniła niekończące się subtelne różnice pomiędzy każdym z kolejnych druków a kryminalistyczna analiza cyfrowa pozwoliła nam datować i porządkować owe kopie).

Nie ma lepszego dowodu, że wydobycie aury z potoku kopii (lub tkwienie w jednym segmencie trajektorii) zasadniczo zależy od heterogeniczności technik, które użyto w następujących po sobie segmentach, niż namysł, co dzieje się z ORYGINALNĄ książką, skoro wszyscy znajdujemy się w globalnym skrytorium, opartym na zasadzie kopiuj-wklej, zwanym Siecią. Ponieważ nie ma już wielkich różnic pomiędzy technikami używanymi przy każdej kolejnej próbie przywrócenia oryginałów któregoś segmentu hipertekstu, dość łatwo godzimy się z tym, że nie ma wielkiej różnicy pomiędzy jedną wersją, wcześniej szacowaną jako „jeden oryginal”, oraz wersjami późniejszymi, które potem byłyby określane jako „tylko kopie”. Z radością oznaczamy kolejne odtworzenia „tego samego” argumentu określeniem „wersja 1”, „wersja 2”, „wersja n”, podczas gdy pojęcie autora stało się tak niewyraźne jak aury – nie wspominając o tym, co dzieje się z tantiemami za prawa autorskie. Stąd bierze się popularność takich zbiorowych skrytoriów jak Wikipedia. W rezultacie, Benjamin pomylił pojęcie „mechanicznej reprodukcji” z nierównościami technik stosowanych na całej długości trajektorii. Niezależnie od tego, jak bardzo mechaniczna jest dana reprodukcja, gdy nie ma wielkiej luki w procesie produkcji między wersją n i wersją n + 1, klarowne rozróżnienie pomiędzy oryginałem i jego reprodukcją staje się mniej istotne – aura zaczyna się wahać i nie jest pewna, gdzie powinna osiąść.

No dobrze, ale czy możliwe jest wyobrazić sobie taką samą migrację aury reprodukcji lub na przykład reinterpretacji obrazu malarskiego? W końcu to właśnie kontrast pomiędzy *Godami* i *Ambasadorami* sprowokował nasze do-

ciekania, które poszłyby w zupełnie inną stronę, jeśli zostałyby ograniczone do sztuki performatywnej. Cóż poradzić, że podejrzewamy, iż w malarstwie, architekturze, w rzeźbie, ogólnie w obiektach, istnieje rodzaj upartego trwania, które sprawia, że nie możemy zerwać związku miejsca, oryginału oraz pewnego rodzaju aury.

Jednak zauważmy na początku, że różnica między sztukami performatywnymi a innymi nie jest tak radykalna, jak się wydaje: obraz malarski *zawsze musi być zreprodukowany*, to znaczy, zawsze jest *re*-produkcją samego siebie, nawet kiedy wydaje się pozostawać dokładnie w tym samym miejscu. Czy raczej: żaden obraz nie pozostaje taki sam w tym samym miejscu bez pewnego rodzaju reprodukcji. Ponadto, w przypadku obrazów malarskich egzystencja jest uprzednia wobec esencji. Aby posiadać trwającą substancję, muszą one również być w stanie utrzymywać się przy życiu. Warunek ten znany jest kuratorom na całym świecie: obraz malarski należy zdjąć z ramy, oczyścić z kurzu, czasami odrestaurować, ponownie oświetlić i prezentować go w różnych przestrzeniach z różnymi towarzyszącymi mu obrazami, na różnych ścianach, wpisany w różne narracje, z różnymi katalogami oraz różnicami w wartości ubezpieczenia oraz ceny. A zatem, nawet jeśli obraz nigdy nie byłby wypożyczony, trwając w tym samym instytucjonalnym środowisku i nie przechodząc żadnej poważnej konserwacji, i tak posiada pewną biografię; aby egzystował, aby był znów widoczny, należy się nim zaopiekować. Najlepszym na to dowodem jest fakt, że jeśli tak się nie stanie, za chwilę będzie zbierał kurz w piwnicy, zostanie sprzedany za marne pieniądze lub pocięty na kawałki i nieodwracalnie utracony. Takie właśnie jest uzasadnienie wszystkich konserwacji: jeśli nie zrobi się czegoś, czas pochłonie obraz, i jest to tak pewne, jak to, że budynek, w którym jest przechowywany, ulegnie rozkładowi, czy też że instytucje, które były odpowiedzialne za opiekę nad nim, zaczną się rozpadać. Jeśli w to wątpisz, wyobraź sobie, że wasze ukochane dzieła sztuki są przechowywane w Muzeum Narodowym w Kabulu... Przetrvanie dzieła sztuki wymaga tak złożonej ekologii, jaka potrzebna jest, by utrzymać naturalny charakter parku przyrody⁴.

