



AGNĖ NARUŠYTĖ

Vilniaus dailės akademija

LAIKO PARADOKSAS ALVYDO LUKIO „FOTODAIKTUOSE“

The Paradox of Time in the “photo-things”
by Alvydas Lukys

SUMMARY

Things in the photos by Alvydas Lukys show on the one hand conversion of the present into the past, on the other hand things to restore the time into the present which is transformed into eternity by repetition. In his photos, Lukys tries to expose the consequences of difference and repetition and contemplates on them. Each photo represents virtual duality of object and its photo-image and makes it actual. This actualization of virtual duality and its comparison with the achievements of other photographers give duration to photo-objects and possibility of their transformation with the time being. The article promotes the idea that photos by Lukys are meta-images which contemplates the conditions of their own generation and the problem of representation through contrariety residing in them. The contrariety is treated by means of Gilles Deleuze's concept of difference and repetition.

SANTRAUKA

Alvydo Lukio fotografijos santykis su laiku išryškėja dviem aspektais: daiktai kalba apie dabarties virsmą praeitimi ir daiktai sugrąžina laiką į dabartį, suteikdami amžinybę tam, kas kartojama. Fotografijos objektai Lukys apmąsto kartojimo, kaip skirtumo įgyvendinimo, pasekmes. Lukio kiekviena aktuali fotografija yra ir objekto virtualaus daugialypumo ir jį jau vaizdavusių menininkų kūrybos virtualaus daugialypumo aktualizacija, suteikianti jiems trukmę leisdamą keistis laike. Straipsnyje keliama idėja, kad Lukio daiktų fotografijos yra metavaizdai, apmąstantys savo atsiradimo sąlygas ir fotografinės reprezentacijos problemą per juose glūdintį prieštaravimą. Prieštaravimas suvokiama pasitelkiant Gilles'io Deleuze'o kartojimo ir skirtumo sampratą.

| Reginos Šulskytės fotografija.

RAKTAŽODŽIAI: Alvydas Lukys, fotografija, laikas, paradoksas, daiktas, simuliakras, kartojimas, skirtumas.

KEY WORDS: Alvydas Lukys, photography, time, paradox, thing, simulacrum, repetition, difference.

„Kiekviena akimirka turi pabaigą. Bet tai ne apie liūdesį. Sąmonėje, lygiai kaip ir fotografijoje, fiksuojasi reikšmingiausios akimirkos. Bet tai ne apie džiaugsmą. Tiesiog laiko virsmui reikalingas stuburas. Taip atsiranda fotodaiktai...“ – šitaip, daugiau nutylėdamas nei išsakydamas, fotografas Alvydas Lukys apibūdina savo santykį su laiku, kuris yra svarbiausia jo kūrybos tema. Tai liudija jo parodų bei leidinių pavadinimai: parodos „Prarasta – atrasta“ ir „Dėjà vu“ (2008), darbų katalogas *Neišgyvento laiko paieškos*¹, knyga *Būtaisis tęstinis*². Laiko išgyvenimo reikšmę akcentuoja ir rašantieji apie jo kūrybą, ir jis pats, tačiau tas išgyvenimas yra dvejo- pas, o jame glūdinčio prieštaravimo neišsprendžia praradimo „liūdesys“ ir išsaugojimo „džiaugsmas“.

Kritikų ir paties Lukio komentarai spiečiasi apie dvi fotografijos santykių su laiku struktūras – fotografijos galią „išgriebti“ akimirką iš laiko tėkmės ją „įamžinant“ ir dabarties užkrėstumą praeitimi dėl itin gausaus vaizdų antplūdžio įsigalėjus skaitmeninėms technologijoms. Pirmajai struktūrai atstovauja daiktų fotografijos – daiktai ne tik pasakoja apie žmones bei jų laiko patirtį³, bet ir žymi dabarties virsmo praeitimi momentą, jo negrižtamumą, nes fotografijoje lieka tik reprezentacija, o pats daiktas, kuris yra nepakartojamas, nutolsta: „Fotografas savo atradimą paverčia dokumentuotu praradimu,“ – rašo Rima Povilionytė⁴. Antrajai struktūrai priklauso dabarties „vaizdinio posūkiu“ apmąstymas fotografuojant mobiliu ju telefonu ir pastebint, kad kiekvienas naujas vaizdas yra jau kažkur matytas,

kad įmanomas tik objektų ir kompozicinių struktūrų kartojimas, o visos fotografijos yra beoriai simuliakrai⁵. Tačiau kartu vaizdo dematerializacija ir ištuštėjimas savotiškai atsuka laiką atgal ir atgaivina tai, kas buvo mirę, – „prasiveria, atrodo, seniai išnykęs paralelinis pasaulis, kuriame vis dar koketuoją ar „nepadoriai pozuoja“, atrodo, seniai numirę herojai,“ – rašo Nerijus Milerius apie Lukio knygoje artikuliuojamą „būtojo tęstinio“ laiko sampratą⁶.

