

Originál & kópia  
v múzeu  
zborník zo seminára a diskusného fóra

Original & Copy  
in the Museum  
Proceedings of the Conference & Discussion Forum



**Žilina / Slovak Republic 27./28. 11. 2014**

Národný komitét ICOM Slovensko | National Committee ICOM Slovakia  
s podporou | supported by

Slovenská národná galéria Bratislava | Slovak National Gallery Bratislava  
ICOM Paris



INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS  
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES  
CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS

Ed. Dušan Buran  
Bratislava 2015

© ICOM Slovakia



Rekonštrukcia, kópia, replika, atrapa... Prítomnosť rôznych kópií v zbierkach múzeí a galérií sa dnes javí tak samozrejmá, ako budovanie výstavného fundu či elementárna dokumentácia. A predsa; už trocha kritickejší pohľad na výstavné projekty či expozície naznačuje, že fenomén „kópia v múzeu“ ostáva odbornou komunitou až zarážajúco nereflektovaný. Či už ide o historizujúce rámy obrazov a zrkadiel, pseudohistorické brnenia alebo odevy, až po repliky celých „ľudových“ stavieb v múzeách v prírode alebo modely a diorámy prírodovedných expozícií; kópia sa už dávno nekrčí v kúte ako doplnok „skutočných“ zbierkových predmetov. Naopak – priestorovo expanduje, nárokuje si pozornosť (neraz neinformovaných) návštevníkov, stáva sa zdrojom ďalšieho reprodukovania, ale tiež nejedného nedorozumenia.

Nasledujúci zborník publikuje vybrané príspevky, poväčšine „case studies“, zo seminára a diskusného fóra „Originál a kópia v múzeu“, ktoré sa uskutočnilo v spolupráci ICOM Slovensko a ICOM Česká republika v Žiline 27.-28. novembra 2014. Aj napriek podobne zameraným konferenciám v minulosti (napr. ICOM kolokvia v Zagrebe 1985) sa k tejto tematike vraciame, nakoľko veríme, že sa k nej vlastne ani nedá povedať posledné slovo.

„Digitálna doba“, ktorá medzičasom ovplyvňuje takmer všetky oblasti múzejných aktivít, totiž znamená pre zbierkové inštitúcie opäťovne veľkú výzvu – obzvlášť, pokiaľ ide o nerozlučné spojenie originálu a kópie. Ústredným pojmom, okolo ktorého sme sa snažili rozvinúť naše diskusie bola teda – *autenticita*. Veríme, že pritiahe pozornosť aj ďalších kolegov a čitateľov. Diskusné fórum totiž ostáva nadálej otvorené.

Dušan Buran  
predseda výboru ICOM Slovensko

**Reconstruction, copy, replica, model... The presence of copies in the collections of museums and galleries seems to be as common as establishing the museum collections or the basic documentation. And yet; a bit more critical point of view on exhibition projects or expositions suggests that the phenomenon of “copy in the Museum” remains surprisingly un-reflected by the professional community. From historicist picture frames and mirrors, pseudo-historical armour or clothing to replicas of whole “folk” buildings in open-air museums and reinstallations of art environments of the 1960'; the copy does not hide in the corner as a supplement of the “real” collection items anymore. On the contrary – it expands spatially, claims attention of visitors; it becomes a source of further reproduction as well as frequent misunderstanding.**

The following publication collects the selected contributions, mostly “case studies” from an inter-disciplinary conference and a discussion forum dedicated to the problems of the original and the copy in the museum that was held in Žilina (Slovakia) on 27th and 28th November 2014. Despite a few conferences in the past with a similar focus (e.g. the ICOM colloquium in Zagreb 1985) we return to the theme and do believe that “to say a last word” is impossible.

The “digital age” which has a massive influence on almost every museum’s activity brings new challenges, especially concerning the unbreakable connection between an original and a copy. Thus, the central concept around which we would like to develop discussions in the seminar is – the *authenticity*. Hopefully, it will attract an attention of more colleagues and readers. The discussion forum remains open.

**Dušan Buran  
President of the ICOM Slovakia**

Sekcia I  
Session I

Metodické otázky, fotografia a digitálny objekt  
**Methodological Problems, Photography and Digital Object**





## **Originál a jeho aspekty vo vzťahu k jeho náhradníkom<sup>1</sup>**

**Silvia Rajčanová**

Už od renesancie boli pri hodnotení umenia postupne vyzdvihované také jeho atribúty, ktoré súviseli s originalitou, teda novosťou a inovatívnosťou diela a rozlišovanie medzi originálom a jeho kópiou fungovalo na základe určitých konvencí. Do obdobia moderny však nebola kópia ponímaná ako nehodnotný artefakt. Až v moderne sa tento vzťah vyostril do vzájomne protichodnej pozície a pojem kópia získaval negatívne konotácie. Smerom k postmoderne sa rozlišovanie originálu a jeho dvojníkov či náhradníkov čoraz viac problematizuje, a to najmä pod vplyvom tvorby autorov, ktorí si sebavedome privlastňujú už existujúce diela prostredníctvom ich kópií a reprodukcií.

Je preto v dnešnej, novými médiami poznačenej, kultúre už pojem originál prekonaný? Alebo je možné nájsť kritériá, ktoré, aplikujúc ich na akýkoľvek obraz, určia, či ide o originál alebo nie?

### **Originál**

Sám originál býva zvyčajne charakterizovaný prívlastkami ako pravý, autentický, jedinečný, pôvodný a pod. Mnohé z týchto prívlastkov sa správajú ako synonymá, ale neplatí to všeobecne. Charakteristiky originálu by sme preto mohli rozdeliť do troch hlavných kategórií a originálom je tak dielo: 1. ktoré sa týka unikátnosti artefaktu (t.j. objedinelosti v zmysle počtu kusov), 2. ktoré odkazuje k autenticite, čiže k pravosti a 3. ktoré odkazuje k invencii a inovácii. Je ale nutné, aby dielo, ktoré označíme za originál spĺňalo všetky podmienky

---

<sup>1</sup> Text predstavuje skrátenú a upravenú časť dizertačnej práce obhájenú na Katedre teórie a dejín umenia VŠVU v Bratislave. Rajčanová, Silvia: *Reprodukcia v umení. Fotografická reprodukcia originálu a jej vplyv na status originálu*. Bratislava 2013, 125 s.

súčasne, alebo stačí, ak splňa aspoň jednu z podmienok? Zároveň by sme sa mohli pýtať, či je reprodukcia resp. kópia vo všetkých týchto aspektoch opozíciou k pojmu originál?

### Originál ako unikát

Ak by sme prijali predpoklad, že unikátnosť je atribútom originálnosti diela, potom by všetky umělecké diela vytvorené reprodukčnými médiami spadali mimo sféru originálov. Skeptici, odvolávajúci sa na Waltera Benjamina,<sup>2</sup> zastávajú názor, že v reprodukčných médiách otázka originálu, resp. otázka pravej kópie, nemá význam. My však budeme vychádzať z predpokladu, že chápanie originálu a určovanie jeho významu je sice historicky podmienené, avšak tento status diela má v každom období (prinajmenšom od novoveku) svoje miesto.

Už samotné spájanie otázky originálu s reprodukčnými médiami taktiež vylučuje možnosť, že unikátnosť je nutnou podmienkou originálnosti. Opakom takto chápanej unikátnosti v prípade originálu totiž nie je kópia, ale multiplicita (či už originálov, alebo kópií/reprodukcií). Preto z jedného diela môže byť viac originálnych kusov. Takéto zmnoženie budeme nazývať multioriginál.<sup>3</sup> Umělecké dielo vytvorené v reprodukčnom médiu si teda nekladie nároky na unikátnosť, avšak znakov, ktoré sa spájajú s pojmom originál, sa nezrieka úplne.

V jednofázových umeniach, ako označil Nelson Goodman maľbu či kresbu, predstavuje autorský záznam súčasne i výsledok tvorivého procesu a takýto artefakt vzniká ako unikát.<sup>4</sup> Pre tvorbu duplikátu je preto potrebné celý proces verne zopakovať. Hovoríme potom o kópii, falzifikáte alebo replike, v závislosti na tom, kto a s akým zámerom tento proces opakuje. Jednofázové média nazveme kopistickými, pretože každé ďalšie zduplicovanie originálu identickým procesom tvorby predstavuje manuálnu re-produkciu, t.j. kópiu.<sup>5</sup> V dvojfázových umeniach (počínajúcich technikami grafiky) naproti tomu vzniká najskôr predloha (rytím, expozíciou a pod.), až jej ďalším spracovaním môže dôjsť k finálnemu výsledku (grafický list, fotografia a pod.).<sup>6</sup> Výsledok sa pritom od predlohy často lísi (grafické listy tlačené za pomoci lisu vytvárajú zrkadlový odtlačok matrice, chemicky vyvolané fotografické tlače zas reverznú farebnosť a pod.). Dvojfázové médiá nazveme teda

<sup>2</sup> Benjamin, Walter: Umělecké dielo v epoce svojej technickej reprodukovateľnosti. In: *Iluminácie*. Bratislava 1999, s. 194- 225.

<sup>3</sup> Pojem multiplikát predstavuje „jeden z niekoľkých exemplárov toho istého druhu“ (Piťo, Vojtech – Piťová, Mária: *Slovník cudzích slov*. Bratislava 2000, s. 420). Nás však zaujíma zmnoženie originálov, ako opak originálu-unikátu. Pojem multioriginál v tomto duchu používa vo výkladovom slovníku napr. Baleka. (Baleka, Ján: *Výkladový slovník*. Praha 1997, s. 231.)

<sup>4</sup> Goodman, Nelson: *Jazyky umenia: Nástin teorie symbolů*. Praha 2007, s. 96-100.

<sup>5</sup> Pojmy kópia a reprodukcia sú často používané ako synonymá, pretože jeden z významov oboch pojmov predstavuje napodobňovanie. My budeme tieto pojmy rozlišovať na báze techniky, resp. technológie tvorby. Za kópie budeme považovať predovšetkým tie artefakty, ktoré sú vytvorené manuálne, len za pomocí nástrojov. Reprodukcia bude potom nemanuálne vytvorenou kópiou, ktorá vzniká za pomoci zložitejšej techniky s rôznou mierou mechanizácie a automatizácie tvorby výsledného artefaktu.

<sup>6</sup> Delenie tiež vychádza z Goodmana, ktorý hovorí o dvoch fázach vzniku diela, pričom v druhej fáze môže ísť o dielo s viacnásobným výskytom. Goodman 2007 (cit. v pozn. 4), s. 99.

reprodukčnými, duplikát totiž nikdy nie je tvorený výsostne manuálne. V reprodukčných médiách preto existuje obraz v niekoľkých formách, zodpovedajúcich rozličným fázam celého procesu jeho tvorby/výroby.

Vo forme predlohy pre finálnu materializáciu poznáme štočok, či matricu v prípade grafickej reprodukcie, alebo negatív v prípade analógovej fotografie. Ako výsledný artefakt sa potom javí hotová tlač, čiže grafický list alebo fotografia. Kedy však môžeme hovoriť o fáze originálu?

V prípade umeleckej grafiky je stanovený štandard, koľko kusov výtlačkov z pôvodnej platne sa považuje za originál.<sup>7</sup> Prakticky sú však tlače o to vzácnejšie, čím menej je ich v náklade vydaných.

V oblasti analógovej fotografie Filip Wittlich navrhuje používať pri popise pôvodu obrazu pojmy primárny, sekundárny a terciárny fotografický obraz.<sup>8</sup> Motiváciou pre takéto delenie je preňho snaha odlísiť jednotlivé obrazy v archívnej a znaleckej praxi. Primárny fotografický obraz je v tejto schéme prvým trvalým zviditeľnením latentného obrazu.<sup>9</sup> Pri klasickej fotografii sa jedná o negatív či daguerotyp. Sekundárny obraz je potom vo Wittlichovej typológií prvý vyvolaný obraz či pozitív. Práve do tejto fázy Wittlich stanovuje pre oblasť rozmnožiteľnej, t.j. neunikátnej fotografie pozíciu originálu. Poslednou skupinou sú potom terciárne fotografické obrazy, ktoré vznikajú množením sekundárnych a predstavujú vo vymedzenej typológií zväčša najpočetnejšiu skupinu obrazov. Tu používa Wittlich ako možné synonymum terciárneho obrazu i pojmu reprodukcia. Podľa neho obrazy tejto kategórie spomedzi všetkých fotografických obrazov „*vykazujú nejvolnější vztah k původní předloze*“, nie však v zmysle invencie, ale preto, že zväčša dochádza k zníženiu kvality pôvodného snímku (ostrost, jas, zrno a pod.).<sup>10</sup>

Podobne môžeme uvažovať o fotografii i s nástupom digitalizácie. Predlohou, teda primárnym obrazom, je v prípade digitálnych fotografií súbor dát (pričom najviac dát je možné dnes zachytiť v RAW formáte<sup>11</sup>). Tento formát je, v prenesenom zmysle slova, digitálnou paralelou štočku alebo negatívu a môže byť zviditeľnený len vo svojej efemérnej forme. V prípade, že autor chce vytvoriť fyzicky materializovaný obraz, tlačené sekundárne a terciárne obrazy sa potom od predchádzajúceho delenia nelisia, a to bez ohľadu na to, či vznikli pôvodne analógovo alebo digitálne. V tomto ohľade je originálom v oblasti

<sup>7</sup> Krejča uvádza limity výšky nákladu líšiace sa podľa techniky: napr. do 50 kusov je originál určený pri suchej ihle či mezzotinte, do 100 kusov pri leptoch, do 200 kusov pri litografiách a sietotlači a pod. Tento limit zahŕňa v sebe už i prípadné dotlače. Obmedzenie vyplýva z faktu, že nie každá technika umožňuje rovnakú kvalitu tlače vo veľkých množstvach. Krejča, Alois: *Techniky grafického umenia*. Praha 1981, s. 14.

<sup>8</sup> Wittlich, Filip: *Fotografie –přímý svědek?! Fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání*. Nakladatelství Lidové noviny. Praha 2012, s. 110-114.

<sup>9</sup> S týmto obrazom sa divák priamo nestretáva, pretože predstavuje jeden z krovov k finálnemu obrazu. Ide o obraz zachytávaný na podložke prostredníctvom práce so svetlom a chemikáliami, ktorý nie je ešte nutne viditeľný oku. Aby mohol byť videný, musí byť ďalej spracovaný, resp. vyvolaný. Warner Marien, Mary: *100 Ideas that Changed Photography*. London 2012, s. 11.

<sup>10</sup> Wittlich 2012 (cit. v pozn. 8), s. 110-114.

<sup>11</sup> Ten predstavuje najobjemnejšiu sumu dát získaných z elektronického zariadenia bez výslednej interpretácie a komprimácie.

fotografických a digitálnych reprodukčných médií sekundárny obraz. Ak obraz v prípade digitálnych médií zostane vo svojej dematerializovanej podobe, a je v nej i prezentovaný, množený, či distribuovaný, vtedy je terminológia originál-reprodukcia nedostatočná, resp. nevhodná. Originál a produkcia môžu byť od seba v tomto prípade natoľko neodlísiteľné, že ak by sme použili iba pojem originál, alebo iba pojem kópia/reprodukcia, evokovali by sme určité hodnoty zodpovedajúce v umení len jednej strane spektra vzťahu originál verus jeho nasledovník či náhradník.

### Autenticita originálu

Autenticita je pre oblasť zberateľstva základným parametrom výberu, a to nielen v kopistických médiách. Problém však tkvie v tom, že neexistujú jasné kritériá a všeobecne akceptovateľné konvencie, čo považovať v reprodukčných médiach za autentický výtlačok. Druhá fáza tvorby obrazu, t.j. tvorba výtlačku, poskytuje totiž veľký priestor pre variabilitu a môže existovať hneď niekoľko verzií, ktoré vznikli z jednej predlohy v rôznom čase a nemusel ich vytvoriť autor sám. Pojem authenticity preto v sebe zahŕňa niekoľko aspektov a dielo môže byť autentické alebo neautentické vo viacerých ohľadoch.

V prípade posudzovania pravosti a pôvodnosti diela sa často ako oponentum originálu uvádza falzum. Podľa Goodmana má na estetické vlastnosti falza negatívny dopad práve fakt, že originál a falzum boli vytvorené v rozdielnom kontexte.<sup>12</sup> Podľa iných neautenticita artefaktu súvisí s nedostatočným vyjadrením seba samého, resp. s neprejavnením sa autority umelca v danom diele.<sup>13</sup>

Javia sa tu preto dve základné línie pravosti originálu: 1. pravosť súvisiaca s historickým kontextom vzniku diela (predlohy a tlačí z nej zhotovených), 2. pravosť súvisiaca s autoritou umelca.<sup>14</sup>

Filozof umenia James O. Young vo svojom texte o kultúrnej apropiácii rozlišuje štyri typy authenticity<sup>15</sup>, nie všetky sú pritom estetickými kategóriami, a nie všetky môžeme v jeho znení aplikovať na výtvarné umenie. Zaujímavá pre nás je autenticita (týkajúca sa) provenience. Tú Young pripisuje dielu len vtedy, ak dielo zodpovedá štýlu a žánru danej kultúry a produkujú ho jej interní umelci. Takto chápaná autenticita pritom nie je estetickou vlastnosťou diela, pretože aj diela s nízkou estetickou hodnotou môžu byť z hľadiska provenience autentické. Ne-autenticitu v tomto prípade Young prisudzuje outsiderom, tvorcom žijúcim mimo danej kultúry. V našom prípade sa často jedná o falzifikátorov či

<sup>12</sup> Goodman 2007 (cit. v pozn. 4), s. 87-95.

<sup>13</sup> Tento postoj zahŕňa Denis Dutton pod pojem expresívna autenticita. Dutton, Denis: *Authenticity in Art*. In: Levinson, Jerrold: *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York 2003, s. 266-267.

<sup>14</sup> K takému rozdeleniu authenticity dosievame s ohľadom na fakt, že najmä v dvojfázových médiach sa nutne nepodieľa umelec na každej fáze procesu tvorby výsledného obrazu a jednotlivé tlače nemusia vznikať v rovnakom kontexte. Budeme rozlišovať pojmy „autentický“ a „autografický“. Pojem autografický bude pritom len podkategóriou pomenúvajúcou diela, ktoré vznikli ‚rukou autora‘ samého.

<sup>15</sup> Provenance authenticity, personal authenticity, existential authenticity, style authenticity. Young, James O.: *Cultural Appropriation and the Arts*. Blackwell PublishingLtd 2008, s. 46-55.

kopistov reprodukujúcich originál mimo „tu a teraz“<sup>16</sup> pôvodiny, t.j. v inej dobe a na inom mieste. Túto zložku autenticity diela označíme, v zmysle Benjaminovho chápania aury diela, autenticitou časopriestorovou.

Dielo vytvorené reprodukčnými médiami javí znaky tohto druhu autenticity napríklad vtedy, ak je grafika alebo fotografia vytlačená z pôvodného štočku či negatívu.<sup>17</sup> Otázka je však zložitejšia v prípade, ak je takýto výtlačok urobený po smrti autora. Pre tento prípad sa obráťme rovno k druhému typu autenticity. Tým je autenticita zameraná na samotného tvorca diela a nazveme ju personálnou autenticitou.