Jeśli zaakceptujemy konieczność reprodukcji, to może uda nam się przekonać czytelnika, że naprawdę interesujący problem nie tyle stanowi rozróżnienie pomiędzy oryginałem a faksymiliami, co umiejętność wskazania różnicy pomiędzy dobrym faksymile a złym. Jeśli *Ambasadorowie* zostali nieodwracalnie wymazani, nie stało się tak w wyniku zaniedbania, ale wprost przeciwnie, z powodu nadgorliwości w „zreprodukowaniu” go. Kuratorzy pomylili oczywiście, ogólną cechę wszystkich dzieł sztuki – aby przetrwać,

⁴ D. Western, *In the Dust of Kilimanjaro*, New York 1997.

muszą być w jakiś sposób zreprodukowane – z wąskim rozumieniem pojęcia reprodukcji, które oferują fotograficzne plakaty, ignorując przy tym wiele innych sposobów, w jakie może być zreprodukowane dzieło sztuki. Na przykład mogliby byli wykonać idealne faksymile, na którym zarejestrowano by wszystkie elementy powierzchni w trójwymiarze, i dokonać restauracji kopii, a nie oryginału. Gdyby tak zrobili, mogliby zaprosić kilkoro historyków sztuki o różnych spojrzeniach, aby zaproponowali rozmaite sposoby restauracji kopii, które pokazałoby na wystawie. Ich zbrodnią nie jest zaproponowanie odwiedzającym Galerię Narodową reprodukcji Holbeina *zamiast* samego Holbeina – *Ambasadorowie* ciągle istnieją schowani za kolejnymi konserwacjami, tak samo jak *Król Lear* w trakcie każdej z ponownych inscenizacji, udzielając swojego auratycznego wymiaru lub go wycofując, w zależności od specyfiki każdego przypadku; jest nią takie ograniczenie spektrum technik reprodukcyjnych, które skutkowało wyborem najbardziej bezowocnej: fotografii – tak jakby obraz nie był gęstym materiałem, ale jakimś eterycznym wzorem, który można oddzielić od jego materialności i osadzić w jakiegokolwiek formie reprodukcji bez straty substancji. W istocie, okrutnie odkrywcy film dokumentalny pokazuje sprawców konserwacji Holbeina, którzy użyli *swich* modelowych *fotografii* oryginału, subiektywnie decydując, co stanowiło oryginał, co uległo zniszczeniu, co zostało dodane, i wyobrażając sobie obraz jako serię osobnych warstw, które można dowolnie dodać lub usunąć – proces, który bardziej przypomina operację plastyczną niż otwarte dochodzenie kryminologiczne [*open forensic investigation*].

Zatem tym, co czyni porównanie losu *Ambasadorów* z *Godami* wyjątkowym, nie jest fakt, że w obu przypadkach opiera się on na reprodukcji – to jest konieczność istnienia – ale to, że pierwszy polega na pojęciu reprodukcji, która sprawia, że oryginał znika na zawsze, podczas gdy drugi *dodaje* oryginalności oryginalnej wersji, oferując jej nowy wymiar, *nie zaprzepaszczając* przedostatniej [penultimate] wersji⁵, nawet jej nie dotykając dzięki delikatnemu procesowi zastosowanemu do jej rejestracji.

Jednak ktoś mógłby zapytać: jak oryginalność może zostać dodana? Jedną oczywistą odpowiedzią jest: poprzez przeniesienie nowej wersji do jej oryginalnego umiejscowienia. Dysonans poznawczy doświadczany przez odwiedzającego salę *Mony Lisy* bierze się po części z tego, że w refektarzu Palladia każdy detal *Godów* zyskuje znaczenie całkowicie utracone i zmarnowane

⁵ Nie jest tu do końca jasne, dlaczego autor pisze o „przedostatniej” wersji, odnosząc się oczywiście do oryginału w Luwrze. Prawdopodobnie chodzi tu o podważenie stabilnego statusu oryginału jako „ostatniej”, „źródłowej” wersji, na rzecz, jak pisał wcześniej, jej ciągłej reprodukowalności, reprodukcji już zawsze wpisanej w egzystencję obrazu – przyp. tłum.

w niefortunnej sytuacji, w której w Paryżu znalazła się wersja n-1. Innymi słowy, oryginalność nie wiąże się z dziełem sztuki sumarycznie; zamiast tego, złożona jest z różnych komponentów, z których każdy może być wzajemnie ze sobą powiązany, by wytworzyć złożoną całość. Nowe procesy reprodukcji pozwalają nam zobaczyć te elementy i ich wzajemne relacje na nowe sposoby. Być w miejscu, dla którego dzieło zostało stworzone w każdym swoim szczególe to z pewnością jeden aspekt – jeden element – tego, jak rozumiemy oryginał. No cóż, pod tym względem to bez wątpienia faksymile *Godów* stanowi teraz oryginał, podczas gdy wersja z Luwru *straciła* choćby ten walor przez porównanie.