Taigi tikėtina, kad fotografo perėjimas nuo senos – analoginės fotografijos – technologijos prie naujos – skaitmeninės, susijęs ir su laiko sampratos pokyčiu. Fotojuostoje fiksuojami ir ant popieriaus bei fotodrobės spausdinami daiktai reprezentuoja fotografavimo akimirkos ir objekto nepakartojamumą. Skaitmeniniu prastos kokybės ir visiems prieinamu fotoaparatu registruojamos ir tik knygoje spausdinamos kasdienybės akimirkos reprezentuoja patirčių ir vaizdų kartojimąsi. Daiktų fotografijose per atminties žymes sureikšminama praeitis, kasdienybės fotografijose – dabartis. Tačiau jei skaitmeninių fotografijų kaip metavaizdų⁷, reflektuojančių šiuolaikinės vaizdų kultūros poveikį sąmonei, statusas atrodo aiškus, Lukio daiktai, kuriuose tarsi glūdi pats laikas, vis dar paslaptinai tyli⁸. Nors iš pirmo žvilgsnio tai – unikalūs radiniai, jų nuorodos į anksčiau matytus vaizdus taip pat yra akivaizdžios (tai bus išskleista antrame skirsnyje). Taigi išeitų, kad fotodaiktuose kartojimas kažkaip dera su tuo, kas nepakartojama, o jų kaip laiko virsmo „stuburo“ vaidmuo dar neatskleistas. Šiame straipsnyje keliama hipotezė, kad Lukio daiktų fotografijos

taip pat yra metavaizdai, apmąstantys savo atsiradimo sąlygas ir fotografinės reprezentacijos problemą per juose glū-

dintį prieštaravimą, kurį galima išspręsti pasitelkiant Gilles'io Deleuze'o kartojimo ir skirtumo sampratą.

FOTOGRAFIJA IR LAIKO NEPAKARTOJAMUMAS

Fotografijos ontologiją ėmęsi apmąstyti teoretikai iškart pastebėjo jos ypatingą santykį su laiku – esą ji patvirtina objekto būtį, bet visada – praeityje, nutraukdama jo egzistavimo tęstinumą dabartyje ir šitaip liudydama niekį ir mirtį. Davidas Greenas, tyrinėdamas, kaip keitėsi mąstymas apie statiškos fotografijos virtimą judančiu kinu, žymi, kad ši fotografijos laiko samprata jau buvo ryški Siegfriedo Kracauerio filosofijoje, kai jis teigė, jog užfiksuotos tikrovės negrįžtamumas nebūties ženklu pažymi ir žiūrinčiojo į fotografiją dabartį⁹. Šią mintį išplėtojęs (bet Kracauerio nenurodęs) Rolandas Barthesas atkreipė dėmesį, kad fotografija „mechanškai pakartoja tai, kas niekada nebegalės pasikartoti egzistenciškai“, ji tik patvirtina objekto autentiškumą („tai buvo“), bet kartu ir numato jo mirtį („tai bus“) – ir abu šie laikai koegzistuoja vaizde¹⁰. André Bazinas šią fotografijos ypatybę palygino su lavonų balzamavimo praktika, priminęs, kad labiausiai sukrečia ir verčia mąstyti apie mirtį būtent fotografijos statika – „trikdantis buvimas gyvenimų, sustabdytų tam tikru momentu jų trukmėje.“¹¹ Tačiau kiti filosofai priešinosi šiam fotografijos užsisklendimui praeityje ir akcentavo jos dabartiškumą. Pats Greenas fotografijos veiksmą interpretavo kaip „performatyvų pasakymą“, parodymą sureikšminant objektą ir, remdamasis Ann Banfield formuluote „Tai buvo dabar čia“, iškėlė ga-

limybę suvokti fotografiją kaip esančią „amžiname esamajame laike.“¹² Taigi, regis, fotografijos stazė, pažadinanti žiūrovo vaizduotę keliauti už vaizdo ribų, skatina ir filosofus kurti skirtingas, net prieštaringas, jos laiko interpretacijas.

Kokiame laiko sampratų skalės taške atsiduria Alvydo Lukio fotografuojami daiktai? Straipsnio pradžioje cituotame fotografo pasisakyme glūdintis laiko išgyvenimo neapibrėžtumas, regis, nurodo akimirkos nepakartojamumą ir jos užkonservavimą praeityje. Fotografija, sukuriamą fotoaparato užrakto spragtelėjimu, yra tarsi dabarties virsmo praeitimi vyriai (tokia galėtų būti „stuburo“ reikšmė). Tačiau trys dalykai verčia suabejoti šios laiko sampratos absoliutumu. Pirmasis – tai dvigubas „daiktiškumas“, nes Lukys ne tik fotografuoja daiktus, bet ir apie fotografiją kalba kaip apie „fotodaiktą“, t. y. pati fotografija suprantama kaip daiktas. Antrasis – tai, kad visi jo fotodaiktai yra „kažkur matyti“, primena kitų menininkų tapytus, pieštus, sukonstruotus ar nufotografuotus daiktus, t. y. kažką esantį už fotografijos kaip tikrovės atvaizdo ribų. Trečią dalyką suformuluoja pats fotografas: paneigdamas ir „liūdesį“, ir „džiaugsmą“, jis neutralizuoja nepagaunamo dabarties laiko virtimo praeitimi išgyvenimą ir kartu parodo, kad jo daiktai yra „ne apie tai“.