V prípade umeleckej grafiky sa za originál považuje i dielo, ktoré je autorizované samotným umelcom, a to bez ohľadu na fakt, či ho sám vytlačil.<sup>18</sup>

V analógovej fotografii podľa Wittlicha „termínem originál je běžně označována signovaná pozitivní kopie, u které je ceněno autorské zpracování při vyvolávacím postupu“ a za multiplikát sa v zmysle archívnej praxe považuje druhá, ako i ďalšie označené kópie toho istého výtlačku.<sup>19</sup> V klasickej fotografii sa potom najviac cenia tie kópie, ktoré predstavujú autorské zväčšeniny, teda zväčšeniny, ktoré vytvoril sám autor, alebo vznikli za jeho asistencie. Tieto snímky totiž najviac vystihujú autorovu pôvodnú predstavu.<sup>20</sup>

Vráťme sa však k nastolenému problému, či je dielo originálom, ak spíša aspekt autenticity časopriestorovej (odtlačok z pôvodnej matrice či vyvolanie pôvodného negatívu), avšak bolo urobené až po smrti autora, prípadne bez jeho vedomia. Viac svetla do nášho problému vnáša filozof Nigel Warburton. Ten určuje dva základné typy diel (fotografických výtlačkov) s ohľadom na personálnu autenticitu. Prvým je označená fotografia, kedy autor certifikoval konkrétny snímok. Druhým prípadom je typová fotografia, resp. typová autenticita, kedy autor certifikoval typ a nastolil tak parametre. Konkrétna snímka teda neprešla súhlasom autora negatívu. Warburton pritom preferuje certifikované, t.j. autorizované výtlačky, pričom argumentuje, že individuálny štýl u fotografa nie je daný rukopisom, ako u maliara, ale práve autorským výberom z množstva snímok. Autor tak určuje úroveň expresie, ktorá zodpovedá jeho zámeru.<sup>21</sup> Z toho opäť vyplýva, že personálne autentické dielo nemusí byť autografické, ale musí byť autorom aspoň autorizované. Výtlačky vytvorené po smrti autora sa preto už nemôžu stať certifikovanými fotografiemi, a sú tak z pohľadu personálnej autenticity neautentickou tlačou.

<sup>16</sup> Autenticita zameraná na historický kontext vzniku diela je úzko spojená i s Benjaminovým poňatím aury diela. Benjamin 1999 (cit. v pozn. 2), s. 197.

<sup>17</sup> Kedže z jedného štočku či negatívu môže existovať niekoľko rôznych tlačí (niekoľko verzií), niektorí znalci či zberatelia kladú dôraz na tzv. vintage prints, čiže tlače vytvorené fotografovom v krátkom časovom odstupe po zosnímaní obrazu. Warburton, Nigel: Authentic Photographs. In: *British Journal of Aesthetics*, 37, 1997, č. 2, s. 129.

<sup>18</sup> Autor označí tlače, ktoré akceptuje, okrem signatúry a prípadne názvu i poradovým číslom výtlačku v náklade, celkovým nákladom a rokom vzniku. Grafické listy vytlačené umelcom samým, resp. pod jeho dozorom, sa zvyknú označovať skratkou E.A. alebo A. T. (autorská tlač).

<sup>19</sup> Wittlich 2012 (cit. v pozn. 8), s.111.

<sup>20</sup> Láb, Filip – Turek, Jaroslav: *Fotografie po fotografii*. Praha 2009, s. 56-57.

<sup>21</sup> Warburton 1997 (cit. v pozn. 17), s. 134-135.

Ak je výtlačok urobený vo viacerých verziách, ďalšie verzie sú, v prípade, že sú autorizované, len akýmisi privlastneniami vlastnej práce. Časopriestorová autenticita (tlač z pôvodného snímku) preto nezaručuje, že práve verzia vytvorená krátko po zosnímaní (vintageprint) je „stelesnením zámeru autora“. Autor má právo svoje negatívy reinterpretovať. Opakom originálu ako autentického diela, je tak buď legálna kópia/reprodukcia (rozmnoženina), alebo nelegálne falzum a originál robený v reprodukčnom médiu musí spĺňať aspekt autenticity teda v oboch smeroch.

Warburton je presvedčený, že jeho model personálnej authenticity, založený na autorom odobrených snímkach, je aplikovateľný i na dátové súbory, v rámci ktorých súce pojmy originál a kópia splývajú, za autentické však možno považovať autorizované snímky. Môže sa ale umeleckou formou stať aj tá kópia alebo reprodukcia, ktorá nie je autentická v žiadnom vyššie spomenutom ohľade?

Personálnu autenticitu spomína i Young a chápe pod ňou fakt, že dielo je „výrazom umelcovho individuálneho génia“, čo následne vysvetľuje ako originálny prístup autora, ktorý môže odrážať tradíciu, z ktorej vychádza. Za neautentický artefakt v tomto prípade považuje imitáciu či odvodeninu. My sme však presvedčení, že píše o dvoch odlišných aspektoch originálu. Ak je dielo výrazom umelcovho génia, či stelesnením jeho predstáv, znamená to, že ho autor sám vytvoril alebo aspoň horeuvedeným spôsobom odobil.<sup>22</sup> Imitatívne či inovatívne aspekty diela preto zahrnieme pod tretiu charakteristiku originálu.

### Originál a originalita

Budeme vychádzať z predpokladu, že originál a originalita sú súce pojmy, ktoré spolu súvisia, neovplyvňujú sa však priamo úmerne a originalita je len jedným z prílastkov originálu, rovnako ako autenticita a unikátnosť. Zatial čo otázka originálu sa obracia priamo na dielo, otázka originality sa zameriava, ako sa ukazuje, viac na samotného tvorca. Takto chápaná originalita predstavuje schopnosť byť tvorivým a svojráznym z hľadiska vynaliezavosti. Nie každému originálu je pripisovaná rovnaká miera originality, tieto dve kategórie pretona sebe nezávisia priamo úmerne a v jednotlivých obdobiach histórie a teórie umenia tieto dve inštancie nefigurujú v rovnakom význame, dokonca sa k nim nepristupuje ani s rovnakou vážnosťou a dôležitosťou. Richard Schiff vníma originalitu ako „*prvenstvo bez predchodcov*“, „*niečo ako prísť prvý alebo robiť niečo ako prvý*“.<sup>23</sup> Preto je pri tomto pojme nanajvýš dôležité zaradenie autora do histórie a jeho vzťah k nej. Keďže originalita priamo súvisí s inovatívnosťou, nie vždy bola požadovaná. Pri pojme originality sa preto môžeme zamerať na invenčnosť (novosť), na jedinečnosť (ojedinelosť) alebo na pôvodnosť (prvotnosť) spracovávanej myšlienky a prevedenia. Mieru originality tvorca diela možno preto stupňovať. Tvorcovia sa tak môžu ocitnúť v polohe rebelantských inovátorov,

<sup>22</sup> Pričom definícia, že dielo zodpovedá umelcovej predstave je celkom vägna, pretože myšlienku nemožno overiť.

<sup>23</sup> Schiff, Richard. Originalita. In: Nelson, Robert S. – Schiff, Richard (eds.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava 2004, s. 181.

spochybňujúcich starú tradíciu a zakladajúcich tak tradíciu novú, ako i v pohodnej pozícii autorov čerpajúcich z overených efektov a schém. Tento duálny vzťah inovátor verus imitátor sa odráža i na vzťahu originál verus kópia (v zmysle napodobnenia). Young pri svojom chápání personálnej autenticity poznamenáva, že dielo môže obsahovať vysoký podiel vplyvu iných diel (teda nasledovať tradíciu), a aj napriek tomu môže byť osobnostne autentické,<sup>24</sup> čím potvrzuje potrebu odlišovať autenticitu (v tomto prípade personálnu) od originality.

## Závery

V škále medzi originálom a jeho dvojníkmi a náhradníkmi existuje toľko rozličných polôh a odtieňov, koľko existuje diel. Snaha nájsť univerzálne definície je preto vopred odsúdená na neúspech. My sme sa pokúsili o rozlíšenia, ktoré môžu pomôcť pozíciu originálu bližšie určiť. Dospeli sme k záverom, že kópia, resp. reprodukcia nie je vo všetkých, vyššie uvedených aspektoch opakom originálu. Opakom unikátnosti (originálu) sa totiž javí byť multiplicita (multioriginál) a opakom autentického originálu je neautentická kópia, reprodukcia alebo faložum.

Už od počiatkov rozvoja trhu s umením sa diskutuje o význame autografických diel, a to rovnako v súvislosti s umeleckou produkciou (označovanie vlastných diel), ako aj v kontexte znaleckej praxe (určovanie ich hodnoty). Tieto debaty neustávajú dodnes. Personálna autenticita diela preto ešte stále nie je prekonaná, mala by však byť doložená dôkazmi podporujúcimi fakt, že dielo vzniklo rukou daného umelca, alebo aspoň pod jeho dohľadom. Umelec preto dielo nemusí priamo vytvoriť, stačí ak vyjadrí súhlas (zväčša signatúrou), že dielo je „odrazom jeho zámeru“. V rámci výtvarného umenia môžeme preto hovoriť o časopriestorovej autenticite (autenticita miesta a času vzniku diela, v dvojfázových umeniach jeho predlohy) a autenticite personálnej (dotyk ruky umelca, jeho dohľad alebo minimálne autorizácia výsledného artefaktu). Opakom originality je potom imitácia.

Originál teda nemusí byť unikát a nemusí byť ani výsostne originálny. Ako zásadná podmienka označenia artefaktu termínom originál sa preto javí autenticita (ktorá musí spĺňať časopriestorové i personálne kritérium, ale nemusí vyzkazovať autografické črty, stačí, ak je dielo autorizované).

K otázke, či je dichotómia originál-kópia/reprodukcia v dnešnej, novými médiami poznačenej kultúre, už prekonaná existujú dva prístupy. Prvý sice súvisí s nástupom klasickej (analógovej) fotografie, teda s procesom, keď sa koncept originál verus kópia/reprodukcia začal rozpadávať, avšak takáto fotografia ešte stále existuje ako materializovaný obraz (v podobe výtlačku), a preto vyzkazuje znaky príbuzné ostatným obrazom prezentovaným a šíreným v podobe fyzického artefaktu. Preto sa začali na tento druh fotografie (i ostatné materializované reprodukčné médiá) automaticky aplikovať staré termíny.

Na druhej strane stoja teoretici nových médií, na čele s Levom Manovichom. Ten zdôrazňuje, že post-mediálna estetika potrebuje vlastné kategórie, ktoré by vedeli popísat, ako kultúrne objekty organizujú dáta a štrukturujú zážitok používateľa týchto dát. Nemali by sme sa preto

<sup>24</sup> Young 2008 (cit. v pozn. 15), s. 47.

neustále namáhavo pokúšať aplikovať na nové technológie starý slovník. Odvážne navrhuje dokonca opačný postup, aplikovať nové kategórie na starú kultúru, čo by mohlo viac zodpovedať generáciám, ktoré sa už rodia do digitálnej éry a tá sa stáva ich prirodzeným prostredím.<sup>25</sup> V tomto prípade by bolo možné vzťah originálu a reprodukcií v digitálnej ére zahrnúť pod koncepciu pojmu simulakrum, ktorý sa spája najmä s menom francúzskeho sociológa Jeanna Baudrillarda.<sup>26</sup>

Benjaminova téza o tom, že nemá zmysel hľadať pôvodnosť v reprodukčných médiách, sa dnes s odstupom viac ako 70. rokov javí neopodstatnené a snahy teoretickej obce dokazujú opak. Prax totiž ukazuje, že terminológia nastolená už pred modernou (originál, kópia, originalita a pod.) nie je ani dnes prekonaná, len ju treba neustále upravovať pre potreby nových médií a tradičný pojmový aparát je v umení aplikovateľný viac-menej na materializovaný obraz, t.j. fyzický artefakt. Na umenie kreované, prezentované, množené a distribuované vo virtuálnom prostredí bude potrebné vytvoriť nový terminologický aparát, ktorý bude lepšie odrážať charakter týchto dát.

Radikálne nové pojmy sú sice požadované a očakávané, avšak je evidentné, že niť teoretického uvažovania minulosti nie je také jednoduché bez následkov nemilosrdne prestrihnúť. Súčasná teoretická obec sa s potrebou pomenovania nových fenoménov preto zväčša vyrovnáva kompromisne- pridávaním rôznych prefixov,<sup>27</sup> prípadne kombináciou už existujúcich pojmov.<sup>28</sup>

Silvia Rajčanová  
odborná asistentka na Katedre výtvarnej výchovy  
Pedagogická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku

<sup>25</sup> Manovich, Lev: *Post-media Aesthetics*. Dostupné na [http://www.manovich.net/TEXTS\\_07.HTM](http://www.manovich.net/TEXTS_07.HTM) (Vyhľadané 12.10.2012).

<sup>26</sup> Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris 1981. Pozri aj: Baudrillard, J.: Praecessio simulacrorum. In: *Host, Literárni revue* 1996, č. 6, s. 3-28.

<sup>27</sup> Napr. predpona post-, ktorá je pridávaná nielen k médiám (postfotografia), obdobiam (postmoderna), ale i ku kvalitatívnym hodnoteniam. Napríklad termín *post-originaloriginal* (originál post-originálnej doby), ktorým označil videoumelec Douglas Davis svoje zdigitalizované analógové videozáznamy, ktoré je možné takto redesignovať a dekonštruovať ako nové varianty a sú tak pripodobňované k postfotografii. Nie je pritom nutné zničiť originál pôvodný, ktorý môže existovať popri novej verzii. – Davis, Douglas. *The Workof Art in the Age of Digital Reproduction* (An Evolving Thesis: 1991-1995). In: *Leonardo*, 28, 1995, č. 5, s. 383-384.

<sup>28</sup> Kurátorka fotografie MoMA Roxana Marcoci použila v roku 2010 pre svoju výstavu pojmen *originalcopy* (originálna kópia): Marcoci, Roxana. *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1837 to Today*. New York 2010.

## Original and its Aspects in Relation to its Substitutes<sup>29</sup>

Silvia Rajčanová

From the times of the Renaissance, when evaluating art, attributes that were related to the originality, i.e., novelty and innovativeness of an artwork were gradually appreciated, and the differences between an original and its copy were established based on certain conventions. However, up to the times of Modernism, a copy was not perceived as a worthless artifact. Only since then has this relation been ratcheted up in a mutually contradictory position, with the term copy taking on negative connotations. In the period leading up to Post-Modernism, distinguishing between an original and its duplicates or substitutes became increasingly problematic, especially under the influence of the work of artists who self-consciously appropriated existing works by making copies and reproductions.

In today's culture influenced by new media, has the term *original* become obsolete? Or is it possible to find criteria which, when applied to any visual work of art, can determine if it is original or not?

### Original

An original is usually characterized by attributes such as genuine, authentic and unique among others. Many of these attributes act as synonyms, but since this does not apply universally, we can divide the characteristics of an original into three main categories. An original is a work which 1. is related to the uniqueness of an artifact (i.e. singleness in the

---

<sup>29</sup> This text is an abbreviated and modified section of the dissertation thesis defended at the department of Art Theory and History of the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava. Rajčanová, Silvia: *Reprodukcia v umení. Fotografická reprodukcia originálu a jej vplyv na status originálu*. Bratislava 2013, 125 p.

sense of the number of pieces), 2. refers to a certain authenticity, i.e., genuineness, and 3. refers to invention and innovation. But is it necessary for a work that we designate as an original to comply with all of the conditions at the same time, or is compliance with one of the conditions sufficient? We could also ask if a reproduction or copy is at variance with the term *original* in all such aspects.

### The Uniqueness of an Original

If we accept the assumption that uniqueness is an attribute describing the originality of a work of art, no works of art created by reproduction media would qualify. Skeptics citing Walter Benjamin<sup>30</sup> take the view that in terms of reproduction media the issue of originals or genuine copies is not important. However, we will start from the assumption that although understanding an original and designating its significance is historically determined, this status of a work has its place in every period (at least from Modern Times).

Connecting the issue of originals with reproduction media also refutes the claim that uniqueness is a necessary condition for originality. But if the opposite understanding of uniqueness in the case of an original is not a copy, but a multiplication (of the originals or copies/reproductions), several original pieces of one work of art can exist. We shall refer to this multiplication as a multi-original.<sup>31</sup> A work of art created by a reproduction medium does not place requirements on uniqueness, but on the signs which are related to the term *original*.

In single-phase arts, which according to Nelson Goodman, include paintings and drawings, the artist's work represents the outcome of the creative process and is unique.<sup>32</sup> Therefore, in order to create a duplicate, the entire process must be faithfully repeated. For this reason, we are talking about issues related to copies, counterfeits and replicas, depending on the person who repeats this process and his/her intentions. We shall refer to single-phase media as copying because any duplication of the original that uses the identical process of creation represents a manual reproduction, i.e., a copy.<sup>33</sup> On the other hand, in the case of two-phase arts (starting with printmaking techniques), the master is created first (by engraving, exposition, etc.) and the final outcome (print, photograph, etc.) appears after

---

<sup>30</sup> Benjamin, Walter: Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovanosti (Artwork in the Age of Technical Reproduction). In: *Iluminácie*. Ed. Adam Bžoch. Bratislava 1999, pp. 194-225.

<sup>31</sup> The term *multiplikácia* (multiplication) is "one of several exemplars of the same kind" (Pito, Vojtech – Piťová, Mária: *Slovník cudzích slov*. Bratislava 2000, p. 420). However we are interested in the multiplication of originals as opposed to a unique original. The term *multioriginál* (multi-original) is used in this sense in Baleka's dictionary. (Baleka, Ján: *Výkladový slovník*. Praha 1997, p. 231.)

<sup>32</sup> Goodman, Nelson: *Jazyky umenia: Nástin teorie symbolů*. Praha 2007, pp. 96-100.

<sup>33</sup> The terms *copy* and *reproduction* are frequently used as synonyms because one of the meanings of these terms is imitation. We shall distinguish between these terms on the basis of the technique or technology of their creation. We shall especially consider those artifacts as copies which are created manually with the help of tools. A reproduction is thus a non-manually created copy by which the final artifact is made with the help of more complex technology with various degrees of mechanization and automation.

further processing.<sup>34</sup> This result is frequently different from a master (prints printed by press create a mirror imprint of the matrix, chemically developed photographic prints create reverse colors, etc.). For this reason, we refer to two-phase media as reproduction, because a duplicate is never exclusively created manually. Therefore, in reproduction media, an image exists in several forms corresponding with various phases of the process of its creation/production.

Printing blocks and matrixes serve as forms of the master of a final materialization in printmaking reproduction, similar to negatives in analogue photography. A finished print, i.e., a print sheet or photograph then appears as the final artifact. But where does the original phase come in?

In the case of art prints, the standards were established according to the number of prints from the original plate that are considered as originals.<sup>35</sup> Thus: the fewer the prints, the higher the value.

In the area of analogue photography, Filip Wittlich proposes the use of the terms *primary*, *secondary* and *tertiary photographic images* when describing its origin.<sup>36</sup> For him, the motivation for such division is the effort to distinguish between individual images in archive and expert practice. A primary photographic image in this scheme is the first permanent visualization of a latent image.<sup>37</sup> In the case of classical photography, it is the negative or daguerreotype. The secondary image in Wittlich's typology is the first developed image or positive. This is the phase in which Wittlich established the position of the original in terms of duplicable, i.e., a non-unique photographs. The last group is comprised of tertiary photographic images which are created by the multiplication of secondary images; in defined typology they mostly represent the largest number of images. Wittlich even uses the term reproduction as a possible synonym for tertiary images. According to him, images of this category "*show the loosest relationship to the original master*" among all photographic images, not in terms of invention, but because of the reduction of the quality of the original shot (definition, brightness, grain, etc.) which occurs in a majority of cases.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup>This division is also based on Goodman who refers to two phases of the creation of a work; in phase two it can be a work with multiple copies. Goodman 2007 (quoted in footnote 32), p. 99.

<sup>35</sup>Krejča indicates the differing limits in the number of impressions according to the medium: for example, up to 50 pieces are still originals in the case of dry needle or mezzotinto; up to 100 pieces in the case of etchings; up to 200 pieces in the case of lithography and serigraphy, etc. this limit includes possible additional prints. Limitations arise from the fact that not every medium allows for the same quality of print in large amounts.

Krejča, Alois: *Techniky grafického umění*. Praha 1981, p. 14.

<sup>36</sup>Wittlich, Filip: *Fotografie – přímy svědek?!* Fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání. Nakladatelství Lidové noviny. Praha 2012, pp. 110-114.

<sup>37</sup>The viewer does not encounter this image because it represents one of the steps toward the final image. This is an image captured on the basis of working with chemicals and light which is not necessarily visible to the naked eye. In order to make it visible, it must be further processed or developed. Warner Marien, Mary: *100 Ideas that Changed Photography*. London 2012, p. 11.

