

Originál & kópia
v múzeu
zborník zo seminára a diskusného fóra

**Original and Copy
in the Museum
Proceedings of a Conference and Discussion Forum**

Sekcia II
Session II



Sekcia II
Session II

Zbierky umenia a dizajnu
Collections of Art and Design

Kopie a faksimile děl Mistra Pavla z Levoče a jejich funkce Matěj Kruntorád

Na úvod

Sochařská díla vzniklá v 1. třetině 16. století v dílně Mistra Pavla z Levoče jsou špičkovými díly slovenské pozdní gotiky a jedněmi z nejvýznamnějších a nejznámějších děl vzniklých na slovenském území vůbec. Nepřekvapí proto, že se v průběhu posledních padesáti let stala ikonickými reprezentanty slovenské kultury a umění ve světě i na samotném Slovensku. Tento text má za úkol podrobněji rozklíčovat důvody, které k této výjimečné pozici děl Mistra Pavla vedly. Závěrečná úvaha se zaměří rovněž na důsledky tohoto stavu a na možnosti divácké recepce kopií a faksimilí Pavlových soch.

Předně je třeba se krátce zastavit nad používáním pojmů kopie a faksimile. Vodítkem k vhodnému oddělení obou termínů je památkářská metodika Miloše Suchomela.¹ Zabývá se sice primárně kamenosochařskými díly, jeho závěry jsou ale jednoznačně přijatelné i pro dřevěné sochy. Rozdíl mezi kopií a faksimile je prozaický a je možné jej shrnout pod krátkou poučku: kopie je sochou a faksimile plastikou. Kopie tedy vzniká odebíráním hmoty – tesáním nebo řezbou a faksimile je odlitkem. Na obě tyto reprodukční techniky jsou kladeny jiné technologické i výtvarné nároky, svou roli hrají rovněž finanční možnosti a v neposlední řadě i důvod pořizování reprodukce a její funkce. Rovněž samotný výsledek přirozeně nabízí různé kvality: faksimile dokáže přesvědčivě reprodukovat stav sochy v určité časové fázi, kopista má zase možnost dotvořit na kopii detaily chybějící na originálu.

¹ Suchomel, Miloš: *Záchrana kamenných soch, díl druhý*. Praha 1990, s. 7-43, zejména však s. 41-43.



Obr. 1 Mistr Pavel z Levoče. Hlavní oltář Kostela sv. Jakuba v Levoči – detail oltární skříně, detail figury sv. Jana Evangelisty Po 1508. Foto Archív Pamiatkového úradu SR Bratislava

Znovuobjevení díla Mistra Pavla a Světové výstavy

Velká vlna odborného a veřejného zájmu o dílo Mistra Pavla úzce souvisí s celkovým náročným restaurováním hlavního oltáře chrámu sv. Jakuba v Levoči, nejnámějším dílem svého tvůrce. V letech 1952 – 1954 byl oltář v rukou bratří Kotrbů a jejich spolupracovníků, kteří celé dílo rozebrali, usmrtili červotoče, celý oltář zpevnili, znovupostavili a zrestaurovali.² Celé akci se dostalo celospolečenské pozornosti. Kotrbové za zrestaurování oltáře získali Státní cenu Klementa Gottwalda, bezprostředně po obnově oltáře byly vydány první odborné knihy a články reflektující nová zásadní zjištění a dílo Mistra Pavla se dostalo do hledáčku médií a veřejnosti.³ Znovuobjevení pokladu slovenského středověkého umění se ne zcela

² O restaurování viz: Kotrba, František: Konservování levočského oltáře. In: *Zprávy památkové péče*, XIV, 1954, s. 99 – 110. O bratřích Kotrbách a jejich činnosti na Slovensku viz: Kruntorád, Matěj: *Bratři Kotrbové*. In: *Acta Musei Scepusiensis*, Levoča 2015, v tisku.

³ První slovensky psanou monografii napsali bratři Kotrbové, dalšího uměleckohistorického zhodnocení se po několika letech dílu Mistra Pavla dostalo od Jaromíra Homolky: Kotrba, Viktor – Kotrba, František. *Levočský oltář Mistra Pavla*. Bratislava 1955; Homolka, Jaromír (ed.): *Majster Pavol z Levoče. Tvorca klenotu slovenskej gotiky*, Bratislava 1961.

neočekávaně odrazilo v přípravách na prezentaci Československa na Světové výstavě EXPO 58 v Bruselu.