Daiktų tapimas fotografijų objektais iš tikrųjų skatina peržiūrėti kai kuriuos

filosofų teiginius. Nors Barthesas, Kracaueris, Bazinas ir kiti savo įžvalgas taikė fotografijai apskritai, jie stengėsi paaiškinti būtent gluminantį portretų poveikį, sutrikimą priešais nufotografuotų žmonių fotografijas. Kracaueris dabarties daiktų netvarumą pastebėjo analizuodamas savo močiutės fotografiją. Barthesas parašė knygą *Camera lucida* mėgindamas suprasti, kodėl fotografijos nepadeda numalšinti sielvarto dėl motinos mirties, tik dar labiau – iki beprotybės – pabrėžia jos neatšaukiamą nesatį¹³. Vienintelis ne žmogaus atvaizdas, kurį reproduko ir kurį komentavo Barthesas, buvo seno namo fotografija, bet į ją atkreipęs dėmesį geismas („norėčiau ten gyventi“) buvo ramus, nesusijęs nei su mirtimi, nei su beprotybe¹⁴. Bazinas palyginimą apie „mirusiųjų balzamavimo praktiką“ taikė sustingusiems judesiams, ir tai nėra daiktų ypatybė. Kažin ar netvarumas, nepakartojamumas, nejudrumas galiotų mąstant ne apie žmonių, o apie daiktų fotografijas? Galbūt tuomet akivaizdesnė taptų jų „amžina esatis“? O uždarymą praeityje bei mirties tragizmą nustelbtų Bartheso pastebėtas faktas, kad „fotografija yra referento emanacija tiesiogine šio žodžio prasme“¹⁵, t. y. fotografija būtų suprantama kaip kūniško prisilietimo prie praeities laidininkas.

Mąstyti šia kryptimi, regis, skatina ir pačios Lukio daiktų fotografijos. Pajūrio smėlynuose rastų ar studijoje ant lygaus fono fotografuojamų daiktų aplinka išvalyta ne tik nuo istorinio konteksto, bet ir nuo laiko tėkmės ženklų: kai nėra detalių, niekas nejuda, niekas nesikeičia, daiktas atrodo tvarus, įspaustas sidabro druskose, kaip skulptoriaus vaizdins –

akmenyje. Nuorodos į praeitį pastebimos tik paties daikto medžiagoje – jo dėvėjimą liudijančiuose nuplyšimuose, sulenkimuose, įraižuose. Bet tai – daikto atmintis, o fotografavimo dabartį akcentuoja vaizdo raiška: optika pabrėžia kiekvieną detalę, kiekvieną įplyšimą ir paviršiaus virptelėjimą. Pats autorius patvirtina, koks svarbus jam buvo daiktų medžiagiškumas: „ir tada ieškojau technikos, kuri turėjo būti superpreciziška. Tai buvo didelių formatų fotografijos, labai preciziški dalykai, todėl buvo reikalinga plati juosta, akį režiantis objektyvas, superryškumas.“¹⁶ Todėl savo aplinkos tuštumoje nufotografuoti daiktai, kaip rašiau anksčiau, stūkso tarsi „čia nesančių daiktų paminklai“¹⁷ – jie tampa apčiuopiami, tarsi esantys čia ir dabar tiesiogiai, ne per fotografiją, taigi – patys daiktai, fotodaiktai, užfiksuoti, – nekinantys, amžini. Per fotografijas mes beveik prisiliečiame prie daiktų kūniškai – tokia ryški referento emanacija. Ir tas prisilietimas skatina mąstyti ne apie praradimo skausmą, bet apie atradimą – ne tik praeityje (prieš nufotografuojant), bet ir nuolatinį suvokėjo patiriamą atradimą čia ir dabar, minties pirštais čiuopiant jų kūnuose paliktus praeities pėdsakus.