<sup>38</sup>Wittlich 2012 (quoted in footnote 36), pp. 110-114.

We can also deliberate about photography with the arrival of digitization. In the case of digital photographs, it is a set of data that serves as the master, i.e., the primary image (and today the largest amount of data can be recorded in RAW format<sup>39</sup>). Figuratively, this format is the digital parallel to the halftone block or negative and can only be visualized in its ephemeral form. If the artist wants to create a physically materialized image, printed secondary and tertiary images do not differ from the previous division, regardless of whether they were originally created in analogue or digital form. In this respect, the secondary image is the original in the area of photographic and digital reproduction media. If a digital media image remains in its dematerialized form, and is even presented, multiplied or distributed in this form, the original-reproduction terminology is not sufficient or suitable. In this case, originals and reproductions can be so indistinguishable from each other that if we only used the term original or copy/reproduction, we would evoke certain values in art that only correspond to one side of the spectrum of the relationship of the original versus its successor or substitute.

### Authenticity of the Original

Authenticity is the fundamental parameter of selection for collecting, and not only in copying media. However, the problem lies in the fact that no clear criteria or generally acceptable conventions exist for determining an authentic print in reproduction media. Because the second phase of creation of an image, i.e., the creation of a print, provides vast space for variability, several versions can exist which were made from one master at various times but not necessarily by the artist. Therefore, the term authenticity includes several aspects, and works of art can be authentic or non-authentic in several respects.

When assessing the genuineness and originality of a work of art, a fake is frequently presented as the opposite of an original. According to Goodman, the fact that an original and fake were created in a different context has a negative impact on the aesthetic qualities of the fake.<sup>40</sup> However, according to others, the non-authenticity of an artifact is related to the insufficient expression of oneself or the artist's failure to manifest his/her authority in a given work of art.<sup>41</sup>

Therefore we can see two basic lines of genuineness of an original: 1. genuineness related to the historical context of the origin of the work of art (the master and the prints made from it), and 2. genuineness related to the artist's authority.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> It represents the most voluminous sum of data acquired from electronic devices without final interpretation and compression.

<sup>40</sup> Goodman 2007 (quoted in footnote 32), pp. 87-95.

<sup>41</sup> Denis Dutton sums up this attitude in the term expressive authenticity. Dutton, Denis: Authenticity in Art. In: Levinson, Jerrold: *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York 2003, pp. 266-267.

<sup>42</sup> We have reached such division of authenticity with respect to the fact that the artist does not necessarily participate in every phase of the creation of a final image; in particular, two-phase media and individual prints do not have to be originated in the same context. We shall distinguish between the terms *authentic* and *autographic*. The term autographic will only be a sub-category defining works of art which were directly created by the artist.

Art philosopher James O. Young distinguishes between four types of authenticity in his text on cultural appropriation.<sup>43</sup> Not all of them are aesthetic categories, nor we cannot apply everything in his meaning to visual art. Authenticity related to provenance is interesting for us. Young attributes this authenticity to a work of art only when it corresponds to the style and genre of a given culture and is produced by its domestic artists. Authenticity understood in this way does not refer to the aesthetic quality of the work of art, because even works of art with low aesthetic value can be authentic in terms of provenance. In this case, Young attributes non-authenticity to artists living outside a given culture. This frequently pertains to forgers or copy makers reproducing originals outside the “here and now”<sup>44</sup> of the original, i.e., in a different time and place. In the sense of Benjamin’s understanding of the aura of a work of art, we shall designate this component of the authenticity of a work of art as authenticity in time and space.

A work of art created by reproduction media, for example, a print or photograph printed from the original printing block or negative, shows signs of this type of authenticity.<sup>45</sup> However, the question is more complicated in the event that such print is made after the artist’s death. For this case, let’s go directly to authenticity oriented on the creator of the work of art (the second type of authenticity) which we shall call personal authenticity.

In the case of art printmaking, a work that is authorized by the artist is considered to be an original regardless of whether he/she printed it.<sup>46</sup>

In analogue photography, according to Wittlich, “*the term original commonly designates a signed positive copy in which the adaptation by the artist when developing the work is valued*,” while all subsequently marked copies of the same print are considered multiplications in the sense of archive practice.<sup>47</sup> Copies representing artistic enlargements, i.e., enlargements developed by the photographer, or developed with his/her assistance, are the most valued in classical photography because they best fit the artist’s original idea.<sup>48</sup>

But let’s return to the established question of whether a work of art is original if it complies with the aspect of authenticity in time and space (a print from the original matrix or developing of an original negative) but was done only after the artist’s death or without his/her knowledge. Philosopher Nigel Warburton sheds more light on this issue. He

---

<sup>43</sup> Provenance authenticity, personal authenticity, existential authenticity, style authenticity. Young, James O.: *Cultural Appropriation and the Arts*. Blackwell Publishing Ltd 2008, pp. 46-55.

<sup>44</sup> Authenticity oriented on the historical context of the origin of a work of art is closely connected to Benjamin’s understanding of the aura of a work of art. Benjamin 1999 (quoted in footnote 30), p. 197.

<sup>45</sup> Since several prints (several versions) of one printing block or negative exist, some experts or collectors put emphasis on *vintage prints*, i.e., prints created by a photographer in a short span of time after shooting the image. Warburton, Nigel: *Authentic Photographs*. In: *British Journal of Aesthetics*, 37, 1997, Vol. 2, p. 129.

<sup>46</sup> The artist marks the prints which he/she accepts with a signature and possibly the name and serial number, the total print run and the year of origin. Prints (graphic sheets) printed by the artist or under his/her supervision are usually marked with the letters E. A. (Epreuve d’Artiste) or A. T. (autorská tlač – Artist’s Print).

<sup>47</sup> Wittlich 2012 (quoted in footnote 36), p. 111.

<sup>48</sup> Láb, Filip – Turek, Jaroslav: *Fotografie po fotografii*. Praha 2009, pp. 56-57.

designates two basic types of works of art (photographic prints) with respect to personal authenticity. The first is a marked photograph in which the artist certified a specific shot. The second case is a type of photograph or a type of authenticity in which the artist certified the type and thus set the parameters, yet the specific shot did not have the approval of the creator of the negative. Warburton prefers certified, i.e., authorized prints because he feels that a photographer's individual style is not a sign of his/her distinguishing feature, as in the case of a painter, but specifically by his/her selection from a large number of shots where he/she designates the level of expression which corresponds to his/her intention.<sup>49</sup> Once again, a personal authentic work of art does not have to be autographic, but it must at least be authorized by the creator. As a result, prints created after the artist's death cannot become certified photographs, and in terms of personal authenticity, they are non-authentic prints.

If several versions of a print are made, the other versions, if authorized, are only a kind of appropriation of the work itself. Time and space authenticity (the print of an original shot) therefore does not guarantee that the version created shortly after shooting (the vintage print) is the "materialization of the artist's intention." The artist has the right to reinterpret his/her negatives. And thus, either the legal copy/reproduction or an illegal fake is the opposite of the original as an authentic work of art. For this reason, an original made in a reproduction medium must comply with the aspect of authenticity in both directions.

Warburton is convinced that his model of personal authenticity based on the shots approved by the artist is applicable even to data files, within the framework of which the terms *original* and *copy* merge; however, authorized shots can be considered as authentic. Can a copy or reproduction which is not authentic in any of the aforementioned respects become an artistic form?

Young also mentioned personal authenticity and understands it as the fact that a work of art is an "expression of the artist's individual genius" which he subsequently explains as the original approach of the artist which can reflect a tradition on which it is based. In this case, he considers an imitation or derivate as a non-authentic artifact. However, we are convinced that he is referring to two different aspects of the original. If a work of art is an expression of the artist's genius or a materialization of his/her ideas, it means that the artist created it or at least authorized it in the manner indicated above.<sup>50</sup> Therefore, we will include imitative and innovative aspects of a work of art in the third characteristic of the original.

### Original and Originality

We will start from the assumption that although original and originality are related terms, they do not affect each other, and originality is one of the attributes of original, similar to authenticity and uniqueness. While the question of an original directly refers to a work of art, the question of originality, as we see it, is related to the artist. Originality understood in

---

<sup>49</sup> Warburton 1997 (quoted in footnote 45), pp. 134-135.

<sup>50</sup> And the definition that a work of art corresponds with the artist's idea is quite vague because the thought cannot be verified.

this way represents the ability to be creative and different in terms of ingenuity. Since not every original is considered to have the same degree of originality, these two categories do not depend on each other proportionally, and in individual periods of art history and theory they do not figure in the same meaning; they are not even treated with the same seriousness and importance. Richard Schiff perceives originality as “primacy without predecessors”, “something like being first or the first to do something.”<sup>51</sup> As a result, the classification of the artist in history and his/her relationship to history is of supreme importance. Since originality is directly related to innovativeness, it was not always required. Therefore, using the term originality we can focus on the inventiveness (novelty), singularity (singleness) or originality (primacy) of the processed thought and execution, and the extent of the artist’s originality can be enhanced. Thus, artists can find themselves in the position of rebellious innovators questioning the old tradition and founding a new tradition, or in the comfortable position of creators drawing from tried-and-tested effects and schemes. This dual relationship of innovator versus imitator also has an impact on the relationship of the original versus the copy (in the sense of imitation). In his perception of personal authenticity, Young notes that a work of art can be significantly influenced by other works of art (i.e., following a tradition), yet personally authentic,<sup>52</sup> by means of which it confirms the need to distinguish between authenticity (in this case personal) and originality.

### Conclusions

There are as many positions and shades in the scale between an original and its duplicates and alternates as there are works of art. As such, the effort to find universal definitions is doomed from the outset. We tried to make distinctions that can help to closer specify the position of the original. We concluded that a copy or reproduction is not the opposite of an original in all of the aforementioned aspects. Multiplication (multioriginal) appears to be the opposite of uniqueness (of the original) and a non-authentic copy, reproduction or fake appears to be the opposite of an authentic original.

The significance of autographic works of art has been discussed from the very beginning of the development of the art market in relation to art production (the marking of works of art), as well as in the context of expert practice (establishing their value). These debates continue today. The personal authenticity of a work of art is not yet obsolete, however it should be documented by proof supporting the fact that the work was created by the hand of a specific artist or at least under his/her supervision. Therefore, the artist does not have to directly create the work of art; it is enough if he/she expresses agreement (mostly in the form of a signature) that the specific work of art is “a reflection of his/her intention.” Therefore, within visual art we can talk about time and space authenticity (authenticity of the place and time of the work’s creation in the case of the two-phase media

---

<sup>51</sup> Schiff, Richard. Originalita. In: Nelson, Robert S. – Schiff, Richard (eds.): *Kritické pojmy dejín umenia (Critical Terms of Art History)*. Bratislava 2004, p. 181.

<sup>52</sup> Young 2008 (quotation in footnote 43), p. 47.

of its master) and personal authenticity (the touch of the artist's hand, his/her supervision or at least authorization of the final artifact). Imitation is then the opposite of originality.

Thus, the original does not have to be unique or eminently original. Authenticity, which must comply with time and space and personal criterion, but does not have to show autographic features (an authorized work of art is sufficient), appears to be the essential condition in order to designate an artifact as an original.

There are two approaches to the question of whether the dichotomy of original-copy/reproduction has become obsolete in today's culture marked by new media. Although the first is related to the beginning of classical (analogue) photography, i.e., the process, when the concept of the original versus copy/reproduction began to fall apart; however, such photography still exists as a materialized image (in the form of a print), and shows signs related to other images presented and disseminated in the form of a physical artifact. As a result, old terms began to be automatically applied to this type of photography (and other materialized reproduction media).

Theoreticians of new media, led by Lev Manovich, are on the other side of the debate. He emphasizes that post-media aesthetics needs its own categories to describe how cultural objects organize data and structure the experience of the user of these data. Therefore, we should not continue to try to apply old vocabulary to new technology. In fact, he boldly proposes the opposite, to apply new categories to old culture so that it better speaks to the generation born in the digital era which is a natural environment for them.<sup>53</sup>

In this case, the relationship of originals and reproductions in the digital era could be included in the concept of the term simulacrum which is connected with the name of French sociologist, Jean Baudrillard.<sup>54</sup>

Today, Benjamin's thesis from 70 years ago about the futility of looking for originality in reproduction media appears unjustified, while the efforts of the theoretical community prove the opposite. Real life shows that the terminology established before Modernism (original, copy, originality, etc.) has yet to be overcome; it simply needs to be adjusted for the needs of new media and traditional terms in art applicable to the materialized image, i.e., the physical artifact. It will be necessary to create new terms for art created, presented, multiplied and distributed in the virtual environment which will better reflect the nature of these data.

Although radical new terms are required and expected, it is obvious that it is not so simple to mercilessly cut off the thread of theoretical deliberations of the past without consequences. Therefore the contemporary theoretical community deals with the need to

---

<sup>53</sup> Manovich, Lev: *Post-media Aesthetics*. Available at [http://www.manovich.net/TEXTS\\_07.HTM](http://www.manovich.net/TEXTS_07.HTM) (retrieved 12.10.2012).

<sup>54</sup> Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris 1981. Also see: Baudrillard, J.: Praecessio simulacrorum. In: Host, *Literární revue* 1996, Vol. 6, pp. 3-28.

name new phenomena via compromise – by adding various prefixes<sup>55</sup> or by combining already existing terms.<sup>56</sup>

Silvia Rajčanová

Assistant professor of the Department of Fine Art

Pedagogical Faculty of Catholic University in Ružomberok

English by Paul McCullough

---

<sup>55</sup>For example, the prefix post-is added not only to media (post-photography), periods (post-Modernism), but also to qualitative evaluations. For example, the term *post-original original* is used by video artist Douglas Davis for his digitized analogue video recordings and which in this way can be re-designed and deconstructed as new variants and thus compared with post-photography. And it is not necessary to destroy the original which can exist along with new version. – Davis, Douglas. The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991–1995). In: *Leonardo*, 28, 1995, Vol. 5, pp. 383-384.

<sup>56</sup>In 2010, MoMA photography curator Roxana Marcoci used the term *original copy* for her exhibition: Marcoci, Roxana. *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1837 to Today*. New York 2010.



## Digitálna kópia: reprodukcia, remake, rekonštrukcia

Michal Čudrnák

„Umelecké dielo bolo vždy v zásade reprodukovateľné. To čo ľudia robili, mohli ľudia vždy napodobňovať. Takúto nápodobu uskutočňovali žiaci, aby sa cvičili v umení, majstri, aby rozširovali diela a napokon tretí, ktorí boli ziskuchtiví. Napriek tomu je technická reprodukovateľnosť umeleckého diela čímsi novým, presadzujúcim sa v umení v posunoch nasledujúcich dlho po sebe, no s rastúcou intenzitou.“<sup>57</sup>

Esej nemeckého filozofa a kultúrneho kritika Waltera Benjamina *Umelecké dielo v epoce svojej technickej reprodukovateľnosti* slúži dodnes ako referenčný bod pre diskusie o vzťahu umeleckého diela a jeho technickej kópie. Benjamin v jej úvode spomína techniky liatia a rezby používané Grékmi, drevorez, nástup tlače, neskôr litografie. V rokoch 1935/36, kedy Benjamin text písal, bola zavŕšením vývoja fotografia: „*s fotografiou sa prvý raz v procese obrazovej reprodukcie odľahčila ruka od najdôležitejších umeleckých povinností, ktoré odteraz pripadli len oku hľadiacemu do objektívu.*“<sup>58</sup> Digitálna fotografia a iné technológie snímania obrazu len rozšírili možnosti klasickej fotografie – v kombinácii s nástrojmi pre šírenie obrazov (internet) maximalizovali jej možnosti.

Všadeprítomnosť digitálnej kópie dnes spôsobuje, že vzťah originál-kópia, tak ako ho pomenoval Benjamin, sa stáva menej viditeľným. Náš kontakt s umením je tak často sprostredkovaný digitálnymi technológiami, že si prestávame všímať rozhrania, ktoré tento kontakt sprostredkujú. Návštevníci galérie si pred známymi obrazmi fotia „selfie“ a zverejňujú ich na svojom profile. Krátke propagačné video zložené z digitálnych reprodukcí

<sup>57</sup> Benjamin, Walter: Umelecké dielo v epoce svojej technickej reprodukovateľnosti. In: Walter Benjamin: *Illuminácie*. Ed. Adam Bžoch. Kalligram Bratislava 1999, s. 194-225, citát s. 196.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 197.

premietané v slučke na obrazovkách obchodných centier láka nakupujúcich na návštevu múzea, prípadne tam prenáša celú výstavu na veľkorozmerných obrazovkách.

Debata o povahе kópie vo vzťahu k umenie nezostala len v umenovedných kabinetoch a článkoch nasledovníkov Frankfurtskej školy, ktorí nadviazali na Benjaminove úvahy o aure originálu. Preniesla sa aj mimo akademické prostredie do médií, kde sa o uplatnení digitálnych technológií v praxi múzeí a galérií píše menej kriticky a menej reflexívne. V článkoch ohlasujúcich napríklad novú iniciatívu “Google Art” prevláda dôraz na “novosť” a historickú ojedinenosť možností, ktoré prináša digitalizácia a internet. Pod vrstvou marketingových fráz a za očarením technológiou môžeme hľadať základ pre rozvinutie debaty o vzťahu originálu a technickej reprodukcie.

### Reprodukcia

*“Čosi neškodného! Chce byť reprodukciou a ničím viacej, podnetom k spomienke, bez nároku na samostatné jestvovanie ako umelecké dielo. Takoto nenáročnosťou rozlišuje sa reprodukcia od falzifikátu a kópie, replikátu a refaktúry. Je napodobeninou, zhrozenou technicko-strojovým procesom, podľa ľúbosti viacej menej rozmnrozená, bez ohľadu na rovnakosť vo veľkosti a materiáli. Reprodukcia, nech je v akejkoľvek technike, mala a má nesmierny význam pre oboznámenie sa s umeleckými dielami minulých období a prítomnosti a pre to, aby ostali známe aj nadalej.”<sup>59</sup>*

Reprodukcia umeleckého diela bola v praxi galérií prijatá pomerne rýchlo, stala sa neoddeliteľnou súčasťou výstavných katalógov, pohľadníc a iných spomienkových predmetov. Pre Stephana Waetzolda, niekdajšieho riaditeľa Štátnych múzeí v Nadácii pruského kultúrneho dedičstva, je „neškodnosť“ reprodukcie daná tiež obmedzeniami technologických procesov, ktoré nedovolia priblížiť sa k originálu. V čase, keď Waetzold písal svoj text boli reprodukcie „poznačené“ možnosťami tlače a fotografie, o 35 rokov neskôr sa posunuli ďalej a dnes sa dostávajú na trh napríklad technológie tlače s 3D textúrou.<sup>60</sup> Digitálna reprodukcia zhmotnená do tejto podoby sa tak približuje kvalite ručne vyhotovenej kópie a predstavuje novú generáciu produktu, s ktorým dnes obchoduje množstvo firiem. Len na slovenskom internete nájdeme desiatky e-shopov, ktoré ponúkajú reprodukcie známych obrazov, ktorých kvalita je kolísavá a je ovplyvnená „zdrojovou“ digitálnou reprodukciami. Nejde pritom len o farebnú verność a kvalitu tlače „Van Gogha“ v obývačkách, ale aj o prínos pre „oboznámenie sa s umeleckými dielami“. Ak do predaja reprodukcie vstupuje galéria alebo múzeum (v roli „výrobcu“, sprostredkovateľa, alebo predajcu), mali by by sa „staráť o to, aby kvalita reprodukcií zodpovedala najvyšším požiadavkám a predsa sa zachovávala nezameniteľnosť medzi originálom a kópiou.“

Práve tlač reprodukcií je jednou z možností, ako využiť digitálne reprodukcie vytvorené počas projektu Digitálna galéria. Spolu s ich sprístupnením na internete ponúkajú

<sup>59</sup> Waetzoldt, Stephan: Fetišizmus pravosti? In: *Analekta – Informačné a metodické materiály o výtvarnom umení*, VI, č. 1/1979.