W przypadku Veronese'a nie powinniśmy jednak się zanadto ekscytować ideą „oryginalnej lokalizacji”, ponieważ refektarz, w którym umiejscowiono faksymile sam jest rekonstrukcją. Jeśli sięgniecie po fotografie wykonane w roku 1950, zauważycie, że nie było już oryginalnej podłogi, a na wysokości okien zainstalowano inną. Na górze był teatr, a w piwnicy warsztat ciesielski – cała przestrzeń została zmieniona. Został on odbudowany w latach 50., ale gips i podłoga były niepoprawnie zrobione i brakowało boazerii, która otaczała pokój i subtelnie uzupełniała proporcje sali. W jej ogołconym stanie wyglądała bardziej na wysoką, protestancką przestrzeń, która niemal wydawała się zanosić śmiechem w obliczu nieobecności kontrreformacyjnego popisu Veronese'a. Lecz faksymile wywołało takie wrażenie, że pojawiły się pogłoski o spowodowanym przez powrót obrazu pomysle, by dokonać nowej konserwacji, która retrospektywnie przywróci przestrzeni jej dawną świetność. Faksymile pieczołowicie odrestaurowanego oryginału, obecnie w nowym miejscu, sprawiało, że dodawano nowe elementy do oryginału w jego oryginalnej lokalizacji, która sama jest po części faksymile samej siebie. Kiedyś oryginalność wydawała się tak prosta...

To samo dotyczy *dostępności*. Odwiedzając Luwr denerwował fakt, że nie była w stanie wizualnie przeskanować *Godów*, nie natrafiając na fanatyków *Mony Lisy*. Tyle się dzieje w obrazie Veronese'a i tyle tam szczegółów, że nie można go obejrzeć bez czasu na namysł nad jego znaczeniem, implikacjami i powodami, dla których ciągle jest ważny. Cóż oznacza czcić oryginał jak świętość, jeśli niemożliwa jest kontemplacja jego auratycznej jakości? To również jest jeden z elementów, który można odseparować i odróżnić od innych. Właściwie ten komponent oryginalności nie musi iść w parze z oryginalnością lokalizacji: najlepszym tego dowodem jest faksymile komory grobowej Totmesa III w Dolinie Królów⁶. Zawiera ona pełen tekst Am-Duat, który

⁶ Owocem faksymile grobowca (w jego obecnym stanie, ale pozbawionym elementów, które zmieniają ową przestrzeń w muzeum) były szczegółowe publikacje Erika Hornunga

umieszczano w grobowcach faraonów. Am-Duat to złożona narracja łącząca sztukę, poezję, naukę i religię, oferująca spójną relację życia w zaświatach. Grobowiec nie miał być kiedykolwiek odwiedzany i fizyczne oraz klimatyczne warunki w jego wnętrzu nie są współmierne z tymi koniecznymi dla masowej turystyki. Dlatego grobowiec ulega szybkiemu niszczeniu i należało zainstalować szklane panele ochraniające ściany przed przypadkowym zniszczeniem i zużyciem. Jednak interwencje w grobowcu zmieniają jego istotę i nie pozwalają ani na dokładną analizę tekstu, ani na to, by docenić specyficzny charakter tego miejsca. Wystawy, które prezentują faksymile i kontekstualizują ów tekst odwiedziły miliony ludzi w Ameryce Północnej i Europie. Zdelokalizowane faksymile dało podstawę dla swojego ciągłego znaczenia i zmieniło widzów w proaktywną siłę działającą na rzecz konserwacji grobowca, mogąc stać się elementem długotrwałej polityki opartej na bezpiecznym utrzymywaniu wersji n-1, dostępnej dla małej liczby specjalistów, którzy muszą przeprowadzać badania i sprawować nadzór. Widzicie? Każdy z komponentów, które razem współtworzą to, co nazywamy prawdziwym oryginałem, zaczyna przemieszczać się trajektorią z różnymi prędkościami i kreślić to, co nazwaliśmy zlewnią dzieła sztuki.