Výstavní program pavilonu byl podřízen tématu celé expozice, kterým byl *Jeden den v Československu*. Návštěvníci pavilonu postaveného dle návrhu Františka Cubrta, Josefa Hrubého a Zdeňka Pokorného měli možnost poznat to nejdůležitější v životě socialistického občana – práci, odpočinek a kulturu. Spojení jedinečných designových výrobků, technického pokroku státu a veskrze soudobých uměleckých děl předurčilo obrovský úspěch československého pavilonu. V závěrečném hodnocení EXPO získaly všechny přihlášené exponáty nějakou cenu (celkem bylo uděleno 170 cen). Pavilon jako celek byl oceněn Zlatou hvězdou a získal rovněž nejvyšší bodové ocenění ze všech vystavujících států.⁴ V rámci výstavního programu byla jedna místnost věnována památkovému bohatství Československa. Expozice byla postavena především na kopiích, modelech, mapách a velkoformátových fotografiích. Ústředním objektem byl model sklípkové klenby z jednoho ze slavných měšťanských domů a velkoformátová tapiserie s motivy z československých hradů a zámků.

V rámci prezentace středověkého umění byly vystaveny rovněž kopie a faksimile z hlavního oltáře levočského kostela sv. Jakuba. Okolnosti vzniku těchto reprodukcí pomohla osvětlit levočská farní kronika: *„Na Svetovú výstavu v Bruseli, ktorá bude r. 1958 rozhodlo Ministerstvo školstva spolu s Pamiatkovým ústavom v Prahe a Bratislave, že náš československý pavilón majú zdobiť kópie plastik z hlavného oltára. Pre tento účel musela sa zamurovať južná predsieň kde sa zriadila akási dielňa. Tam potom pracovníci Ústredia umeleckých remesiel v Prahe zhotovovali kópie podľa predlôh originálnych. Práce začali v septembri a pracovali cez celú zimu. Z majstrov, ktorí sa na práci podieľali bol akadem. sochár Staněk, Kněžkovský, majster Beneš a Boubín. Sádrové odliatky z krídiel zhotovil majster R. Jedlička a Frant. Kotrba ich polychromoval.“*⁵

Vytvořeny byly kopie ústředních soch oltáře – Panny Marie, sv. Jakuba a sv. Jana Evangelisty a sádrové odlitky (faksimile) reliéfních scén flankujících ústřední trojici. Byla vytvořena rovněž kopie oltářní skříně včetně zlacené výzdoby pozadí ústředních soch. Pro výstavu vznikly rovněž reprodukce soch z oltáře Narození z levočského kostela, jelikož dle zachovalé fotodokumentace výstavního pavilonu byl v expozici minimálně jeden z pastýřů. Reprodukce Pavlových soch z bruselského EXPO se staly součástí sbírek Slovenské národní galerie, v rámci jejíž expozice na hradě Zvolen jsou vyjma soch a křídel z hlavního oltáře vystaveny i dva pastýři a Panna Marie z oltáře Narození. S velkou pravděpodobností se jedná o celý konvolut děl vytvořených pro Brusel.

⁴ Dobový průvodce celé výstavy s výběrovou fotodokumentací viz: Santar, Jindřich: *Světová výstava v Bruselu, Expo 58*. Praha 1961. Současné zhodnocení československé účasti na výstavě viz: Kramerová, Daniela – Skálová, Vanda: *Bruselský sen. Československá účast na Světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*. Kat. výst. Praha. Praha 2008.

⁵ Still, Paulus. *Chronicon seu Historia Parochiae Liberae et Regiae Civitatus Leutschoviensis*. Leutschau 1880 (uloženo v archivu Římskokatolického farského úřadu v Levoči); viz zápis děkana Štefana Kluberta, s. 18 – 19.