Bet daiktų medžiagiškumas priešina si jų „pamėklinei būčiai“¹⁸, nes šie fotodaiktai, kaip sakyta, yra simuliakrai, nuorodos į „kažką matytą“, į kitus daiktus. Trys vynys yra ištraukti iš Kristaus žaizdų, dvi sukryžiuotos lentos primena Šv. Andriaus kryžių ir Mindaugo Navako „Nesavarankiškus“ objektus, susiraukšlėję obuoliai, maldaknygė ir teptukas, ant „Šiaurės Atėnų“ laikraščio padėti česnakai atrodo tarsi nutapyti Algi-

manto Švėgždos (jam ir dedikuoti), „Akmenų lauko skaičiuotė“ primena Alfonso Budvyčio akmenukų eiles, įvairūs įnagai ir daiktai, pavyzdžiui, radiatorius, kopėčios, ratas primena Marcelio Duchampo readymade'us su mėšlingais pavadinimais, nukreipiančiais suvokėjo mintis nuo daikto naudojimo į poeziją. Ir pats fotografavimo būdas – išvalant aplinką nuo konteksto – primena Švėgždos pasirinktą vaizdavimo būdą: išryškinti daiktų atskirumą ir būti sterilioje tuštumoje. Į šį panašumą dėmesį atkreipė fotografijos ir tapybos dialogą tyrinėjanti Milda Žvirblytė. Ji teigia, kad Lukio daiktai yra „praėjusio laiko objektai“, „praėjusios kultūros atspindžiai“ ir todėl ne natiurmortai, o „kulturmortai“¹⁹. Me-

notyrininkė pastebi ir esminį skirtumą nuo Švėgždos kūrinijų: jei šio tapyti objektai „tarsi spinduliuoja šviesą iš savęs“, tai Lukio objektai yra apšviesti konkretaus šviesos šaltinio – jų išryškintas paviršius „tarsi atvėrė jų tuštumą“²⁰. Tačiau tyrimą ji baigia klausdama, kokia būtų Lukio fotografija, jei jis nebūtų sekęs Švėgžda²¹, ir taip užmaskuoja savo išvados radikalumą: „kulturmortai“ visada nurodo į kultūros praeitį, ne į natūrą. Tai nustačius, reikia eiti toliau – pripažinti, kad būtent toks ir buvo Lukio tikslas: kartoti, kas jau padaryta kitų, pripažinti, kad fotografija yra reprodukavimo medija, kad reprodukavimas jau pasiekė tokį mastą, jog viskas yra jau matyta – *déjà vu*, kad galimas yra tik kartojimas.

KARTOJIMAS IR NEPAKARTOJAMUMAS

Pasakymas „tik kartojimas“ iškart pažymi fotografiją-kaip-reprodukciją su negatyvo ženklu, taigi ir nurašo Lukio daiktus-kaip-pakartojimus į vertės neturinčių kopijų sritį. Tačiau kartojimo akcentavimas ir daugybė ženklų pačiose fotografijose rodo, kad šis pasidavimas tradicinei pirmavaizdžio (originalo) ir kopijos hierarchijai yra skubotas. Kad to išvengtume, reikia įsiskaityti (išižiūrėti) į ženklus. Pirmiausia Lukio pakartoti daiktai nėra tie patys kaip Švėgždos, Budvyčio ar Duchampo. Jei pripažinsime, kad fotografija yra referento emanacija, liudijanti, kad daiktas tikrai buvo priešais objektyvą, tai teks pripažinti, kad šiuo atveju šviesą atspindėjo neišvengiamai kiti tikrovės daiktai. Daugelio fotografijos teoretikų pažymimas jos konkretumas, „baksnojimas“ į tą, o ne kitą

daiktą („šitas“, „šis“²²), konceptualizuotas Josepho Kosutho kūrinijoje „Viena ir trys kėdės“ (1965), reiškia, kad Lukio nufotografuoti daiktai tik sukelia prisiminimus atkurdami atpažinimo geštalus, bet tuo pačiu gestu pabrėžia tų konkrečių daiktų būties ir netgi regimybės nepakartojamumą tik apsimesdami, kad pakartoja. Juk fotografija kaip „kulturmortas“ užmeta kultūros skaitymo tinkelį ant konkrečių tikrovės daiktų, kurie su tomis kultūrinėmis situacijomis nebuvo susiję, patys tokių (jokių) intencijų neturėjo ir kiti jiems jų nebuvo priskybę. Akmenis skalavo (ir tebeskalauja) marių vanduo, ir jiems nesvarbu, kad kas nors į juos žiūrėdamas matys Budvyčio fotografiją. Susilankstę viny, galbūt ištraukti iš kokio nors suolo ar durų, nebent liudija medžio kančią, o šitie konkretūs

česnakai nepadėjo Švėgždai susitelkti į tapymo procesą, kad išvengtų skausmo, taigi nebuvo paliesti jo nušvitimo.