Trzeci element oryginalności wiąże się z powierzchniowymi cechami dzieła. Zbyt często konserwatorzy kpią sobie z materialności oryginału, którą, jak twierdzą, ochraniają, poprzez ograniczenie materii do kształtu, tylko dlatego, że myślą 3D z 2D. Jeśli istnieje jeden aspekt reprodukcji, który techniki cyfrowe całkowicie zmodyfikowały, to z pewnością jest to zdolność do rejestracji najmniejszych trójwymiarowych aspektów dzieła bez zagrożenia dla samego dzieła. Zapomina się często, że we wczesnych latach swego funkcjonowania, British Museum wykonywało gipsowe odlewy swoich obiektów, a pierwszy katalog British Museum zawierał listę dostępnych kopii, również na sprzedaż. Nie pamięta się o tym, ponieważ kolekcja gipsów została wyrzucona pod koniec XX wieku i zagubiono cenne informacje o powierzchni dzieł w momencie, gdy weszły w skład kolekcji. Wiele form ciągle zawierało farbę, którą usunięto podczas wykonywania odlewu, a następne konserwacje oryginałów radykalnie zmieniły powierzchnie i wygląd wielu obiektów. A zatem nawet materialność dzieła sztuki wiąże się z kwestią złożonych trajektorii. Wielu weneccjan, gdy pierwszy raz usłyszeli o faksymile *Godów*, natychmiast wyobraziło sobie błyszczącą, płaską powierzchnię podobną do plakatu i byli

i psychologa Theodora Abta, zarówno w formie filmu, jak i książki. E. Hornung, T. Abt, *The Dark Hours of the Sun – the Amduat in the tomb of Thutmose III*, DVD, wyd. przez Factum Arte, 2005; E. Hornung, *Immortal Pharaoh – the tomb of Thutmose III*, Madrid 2006.

przerażeni ideą, że ma być ona reparacją za kulturowy gwałt Napoleona na San Giorgio. Nie spodziewali się, że faksymile było w istocie pigmentem na zagruntowanym płótnie, „dokładnie tak jak” robił to Veronese. Gdy je odsłonięto, nastąpił moment ciszy, a następnie ekstatyczny aplauz i wiele łez. Wielu weneccjan musiało zadać sobie trudne pytanie: jak to możliwe, że kopia spowodowała taki estetyczny i emocjonalny oddźwięk? Po tym pytaniu pojawia się następne: jak sprawić, by Wenecji nie zalewały złe kopie, skoro nie mamy kryteriów rozróżniania pomiędzy dobrą a złą transformacją.

Raz jeszcze: techniki cyfrowe pozwalają nam rozróżnić cechy, które są grupowane zbyt pochopnie pod ogólnym szyldem „reprodukcji”. Jak widzieliśmy, dokładnie takie same uproszczenia i błędne kategoryzacje zdarzały się, gdy Benjamin pisał o „mechanicznej reprodukcji”. Z pewnością problem tkwi w dokładności, zrozumieniu i szacunku, których brak skutkuje „niewolniczą” replikacją. Tych samych cyfrowych technik można użyć „niewolniczo” lub oryginalnie. Zależy to od tego, jakie cechy decydujemy się podkreślić, a które pominąć. Użycie malutkich malowanych kropeczek, w oparciu o fotografie, zamiast szerszych pociągnięć pędzla, które zastosowano do wykonania oryginału może dać konserwatorowi większą kontrolę i ukryć jego interwencję, ale z pewnością dowodzi, że *manualna* reprodukcja może być nieskończenie bardziej dyskusyjna i subiektywna niż jakakolwiek „mechaniczna”. Dobrymi intencjami wybrukowana jest droga do piekła.

Z pewnością nie jest to łatwa walka: faksymilia mają złą reputację – ludzie kojarzą je z fotograficznym odwzorowaniem oryginału – a to, co cyfrowe, kojarzone jest z intensyfikacją wirtualności. A zatem mówiąc o „cyfrowych faksymiliach”, z pewnością napytamy się biedy. Tym niemniej twierdzimy, że – wbrew powszechnemu mniemaniu – cyfrowe faksymilia wprowadzają wiele nowych załamania do stuletniej trajektorii dzieł sztuki. W technikach cyfrowych nie ma nic szczególnie „wirtualnego” – ale też w zasadzie nic całkowicie cyfrowego nie ma w cyfrowych komputerach!⁷ Skojarzenie cyfrowości z wirtualnością całkowicie wynika ze złych przyzwyczajzeń, które biorą się tylko z jednego z wielu możliwych źródeł: dość słabego ekranu naszych komputerów. Sprawy okazują się całkiem inne, gdy cyfrowe techniki są jedynie *momentem* w ruchu od materialnego bytu – wersji n-1 *Godów* Veronese’a w Luwrze – do innego, również materialnego bytu – wersji n+1 w San Giorgio. W tym czasie