<sup>60</sup> Revolutionary Dar3D Printing Technology Used by Startup ‘Relief Art’ Shows the Texture of Art. Dostupné na: <http://3dprint.com/80955/dar3d-printing-technology/>

možnosť sprostredkovať umenie nielen v digitálnej podobe a otvoriť tak verejnosti zbierky galérií, ktoré by inak zostali „skryté“ v depozitároch. Aj preto sme sa rozhodli v Slovenskej národnej galérii ponúknutú na Webe umenia<sup>61</sup> službu, ktorá umožňuje objednávku reprodukcií podľa výberu návštěvníka. Tlačené reprodukcie ako doplnok interiéru alebo súčasť výstavného katalógu vplývajú na vnímanie konkrétnych umeleckých diel verejnosťou. Kontakt s nimi býva niekedy častejší ako s originálom, preto je dôležité mať čo najviac pod kontrolou ich kvalitu. Ak sa raz dostane na internet nekvalitná reprodukcia, bude používaná dosť dlho aj po tom, ako budú dostupné aj kvalitnejšie reprodukcie. Rovnako môže byť tlačená reprodukcia z nekvalitného zdroja zamieňaná s originálom natoľko, že vyvolá pochybnosti o originále (vid'. časť „žltá kópia“).

V našom prostredí predstavujú reprodukcie ako obchodný artikel málo využívanú možnosť poskytnúť službu, ktorou sa bude prehľbovať autorita galérií a múzeí ako nositeľov kvality a odbornosti vo svojej doméne, prípadne prehľbovať ich finančná nezávislosť. "O obchode, predávani, obchodovaní bolo veľa rečí - väčšinou v negatívnom duchu. K tomu ešte niekoľko slov: samozrejme viem, že obchod sa nedá akosi odsúdiť, ani morálne, ani spoločensky. My sami múzejníci nie sme len úradníci, ktorým by nič, mimo normálnych štátnych správnych procesov, mimo normálne rozpočty, nenapadlo. Konečne nesieme tiež zodpovednosť za rozumnú rovnováhu medzi finančnými potrebami svojich inštitúcií a len obmedzenými možnosťami hospodárenia v rámci štátnych financií."<sup>62</sup>

#### Remake

Pod slovom remake sa väčšinou rozumie nová filmová adaptácia klasického filmu. V rozšírenom chápání ide o postup, pri ktorom je staré médium prevedené do novej podoby, s využitím nových technológií. Tradičné médiá ako výstavný katalóg dnes nielenže vznikajú výhradne z digitálnych podkladov, ale stále častejšie sa transformujú aj do digitálnej podoby ako eBook, alebo webová stránka. Nadácia Getty udelila na obdobie rokov 2009 - 2014 v rámci programu "Online Scholarly Catalogue Initiative" (OSCI) granty múzeám ako San Francisco Museum of Modern Art, Tate alebo Walker Art Centre, aby týmto "múzeám pomohli pri prechode z tlačenej podoby do multimedialných, webových publikácií volne dostupných pre hocikoho kto má počítač, tablet, alebo smartfón."<sup>63</sup> Táto iniciatíva sa dotýka médiá, ktoré asi najdlhšie "odolávalo" digitálnej podobe - výstavný katalóg s celostranovými reprodukciami je formát, ktorý ešte stále najlepšie vynikne v tlači.

Informácie a reprodukcie vo výstavných katalógoch však rýchlo zastarávajú a sú obmedzené len na text a statický obraz. V elektronickej podobe sa možnosti rozširujú o ďalší typ obsahu, je jednoduchšie aktualizovať text alebo digitálne reprodukcie ako vytlačiť novú

<sup>61</sup> Web umenia – on-line katalóg výtvarných diel zo zbierok slovenských galérií evidovaných v Centrálnej evidencii diel výtvarného umenia. Dostupné na: <http://www.webumenia.sk/>

<sup>62</sup> Białostocki, Jan: O replikách a kópiach – voľkedy a dnes. In: *Analekta – Informačné a metodické materiály o výtvarnom umení*, VI, č. 1/1979.

<sup>63</sup> Online Scholarly Catalogue Initiative. Dostupné na:

<http://www.getty.edu/foundation/initiatives/current/osci/index.html>

publikáciu, pri ktorej náklady bývajú vysoké a návratnosť vložených financií je rozložená na dlhšie časové obdobie (ak sa vôbec podarí pokryť náklady). Výsledkom pilotných publikácií z programu OSCI sú rôzne podoby toho, ako môže vyzeráť remake výstavného katalógu na webe: katalóg „vstavaný“ priamo do štruktúry webstránky inštitúcie, alebo samostatná aplikácia pre iPad; prepojenie online zbierok galérie s dielami z katalógu, zapojenie videí ilustrujúcich motívy obrazov, rozšírená obrazová dokumentácia venovaná reštaurovaniu diel (detailné rentgenové snímky). Pri pretváraní rokmi overenej podoby výstavného katalógu je však rovnako dôležitý dôraz na kvalitu textu, obrazu a grafickej úpravy (zachovanie jej predností), ako aj využitie možností, ktoré v tlačenej podobe neboli.

Obdobne môžeme vidieť ako predchodcu dnešných online katalógov zbierok kartotečné lístky uložené v „bádateľskom katalógu“, ktorý bol dlhý čas jedinou možnosťou, ako sa dostať na jednom mieste k informáciám a fotografiám o zbierkach viacerých (oddelených) zbierok. Príkladom je Centrálna evidencia diel výtvarného umenia ako fyzický katalóg s dokumentačnými kartami, ktorý doteraz slúži bádateľom v budove SNG. Web umenia využíva údaje z kariet centrálneho katalógu, ktoré boli do elektronickej formy prepísane v 90. rokoch 20. storočia. Spolu s digitálnymi reprodukciami ich pretvára z podoby kartotečného lístku do vyhľadávacieho nástroja a publikácejnej platformy, ktorá prekračuje možnosti fyzického katalógu v kvalite obrazového materiálu, použiteľnosti, rýchlosťi vyhľadávania a možností kombinovania kritérií. Online katalóg ako remake, alebo transformácia starého média kartotečných lístkov presahuje jeho kvality a stáva sa svojbytným médiom s vlastnými špecifikami.

### Rekonštrukcia

Ak prispeli rímske kópie gréckych sôch k zachovaniu gréckej kultúry a umenia, je možné že v budúcnosti budú ľudia poznáť pamiatky aj vďaka tlačeným alebo digitálnym 3D modelom. Cenová dostupnosť hardvéru a softvéru priniesli využitie 3D modelov vo vysokom rozlíšení a 3D tlačiarní aj v prostredí pamäťových inštitúcií: múzeá zverejňujú voľne 3D modely objektov zo svojich zbierok a vyzývajú verejnosť aby si ich tlačili, reštaurátori v rámci prípravných prác tlačia chýbajúce časti reštaurovaných objektov.

V prostredí archeológie sa do pozornosti nedávno dostał pojed digitálna rekonštrukcia aj „vďaka“ ničeniu kultúrnych pamiatok na Blízkom východe. Jednou z organizácií ktorá sa venuje digitálnej rekonštrukcii pamiatok je Institute for Digital Archeology (IDA), „spoločný podnik Harvardskej univerzity, Oxfordskej univerzity a Múzea budúcnosti v Dubaji, ktorý podporuje vývoj a využitie digitálnej technológie pre snímanie obrazu a 3D tlač v prostredí archeológie, epigrafie, dejín umenia a reštaurovania. Využitím technológie veľkorozmernej 3D tlače realizuje dôkladné a citlivé reštaurovanie objektov a architektonických pamiatok, ktoré boli zničené vojenskými konfliktmi alebo prírodnými katastrofami.“<sup>64</sup> Len niekoľko mesiacov pred zničením Palmýry jednotkami ISIS sa dobrovoľníkom IDA podarilo nasnímať napríklad oblúk chrámu Bel. V IDA nepredpokladali, že ich aktivita sa tak rýchlo stane poslednou dokumentáciou týchto objektov, ich práca bola

<sup>64</sup> The Institute for Digital Archeology – About us. Dostupné na: <http://digitalarchaeology.org.uk/>

následne v médiách prirovnaná k záchrane umeleckých diel vojenskou jednotkou spojencov počas 2. svetovej vojny.<sup>65</sup> Zatiaľ čo tej sa podarilo zachrániť samotné umelecké diela, dobrovoľníci IDA uchovali pamiatky z Palmýry len digitálnej podobe.

Pokračovaním je projekt „The Million Image Database“, v rámci ktorého budú dobrovoľníci IDA vybavení 3D fotoaparátmi od roku 2016 snímať vo vysokom rozlíšení pamiatky v oblastiach konfliktov na Blízkom východe a v severnej Afrike. Výsledné snímky a modely budú zverejnené na webovej stránke pre voľné využitie. Jedným zo spôsobov ich využitia je identifikácia pamiatok pre prípad, že sa objavia na trhu s umením (ničenie ISIS nie je len ikonoklazmom, ale aj výnosným obchodom s ukoristenými časťami zničených pamiatok).



Obr. 1 3D model oblúku z chrámu Bel v Palmýre

V rámci vývoja technickej reprodukcie/zobrazovania umeleckých diel a pamiatok sa tak 3D snímanie zaradí napríklad ku knižnej tlači a grafike, ktoré dokumentujú podobu dnes už neexistujúcich kultúrnych pamiatok. Podobne ako nie je zachytenie Palmýry z 18. storočia na grafike exaktným vyobrazením daného miesta, nie je ani digitálna rekonštrukcia časti chrámu Bel presným zachytením stavu zničenej pamiatky. Snímanie objektov vo vysokom rozlíšení (či už 2D, alebo 3D) môže navodzovať dojem, že vo výsledku bude originál

<sup>65</sup> The New Monument Men Outsmart ISIS. Dostupné na:

<http://www.newsweek.com/2015/11/20/institute-digital-archaeology-preserves-cultural-heritage-middle-east-392732.html>

nahraditeľný jeho digitálnou kópiou. Použitie termínu rekonštrukcia však odkazuje na posun, ktorý nastane pri snímaní a vytváraní modelu objektu. 3D model je stále len reprezentáciou dát nasnímaných zariadením s technologickými limitmi (napr. miera zachyteného detailu povrchu, presnosť snímania bodov, nemožnosť snímať vnútornú hmotu) a interpretovaných softvérom, ktorý je pre „čítanie“ digitálnej kópie nevyhnutný a zásadne ovplyvňuje jej podobu.



Die Ruinen der Stadt Palmyra einer alten freien Republique in dem Palmyrenischen Sircen. welche Salomon erbauet. Seine  
Successor Alexander vermeilert. Kaiser Hadrianus wieder aufgerichtet. Es durehlaufen aber An 270 zerstort und die Aarker zu  
leicht quallich verheert. Dief Barbaren haben bis her die Verfichtung dieses Ortes so gefährlich gemacht. daß nach dem Abriß den  
Herrn Brun in der Reise nach Orient davon heraus gegeben. der aemtnerwerte der erste illi welcher die Gebabter der Antiquitet von der  
Wohheit des vorigen vertheilten. In dem er über einflümet nicht nur mit dem Riche des V. Le Bruns Lombard auchmit den jüngsten so  
einen schmiedliche Curiositas mehrheit auf Schätz. König. Mann von Schweden unter Orient mitgebracht haben.

Obr. 2 Johann Bernhard Fischer von Erlach – Ruiny mesta Palmýra (1730)

[http://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.G\\_10045-35](http://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.G_10045-35)

Jedným z nástrojov, ktoré masovo rozšírilo 3D modely donedávna prehliadateľné len na výkonných počítačoch s drahým softvérom ponúka webstránka Sketchfab, „*platforma pre publikovanie a vyhľadávanie toho najlepšieho 3D obsahu.*“<sup>66</sup> Nájdete tam nielen fantasy postavy z hier, modely automobilov, ale aj modely zbierkových predmetov múzeí.

„*Pochádzajú z progresívne zmýšľajúcich inštitúcií ako je napríklad Britské múzeum, alebo od ľudí z celého sveta, ktorí pomáhajú pri crowdsourcovaní digitálnej rekonštrukcie kultúrneho dedičstva. Veríme v to, že čím jednoduchšie je zdieľať, tým jednoduchšie je poznávať naše kultúrne dedičstvo a korene.*“<sup>67</sup> Pamäťové inštitúcie ktoré zmýšľajú podobne sa môžu zapojiť

<sup>66</sup> Sketchfab – About. Dostupné na: <https://sketchfab.com/about>

<sup>67</sup> Sketchfab for Museums and Cultural Heritage. Dostupné na:

[https://sketchfab.com/museums?utm\\_source=newsletter&utm\\_medium=&utm\\_content=museums&utm\\_campaign=2015-43](https://sketchfab.com/museums?utm_source=newsletter&utm_medium=&utm_content=museums&utm_campaign=2015-43)

do programu "Sketchfab pre múzeá a kultúrne dedičstvo", ktorý ponúka zviditeľnenie zbierok na platforme, ktorú využíva mnoho profesí „kreatívneho priemyslu“ – tvorcovia počítačových hier, animácií, architekti.

Možno aj pomerne malý počet ľudí pracujúcich v týchto odvetviach u nás je jedným z dôvodov, prečo nevznikol dopyt po takomto využití zbierok galérií a múzeí. Výsledky z projektov ako Digitálne múzeum a Digitálny pamiatkový fond si tak ešte len budú hľadať možnosti uplatnenia: „*Využiteľnosť je všestranná, či už film, divadlo, alebo vyrábanie replík týchto vecí do budúcnosti cez 3D tlačiarne. Hovorím o jednom veľkom pokroku, ktorý si mnohí neuvedomujú. Napríklad zrakovo postihnutí ľudia, ktorí predmety nevidia, budú si ich môcť zobrať do ruky a ohmatáť. Budú to verné kópie predmetov.*“<sup>68</sup>

Odhliadnuc od miery vernosti sa 3D tlač sa postupným skvalitňovaním rozširuje z prostredia dizajnu, kde slúžia hlavne pre účely prototypovania, aj do iných odvetví. V galériach kde sú bežou súčasťou zbierok odliatky sôch nie je vylúčené ani zaradenie kópie známeho diela vytvorenej 3D tlačou z digitálneho modelu, ktorá môže byť dostatočnou „náhradou“ originálu, ktorý nie je možné vystaviť.

„*Tradičná kópia, obklopená pohŕdaním, postupne získava v rukách citlivých a mûdrych muzeológov svoju pozitívnu úlohu. Aj ona má svoje miesto v súčasnom veľkom procese muzeifikácie umenia. V tradičných múzeach sa sály gipsových odliatkov stali pavučinami pokrytým "panopticum", ale nové múzeá fresiek, aké sú v Paríži a v Belehrade, ukázali v plnosti potrebu a zmysel existencie kópie. Odliatok z džungle vytiahnutej svätyne Bonampak, ktorý ju s celou pietou reprodukuje, je v parku mexického múzea rovnako samozrejmým, akými určite boli kópie gréckych sôch vo vile rímskeho znalca.*“<sup>69</sup>

### Žltá kópia

Vermeerova Mliekarka sa vďaka štúdii "The problem of Yellow Milkmaid" stala symbolom toho, prečo by mali galérie a múzeá zmeniť prístup v publikovaní digitálnych kópií na internete. "Počas prieskumu zistili v Rijksmuseum, že na internete je viac ako 10.000 kópií Mliekarky, prevažne chabých a nažltlých reprodukcii. Následkom všetkých týchto nekvalitných kópií na webe už ľudia podľa Rijksmusea neverili, že pohľadnice v obchode múzea zobrazujú originálnu maľbu. "To bolo dôvodom, prečo sme sa rozhodli zverejniť snímky vo vysokom rozlíšení spolu s otvorenými metadátami sami. Otvoriť naše dátá verejnosti je najlepšou obranou pred "žltou Mliekarkou".<sup>70</sup>

Mnohé nekvalitné snímky pochádzajú od návštěvníkov, ktorí si vystavené diela odfotia a zverejnia na internete, ďalšie sú skeny z tlačených publikácií. Tieto digitálne kópie odrážajú variabilitu rôznych spôsobov snímania a úprav, ktoré nesú analógové aj digitálne

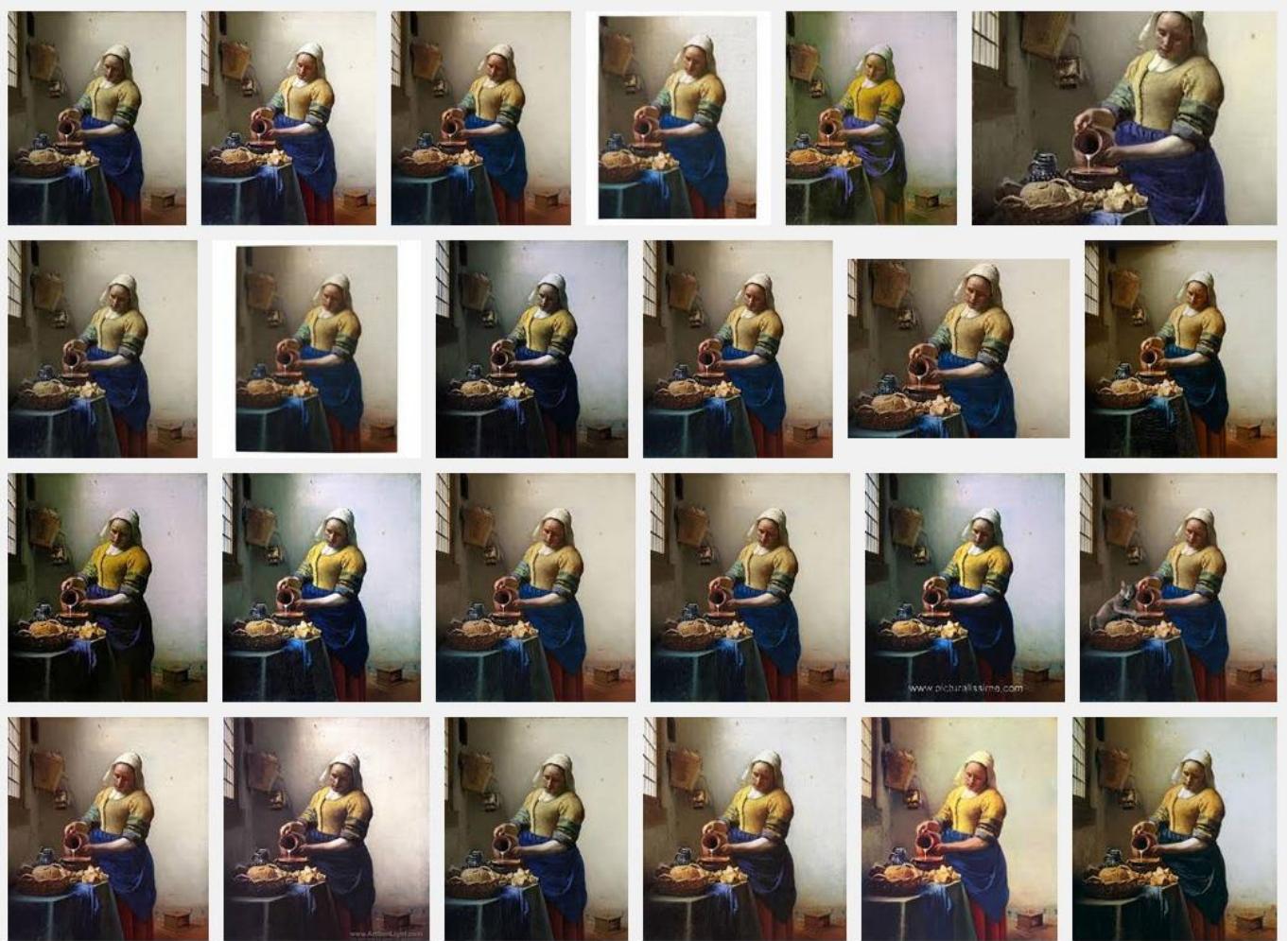
<sup>68</sup> Múzeum SNP finíšuje s projektom digitalizácie zbierkových predmetov. Dostupné na:

<http://extraslovensko.sk/novinka/muzeum-snp-finisuje-s-projektom-digitalizacie-zbierkovych-predmetov>

<sup>69</sup> Białostocki 1979 (cit, pozn. 62).