Dalším důležitým mezníkem v bádání o Mistru Pavlovi a ve vzniku faksimilií jeho děl je rok 1967. Nejen, že v Levoči proběhla první ucelená výstava jeho díla,⁶ ale vznikl minimálně jeden další sádrový odlitek z levočského hlavního oltáře – Poslední večeře z predely. Další Světovou výstavu tentokrát pořádal kanadský Montreal na téma *Člověk a jeho svět*. Scénář československého pavilonu částečně stavěl na úspěchu svého bruselského předchůdce, největší důraz byl ale kladen na představení státu jako vhodného turistického cíle. Hned několik výstavních prostor bylo věnováno výtvarnému umění a památkám. Byla vystavena celá řada výjimečných originálů: Věstonická venuše, deskové malby Mistra Theodorika, nástěnná malba z Duchcova od Václava Vavřince Reinera nebo Madona z Ulože. Hitem výstavy byl rozměrný pohyblivý Třebechovický betlém. Pozdně gotické sochařství reprezentovaly opět kopie a faksimile Mistra Pavla. Právě pro EXPO 67 vznikl sádrový odlitek Poslední večeře z predely hlavního levočského oltáře. Odlití skulptury bylo opět dílem Rudolfa Jedličky, o polychromii se postaral Heřman Kotrba.⁷

Expozice v Domě Majstra Pavla

V průběhu následujících let se archivním průzkumem zjistilo, že Mistr Pavel žil a pracoval v domě č. p. 20 na levočském náměstí. Objekt získalo do vlastnictví Spišské muzeum a od roku 1976 zde chystalo stálou expozici o životě a díle jeho slavného vlastníka.⁸ První scénář výstavy vypracoval v letech 1976 – 1977 Ivan Chalupecký, který si dobře uvědomoval specifčnost svého úkolu. Dům č. p. 20 totiž stojí vzdušnou čarou jen několik desítek metrů od nejvýznamnějších originálů Mistra Pavla v kostele sv. Jakuba. Úkolem expozice proto mělo být rovněž představení samotného objektu a osobnosti, která v něm žila. Na základě velkého množství velkoformátových fotografií a trojrozměrných reprodukcí mělo dojít ke komplexnímu zhodnocení Pavlova díla jako homogenního celku. Nedílnou součástí expozice se má stát dle scénáře prezentace restaurátorských prací. Spišské muzeum již v době příprav expozice vlastnilo celou řadu sádrových odlitků soch z oltářů levočského kostela. Tyto nepolychromované faksimile vytvářel Rudolf Jedlička ve spolupráci s bratry Kotrbovými, kteří v průběhu několika desetiletí postupně zrestaurovali prakticky celou tvorbu Mistra Pavla v Levoči.⁹ Za účelem vystavení měly být tyto výdusky opatřeny polychromií. Ivan Chalupecký rovněž počítal se vypůjčením dalších kopií a faksimilií od slovenských muzeí a galerií. Jednalo se především o kopii sochy sv. Jakuba vystavené ve Zvolenu (socha z bruselského EXPO) nebo o odlitky ve Východoslovenském muzeu v Košicích.

⁶ K výstavě vyšel průvodce (spíše než katalog): Končeková, Zl. (red.): *Pavol z Levoče, jeho dielo a škola*. Bratislava 1967.

⁷ Více k celkové koncepci československého pavilonu viz: Dražilová, Veronika: *Mediální obraz československé účasti na Světové výstavě v Montrealu 1967 v dobovém tisku*. Magisterská diplomová práce FSV UK, Praha 2011. Soudobé reportáže z výstavy viz: Kocourek, Václav (red.): *EXPO 67. Aktuality Mladého světa a Mladé fronty – Světová výstava Montreal 67*. Praha 1967.

⁸ Informace o expozici viz: Archiv SNM – Spišského múzea v Levoči, karta B – 7/87. *Stála expozícia Majstra Pavla z Levoče*.

⁹ Chronologický seznam děl zrestaurovaných Kotrby viz Kruntorád 2015 (cit. v pozn. 2).

Přípravy expozice se vlivem různých okolností vlekly deset let a scénář proto doznal finální podoby až roku 1986. Určité změny si vyžádaly připomínky architektů Milana Makuly a Martina Trösterera, zohledněn byl rovněž vznik dalších faksimilií Pavlových děl. Nově bylo představeno město Levoča a samotný dům, a to na úkor plánované řezbářské dílny. Vernisáž výstavy obsahující nakonec přes 30 reprodukcí soch spojovaných s osobou Mistra Pavla a jednu originální skulpturu proběhla 3. 12. 1987 za účasti četných hostů. Již po pěti letech byla expozice reinstalována.¹⁰ Jednalo se spíše o drobnější úpravy reflektující postup restaurování soch Pavlova okruhu. Do roku 1997 tak přibylo několik faksimilií vytvořených Štefanem Hudzíkem a Márií Spoločníkovou.