⁷ Zob. A. Lowe, S. Schaffer, *N01se : universal language, pattern recognition, data synaesthetics*, Cambridge 2000. Wystawa, która odbywała się jednocześnie w Kettle's Yard, the Whipple Museum of the History of Science, Cambridge, The Museum of Archeology and Anthropology, Cambridge, oraz The Wellcome Institute, London. Lowe, Schaffer, *N01se*. B.C. Smith, *Digital Abstraction and Concrete Reality*, Madrid 2003.

masowej turystyki, coraz to głośniejszych kampanii na rzecz repatriacji łupów wojennych lub handlowych, gdy tak wiele konserwacji staje się gestem ikonoklazmu, gdy sama liczba miłośników sztuki stanowi zagrożenie nawet dla wytrzymalszych dzieł w najlepszych instytucjach, nie trzeba być wielce dalekowzrocznym, by twierdzić, że cyfrowe faksymilia pozwalają ująć pojęcie oryginalności w wyrażenie nowy sposób, na miarę nowych czasów. Ponieważ tak czy inaczej, wszystkie oryginały muszą być reprodukowane po prostu dlatego, by przetrwać, istotna jest umiejętność rozróżnienia pomiędzy dobrą i złą reprodukcją.

APPENDIX

Proces zastosowany przy tworzeniu dokładnego faksymile *Godów w Kanie* Paolo Caliariego (zwanym Veronese).

Adam Lowe

Jesienią 2006 roku muzeum Luwr zawarło umowę z Fondazione Giorgio Cini i udzieliło zgody Factum Arte na dostęp i zarejestrowanie wielkiego obrazu Veronese'a *Gody w Kanie*. Warunki zostały precyzyjnie określone: rejestracja musi mieć wyłącznie charakter bezdotykowy; cały sprzęt ma spełniać najwyższe standardy konserwatorskie i zostać zaakceptowany przed użyciem go w muzeum; nie można użyć żadnego zewnętrznego źródła światła lub rusztowania; praca może odbywać się jedynie w czasie, gdy muzeum jest zamknięte i żadnego sprzętu nie wolno pozostawiać w sali w czasie obecności zwiedzających. Przy określaniu każdego warunku decydującym czynnikiem było bezpieczeństwo obrazu (i innych obrazów w sali).

W celu zapisu owych 67,29 m² obrazu w rzeczywistym rozmiarze i w najwyższej z możliwych rozdzielczości, Factum Arte zbudowało bezdotykowy, kolorowy system skanujący, który używa wielkoformatowej matrycy CCD [charge-coupled device] oraz zintegrowanych świateł ledowych. System skanujący dokonuje zapisu w skali 1:1 w maksymalnej rozdzielczości 1200 dpi. Jednostka skanująca umieszczona jest na precyzyjnie skonstruowanym teleskopowym maszynie, poruszanej przez pompę powietrza, który jest w stanie precyzyjnie umiejscowić jednostkę skanującą na osi pionowej. Ma maksymalny zasięg 8 m od podłogi, wyposażony jest w linearny przewodnik pozwalający na osadzenie głowicy skanującej naprzeciwko obrazu, a także w ultrasoniczny czujnik odległości, który utrzymuje głowicę w stałej odległości od obrazu i równolegle do płaszczyzny płótna. Takie rozwiązanie było konieczne, by umożliwić połącze-

nie wszystkich plików bez zniekształceń skali, ostrości lub perspektywy. Skanowanie ma miejsce w odległości 8 cm od powierzchni obrazu.

Głowica skanująca porusza się wzdłuż powierzchni, oświetlając rejestrowany obszar. Światło LED nie zawiera promieni ultrafioletowych i generuje minimalne ciepło. Obraz został zeskanowany w 37 kolumnach i 43 rzędach. Każde ujęcie miało wymiar 22 x 30,5 cm z pasmem pokrycia [overlap] o długości 4 cm w poziomie i 7 cm w pionie. Każdy plik zapisano w dwóch formatach (tiff i jpeg). Tiff jest plikiem roboczym, jpeg plikiem referencyjnym. Zapis wykonano w rozdzielczości 600 dpi z 16-bitową głębią koloru. W trakcie rejestracji *Godów w Kanie* zapisano 1591 plików w formacie tiff, co dało archiwum o rozmiarze 400 GB.