<sup>70</sup> Verwayen, Harry – Arnoldus, Martijn – Kaufman, Peter B.: The Problem of the Yellow Milkmaid. Dostupné na: [http://pro.europeana.eu/files/Europeana\\_Professional/Publications/Whitepaper\\_2-The\\_Yellow\\_Milkmaid.pdf](http://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Whitepaper_2-The_Yellow_Milkmaid.pdf)

stopy. Okrem farebných posunov ilustrovaných na príklade „Mliekarky“ je príkladom rôznych "deformácií" originálu efekt, ktorý vznikne naskenovaním tlačového rastra po jeho naskenovaní a zostrení, aplikovanie rôznych filtrov a algoritmov pre kompresiu. Stovky takýchto variánt digitálnych kópií známych malieb postupne zverejňuje blog "The Yellow Milkmaid Syndrome".<sup>71</sup>



Obr. 3 Ukážka vyhľadávania v Google Images pre kľúčové slová „Milkmaid“ a „Vermeer“

Väčšina múzeí a galérií má svoje "žlté Mliekarky". V Slovenskej národnej galérii by to mohol byť obraz "Ján Francisci ako kapitán slovenských dobrovoľníkov" od Petra Michala Bohúňa. Táto maľba bola často reprodukovaná v učebniciach alebo historických publikáciách, nájdeme ju napríklad na obálke knihy "Dejiny Slovenska" od historika Dušana Kováča vo vydaní z roku 1998. Väčšina digitálnych reprodukcí tejto maľby na internete sú skeny z týchto publikácií, ktorých kvalita je veľmi nízka. Heslo "Slovak Uprising 1848–1849"

<sup>71</sup> Yellow Milkmaid Sysndrome. Dostupné na: <http://yellowmilkmaidsyndrome.tumblr.com/>

na Wikipedii obsahuje jednu z najhorších reprodukcií – okrem toho, že je zrkadlovo otočená – obsahuje aj nepresný názov "Painting of Capt. Ján Francisci with Slovak volunteers on Miava". Pre niekoho to je dôkaz nespoľahlivosti Wikipédie, no pre odborníkov alebo vlastníka originálu by to mohla byť výzva na opravu nesprávnych údajov a nahradenie nekvalitnej reprodukcie. Pre nás v SNG je to jeden z dôvodov, prečo chceme čoskoro v spolupráci s komunitou dobrovoľníkov umiestniť na Wikipediu digitálne reprodukcie voľných diel. Galéria svojou autoritou zabezpečia nielen to, že sa návštěvníci Wikipedie nebudú pozerať (a preberať) nekvalitné reprodukcie, ale dosiahnu tiež väčšiu viditeľnosť svojich zbierok.



Obr. 4 Rôzne digitálne reprodukcie obrazu "Ján Francisci ako kapitán slovenských dobrovoľníkov"

Miera, do akej bude ďalej digitálna kópia využívaná závisí práve od toho, či je sprístupnená s licenciou, ktorá umožňuje šírenie. V posledných rokoch narastá počet inštitúcií, ktoré sprístupňujú svoje zbierky pod Creative Commons, alebo ako verejné vlastníctvo (public domain.) Creative Commons je súbor licencí, ktoré uľahčujú držiteľom autorských práv vyjadrenie toho, aké práva si pri zverejnení diela chcú zachovať a ktorých sa chcú vzdať. Viaceré inštitúcie zverejňujú digitálne reprodukcie diel zo svojich zbierok pod Creative Commons licenciou, ktorá umožňuje len nekomerčné šírenie s uvedením atribúcie vlastníka a bez možnosti úprav. Podľa pomerne rozšírenej interpretácie autorského zákona však nie je mechanická reprodukcia diela ktorá vznikla napríklad skenovaním autorským dielom, takže na samotnú digitálnu kópiu nie je možné vzťahovať autorské práva. Ak sa jedná o reprodukciu diela, na ktoré sa už nevzťahujú autorské práva (uplynulo 70 rokov po smrti autora), mala by byť podľa tejto interpretácie sprístupnená ako verejné vlastníctvo. "Čo spadá do verejného vlastníctva by malo po digitalizácii zostať vo verejnem vlastníctve."<sup>72</sup> Aj to bol jeden z dôvodov, prečo sa SNG rozhodla voľné diela sprístupniť ako verejné vlastníctvo, bez obmedzení na využitie, vrátane komerčného.

#### Budúcnosť

"Možno príde čas, keď sa všetkým prístupné "museum cartaceum" stane základnou formou umenia? Alebo to možno bude domáca diatéka diapositívov s premietáčkou a v budúnosti zbierka kaziet s filmami o umení, ktoré si budeme môcť premieť vo vlastnom televízore."<sup>73</sup>

Nové technológie so sebou vždy prinášali aj predstavy o zmenách, ktoré v budúnosti vyvolajú. Táto znala koncom 70. rokov kedy ju vyjadril poľský kunsthistorik Jan Bialostocki možno odvážne, ale v čase kvalitných digitálnych reprodukcií voľne dostupných na webstránkach galérií, Youtube videí o zbierkach múzeí z celého sveta, alebo „obrazoviek s vysokým rozlíšením určených na vystavovanie digitálneho umenia vo vašom byte“<sup>74</sup> znie ako logické vyústenie vývoja technickej reprodukoveľosti umenia. O tom, či sa digitálna kópia stala základnou formou umenia, alebo je stále len „teaserom“ pre návštěvu galérie a rozšírením originálu rozhodnú aj pracovníci galérií a ich návštěvníci.

Michal Čudrnák  
kurátor digitálnej galérie, LAB SNG  
Slovenská národná galéria Bratislava

<sup>72</sup> Europeana Public Domain Charter. Dostupné na <http://www.europeana.eu/portal/rights/public-domain-charter.html>

<sup>73</sup> Bialostocki 1979 (cit, pozn. 62).

<sup>74</sup> Electric Objects – About. Dostupné na: <https://www.electricobjects.com/about>

## The Digital Copy: Reproduction, Remake, and Reconstruction

Michal Čudrnák

*"The work of art was always fundamentally reproducible. People could always imitate that which they made. This imitation was made by students, so that they may learn art, masters, so that artworks are multiplied and, finally, those who wished to profit from it. Nevertheless, mechanical reproduction of the artwork is something new, and makes steps of with long intervals but with growing intensity."*<sup>75</sup>

The essay by the German philosopher and cultural critic Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, serves to this day as a reference point for discussions surrounding the relationship of the artwork with its mechanical copy. In its introduction, Benjamin recalls the techniques of casting and carving used by the Greeks, the woodcut, the rise of printing, and later lithography. When Benjamin wrote the text in 1935/36, the summit of this process was photography: *"for the first time, photographic reproduction absolved the hand from its most important artistic responsibilities, which from now on were continued only by the eye gazing into an objective."*<sup>76</sup> Digital photography and other technologies of capturing images only widened the possibilities of classic photography – they maximised its potential in combination with tools to disseminate imagery (the internet).

The omnipresence of the digital copy today has caused the relationship between the original and copy, as understood by Benjamin, to become less and less visible. Consequently, our contact with art is often mediated by digital technology to such an extent that we lose sight of the interfaces which make this contact possible. Gallery visitors take selfies before

---

<sup>75</sup> Benjamin, Walter: Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukoveľnosti. In: Benjamin, Walter: *Illuminácie* (Kaligram, 1999), pp. 194-225, quote p. 196.

<sup>76</sup> Ibid., p. 197.

famous paintings and publish them on their profiles. Short promotional videos made with collected digital reproductions, on a loop on screens in shopping centres, entices shoppers to visit the museum; even the entire exhibition is transferred there by large-format screens.

The debate surrounding copies and their relationship to art has not stayed put in art theoretical cabinets and articles written by followers of the Frankfurt school, who continued Benjamin's ideas about the aura of the original. It seeped out of the academic environment into media, where the use of digital technology by museums and galleries is considered less critically and reflectively. For instance, articles on the new Google Art initiative focus on the 'innovation' and historical singularity of the possibilities offered by digitalisation and the internet. Under the layer of marketing speak and technological enchantment, we should look for a basis from which to develop a debate about the original and mechanical reproduction.

### Reproduction

*"Something harmless! It wishes to be a reproduction and nothing more, a spur to memory, without claims to independent life as a work of art. This undemanding character separates the reproduction from the fake and the copy, replica and refracture. It is an imitation, made by a technical-mechanical process, more or less multiplied at will, without respect for sameness of size or materials. The reproduction, in whatever technique, had and continues to have immeasurable significance in enabling continued familiarity with artworks from the past and the present".<sup>77</sup>*

The art reproduction became accepted practice relatively quickly in galleries, and became an inseparable part of exhibition catalogues, postcards and other souvenir ephemera. For Stephan Waetzold, erstwhile director of the State Museums in the Foundation of Prussian Cultural Heritage, the "harmlessness" of the reproduction was also ensured by the limitations of technological processes which did not allow it to approach the original. At the time when Waetzold wrote his text, reproductions were "marked" by the possibilities of print and photography; 35 years later they were pushed further and, today for instance, we have 3-D printing texture prints on the market.<sup>78</sup> The digital reproduction materialised into this shape thus approaches the quality of the hand-made copy, and represents a new generation of product which is traded by numerous businesses. The Slovak web alone contains tens of e-shops which offer reproductions of well-known paintings, whose quality is doubtful and dependent on the 'source' digital reproduction. It is not just about colour verity and quality of print in the 'van Gogh' in living rooms, but also the contribution for 'getting to know artworks'. If a gallery or museum enters into the reproduction trade (in the role of 'producer', middle-man, or seller), it should "ensure that

---

<sup>77</sup> Waetzoldt, Stephan: Fetišizmus pravosti? In: *Analekta – Informačné a metodické materiály o výtvarnom umení*, VI, no. 1/1979.

<sup>78</sup> Revolutionary Dar3D Printing Technology Used by Startup 'Relief Art' Shows the Texture of Art. Retrieved from: <http://3dprint.com/80955/dar3d-printing-technology/>

the quality of reproduction conforms to the highest standards and yet maintains the non-exchangeability between the original and copy".<sup>79</sup>

The printing of reproductions is one of the ways how to utilise reproductions made for the Digital Gallery project. Together with their sharing on the internet it offers the possibility to make available art not only digitally and as such open to the public gallery collections which would have otherwise remained 'hidden' in storage. This is also why we at the Slovak National Gallery decided to offer a service, in the form of the Art Web, which includes the option of ordering a reproduction. Printed reproductions as interior accessories or in exhibition catalogues alter the way the public sees individual artworks. This kind of contact is often more frequent than with the original, which is why it is crucial to control its quality. If a bad quality reproduction is uploaded on the internet, it will be in use long after a better reproduction becomes available. Similarly, a printed reproduction from a bad quality source can be confused with the original to such a degree, that it will cast a shadow upon the latter (see 'yellow copy' below).

In our environment, reproductions as a tradable commodity is a rare opportunity to offer a service with which to underwrite the authority of galleries and museums as bearers of quality and expertise in their fields, as well as shore up their financial independence.

*"There has been much talk of business, selling, trading – mostly negative. A few more remarks on this point: of course I accept that it is impossible to condemn business, whether morally or socially. Us museum workers are not just bureaucrats with no ideas outside of the regular state administration systems, outside the regular budgets. Finally, we also bear the responsibility for a sensible balance between the financial needs of our institutions, and the limited possibilities of existing from state finances alone."*<sup>80</sup>

#### Remake

The word 'remake' usually connotes a new adaptation of a classic film. A broader interpretation includes a process in which an older medium is placed into a new form, with the use of new technology. Traditional media such as an exhibition catalogue are now made exclusively with digital methods; and they are also increasingly transformed into a digital e-Book or website. In the period 2009-2014, the Getty Foundation as part of their 'Online Scholarly Catalogue Initiative' (OSCI) gave grants to institutions such as the San Francisco Museum of Modern Art, Tate or the Walker Art Centre, in order to "facilitate the transition from the printed form into multimedia, web publications freely accessible to anyone with a computer, tablet or smartphone".<sup>81</sup> This initiative pertains to one of the most 'resistant'

---

<sup>79</sup> Web umenia – online catalogue of artworks from the collections of Slovak galleries indexed in the Central Index of Works of Fine Art. Retrieved from: <http://www.webumenia.sk/>

<sup>80</sup> Białostocki, Jan: O replikách a kópiach – voľakedy a dnes In: *Analekta - Informačné a metodické materiály o výtvarnom umení*, VI, no. 1/1979.

<sup>81</sup> Online Scholarly Catalogue Initiative. Retrieved from:  
<http://www.getty.edu/foundation/initiatives/current/osci/index.html>

mediums to digitalisation – the exhibition catalogue with full-page reproduction is a format which is still best seen through print.

But the information and reproductions in exhibition catalogues age quickly and are limited to text or static image. The electronic format widens the possibilities for another type of content, and it is simpler to update the text or digital reproductions than to print a new publication, whose costs tend to be high and the return on investment is expected through a long time period (if the costs get covered at all). The outcome of the OSCI program pilot publications is a number of ideas how a remake of an exhibition catalogue on the web could look: as a catalogue ‘inbuilt’ directly into the structure of the institution website, or as an independent publication for an iPad; connecting online gallery collections with catalogue works, or the insertion of videos which illustrate pictorial motifs, and a wider image documentation dedicated to restoration work (with detailed Roentgen images). In transforming the time-honoured format of the exhibition catalogue, however, it is important to maintain the quality of text, image and graphic design, as well as implementing newly available possibilities.

Similarly, we can see the ancestors of today’s online collection catalogues in the filing cabinet notes within a ‘research catalogue’, which was for a long time the only way how to access, from one place, information and photographs relating to different separate collections. An example is the Central Index of Works of Fine Art, as a physical catalogue made up of documentation cards, which still serves its purpose to researchers in the Slovak National Gallery building. The Art Web uses data from this central catalogue, and was rewritten into electronic form in the 1990s. Together with digital reproductions, this data is being transformed from a filing note into a search tool and publishing platform that goes beyond the possibilities of a physical catalogue – in the quality of images, usability, speed of searching and the option to combine criteria. The online catalogue as a remake, or transformation of the old medium of filing cabinet notes overshadows the original qualities and becomes an independent medium with its own *raison d'être*.

### Reconstruction

If Roman copies of Greek sculptures helped to preserve Greek art and culture, it is feasible that people in the future will also know artworks through printed or digital 3D models. The affordability of the hardware and software has made it possible for heritage institutions to make use of 3D models in high resolution and 3D printers: museums are freely releasing 3D models of objects from their collections and exhort the public to print them, while restorers print missing parts of restored objects as part of preparatory works.

The idea of the digital reconstruction also came into focus recently in the archaeological sphere, ‘thanks’ also to the destruction of cultural heritage in the Middle East. One of the organisations dedicated to the digital reconstruction of monuments is the Institute for Digital Archeology (IDA), “a joint enterprise of Harvard University, Oxford University and the Museum of the Future in Dubai, which supports the development and use of digital technologies to capture imagery and 3D printing within archaeology, epigraphy, art

history and restoration. Through using large-format 3D printing technology, it makes comprehensive and sensitive restorations of objects and architectural monuments which have been destroyed in armed conflict or natural catastrophe.”<sup>82</sup> Only a few months before the destruction of Palmyra by ISIS units, for instance, IDA volunteers managed to shoot the arch of the Temple of Bel. IDA could not know that their activity would rapidly become the last documentation of these objects, and thus their work was compared in the media to the rescue of artworks by an Allied army unit during World War II.<sup>83</sup> While the latter managed to rescue actual artworks, IDA volunteers preserved the Palmyra monuments only in digital form.

It continues with „The Million Image Database“ project within which the IDA volunteers equipped with 3D cameras from 2016 will record in High Definition the monuments in the conflict areas of the Middle East and North Africa. The resulting pictures and models will be published on a publicly accessible website. One of its uses is the identification of artefacts in case they are put on the market (destruction by ISIS is no iconoclasm, but a highly profitable business with stolen pieces from the destroyed monuments).



Fig. 1 3D model of the arch from the Temple of Bel in Palmyra

<sup>82</sup> The Institute for Digital Archeology – About us. Retrieved from: <http://digitalarchaeology.org.uk/>

<sup>83</sup> The New Monument Men Outsmart ISIS. Retrieved from: <http://www.newsweek.com/2015/11/20/institute-digital-archaeology-preserves-cultural-heritage-middle-east-392732.html>

Within the development of technical reproduction/representation of art works, 3D imaging may become, for example, a part of book printing and graphics which document the look of cultural monuments which no longer exist. Neither is the 18th century drawing of Palmyra an exact image of the site, nor is the digital reconstruction of the part of the Bel Temple an exact image of the destroyed monument. The recording of objects in HD (be it 2D or 3D) may create an impression that in the result the original will be replicable by its digital copy. However, the use of the term reconstruction points to the shift which will take place when recording and creating the model of the objects. The 3D model is still just a representation of the data recorded by equipment with technological limits (e.g. the scale of the surface detail imaging, the accuracy of imaging of points, the inability to record inner matter) and interpreted by software which is necessary for “reading” the digital copy while principally affecting its image.



Fig. 2 Johann Bernhard Fischer von Erlach – The Ruins of Palmyra City (1730)

[http://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.G\\_10045-35](http://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.G_10045-35)

One of the tools which have allowed a mass spread of 3D models, hitherto only accessible on high performance computers with expensive software, was the Sketchfab website, „a platform for publishing and surfing the best 3D content.“<sup>84</sup> What you can find there is not only fantasy figures from plays and car models, but also models of museum

<sup>84</sup> Sketchfab – About. Retrieved from: <https://sketchfab.com/about>

collection artefacts. "They come from progressive institutions like the British Museum, or from the people from all over the world who help with crowd sourcing the digital reconstruction of cultural heritage. We believe that the simpler the sharing is, the simpler the learning about our cultural heritage and roots."<sup>85</sup> The heritage institutions with similar ambitions can join the programme 'Sketchfab for Museums and Cultural Heritage' which offers visibility on a platform used by many professions of the 'creative industry' – creators of computer games, animators, or architects.

In our country, it may be the relatively small number of people working in the above industries, causing a lack of demand for this kind of usage of the collections in galleries and museums. Therefore the outcomes of the projects such as the Digital Museum and The Digital Heritage Fund are yet to find opportunities for their application: „The applicability is versatile, whether in film, theatre, or making replicas of these objects in the future through 3D printers. I am speaking about a great progress which many people are not aware of. For example the visually impaired, those unable to see objects, will be able to hold them in their hands and touch them. They will be precise copies of objects.”<sup>86</sup>

Regardless of the precision rate, with its gradual development towards higher quality the 3D print keeps expanding from the design environment, where it serves mostly prototyping purposes, to other industries, too. In galleries where sculpture casts are a common part of the collections, it is possible that a copy of a famous work created by 3D print will be included in the collections, too, and become a sufficient “replacement” of the original which cannot be displayed.