Kita vertus, meno kūrinio originalo kartojimo klausimas jau seniai pozityviai išspręstas ir dailės istorijoje. Tyrinėdamas kultines atvaizdų funkcijas, Hansas Beltingas atkreipė dėmesį, kad dar XI a. buvo pripažinta, jog šventojo atvaizdas (pats – jau kopija) gali būti be galo kartojamas ir jo kartotės – ikonos – išsaugo originalo stebuklinę galią, taigi – jo tapatumą. Taip esą siekta pragmatiškų tikslų – išvengti originalo vagysčių ir naikinimo, tačiau nuostata, kad kartotė sėkmingai atstovauja sakralumui, išliko²³. Fotografija iš tapybos perėmė ne tik perspektyvinį matymą, bet ir prisirišimą prie magiškos originalo galios, kurią suvirtina kūniškas fotografijos kaip indeksinės prigimties ženklų ryšys, – ta pati šviesa, atsispindėjusi nuo originalo, patamsina ir sidabro druskas atvaizde. Būtent šią kultinę atvaizdo galią apčiuopė ir fotografijos laiką apmąstę teoretikai. Taigi fotografuodamas česnakus kaip dedikacijas Švėgždai, Lukys perima ir sustiprina jo originalų sakralumo galią ar „aurą“, šitaip atkreipdamas dėmesį ir į tai, kad menas šiais laikais dažnai laikomas tikėjimo pakaitalu, juos vėl iš naujo įdabartindamas. Kita vertus, fotografuodamas daiktus kaip kūrinių citatas jis klausia, ar patys fotografijos objektai, pavyzdžiui, vinyš, neturi Kristaus plaštakoms ir pėdoms prikalti naudotų vinių galios, jei ją turėdavo per amžius kartoti nukryžiuotojo atvaizdai.

Šis originalo galios pakartojamumas, nuolat jį įdabartinant, regis, prieštarauja fotografuojamos akimirkos nepakar-

tojamumo idėjai, veikia tarsi priešinga kryptimi – teigia tapatumą ten, kur jis sunkiausiai apčiuopiamas. Tuomet daiktas tampa šio paradoksalaus fotografijos laiko dvilypumo sandūra (dar viena „stuburo“ reikšmė). Tačiau pats Lukys atkreipė dėmesį į jo kūrybai aktualią kartojimo sampratą Gilles'io Deleuze'o filosofijoje²⁴. Deleuze'as veikale *Skirtumas ir pakartojimas* aiškina, kad kartojimas nėra tapatybės pakartojimas (tai atitiktų reprodukcijos ir ikonos sampratą) ir nėra to, kas kartojama, neigimas (reprezentacijos tvarka), bet skirtumo aktualizacija, nes skirtumas Deleuze'ui yra trukmė, „kurioje skirtumas reiškia perėjimą iš virtualumo į aktualumą.“²⁵ Audronė Žukauskaitė pažymi, kad remdamasis Bergsono erdvės ir trukmės samprata, Deleuze'as trukmėje aptinka „vidinį daugialypumą“, nes laike daiktas kokybiškai ima skirtis ne tik nuo kitų daiktų (tai – kiekybiniai erdvės skirtumai), bet ir „pats nuo savęs“, keičia savo prigimtį. Kokybiniai laikiniai daugialypumai juda nuo virtualumo per jo aktualizacijas – kokybinius skirtumus²⁶. Tai skiriasi nuo galimybės realizacijos, kuri „paklūsta dviem taisyklėms – panašumui ir apribojimui“, o virtualumo aktualizavimas paklūsta skirtumui ir kūrimui²⁷.

Kadangi kiekvienas pakartojimas aktualizuoja skirtumą ir skirtumas yra vienintelė tikra tapatybė, kartojimas yra laiko sugrąžinimas į dabartį, amžinybės suteikimas tam, kas kartojama. Deleuze'as „Grynąją laiko formą“ – *iki, tuo metu ir po* – suvokia kaip „nejudrią, sustabdytą kaip fotografijoje.“²⁸ Skirtumo realizacija yra empirinis veiksmas, kai „izoliacija“ tampa „įmanoma vardan įsigilinimo į