Teleskopowy maszt był także używany do wykonania tradycyjnej fotografii, z wykorzystaniem przystawki cyfrowej Phase One H25 do średniej wielkości korpusu Hasselblada. Phase One rejestruje 5488 x 4145 pikseli (22 megapiksele) z pikselem wielkości 9 x 9 μm i 48-bitowym kolorem (16 bitów na kanał). Fotografia została wykonana w 450 sekcjach (18 kolumn i 25 rzędów) z wykorzystaniem istniejącego oświetlenia w sali. W celu stworzenia punktu odniesienia sfotografowano cały obraz aparatem umiejscowionym na statywie przed *Moną Lisą* w przeciwnym końcu sali, co skutkowało minimalizacją zniekształceń. Archiwum fotograficznych danych liczy 593 różne pliki o całkowitym rozmiarze 41 GB.

Niższa część obrazu została zarejestrowana przy pomocy bezdotykowego systemu skanującego 3D wykonanego przez firmę NUB 3D (Hiszpania). Do obiektu nie przymocowano żadnych znaczników, sfer czy systemów rejestracji. Średnia odległość pracy wynosiła około metra od rejestrowanej powierzchni. Opracowane przez NUB 3D Triple White Light Scanning Systems, w celu wydobycia trójwymiarowych współrzędnych z powierzchni obiektu, wykorzystują połączenie technologii optycznej, trójwymiarowej topometrii i cyfrowego przetwarzania obrazu. Technika ta, znana jako ustrukturyzowana triangulacja białym światłem, generuje dokładne obliczenia powierzchni poprzez analizę utworzonych deformacji, gdy linie i układy światła rzutowane są na powierzchnię obiektu. Liczne obrazy uchwycone są przez aparat zintegrowany z głowicą pomiarową i przy użyciu tych obrazów zintegrowana technologia systemu kalkuluje skoordynowaną chmurę punktów X, Y, Z odnoszącą się do powierzchni obiektu. Około 10 m² obrazu zarejestrowano w 3D w rozdzielczości pomiędzy 400 a 700 μm . Skanowanie przeprowadzono w sekcjach 1 m², generując w ten sposób archiwum o wielkości około 1 GB. Ze względu na tonalną różnicę powierzchni i werniks, użyto opcji wielokrotnej ekspozycji. W celu dopasowywania obrazów i w procesie postprodukcji wykorzystano oprogramowanie Invometric Polyworks.

Podczas rejestracji utworzono szerokie próbki koloru przy użyciu zestawu wykonanych na miejscu kolorowych pasków i dopasowanych do konkretnych punktów na powierzchni obrazu. Zostały one dołączone do książki zawierającej linearny rysunek obrazu w skali 1:1. Kawatek paska koloru był odcinany i mocowany w książce w odpowiednim miejscu obrazu.

Pierwsze zadanie gromadzenia i uzgadniania danych, przeprowadzone podczas pracy w Luwrze, wiązało się ze wstępnym montażem wszystkich kolumn przy użyciu skryptów programu Photoshop. W rezultacie powstał z grubsza zmontowany obraz całego malowidła. Finalny montaż, przeprowadzony w Madrycie, wiązał się z zespoleniem 1591 pojedynczych plików w większe, dokładnie połączone ze sobą jednostki. Wertykalne kolumny stanowiły podstawową jednostkę, a każdy skan został dokładnie zmontowany w pasma składające się z 8 lub 9 [mniejszych – przyp. tłum.] skanów. Każda pełna kolumna złożona jest z 5 takich plików. Rozmiar pliku każdej jednostki to około 1 GB. 185 takich jednostek tworzy cały obraz (włączając w to miejsca pokrywające się ze sobą).

Krawędzie obrazu zostały dokładnie ze sobą połączone w celu uzyskania absolutnego punktu odniesienia. By zapobiec jakimkolwiek zniekształceniom, wzdłuż obrazu wyznaczono trzy horyzontalne linie. Następnie połączono z nimi cztery linie wertykalne, a powstałe w rezultacie bloki wypełniono w taki sam sposób, dalej dzieląc każdy z nich na horyzontalne i wertykalne pola. Zapobiegło to zniekształceniom któregokolwiek z elementów składowych i umożliwiło dokładne opracowanie pliku głównego. Plik ten rozbito w możliwie do praktycznego użycia jednostki (rozmiar pliku poniżej 12 GB) z dokładnym odniesieniem do każdej z sąsiadujących jednostek. Gdy zakończono pracę z tymi jednostkami, indywidualne skany wygładzono. Obraz został następnie podzielony na bloki o wielkości 1 x 2 m, które stanowiły drukowalne jednostki. Utworzono 44 takie jednostki.