*„In the sensitive hands of wise museologists, a traditional copy, surrounded with disdain, is gradually attaining its positive role. It, too, has its own place in the current great process of museification of art. While in traditional museums the halls with gypsum casts became a spider's web-covered "panopticon", the new museums of frescoes like those in Paris and Belgrade, have shown in full the necessity and meaning of the copy. The cast of the Bonampak Temple dragged out of the jungle, which is reproduced with due piety, in the park of a Mexican museum is a natural occurrence, in the same way as are the copies of Greek sculptures in the villa of a Roman connoisseur.”<sup>87</sup>*

### The Yellow Copy

Thanks to the 'Problem of the Yellow Milkmaid' study, Vermeer's *Milkmaid* became a symbol of why galleries and museums must change their approach to publishing digital copies on the internet. "During research the Rijksmuseum discovered that the internet contains more than 10,000 copies of the *Milkmaid*, mostly weak and yellowing reproductions. As a result of

---

<sup>85</sup> Sketchfab for Museums and Cultural Heritage. Retrieved from:  
[https://sketchfab.com/museums?utm\\_source=newletter&utm\\_medium=&utm\\_content=museums&utm\\_campaign=2015-43](https://sketchfab.com/museums?utm_source=newletter&utm_medium=&utm_content=museums&utm_campaign=2015-43)

<sup>86</sup> Múzeum SNP finíšuje s projektom digitalizácie zbierkových predmetov. Retrieved from:  
<http://extraslovensko.sk/novinka/muzeum-snp-finisuje-s-projektom-digitalizacie-zbierkovych-predmetov>

<sup>87</sup> Białostocki 1979 (quoted in footnote 80).

all these bad-quality copies on the web, people according to the Rijksmuseum could not believe that the postcards in the museum shop actually depicted the original painting. “This was the reason why we decided to publish images in high resolution ourselves, together with open metadata. Opening our data to the public is the best form of defence against the ‘Yellow Milkmaid’”.<sup>88</sup>

Many low-quality images come from visitors who photograph and then publish the works on the internet; others are scanned in from printed material. These digital copies reflect the variability of various ways of taking images and adjustments which bear both analogue and digital traces. Apart from the colour discrepancies, illustrated by the *Milkmaid*, one of the various ‘deformations’ of the originals is the effect created by scanning an image and its sharpening, and application of diverse filters and algorithms for compression. Hundreds of these variants of digital copies of famous paintings are periodically published in ‘The Yellow Milkmaid Syndrome’ blog.<sup>89</sup>

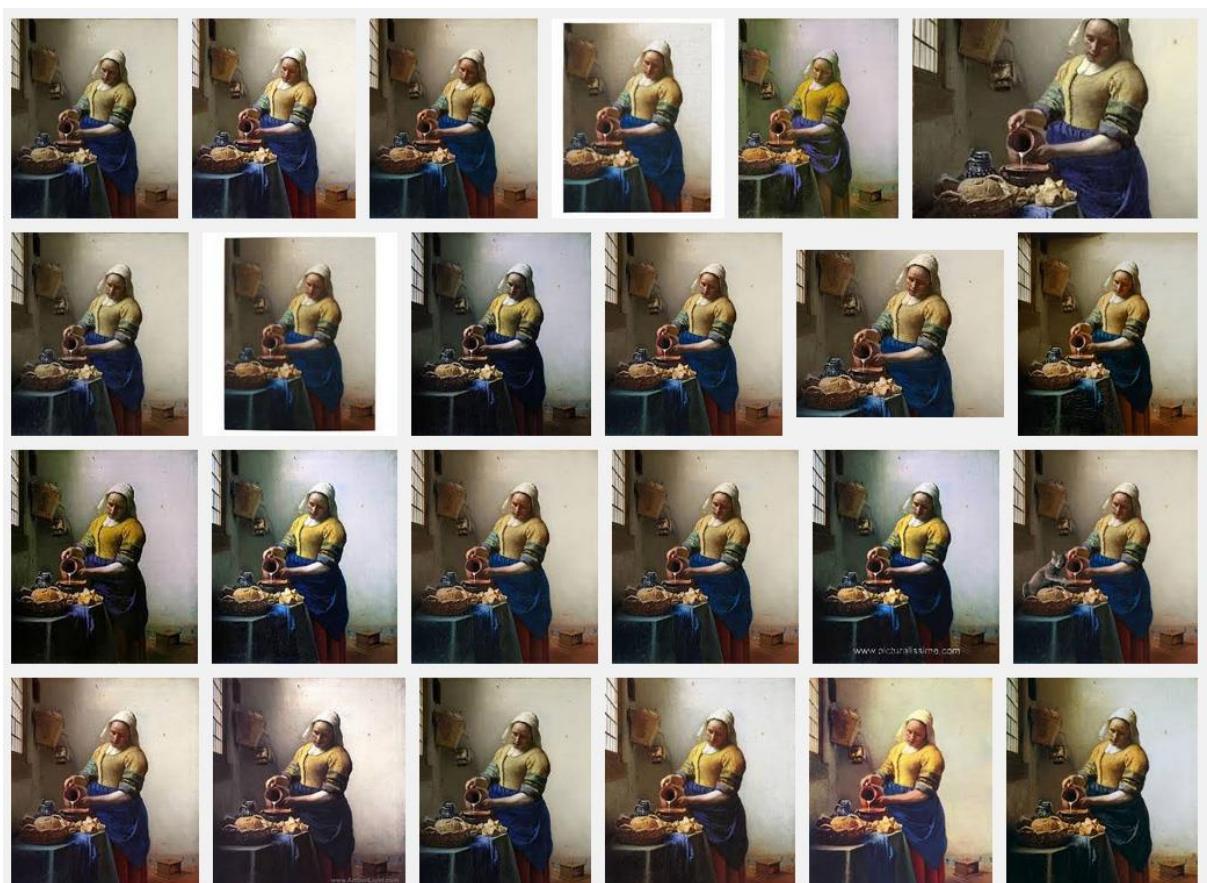


Fig. 3 – Screen grab of a Google Images search with the key words ‘Milkmaid’ and ‘Vermeer’

<sup>88</sup> Verwayen, Harry – Arnoldus, Martijn – Kaufman, Peter B.: The Problem of the Yellow Milkmaid. Retrieved from: [http://pro.europeana.eu/files/Europeana\\_Professional/Publications/Whitepaper\\_2-The\\_Yellow\\_Milkmaid.pdf](http://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Whitepaper_2-The_Yellow_Milkmaid.pdf)

<sup>89</sup> Yellow Milkmaid Sysndrome. Dostupné na: <http://yellowmilkmaidsyndrome.tumblr.com/>

Most museums and galleries have their own 'Yellow Milkmaids'. In the case of the Slovak National Gallery, this could be the painting *Ján Francisci as Captain of the Slovak Volunteers* by Peter Michal Bohúň. This painting was often reproduced in textbooks or history books, and we can see it for instance on the cover of the *History of Slovakia* by Dušan Kováč in 1998. Most of the digital reproductions of this painting on the internet are scans from these publications, and as such their quality is very low. The Wikipedia entry for the 'Slovak Uprising 1848 – 1849' contains one of the worst reproductions – apart from the fact that it is mirrored – and contains the inaccurate title *Painting of Capt. Ján Francisci with Slovak Volunteers on Miava (sic)*. For some it is proof of Wikipedia's inaccuracy, but for experts or owner of the original it should be a challenge to rectify wrong information or to replace a low-quality reproduction. For us at the Slovak National Gallery it is one of the reasons why we would like, soon and with the volunteer community, to upload free digital reproductions of works on Wikipedia. With their authority, galleries can ensure that Wikipedia visitors will not see (and pass on) bad quality reproductions, and attain a greater visibility of their collections.



Fig. 4 – Various digital reproductions of *Ján Francisci as Captain of the Slovak Volunteers*

The scale in which the digital copy will be further utilised is dependent on whether it is permitted by a licence which allows dissemination. In recent years, the list grows of institutions which publish their collections under Creative Commons, or release them into the public domain. Creative Commons is a set of licences which help copyright holders to make clear which rights they would like to retain, and which to surrender in publishing the work. Several institutions publish their digital reproductions of works from their collections under the Creative Commons licence, which only allows for non-commercial distribution, with the owner's attributes and without right to alter. But according to a relatively wide interpretation of copyright law, a mechanical reproduction which was made for instance by scanning is not subject to copyright, and thus it is not possible to bring copyright to bear on to a digital reproduction itself. In case of a reproduction of a work which is no longer subject of copyright (70 years having passed), according to this interpretation it should be in public ownership. "What already belongs in the public domain should remain there after digitalisation".<sup>90</sup> This was also one of the reasons why the SNG decided to release free works into public ownership, with no limits to its use, including a commercial one.

### The Future

*"Perhaps a time will come when the 'museum cartaceum', accessible by all, will become the basic form of art? Or it might be our home collection of slides with a projector, and in the future a set of tapes with films about art which we shall watch on our television."*<sup>91</sup>

New technologies were always followed by ideas about changes in the future. The one above was made at the end of the 1970s by the Polish art historian Jan Białostocki; perhaps rather bravely, but at a time of high quality digital reproductions freely accessible on gallery websites, Youtube videos about collections in museums from all over the world, or "high resolution screens made for exhibiting digital art in your home"<sup>92</sup>, it sounds like a logical outcome of the technical development in art's reproducibility. Whether the digital copy has become the basic form of art, or whether it is still just a 'teaser' to visit the gallery and to disseminate the original, is something that both gallery workers and visitors shall decide.

Michal Čudrnák  
Curator of the Digital Gallery, LAB SNG  
Slovak National Gallery Bratislava

English by Miroslav Pomichal

<sup>90</sup> Europeana Public Domain Charter. Retrieved from: <http://www.europeana.eu/portal/rights/public-domain-charter.html>

<sup>91</sup> Białostocki 1979 (quoted in footnote 80).

<sup>92</sup> Electric Objects – About. Retrieved from: <https://www.electricobjects.com/about>

## Fotografia, otázka jej originality a vzniku „kópií“

Lucia Almášiová

Fotografia ako nové obrazové médium vzbudila už v prvých rokoch po svojom odovzdaní verejnosti (1839) revolúciu v dobovej vizuálnej kultúre. Ihneď po zverejnení sa jej prvá forma, dagerotyp, dočkala odozvy aj u literátov, teoretikov a kritikov umenia.<sup>93</sup> Väčšina z nich si však kládla (a dodnes si kladie) otázky skôr o vzťahu fotografie ku skutočnosti (prírode) a k človeku<sup>94</sup> a o vplyve fotografie na výtvarné umenie.<sup>95</sup> Otázka originálu a jedinečnosti a naopak kópie a reprodukovania bývala na okraji záujmu, pretože bola primárne otázkou pre samotných autorov, neskôr i pre zberateľov, historikov umenia a muzeálne inštitúcie a i v tejto oblasti sa jej dostalo pozornosti až v dobe objavovania sa mnohých praktických problémov.<sup>96</sup>

Zatiaľ čo témy „pravda“, „manipulácia“, „cenzúra“ alebo „propaganda“ vo fotografii môžeme nájsť v zahraničnej literatúre spracované formou samostatných štúdií a publikácií,<sup>97</sup> otázke „originálu“ a tvorbe „kópií“ boli venované skôr len krátke state v rámci prehľadov

<sup>93</sup> Kemp, Wolfgang – Amelunxen, Hubertus V.: *Theorie der Fotografie I – IV : 1839 – 1995*. München : Schirmer/Mosel, 2006, s. 46-77.

<sup>94</sup> Flusser, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Praha : Hynek, 1994.

<sup>95</sup> Benjamin, Walter: Umelecké dielo v epoce svojej technickej reprodukovateľnosti. In: *Walter Benjamin. Illuminácie. Eseje*. Zost. Adam Bžoch. Bratislava : Kalligram, 1999, s. 194-225.

<sup>96</sup> S narastajúcim počtom fotografických obrazov v zbierkach (niekedy až do desiatok tisíc položiek) je nutné tieto triediť s cieľom zabezpečiť primeranú ochranu pre tie najvzácnejšie, problémom je však samotné triedenie, kde práve určenie miery originálnosti je jedným z veľmi podstatných kritérií.

<sup>97</sup> Pozri bližšie ďalšiu literatúru k heslám *Photographic Truth, Manipulation, Censorship a Propaganda*. In: *Encyclopaedia of Twentieth-Century Photography*. Vol. I-III. Ed. Lynne Warren. New York : Routledge, 2006.

vybraných úsekov dejín.<sup>98</sup> Výnimku z tejto situácie v stredoeurópskom priestore tvorí publikácia českého autora Ondřeja Přibyla *Jedinečnosť a reprodukce fotografického obrazu*,<sup>99</sup> v ktorej autor v ôsmych kapitolách (od dagerotypie po súčasnú dobu) rozoberá – aj s ohľadom na významné texty z oblasti teórie fotografie – ako sa vnímanie statusu originálu a jedinečnosti menilo a mení spolu s vývojom fotografickej technológie. Celkové zameranie práce je skôr filozofické, prináša však potrebný teoretický nadhľad, ktorý je vhodné zohľadniť i pri riešení praktických otázok v muzeálnom prostredí. Posudzovanie miery „originality“ a „kópie“ v oblasti fotografie úzko súvisí s otázkou autorstva, celkovým poznáním dejín fotografie, ale najmä s vývojom historických a súčasných techník a materiálov používaných pri jej tvorbe.



Obr. 1 Neznámy autor: Portrét mladej ženy. 1840 – 1860. Dagerotypia.  
Bratislava, VŠVU – Referenčná zbierka Katedry fotografie a Katedry reštaurovania VŠVU  
Foto: Jana Hojstričová

Prvé obdobie dejín fotografie (približne 1839 – 1855) charakterizuje paralelný vznik niekoľkých technologických postupov trvalého zachytenia „svetelného obrazu“ na pevnej podložke. Tieto možno rozdeliť na dve skupiny podľa možnosti ich rozmnožiteľnosti.

Prvú skupinu predstavujú nekopírovateľné fotografické obrazy, výsledky tzv. priamych pozitívnych procesov. Vytvárali sa priamym „odtlačkom“ svetelnej stopy cez optický prístroj na finálny nosič, takže vo svojej dobe ich nebolo (bez výraznej straty ostrosti) kresby alebo tonálnych hodnôt pôvodného obrázka) možné rozmnožovať. Existovali vo forme jedného kusu s (v čase a mieste) neopakovateľným motívom, teda boli z dnešného

<sup>98</sup> Mitchel, William J.: Originals and Copies. In: Mitchel, William J.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge : The MIT Press, 1982, s. 49-50.

<sup>99</sup> Přibyl, Ondřej: *Jedinečnosť a reprodukce fotografického obrazu*. Praha: UMPRUM, 2014.

pohľadu *originálom*. Patrí sem jedna z najstarších techník dagerotypia a z nej bližšie či vzdialenejšie odvodené techniky ambrotypia, tintypia / ferrotypia a pannotypia.<sup>100</sup> Dagerotypia, výsledok spolupráce francúzskych vynálezcov Joseph-Nicéphore Niépceho a Louis-Jacques-Mandé Daguerra,<sup>101</sup> predstavovala prielom vo vizuálnom zachytávaní sveta a pre jej vernosť predlohe, neopakovateľnosť a nespochybniateľnosť zachyteného obrazu videli mnohí jej perspektívy najmä v oblasti dokumentácie vedeckých skúmaní. Po zverejnení sa však veľmi rýchlo stala predmetom záujmu výtvarných umelcov, ktorí ju cielene šírili ako rýchlejšiu a lacnejšiu alternatívu maliarskych portrétov. Nakoľko sa z dôvodu ochrany dagerotypy a ostatné spomenuté typy fotografií vkladali do ochranných rámkov alebo paspárt, neskôr v priebehu 40. rokov 19. storočia sa paradoxne môžeme stretnúť so situáciou, keď je dagerotypia-originál vložená do ochranej kazety či pasparty vyrobenej už sériovo,<sup>102</sup> čo však hodnotu fotografie neznižuje. Práve naopak, predstavuje to možnosť hlbšieho doplnenia informácií o skúmanom predmete a jeho proveniencii.



Obr. 2 J. Deutsch: Kapucínska ulica v Bratislave. 1840. Kalotypia / Fotografia na slanom papieri. Bratislava, Múzeum mesta Bratislav (inv. č. Fo-2851) Foto: Lucia Almášiová

<sup>100</sup> *Photographs of the past : process and preservation*. Ed. Bertrand Lavédrine. Los Angeles : Getty Conservation Institute, 2009, s. 34-39, 50-57, 92-95.

<sup>101</sup> Dinius, Marcy J.: *Daguerreotype*. In: *Encyclopaedia of nineteenth-century photography*. Vol. I. (A-I). Ed. John Hannavy. New York : Taylor & Francis Group, 2008, s. 367-370.

<sup>102</sup> K rôznym typom sériovo vyrábaných ochranných kaziet pozri napríklad:

<http://oldphotographic.com/tips/gutta-percha-or-thermoplastic-union-cases> (15. 6. 2015).

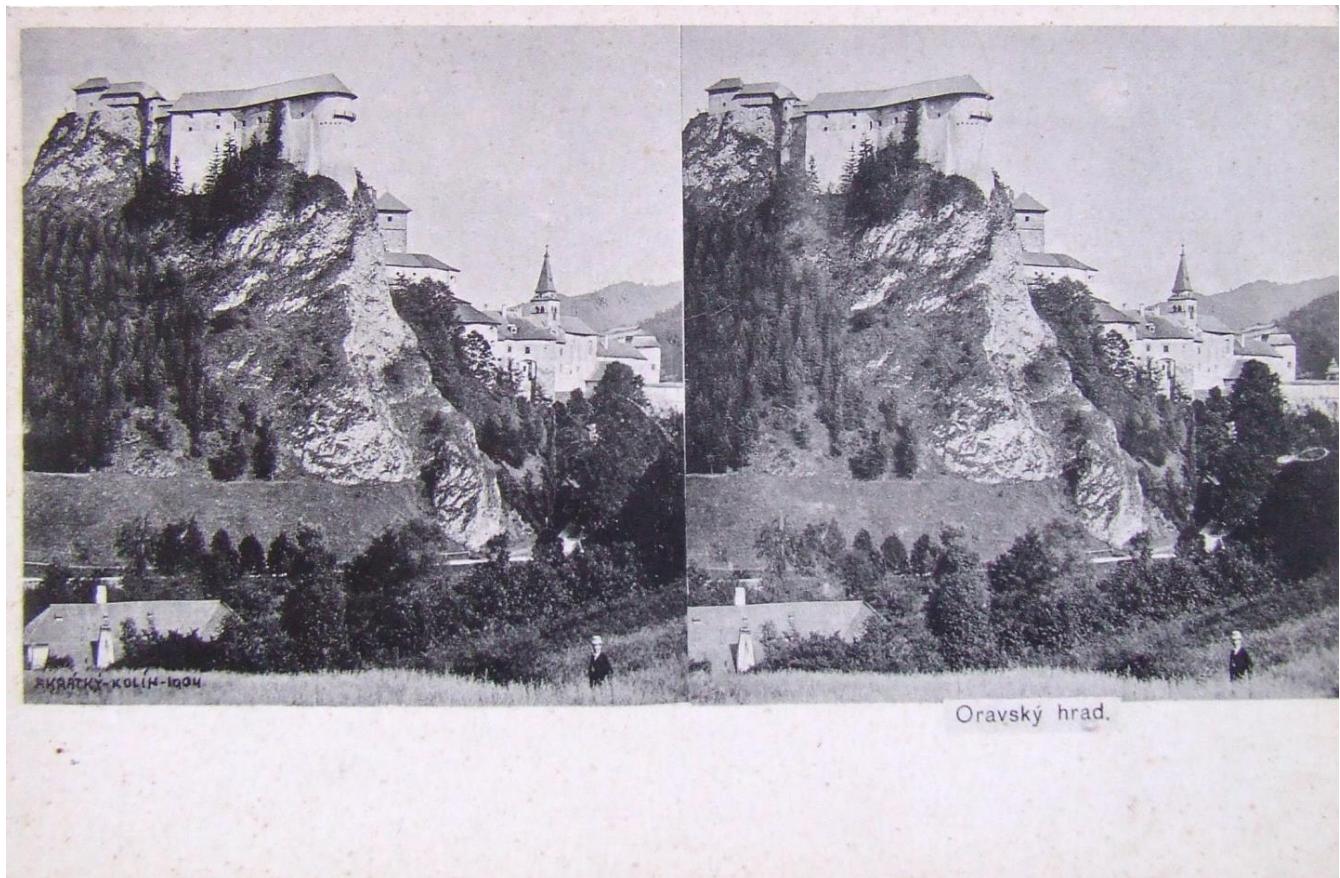
Druhú skupinu tvorili tzv. kopírovateľné procesy, kde patrí „druhá“ najstaršia fotografická technika tzv. kalotypia / talbotypia britského vynálezcu Williama Henry Fox Talbota. Talbot sa experimentoval so zachytávaním svetelných obrázkov venoval už dlhšie,<sup>103</sup> ale až jeho kalotypický negatív znamenal revolúciu. Keď sa zospodu negatívu priložil ďalší hárrok svetlocitlivého papiera (slaného papiera) a vystavil sa slnečnému svetlu, motív sa tonálne správne presvetil na spodný list a vznikol pozitív; výmenou spodného papiera a opakovaním exponovaním bolo možné takýchto identických pozitívnych fotografií vytvoriť niekoľko. Sám Talbot v rokoch 1844 – 1846 vytvoril súbor 24 negatívov a z nich pozitívy pre 6-zväzkovú publikáciu *The Pencil of Nature*, ktorú vydával po častiach v dnes neznámom náklade. Každý kus predstavoval zväzok s vlepenými originálnymi autorskými pozitívными fotografiami v určitom limitovanom počte (dnes je známych 40 zachovaných kusov),<sup>104</sup> teda niečo obdobné ako predstavovali limitované vydania grafík alebo tlačí. Talbotov proces znamenal začiatok rozdelenia celého procesu vzniku fotografického obrázka na dve fázy – negatívnu (jeden originálny kus) a pozitívnu (viac možných identických pozitívov) a tým položil základ dnešného problému ako vnímať originál a kópiu v oblasti multiplikovateľnej fotografie. Keďže Talbotov proces bol menej náročný na čas, materiál i chemikálie ale naopak nemal také vizuálne vlastnosti ako dagerotypia, skôr než na portrét sa začal používať pri fotografovaní podôb krajiny, architektúry alebo výtvarných diel; v spojitosti s knihami sa namiesto grafík používal na šírenie poznatkov o svete. V prípade tvorby portrétov na slanom papieri bolo zaujímavé ich ručné kolorovanie, ktoré z každej kópie tvorilo vlastne opäť jedinečný kus – *originál*.