akimirką, skleidžiančią savo vaizdą į visą laiką, verčiančią jį tarsi *aprioriniu* formos simboliu.²⁹ Tačiau kartu tarp „empirinių laiko turinių“ mes pastebime eiliškumą ir atrodo, kad „kartojimas neįmanomas“, jis lieka „išoriškas kažkam pakartotam“, kas suvokiama kaip pirminis³⁰. Tai ir yra akimirkos nepakartojamumo patirtis. Pasak Deleuze'o, ji priklauso nuo sutapatavimo ir nuo suvokimo, kad kinta aplinkybės suvokėjo atžvilgiu. Tuo tarpu grynosios laiko formos požiūriu viskas yra pakartojimas, taip pat ir „pirmasis“ kartas, kuris yra pats pakartojimas, nėra išoriškas pakartojimui. Pakartojimas „iki“ apibrėžiamas negatyviai kaip stoka. Pakartojimas „tuo metu“ yra tapti panašiam – kažkas tampa subjektu. Negatyvumas ir panašumas apibrėžia reprezentacijos ribas. Tai pirmasis kartojimo lygmuo. Antrajame lygmenyje stereotipiškai kartojamas pirmasis pakartojimas (kuriant komiškumo efektą) ir tai susiję su kartojimu „tuo metu“, kai pats herojus pasikeičia (tragiškai), prilygindamas savo atmintį visam laikui. Tai Deleuze'as vadina nuoga ir aprenpta laiko sintezės forma³¹. Tačiau yra ir trečias, ateities laikas, kuris per trečią pakartojimą „sąlygoja negalimybę pakartoti du kitus“ – tai amžinai grįžtantis pakartojimas³². Bet grįžta ne negatyvas, ne tapatybė, o „tik tvirtinimas, tai yra Skirtumas, Netapatumas.“³³ Tai yra simuliakras: „Amžinas sugrįžimas kuria panašumo vaizdą kaip „skirtingo“ išorinį efektą, negatyvaus vaizdą – kaip teigiamojo *pasekmę*, paties savęs teigimo pasekmę. Jis apsupa save ir simuliakrą tokia tapatybe, panašumu ir negatyvumu. Bet tai yra būtent simuliuojama tapatybė, panašu-

mas ir negatyvumas. Amžinas sugrįžimas juos paveiks kaip niekada nepasiekiamą tikslą, amžinai iškreiptą efektą, visada išverstą pasekmę – tai simuliakro funkcionavimo produktai.“³⁴

Taigi pabrėždamas kartojimą Lukys atkreipia dėmesį į šią dvilybę kartojimo reikšmę laike, užkoduotą fotografijos medijoje. Keičiantis suvokėjo situacijoms, fotografija fiksuoja į praeitį tekančios tikrovės „iki“, jos nuolatinę stoką dabar. Bet kartu sustingdymo veiksmu, vis kartodama tų pačių daiktų atvaizdus ir netgi atvaizdavimo būdus, per daikto nejudrumą aktualizuodama sustingdytą laiką *iki, tuo metu ir po* formą, fotografija aktualizuoja skirtumą – įamžina dabartį. Kartodamas Švėgždos, Duchampo, Budvyčio ir kitų reprezentacijos modelius bei kultūrinius ženklus, Lukys steigia skirtumą ir ištraukia juos į amžinybės ciklą. Ir kartu, išmušdamas kūrinio tapatybės pagrindą iš po kojų, jis priešinasi reprezentacijai.

Taigi kartojimas kaip skirtumo steigimas reiškia kažką priešinga, nei įprasta mąstyti apie originalo ir kopijos hierarchiją, ir patvirtina Beltingo apibrėžtą kultinę kopijų vertę. Į tai atkreipė dėmesį Audronė Žukauskaitė: „Tačiau pakartojimas implikuoja visiškai kitą strategiją: jis gali būti pritaikomas tik tam, kas unikalūs ir singuliarūs, kas neturi į save panašių ar sau ekvivalentiškų.“ Ir kaip tik dėl to pakartojimas pažeidžia dėsni, yra „vagystė ir dovana“³⁵ ir yra meno, kuris operuoja tik unikaliais esiniais, o ne bendrybėmis, sąlyga³⁶. Tai taip pat galima pritaikyti Lukio fotodaiktams. Kartodamas kitų kūrinių struktūrą, strategiją ir objektą, fotografas taip pat kaž-

ką pažeidžia – originalo tapatybės nekontinuitumą ir vienvaldystę, pavagia ją iš konkretaus praeities laiko ir dovanoja originalui trukmę. Būdamas tas pats, bet ne tas pats Lukio nufotografuotas objektas taip pat yra unikalus ir singuliarus. Kartodamas fotografas aktualizuoja skirtumą ir kiekybiškai, ir kokybiškai. Tačiau kas atsitinka, kai jo paties kūrinys „Šepetys“ kartojamas reprodukcijose pristatant jo kūrybą? Kaip pasakė pats fotografas, virsta jo paties ikona³⁷.

Galimybės realizavimo veiksmą atitinka fotografijos kaip tikrovės reprezentacijos veiksmas, kuriam priešinosi Deleuze'as teigdamas skirtumą – fotografija taip pat apriboja realybės daugį bei daugialypumą ir pagamina panašų. Tačiau jei fotografija suprantama ne kaip realybės reprezentacija, o kaip kartojimas, ji, atsiverdama netikėtumui, aktualizuoja virtualioje struktūroje slypintį daugialypumą, padaro jį matomą, kaip sako Deleuze'as: „Grynai aktualūs objektai neegzistuoja. Kiekvienas aktualus elementas yra apsuptas virtualių vaizdinių debesies.“³⁸ Šitaip praeitis, kaip virtuali, bet intensyvi, koegzistuoja su dabartimi, kuri yra aktuali, bet iliuzinė³⁹. Tad simuliakrai, pakartojimai, nebeturintys realaus pagrindo arba objekto, taip pat yra skirtumo steigimas. Ir Lukio kiekviena aktuali fotografija yra ir objekto virtualaus daugialypumo, ir jį jau vaizdavusių menininkų kūrybos virtualaus daugialypumo aktualizavimas, suteikiantis jiems trukmę įgalindamas keistis laike. Daikto ir kito kūrinio aktualizacija yra iliuzinė dabartis, kurioje glūdi virtuali, bet intensyvi gamtinė ir kultūrinė praeitis, taigi daikto fotografija nešiojasi „vir-