Dane ze skanera i kolorowe dane fotograficzne muszą być traktowane niezależnie, ale zostają zespolone, by uzyskać perfekcyjny zapis. Dane fotograficzne (zapisane w 16-bitowej głębi koloru na kanał w RGB) muszą zostać naniesione na podstawową jednostkę danych skanera o wielkości 1 x 2 m. Dane skanera nie zawierają zniekształceń, ale dane z aparatu zawsze zawierają jakieś zniekształcenia optyczne i deformacje perspektywy. W celu połączenia tych dwóch typów informacji, każda fotografia musi ulec ogólnemu zniekształceniom, a następnie zostać miejscowo przekształcona, przy użyciu przezroczystości w różnych trybach mieszania, zależnie od specyfiki danych. Korzysta się w trakcie tego procesu z takich cech obrazu jak ślady pędzla lub dostrzegalny na płótnie „szum”.

Gdy sięga się po większy zestaw danych, odpowiednio wzrastają typowe trudności z drukiem koloru. Wszelkie modyfikacje koloru zmierzały do

tego, by dopasować płaską drukarkę Factum Arte do kolorów pobranych na paskach w Luwrze. Wszystkie monitory zostały skalibrowane odpowiednio według kolorów wydrukowanych na zagruntowanym płótnie. Kolor gruntu nie jest czystą bielą, więc ważne było, aby stworzyć spektrum od najjaśniejszego białego do najciemniejszego czarnego. Dokładne dopasowanie wszystkich kolorów było kwestią prób i błędów, co wiązało się ze zmianami zarówno w plikach cyfrowych, jak i w mieszance gruntu. Drukowanie rozpoczęło się od panelu w lewym dolnym rogu obrazu, a dalsze zmiany wprowadzano do momentu, gdy ton i kolor tych dwóch, wspólnie drukowanych warstw odpowiadał paskom koloru po zawerniksowaniu druku. Każda dokonana zmiana była potem stopniowo upraszczana, co skutkowało serią „działań” w Photoshopie. Jeden zestaw działań został zastosowany do danych Phase One, a innych do danych skanera Kany. Gdy je ukończono, działania te użyto do wszystkich 44 plików do druku i wydrukowano małe wersje każdego pliku. W trakcie zapisu podtrzymywano stałe warunki oświetlenia, zarówno w przypadku fotografowania, jak i skanowania, tak że te uniwersalne działania, w teorii, skutkowały dokładnym dopasowaniem koloru we wszystkich częściach płótna o powierzchni 67 m².

Po wydrukowaniu testów i porównaniu ich z paskami koloru dokonano kolejnych miejscowych korekt w odniesieniu do określonych kolorów, które nie były dokładne pod względem odcienia i tonu. Odnosiło się to zwłaszcza do obszarów z dużą ilością bieli oraz ze złożonymi szarościami i czerniami. Zmian tych, w celu wyizolowania określonych pól obrazu, dokonano używając miejscowo nakładanych maskowań.

Faksymile zostało wydrukowane na specjalnie zbudowanej do tego celu płaskiej drukarce Factum Arte. Oparta była na cyfrowej drukarce Epson Pro 9600. Drukarka używa tuszy barwnych w siedmiu kolorach (cyjan, jasny cyjan, magenta, jasna magenta, żółty, czarny i jasny czarny). Błat jest nieruchomy, a głowice drukujące poruszają się w górę i w dół blatu na liniowych prowadnicach. Głowice przemieszczają się z dokładnością do kilku mikronów. Wysokość głowic można dostosować w trakcie drukowania. Umożliwia to barwne drukowanie obrazu na płótnie pokrytym gruntem. Warstwa gruntu nie zawiera tlenków metali i jest mieszką kleju zwierzęcego, węgla wapnia i kredy strącanej. Tekstura na powierzchni 16-uncjowego Irish Flax wykonana jest z włókien lnianych i wymieszanych z gruntem nici. Arkusze octanowe są drukowane na podstawie danych Phase One H25 i stosowane w celu pozycjonowania całej tekstury na powierzchni płótna. Z uwagi na swą historię obraz *Gody w Kanie* ma skomplikowaną i niezwykłą powierzchnię. W celu reprodukcji tego efektu, każda część płótna została pokryta warstwą zwierzęcego kleju, warstwą gruntu i włókien, a następnie dwoma warstwa-