Obr. 3 Carlo di Ságo: Rudolf Bartal. 1860 – 1870.  
Albumínová fotografia.  
Bratislava, Slovenská národná galéria  
(inv. č. UP-DK 2062)  
Foto: SNG – Digitalizačné pracovisko

<sup>103</sup> Daffner, Lee Anne: Calotype and Talbotype. In: Hannavy 2008 (cit. v pozn. 101), s. 239-242; tiež Watson, Roger: Talbot, William Henry Fox. In: *ibidem*, s. 1376-1378.

<sup>104</sup> Viac pozri na: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267022> (29. 9. 2015).



Oravský hrad.

Obr. 4 František Krátký: Oravský hrad. Okolo 1895. Svetlotlač.  
Bratislava, Slovenská národná galéria (inv. č. UP-DK 4563)  
Foto: Lucia Almášiová

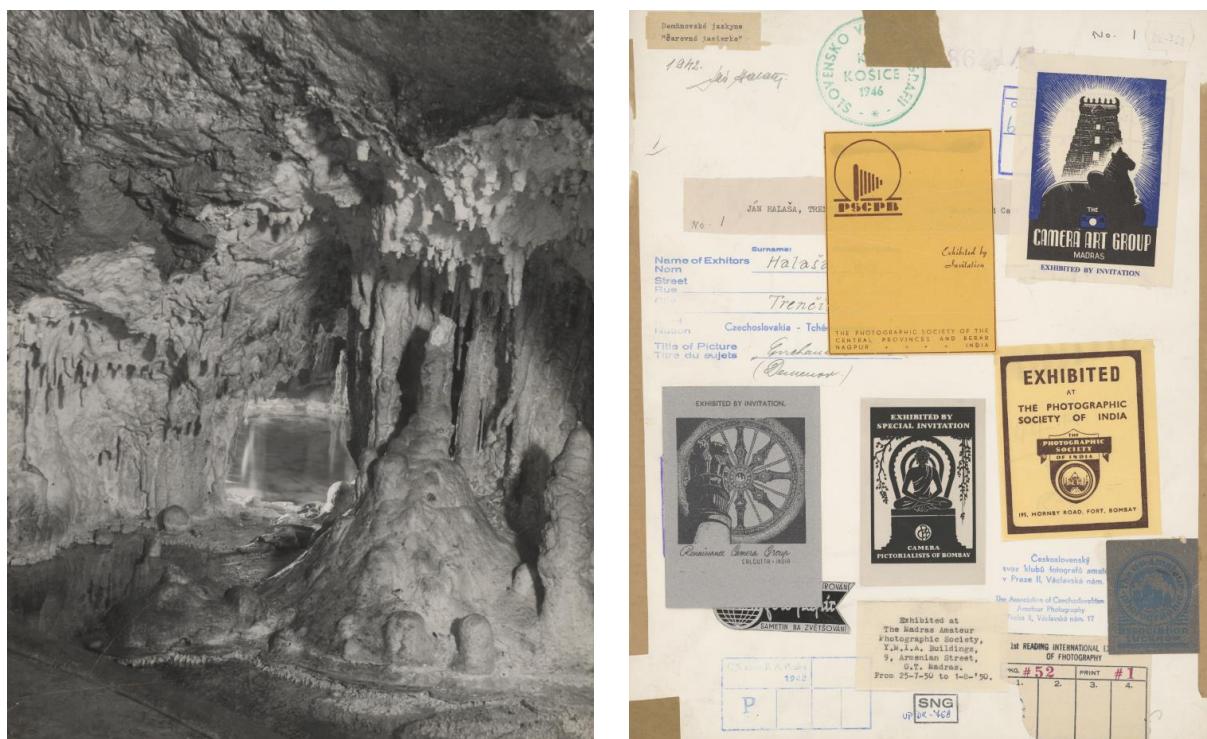
Nie úplne uspokojivé vizuálne vlastnosti papierových negatívov a fotografií na slanom papieri podnecovali k hľadaniu lepších materiálov. V roku 1847 boli predstavené prvé albumínové negatívy na sklenej podložke, v roku 1851 potom kolódiové negatívy.<sup>105</sup> Paralelne s negatívnym procesom pracoval francúzsky nadšenec Louis Désiré Blanquart-Évrard i na pozitívnom albumínovom papieri, svoje riešenie verejne predstavil v roku 1850.<sup>106</sup> Spojenie mokrého kolódiového procesu a albumínových papierov prinieslo prvý raz od boomu dagerotypie fotografické obrazy neobyčajnej ostrosti a detailnosti, ktoré bolo možné tvoriť za oveľa nižšie náklady a v podstate v neobmedzenom množstve kópií. Naviac, albumínový papier bolo možné vyrábať do zásoby a manufaktúrne, čo fotografom výrazne uľahčilo prípravné práce v ateliéroch i na cestách. Prejavilo sa to od začiatku 60. rokov napríklad masovou obľubou tzv. cartes-de-visite – malých formátov portrétov na pevnej predtlačenej podložke, ktoré sa vytvárali v počte 6, 8 alebo až 12 originálnych kusov a ktoré portrétovaní rozdávali na pamiatku svojim príbuzným a priateľom.<sup>107</sup> Rovnakú službu albumínový papier urobil v oblasti komerčného vydávania albumov s tematikou krajiny, architektúry alebo výtvarných diel, kde je však situácia s hodnotením originálu

<sup>105</sup> Lavédrine 2009 (cit. v pozn. 100), s. 234-243.

<sup>106</sup> Neumann, Caryn E.: Albumenprint. In: Hannavy 2008 (cit. v pozn. 101), s. 22-24.

<sup>107</sup> Na zadnej strane podložky vizitky (neskôr i väčšieho formátu kabinetky) býval často nápis „Platňa sa uschováva pre neskoršie použitie“, čo je dokladom, že fotografi ponúkali možnosť opäťovnej tvorby portrétu z archivovaného negatívu.

komplikovanejšia. V lepšom prípade bol fotograf- autor záberov zároveň i vydavateľom<sup>108</sup> a v prípade zachovania záznamov je možné určiť aspoň približné množstvo originálov – teda fotografií z doby krátko po vzniku negatívu alebo množstvo neskorších autorských (autorom vytvorených) alebo autorizovaných pozitívov (vytvorených pod dohľadom autora).<sup>109</sup> Z dejín fotografie však poznáme situácie, kedy najmä v turisticky exponovaných mestách ako Benátky, Rím, Florencia, Neapol a pod. pôsobili krajinárski fotografi iba ako dodávateľia obrazového materiálu pre vydavateľov (tlačiarov), ktorí fotografie produkovali opakovane v sériach alebo samostatne, často ako anonymné. Pomerne bežné bolo i preberanie (odkupovanie) celých archívov negatívov po zomrelých autoroch ich nasledovníkmi alebo vydavateľmi, ktorí z týchto archívov ďalej čerpali a podľa požiadavky trhu vytvárali *neskoršie neautorské pozitívy*(nesignované, bez dohľadu autora) v nekontrolovanom množstve, čím sa hodnota fotografií znižovala. Určiť tak mieru ich originality možno dnes iba podľa edičného nákladu ako pri grafike (ak je známy) alebo podrobnejším preskúmaním množstva (autorský identifikovaných) rovnakých záberov vyskytujúcich sa v zbierkach alebo na trhoch s umeleckými predmetmi.



Obr. 5a+b Ján Halaša : Čarowné jazierko. 1942. Čiernobiela fotografia.  
Bratislava, Slovenská národná galéria (inv. č. UP-DK 768)  
Foto: SNG – Digitalizačné pracovisko

<sup>108</sup> V našom prostredí takýto typ tvorca – fotografa i vydavateľa predstavoval fotograf Karol Divald z Prešova, ktorý svoje práce dôsledne signoval a pridával tiež nápis „Vervielfältigung vorbehalten“ (Rozmnožovanie vyhradené).

<sup>109</sup> Všetky definície pojmov originál, pozitív, kópia, reprodukcia, falzifikát, faksimile atď. sú spracované podľa materiálu Národného archivu ČR. Dostupné na: [http://www.nacr.cz/Z-Files/priloha1\\_terminologie.pdf](http://www.nacr.cz/Z-Files/priloha1_terminologie.pdf) (12. 8. 2015).





Obr. 6 Jozef Nový: Čitatelia práce. 1953; pozitív 2013. Čiernobiela fotografia.  
Bratislava, Slovenská národná galéria (inv. č. UP-DK 4751)  
Foto: SNG – Digitalizačné pracovisko

V súvislosti s tvorbou profesionálnych fotografov, ktorí si získali vysoké renomé už počas svojho života (najmä moderní výtvarní fotografii a portrétisti ako Jaromír Funke, Josef Sudek, František Drtikol a ī.) a dnes sú ich práce na domácich i zahraničných aukciách predávané za vysoké sumy, sa môže objaviť problém výskytu tzv. *falzifikátu*, teda tajne vyrobenej neskoršej kópie napodobujúcej originál vrátane veľkosti a iných vonkajších znakov (vzhľad, materiál, podpis, pečiatka alebo razená značka autora). Účelom vzniku takejto kópie je vydávať sa za originál a zámerne uviesť niekoho do omylu. Hoci najčastejším výtvarným druhom pre vznik falzifikátov je maľba, nie je to vylúčené ani v oblasti fotografie. Je preto





Otázka posudzovania hodnoty originálu a kópie v oblasti tak komplikovaného média ako je fotografia rozhodne ešte nie je uzavretá. Postupujúci výskum historických fotografických techník a ich rôzne možnosti vytvárania identických kusov a naopak ešte len zoznamovanie sa s možnosťami nových digitálnych technológií v muzeálnom prostredí budú klásť v budúcnosti ďalšie otázky a rôzne uhly pohľadu. V zásade však platí, že ak chceme posúdiť mieru originálnosti fotografie, je nutné každú fotografiu posudzovať individuálne na základe čo najväčšieho množstva informácií o nej (typ diela, charakter techniky a materiálu, množstvo predpokladaných existujúcich identických kópií, dobová prax v danom žánri a pod.); v prípade získania fotografií od žijúcich autorov je naopak vhodné žiadať od nich informácie o edícii a poradovom čísle fotografie z tejto edície. Iba tak je možné pri súčasných možnostiach sústrediť sa na ochranu a prezentáciu tých najlepších prác pred menej hodnotnými kópiami, udržať kvalitu štátnych a súkromných zbierok a mať možnosť ustrážiť, aby za originály neboli vydávané diela, ktoré také kvality nemajú.

Lucia Almášiová

kurátorka zbierky fotografie

Slovenská národná galéria Bratislava



## The Photography: Questioning Originality and the Birth of the 'Copy'

Lucia Almašiová

As a new artistic medium, the photograph provoked a revolution within the first years of its presentation (1839) to the visual culture of the time. Immediately after its emergence, the daguerreotype – the first form of photography – found a response from writers, theoreticians, and art critics.<sup>122</sup> Most of these reactions questioned the relationship between photography and reality (nature), photography and people,<sup>123</sup> and the influence of photography on the fine arts.<sup>124</sup> The juxtaposition of the original and the individual versus the copy and the reproduction was at the margins of interest as it was primarily an issue for the authors. To some extent, collectors, art historians, and museums also became interested at a later date when many practical problems began to emerge.<sup>125</sup> While ideas about 'truth', 'manipulation', 'censure', and 'propaganda' in photography could be found in international literature in the form of independent research and publications,<sup>126</sup> issues connected to the concept of the 'original' and the creation of a 'copy' are discussed only as limited fragments

---

<sup>122</sup> Kemp, Wolfgang – Amelunxen, Hubertus V.: *Theorie der Fotografie I – IV : 1839 – 1995*. München : Schirmer/Mosel, 2006, pp. 46-77.

<sup>123</sup> Flusser, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Praha : Hynek, 1994.

<sup>124</sup> Benjamin, Walter: Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukoveľnosti. In: *Walter Benjamin. Iluminácie. Eseje*. Ed. by Adam Bžoch. Bratislava : Kalligram, 1999, pp. 194-225

<sup>125</sup> With the growing number of photographic images in collections (sometimes tens of thousands of pieces), it is imperative to categorize them with the aim of preserving those that are most valuable; however the problem is the categorization itself as one of the most important criteria is to determine its originality.

<sup>126</sup> See other literature under the terms: Photographic Truth, Manipulation, Censorship and Propaganda. In: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Vol. I-III. Ed. Lynne Warren. New York : Routledge, 2006.

of selected surveys of history.<sup>127</sup> An exception to this rule in Central European literature are the eight chapters (from daguerreotype to contemporary photography) of Ondřej Přibyl's *Jedinečnost a reprodukce fotografického obrazu*,<sup>128</sup> in which the Czech author examines the status of the original and its transformation together with the evolution of photographic technology. The overall focus of the text is rather philosophical; however it also brings forth the much needed theoretical perspective, which is appropriate to solve practical issues in a museum environment. Judging to what extent a photograph is an 'original' or a 'copy' depends closely on authorship, on the overall knowledge of the history of photography, and especially on the evolution of historical and contemporary techniques/ materials used in its creation.

The first period of the history of photography (c. 1839 – 1855) is characterized by a simultaneous emergence of several technical processes which captured a 'lit image' on a fixed surface. These processes can be divided into two groups which depend on their ability to be multiplied.



Fig. 1 Unknown author: Portrait of a Young Lady. 1840 – 1860. Daguerrotype. Bratislava, VŠVU – Referencial collection of the Institute of Photography and Institute of conservation  
Photo: Jana Hojstričová

The first group is represented by photographic images which cannot be copied and which are the result of the so-called direct positive printing. Such images were made by a direct print of light onto a finite surface through an optical device; they were thus unable to

<sup>127</sup> Mitchel, William J.: Originals and Copies. In: Mitchel, William J.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge : The MIT Press, 1982, pp. 49-50.

<sup>128</sup> Přibyl, Ondřej: *Jedinečnost a reprodukce fotografického obrazu*. Praha: UMPRUM, 2014.

be multiplied without an obvious loss of sharpness or tonal magnitude. They have existed as singular objects with motifs that could not be duplicated and were from our contemporary perspective, therefore, *originals*. One of the oldest techniques, the daguerreotype, belongs in this category, as do some related or unrelated techniques such as the ambrotype, tintype /ferrotypes, and pannotype.<sup>129</sup> The daguerreotype, a result of collaboration between the French inventors Joseph-Nicéphore Niépce and Louis-Jacques-Mandé Daguerre,<sup>130</sup> represented a break in visually capturing the world. Many saw the prospects of this invention, especially in documenting scientific research, on account of its honesty to the prototype, its inability to be reproduced and its precision. After its introduction, the daguerreotype quickly attracted the interest of artists, who endeavoured to broadcast it as a fast and cheap alternative to painted portraits. Since daguerreotypes and other aforementioned types of photographs were framed or mounted for protection, there is a paradoxical situation in the 1940s when the daguerreotype originals are placed into mounts or frames made in bulk.<sup>131</sup> This, however, does not lower the value of the photograph - on the contrary, it allows for a deeper analysis of the object and its provenance.



Obr. 2 J. Deutsch: Kapuchin street in Bratislava. 1840. Kalotype / Salt print photograph  
Bratislava, Múzeum mesta Bratislavы (inv. no. Fo-2851)  
Photo: Lucia Almášiová

<sup>129</sup> *Photographs of the past : process and preservation*. Ed. Bertrand Lavédrine. Los Angeles : Getty Conservation Institute, 2009, pp. 34-39, 50-57, 92-95.

<sup>130</sup> Dinius, Marcy J.: Daguerreotype. In: *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Vol. I. (A-I). Ed. John Hannavy. New York : Taylor & Francis Group, 2008, pp. 367-370.

<sup>131</sup> For the various type of protective cases, see for example: <http://oldphotographic.com/tips/gutta-percha-or-thermoplastic-union-cases> (15. 6. 2015).

The second group is made up of processes that can be multiplied, and the second oldest photographic technique - the so-called kalotype/talbotype - which was invented by William Henry Fox Talbot, belongs in this category. Talbot experimented with capturing light for some time<sup>132</sup> but it was his kalotype negative that began a revolution. When a piece of light-sensitive paper (salt print) was placed under a negative and exposed to sunlight, the motif was transferred to create a tonally accurate positive; and by changing the paper underneath and repeating the process, several positives could be created. In 1844 – 1846, Talbot alone created 24 negatives and from those he made positives to produce a 6 volume publication called *The Pencil of Nature*, and published it in parts through an unknown publisher. Each limited edition volume was composed of a series of fastened original photographs (only 40 volumes are known today),<sup>133</sup> created similarly to limited edition graphics or prints. Talbot's invention meant the beginning of a divide in the photographic process into two phases – a negative (one original piece) and a positive (many identical copies). With that divide, he generated the current issues with distinguishing between an original and a copy in a photography that can be duplicated. Since Talbot's process consumed less time, materials and chemicals, but did not have the same visual characteristics as a daguerreotype, it was first used to capture landscapes, architecture or art rather than portraits; and was also used in books to spread knowledge about the world. It was also interesting how salt paper portraits of this type would have been hand painted, thus creating an *original* in every copy.

Obr. 3 Carlo di Ságó: Rudolf Bartal. 1860 – 1870  
Albumen photograph.  
Bratislava, Slovenská národná galéria  
(inv. no. UP-DK 2062)  
Photo: SNG – Digital dept.



<sup>132</sup> Daffner, Lee Anne: Calotype and Talbotype. In: Hannavy 2008 (quoted in footnote 130), pp. 239-242; tiež Watson, Roger: Talbot, William Henry Fox. In: Hannavy 2008 (quoted in footnote 130), pp. 1376-1378.