tualių vaizdinių debesį“ kaip daugialypumo struktūrą, kuriančią prasmės įvykį. Juk remiantis Deleuze'o samprata, tai irgi reikštų konkrečios fotografijos unikalumo patvirtinimą, ir nesvarbu – ar ji jau yra daikto reprodukcija ir Švėgždos strategijos reprodukcija, ir Lukio kaip autoriaus kūrybinio akto įdabartinimas.

Šiuo požiūriu naujausią Lukio kūrinį „Pastogės tapybai“ galima laikyti meta-vaizdu, apmąstančiu Deleuze'o kartojimo kaip skirtumo realizavimo pasekmes. Fotografijos reprezentuoja pastoges, kuriose Kijevo menininkai pardavinėja savo paveikslus. Tačiau tą dieną, kai fotografas jas rado, paveikslų nebuvo, pastogės buvo tuščios. Atrodytų, fotografas tęsia savo pamėgtą dialogą su tapyba, sukuria dar vieną „kulturmortą“ – čia matomas pastogių karkasas yra tarsi paveikslų rėmai su porėmių skersiniais, antroji – nematoma – tapybos pusė, kuri paprastai dengia tapybą, t. y. matomą. Tačiau šis porėmis netikėtai pats tampa drobe, nes pro plastmasinę sieną prasiskverbia šviesa ir aplink esanti gamta joje piešia paveikslą. Taigi nematoma tampa matoma, rėmas sukuria savaiminę tapybą, aktualizuoja vieną gamtos tapsmo galimybę kaip tai darytų tapyba, o fotografija daro greičiau, galėdama aktualizuoti kiekvieną, patį smulkiausią skirtumą kaip unikalią, egzistenciškai nepakartojamą akimirką. Bet kiekvieną aktualizaciją persekioja tapybos prisiminimų debesys, o žinojimas, kad pro plastmasę prasišviečiantis vaizdas tikrovėje nuolat keičiasi, palieka vaizde jos daugialypumą kaip galimybę. Tad čia fotografija reprezentuoja ne pastoges, o tapybą per jos nesątij, šitaip ją visą įdabartinama.

IŠVADOS

Apibendrinant galima pasakyti, kad per kartojamą Alvydo Lukio fotodaiktai suteikia naują vertę akimirkos nepakartojamumui. Daiktas kaip laiko virsmo „stuburas“ „prisimena“ fotografijos kaip realybės reprezentacijos teorijoje apmaštomą akimirkos nepakartojamumą ir denigia jį kartojamų aktualizacijomis patvirtinamu daikto, kūrinio ir tapsmo momento