mi gruntu. Arkusze octanowe są potem wykorzystywane wraz systemem zapisu punktowego [pin registration system] w celu dokładnego umiejscowienia druku na przygotowanym płótnie. Każdy panel drukowany jest dwukrotnie w perfekcyjnym rejestrze. Pierwsza drukowana warstwa zawiera informacje zapisane na Phase One H25. Druga warstwa to dane skanera. Nałożenie dwóch warstw skutkuje dokładnym dopasowaniem koloru i kontrolą nad tonalnymi walorami obrazu. Cały obraz podzielono na pliki druku 110 x 220 cm. Każdy plik nachodzi na drugi w zakresie 10 cm. Drukowane panele są werniksowane satynowym werniksem akrylowym Golden z UVLS (filtrem ultrafioletowym).

Wyprodukowano dziesięć paneli Alucore o grubości 20 mm. Każdy panel ma 340 x 205,2 cm. Perfekcyjnie dopasowane w dwóch rzędach po pięć paneli, tworzą one cały obraz. Każdy z dużych aluminiowych paneli złożony jest z sześciu drukowanych paneli, z fragmentem panelu zachodzącym na krawędzie sąsiadującego. Najpierw drukowane panele są rozkładane na powierzchni i perfekcyjnie ze sobą dopasowywane. Dalej zostają połączone za pomocą nieregularnych cięć, które odpowiadają charakterystyce obrazu. Zawsze unika się linii prostych. Płótno jest następnie przymocowane do aluminium za pomocą PVA. Łączniki są najpierw wypełniane mieszanką akrylowej pasty modelującej Golden i szklanych mikrokulek. Po dokładnym wypełnieniu łącznika, jest on najpierw barwiony, a następnie retuszowany akrylową farbą Golden. W trakcie tego procesu użyto błyszczącego werniksu Golden. Następnie na końcową fakturę nałożono żel Golden, również w celu wzmocnienia wybranych śladów pędzla oraz malarskich impastów. Na końcu zastosowano warstwę satynowego werniksu Golden z UVLS.

Aluminiowe panele o strukturze plastrów miodu z podretuszowanym obrazem wysłano do Wenecji we fragmentach, a następnie przymocowano już na miejscu do aluminiowej ramy. Zostało to zrobione w dwóch partiach, które potem osadzono na miejscu i dopasowano do ściany. Końcowe uzupełnienia, retusze i kontrolę powierzchni wykonano, gdy faksymile było w finalnej pozycji, oświetlone światłem reflektarza⁸.

Przełożył Filip Lipiński

⁸ Dziękujemy uczestnikom dialogu pt. „Inheriting the Past”, który miał miejsce w Wenecji w San Giorgio, za wiele użytecznych dyskusji, a zwłaszcza Pasquale Gagliardiemu, dyrektorowi Cini Foundation.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin W., *Dzieło sztuki w epoce technicznej reprodukcji*, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1996, s. 201–239
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997
- Hornung E., T. Abt, *The Dark Hours of the Sun – the Amduat in the tomb of Thutmose III*, DVD, Factum Arte, 2005
- Hornung E., *Immortal Pharaoh – the tomb of Thutmose III*, Madrid 2006
- Lowe A., S. Schaffer, *N01se : universal language, pattern recognition, data synaesthetics*, Cambridge 2000
- Smith B.C., *Digital Abstraction and Concrete Reality*, Madrid 2003
- Tamen M., *Friends of Interpretable Objects*, Cambridge, MA 2001
- The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, red. A. Appadurai, Cambridge 1986
- Western D., *In the Dust of Kilimanjaro*, New York 1997

Bruno Latour (1947–2022)

Sciences Po, Paris

Adam Lowe

Factum Arte, Madrid

THE MIGRATION OF THE AURA, OR HOW TO EXPLORE THE ORIGINAL THROUGH ITS FACSIMILES

Summary

The text offers enlightening reflections on issues concerning reproductions of works of art, the status of an original and a copy, the problem of conservation, and the role of digital photography. Latour and Lowe raise the contentious issue of how good and bad reproductions can affect the original, participate in what they call “the migration of the aura”. This is primarily a case study of a production, presentation, reception and the meaning of a facsimile of a Veronese work, *Nozze di Cana* at its original location, San Giorgio in Venice. The second part of the text (the appendix) is a meticulous, technical description of the stages of production of the picture by Lowe.

Keywords:

reproduction, original, work of art, digital photography, aura, facsimile