<sup>133</sup> For more see: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267022> (29. 9. 2015)

The visual characteristics of the paper negatives and salt print photographs encouraged a search for better materials. In 1847, the first albumen silver prints were introduced and in 1851 collodion negatives were born.<sup>134</sup> At the same time as the negative processing was being developed, a French enthusiast, Louis Désiré Blanquart-Évrard, was working on a positive albumen paper – a solution that he publically presented in 1850.<sup>135</sup> For the first time since the use of the daguerreotype, the fusion of a wet collodion process and the albumen paper produced photographic images which were exceptionally clear and detailed, and which were created for a lower price and in unlimited copies. In addition, albumen paper was able to be stocked and manufactured, which eased the preparation work that photographers would have in ateliers or on the road. In the 1860s, this manifested itself in the form of the so-called cartes-de-visites – small portraits which were made in a series of 6, 8 or even 12 originals and which would have been given out as memorabilia to family and friends.<sup>136</sup> Albumen paper had a similar function in the area of albums of landscapes, architecture or art; here, however, the concept of the original is slightly more complicated. In the best case scenario, the photographer of these albums was also the publisher.<sup>137</sup> In that case, reference may have been made as to the number of *originals*, photographs made shortly after the production of the negative or *authored positives*, those created under the supervision of the author.<sup>138</sup>

Nevertheless, in the history of photography, we understand that many photographers, especially in touristic cities such as Venice, Rome, Florence and Naples, functioned only as suppliers to publishers (printers), who then produced the albums in a series or as individual works, often anonymously. It was also very common to buy entire archives full of negatives from the successors or publishers of dead authors, who continuously used these archives and produced later authorless positives (unsigned, without the supervision of the author) in uncontrolled amounts based on the demands of the market, thus lowering the value of the photograph. Identifying the degree of such a photograph's originality is only enabled through editorial costs, such as in a graphic (if it is known), or through a close examination of quantities of (author identifiable) identical images located in collections or in art markets. Beside the most common albumen papers, positives on paper plates created from glass negatives also existed in the second half of the 19<sup>th</sup> century – collodion photographs, the first forms of gel photographs, the seldom used

---

<sup>134</sup> Lavédrine 2009 (quoted in footnote 129), pp. 234-243.

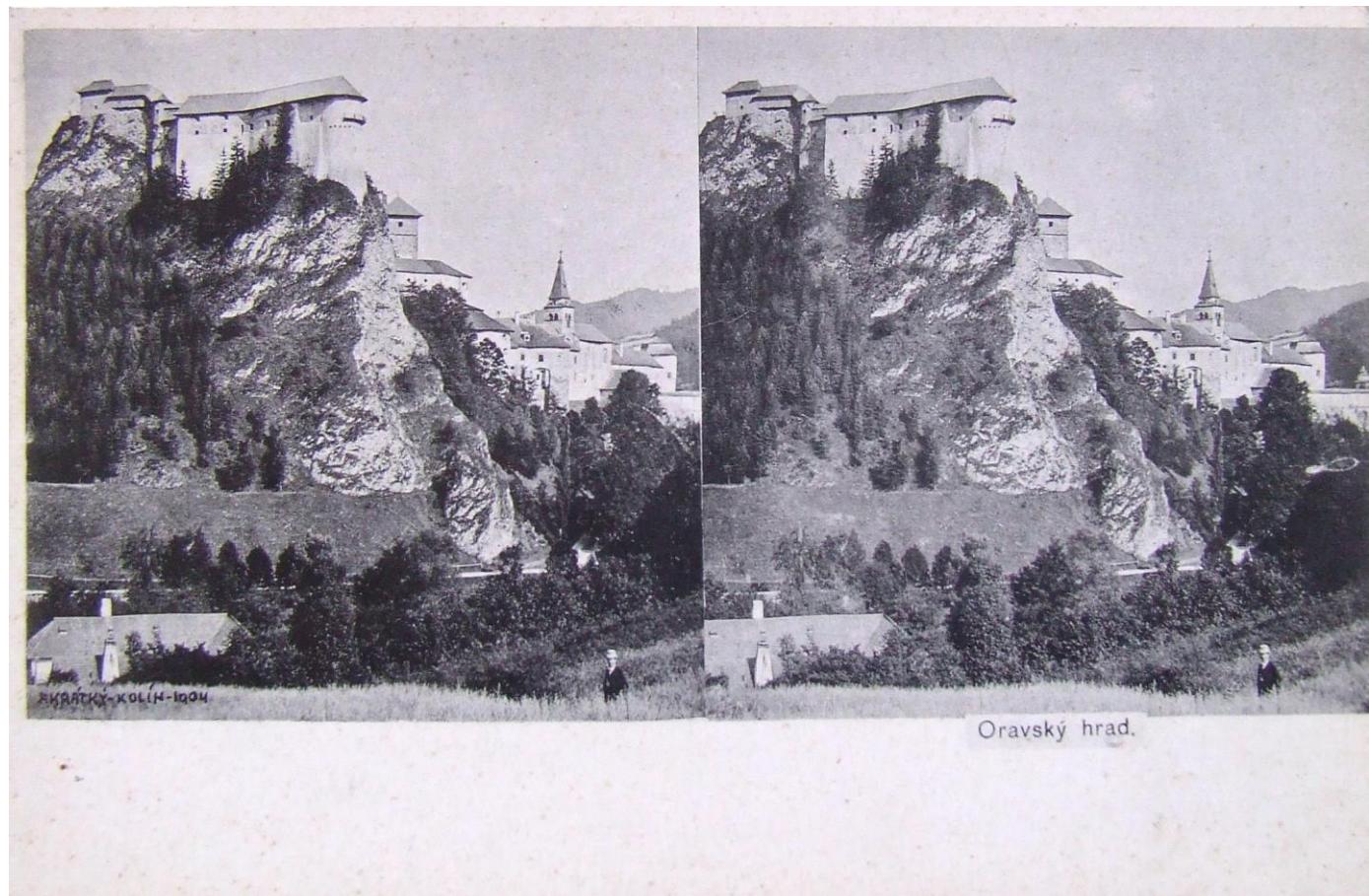
<sup>135</sup> Neumann, Caryn E.: Albumen print. In: Hannavy 2008 (quoted in footnote 130), pp. 22-24.

<sup>136</sup> On the backing of the carte de visite (later also on the larger cabinet cards) was usually a caption 'The panel is protected for later use,' which is proof that photographers offered the possibility of a duplicate portrait from an archived negative.

<sup>137</sup> In our context, this type of an author – photographer and publisher- was Karol Divald from Prešov, who signed his work and also captioned them with „Vervielfältigung vorbehalten“ (Reproduction available).

<sup>138</sup> All the definitional of the term original, positive, copy, reproduction, falsification, facsimile, ect. are presented according to the material of the Národní archiv ČR. Available at: [http://www.nacr.cz/Z-Files/priloha1\\_terminologie.pdf](http://www.nacr.cz/Z-Files/priloha1_terminologie.pdf) (12. 8. 2015)

techniques of the kyanotype, or various alternative print processes (chrysotype, platinotype, woodbusytype, carbon-printing, gum-printing and others).<sup>139</sup>



Obr. 4 František Krátký: Orava Castle Around 1895. Collotype  
Bratislava, Slovenská národná galéria (inv. no. UP-DK 4563)  
Foto: Lucia Almášiová

These processes, however, were more complex to learn and to follow, and so authors commonly produced identical pieces only as rarities in small quantities. For this reason, most of these prints can be understood as an *original* or an *authored positive*. A parallel development in the area of photomechanical reproduction occurred in 1868 with the invention of the *collotype*<sup>140</sup> – a technique which allowed a cheap but relatively high quality means of reproducing photographic images in large quantities. The collotype was especially useful in illustrating books, in the circulation of educational or entertaining stereoscopic photographs, and in landscape themed albums. In technical terms, however, this process was categorized as a print and thus represented a reproduction (copy) of the original photograph. In the first quarter of the 20<sup>th</sup> century, the use of several older techniques

<sup>139</sup> Lavédrine 2009 (quoted in footnote 129), pp. 138-181.

<sup>140</sup> *Ibidem*, pp. 182-187.

diminished while the use of the gel emulsion to catch light sensitive salts on a surface gained preference. The modern gel photograph, under the term black and white<sup>141</sup> photograph, gained dominance in the period between the two world wars. With several technical alternatives (coloured photograph, cibachrome), it characterized the history of photography during the entire 20<sup>th</sup> century.



Fig. 5a+b Ján Halaša : Mysterious lake. 1942. Black & white photograph  
Bratislava, Slovenská národná galéria (inv. no. UP-DK 768)  
Photo: SNG – Digital dept.

The reduction and simplification of the camera together with the manufacturing of cheap photographic paper and with more leisure time, allowed for photography to expand to the lower classes. As a result, amateur photographers, usually as members of groups or societies, began appearing next to licensed photographers – newly called professional photographers. They often presented their work at their club meetings or at public exhibitions, and even published reproductions of photographs in contemporary magazines dedicated to art and photography. Their photographs would have been developed in private darkrooms or the darkrooms of their clubs. They also frequently created several versions of

<sup>141</sup> Kingsley, Hope: Bromide Print. In: Hannavy 2008 (quoted in footnote 130), pp. 218-219.

one photograph (of various tonalities, on different papers or with different shapes), signed the best ones (handwritten or stamped), named them and prepared them for presentation. Such a signed photograph – *signed original*– often travelled from one exhibition to another, and included stickers which were stuck on its backing and which raised its value.<sup>142</sup>

Together with the work of professional photographers, who gained recognition during their lifetime (especially modern art photographers such as Jaromír Funke, Josef Sudek, František Drtikol ect.) and whose work is sold for incredible amounts in national and international auctions today, issues surrounding fakes – secretly manufactured later copies, which replicate the original's size and outer characteristics (appearance, material, signature, stamp or punch marks) and which are aimed at confusing the buyer – also began appearing. Although the most common medium of a fake is painting, it cannot be dismissed in the context of photography. Thus when financially demanding purchases by renowned deceased authors are concerned, it is beneficial that the work is examined by an expert and by conservation research. This process would be able to confirm its originality by examining its remains (comparing them to the negative, to archival documents or to contemporary publications) or by contacting trustworthy relations (family, friends or descendants). Alternatively when the work declares itself as a copy (in size, material, technique, marks and overall outer appearance), it is called a *facsimile*. Facsimiles are frequently used for educational purposes, especially in the case that the original is to be exhibited in an environment which is unsuitable in climate or lighting, in case of permanent exhibitions,<sup>143</sup> or in the case that the transport of the original work would be too risky or costly. Creating publically recognized copies is also possible for commercial purposes. Such copies are usually produced by larger institutions,<sup>144</sup> which have rich collections and the technical ability to create copies. When the copy is not created to duplicate the original in every sense (composition, technique, material, size etc.), the result is called a *reproduction* (often digital), which must be clearly marked.<sup>145</sup>

The war and post-war period also prompted (among other photography related aspects) the birth of so-called photography agencies (Magnum Photos, Tiofoto, VIVO, ČTK, ect.), which guaranteed appropriate material from contemporary politics, agricultural news, buildings, and cultural/ sport events. From the abundance of photographs taken, only a small number was usually published in newspapers or magazines, so there was no reason to

---

<sup>142</sup> Apart from the acknowledging originality, the stickers are good sources of exhibition activity, of contacts and of the successes of the authors; and it is certainly appropriate for this type of information to be available as evidence about the work.

<sup>143</sup> An example could be the permanent exhibition of photography, which is a part of the larger exhibition The Story of Materials in UPM Praha (on display until 5. 1. 2015).

<sup>144</sup> The production of facsimiles or reproductions of selected works for commercial purposes is well known from the middle of the 20<sup>th</sup> century and it is dependent especially on the possibilities of production and on the assumed distribution. Today this type of service is offered for example by the National Gallery in Bratislava.

<sup>145</sup> The reproduction should be marked with a sticker stating at least that this is a reproduction, who the author is, what the work is and by whom the reproduction was made.

create originals for exhibitions.<sup>146</sup> From the 1960s – 1970s, image collections for book publications functioned similarly, and the production of photographs on diapositives - used as a background for print especially when originals (in case of the expense of coloured photographs) were not needed - were preferred on account of the quality of the resulting image. In these two cases, the originals are thus often missing, and when a demand arises to place photographs from these sources in exhibitions, it is necessary to create a new set of *authored/unauthored positives* and to mark them in this way. In theory, it is also useful to retain evidence of the number of newly created positives; this, however, is optional for the owner of the archives. This does not apply in case of photographers who are alive and who still own their own archives.

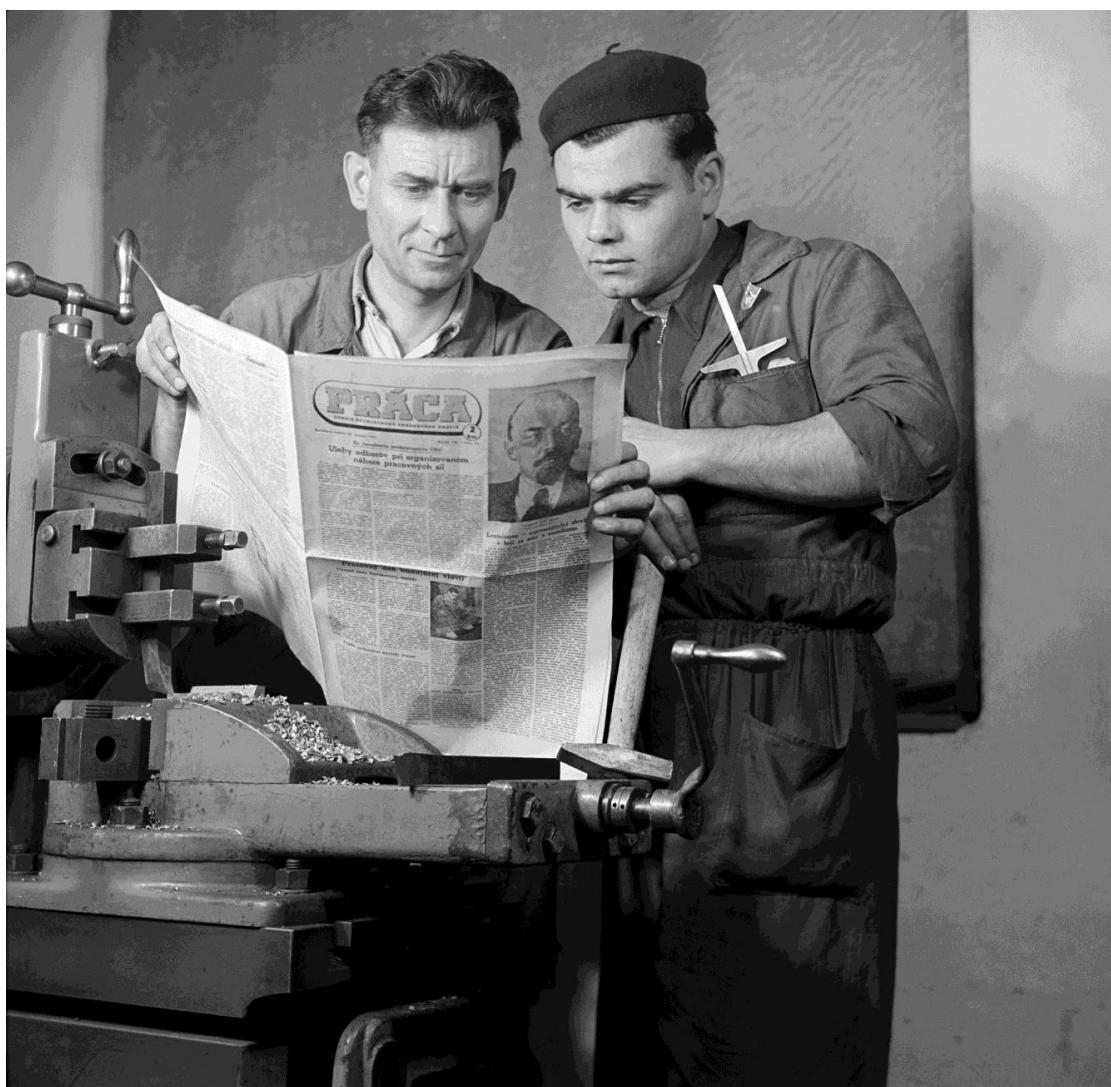


Fig. 6 Jozef Nový: Práca-Daily Readers. 1953; print 2013. Black & white photograph  
Bratislava, Slovenská národná galéria (inv. no. UP-DK 4751)  
Photo: SNG – Digital dept.

<sup>146</sup> As archival evidence, contact was made and for the media small format positive, which were not returned to the author, were produced.

In the middle of the 20<sup>th</sup> century, the range of photographic types and purposes spread from professional and amateur photographers to photographers whose work is to create documentation for various heritage or research institutes.<sup>147</sup> The photograph thus began functioning as a documentary (not only to document) tool. An unlimited number of positives was often produced from one negative, depending on the need, and these were often unsigned and undated, thus dramatically decreasing the value of photography as a medium in this context. The original positives were also not individually protected since it was always possible to create a new set according to the latest requirements (another size, details, cut). Many of these archival institutions no longer exist today and those which do represent a rich source of photographic material, which is especially valuable if they possess detailed evidence about their collection and if the collections are logged in a modern database.

The end of the 20<sup>th</sup> century marked another jump in the technological evolution of the photograph – the entrance of the *digital photograph*.<sup>148</sup> As a new method of capturing an image, it affected not only the visual characteristics of photography but also the way in which the photograph began being used. The need for negatives disappeared and authors of photographs began creating digital archives or presenting their work on websites and online platforms. To preserve the quality of the image, digital photographs began being printed (on archival paper, aluminium printing plates or composite panels), while the diversity of modern technological equipment allowed the technology to also be combined with various analogical processes. And although new labels were added to the existing collection of technical and material terminology (to museum evidence), the evaluation of the originality of a specific photograph remains the same as in the case of an analogue photograph (negative [able to be copied!] = digital account; positive = original print/ later authored print). With the unlimited possibilities in the present day, it is especially imperative for authors to keep evidence of the number of originals they made shortly after the negative/digital account was created if they want to conserve the value of their photographs. This information could then be provided to institutions or private individuals, who are interested in including the author's work in their collections. The pre-existing system of purchasing artworks exclusively through the state-owned Dielo shops (before the year 1989) allowed for only 5 photographs to be accredited as originals from one negative.<sup>149</sup> However, this is no longer the case today and it is the sole decision (or professionalism) of the authors whether they will respect the said amount, whether they will choose another limited amount (edition), or whether they will number their works at all.

---

<sup>147</sup> An example is the Fotografický archív Pamiatkového úradu SR v Bratislave. Retrieved from: <https://www.pamiatky.sk/sk/page/badanie> (13. 9. 2015).

<sup>148</sup> Tobia, Blaise: Digital Photography. In: Warren 2006 (quoted in footnote 126), pp. 391-396.

<sup>149</sup> Fassati, Tomáš: Cena historickej fotografie. In: Fassati, Tomáš: Čaro starej fotografie. Výstava z histórie fotografie na strednom Slovensku. Exhibition catalogue. Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica, April-May 1983. Banská Bystrica : Stredoslovenské múzeum, 1983, nepag.

The potential of current digital equipment, especially digital scanners, improved the documentation and reproduction of photographs - especially by digitally copying it and possibly using it later. In the context of restoration, this new technology has the ability to virtually 'repair' the photograph - in other words the ability to retouch/ restore the photograph or in some cases to create a complete *digital reconstruction*.<sup>150</sup>

Questioning the value of an original versus a copy in a medium as complex as photography is most definitely not concluded at this point. The progressing research of historical photographic techniques, their various possibilities to create identical pieces, or the familiarization with the promises presented by new digital technologies in a museum context will present us with new questions and perspectives. In principle, however, it is true that if we want to judge the measure of originality in a photograph, it is necessary to judge each photograph individually on the basis of as much information as is available about it (type of work, the characteristics of the technique or material, the possibility of existing identical copies, the contemporary practices within that genre, ect.). In contrast, when a photograph is acquired from a living author, it is suitable to request information about the edition and the serial number of the photograph directly. With today's possibilities, this is the only way to focus on protecting the best works from the less valuable ones, to keep up the standards of state and private collections, and to have the possibility to prevent those works that do not have the same qualities from being presented as originals.

Lucia Almášiová  
Curator of the Collection of Photography  
Slovak National Gallery Bratislava

English by Miroslav Pomichal

---

<sup>150</sup> See for example: <http://www.cambridgeincolour.com/tutorials/digital-photo-restoration.htm>



Koniec sekcie I  
**End of Session I**