nepakartojamumu. Lukio fotografijoje daiktas steigia skirtumą per kartojamą ir įdabartina praeities kūrinis, suteikia trukmę tam, kas neturi tapsmo, – sustingusiai meno reprezentacijai. Daikto fotografija kaip kito autoriaus vaizdinio pakartojimas taip pat neigia to autoriaus tapatybės viršenybę ir nekintamumą, bet teigia jo tapsmą laike ir sugražina į dabartį.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Alvydas Lukys, *Neišgyvento laiko paieškos*, fotografijos parodos katalogas. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999.
- ² Alvydas Lukys, *Būtais tęstinis / Past Continuous*, Kaunas: Kitos knygos, 2009.
- ³ „Alvydas Lukys: tikėti kitokia fotografija“, su Alvydu Lukiu kalbasi Sigita Inčiūrienė, *Literatūra ir menas*, 2007 09 28, Nr. 3158, <http://www.culture.lt/imenas/?st_id=11452> [žiūrėta: 2012 10 28].
- ⁴ Rima Povilionytė, Galia Atvaizdui. Alvydo Lukio fotoparoda Vilniaus fotografijos galerijoje, *7 meno dienos*, 2003 05 23, Nr. 569, <http://culture.lt/7md/?leid_id=569&kas=straipsnis&st_id=2074> [žiūrėta: 2012 10 28].
- ⁵ Neringa Černiauskaitė, Pirmoji serijos „Kita fotografija“ recenzija: Alvydas Lukys „Būtais tęstinis“, *artnews.lt*, 2009 07 08, <<http://www.artnews.lt/pirmoji-serijos-kita-fotografija-recenzija-alvydas-lukys-butasis-testinis-2449>> [žiūrėta: 2012 10 28]; Agnė Narušytė, Kaip Alvydo Lukio knyga sukūrė *déjà vu* efektą, *7 meno dienos*, 2009 07 31, Nr. 30 (859), <http://www.7md.lt/archyvas/lt/2009-07-31/fotografija/kaip_alvydo_lukio_knyga_sukure_d_j_vu_efekta.html> [žiūrėta: 2012 10 28]; Agnė Narušytė, Užsimerkti priešais fotografiją. Alvydo Lukio paroda „DJV. Sublimuota realybė“ galerijoje „Akademija“, *7 meno dienos*, 2009 01 09, Nr.1 (830), <http://www.7md.lt/archyvas/lt/2009-01-09/fotografija/uzsimerkti_priesais_fotografija.html> [žiūrėta: 2012 10 28]; Margarita Matulytė, „Kita fotografija“: Alvydo Lukio fotoesė „Būtais tęs-
- tinis“, *Bernardinai.lt*, 2009 03 04, <<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2009-03-04-kita-fotografija-alvydo-lukio-fotoese-butasis-testinis/12846>> [žiūrėta: 2012 10 28].
- ⁶ Nerijus Milerius, „Būtojo tęstinio“ kontekstų ir paraščių įvadas – žodynas, kn. A. Lukys, *Būtais tęstinis*, *op. cit.*, p. 132.
- ⁷ Metavaizdas (*metapicture*) – Williamo J. Thomo Mitchello sąvoka, taikoma vaizdams, kurie patys kuria teorijas apie tai, kas yra vaizdas, vaizdavimas, vaizdų suvokimas. Žr. Erika Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis: vaizdai – žodžiai – kūnai – žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 26–27; Grigoravičienė nurodo W. J. T. Mitchell, *Bildtheorie*, Frankfurt am Main, 2008, p. 200, 208.
- ⁸ Apie tai rašiau knygoje *Lietuvos fotografija: 1990–2010*, Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 246–248, 268–271.
- ⁹ David Green, *Marking Time: Photography, Film and Temporalities of the Image, Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, edited by David Green and Joanna Lowry, Brighton: Photoworks, 2006, p. 13.
- ¹⁰ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, translated by Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1981, p. 79, 96.
- ¹¹ Cit. Green, *op. cit.* p. 15.
- ¹² *Ibid.*, p. 17.
- ¹³ Barthes, *op. cit.*, p. 13, 111–118.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 36–38.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 78.
- ¹⁶ Lukys, *Literatūra ir menas*, *op. cit.*

- ¹⁷ Agnė Narušytė, „Alvydas Lukys“, in: *Lietuvos fotografija, vakar ir šiandien / Lithuanian Photography, Yesterday and Today*, sudarė Skirmantas Valiulis, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1997, p. 64.
- ¹⁸ Arūno Sverdiolo terminas, tapęs jo knygos pavadinimu: *Apie pamėklinę būtį*, Vilnius: Baltos lankos, 2006.
- ¹⁹ Milda Žvirblytė, Fotografo Alvydo Lukio tyrimas, *Vilniaus fotografijos mokykla. Tęstinumo ir naujų strategijų problemos / Wileńska szkoła fotograficzna. Kwestie ciągłości i nowych strategii*. Tarpautinės mokslinės konferencijos straipsnių rinkinys, sudarė Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2008, p. 174.
- ²⁰ Žvirblytė, *op. cit.*, p. 175.
- ²¹ *Ibid.*, p. 178.
- ²² Barthes, *op. cit.*, p. 3.
- ²³ Erika Grigoravičienė, *Vaizdinis posūkis: vaizdai – žodžiai – kūnai – žvilgsniai*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 140–141; ji nurodo į Hanso Beltingo veikalą *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 2004.
- ²⁴ Apie tai Alvydas Lukys kalbėjo paskaitoje apie savo kūrybą kaip meninį tyrimą, skaitytoje Nidos vasaros mokyklos metu 2012 m. liepos mėn., Nidos meno kolonija.
- ²⁵ Audronė Žukauskaitė, *Gilles'io Deleuze'o ir Félixo Guattari filosofija: daugialypumo logika*, Vilnius: Baltos lankos, 2011, p. 47.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 47–49.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 50.
- ²⁸ Жиль Делез, *Различие и повторение*, перевод Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской, ТОО ТК „Петрополис“, 1998, с. 352.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 353.
- ³⁰ *Ibid.*
- ³¹ *Ibid.*, p. 354.
- ³² *Ibid.*, p. 355.
- ³³ *Ibid.*, p. 337.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 360.
- ³⁵ Žukauskaitė, *op. cit.*, p. 36.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 37.
- ³⁷ Tai jis pasakė minėtoje Nidos vasaros mokyklos paskaitoje.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 51.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 52–53.