V současnosti je v Levoči vystaveno něco přes 20 reprodukcí, mezi nimiž převládají sádrové odlitky Rudolfa Jedličky s polychromií od Heřmana Kotrby nebo Márie Spoločníkové. Ta vytvořila i některé tesané kopie a plastiky z epoxidové pryskyřice. Zbytky nynější muzejní sbírky vzniklé v 50. a 60. letech jsou, vyjma Poslední večere a dvou reliéfních křídel z hlavního levočského oltáře, ještě čtyři doposud nepolychromované sádrové odlitky – sv. Jan Almužník, sv. Leonard a Madona ze Slovenské Vsi. V Levoči tak v průběhu několika desetiletí vznikla unikátní expozice představující dílo Mistra Pavla ve své dosud známé celistvosti. Návštěvník města má jedinečnou možnost navštívit chrám sv. Jakuba s několika stěžejními díly mistra ve svém takřka původním kontextu, aby je pak mohl podrobněji prozkoumat, poznat a těšit se z nich v muzeu.

Výstavy Mistra Pavla v zahraničí

Příhodným termínem pro expanzi Pavlova díla do zahraničí byl rok 1998, na který připadlo 480. výročí dokončení hlavního oltáře v levočském kostele sv. Jakuba. Pro Slovenský inštitút v Budapešti byla na únor a březen 1998 připravena výstava Pavol – rezbár, která představovala dílo slavného sochaře pomocí faksimilií a velkoformátových fotografií z majetku Spišského muzea.¹¹ Impulzů k uspořádání putovní výstavy bylo hned několik. Hlavním důvodem byla snaha nalákat do Levoči turisty z celé Evropy, co však možná překvapí je politický kontext vzniku výstavy patrný z dopisu tehdejší ředitelky Spišského muzea Jarmily Marcinkové ministru kultury Ivanu Hudcovi: „*Vážený pán minister, veríme, že výstava zohrá významnú ulohu pri utváraní pozitívneho obrazu našej krajiny v zahraničí, a že bude politickým prínosom v roku volieb.*“ Na budapešťskou premiéru Pavla – rezbára si našlo cestu 1500 návštěvníků, což přes propagaci v tisku i televizi nebylo příliš mnoho. Přesto byla výstava považována za úspěšnou a byla naplánována její repríza v několika dalších evropských městech. Z vyjádření ředitelky muzea hodnotící výstavu jednoznačně vyplývá výše naznačený hlavní důvod celé akce: „*Takto chceme predstaviť Európe nielen tvorbu tohto najvýznamnejšieho neskorogotického umelca, ale mesto Levoču a Spiš. Sme presvedčení, že*

¹⁰ Reinstalaci výstavy se věnuje složka B – 8-9/1994: *Reinštalácia expozície Majster Pavol z Levoče / Reinštalácia expozície VKS*. Archiv SNM – Spišského múzea v Levoči.

¹¹ Písemnosti k výstavě viz složka B – 2/98: *Rezbár Pavol – putovná výstava*. Archiv SNM – Spišského múzea v Levoči.

sa nám podarí zvýšiť návštevnosť Levoče. (...) Robíme všetko preto, aby Levoča bola opäť významným mestom.“

Reprízy výstavy se konaly až do roku 1999 ve Štětíně, Berlíně, Przemyslu, Jaroslawi, Lubaczowě a ve Varšavě. Plánované pokračování na velvyslanectvích v Bruselu a ve Vídni nakonec neproběhlo. Prezentováno bylo celkem devět faksimilií nejvýznamnějších Pavlových děl, mezi nimiž nechyběla Poslední večeře z predely hlavního levočského oltáře, která byla ústředním exponátem. Speciálně pro tuto příležitost byly vytvořeny nové odlitky z již existujících forem, o jejichž polychromii se postarala Mária Spoločníková. Ta v průběhu výstavy vytvořila nové faksimilie dvou sv. Janů z levočského oltáře sv. Janů. Výstavy celkově navštívily pouze 4 tisíce lidí, lze proto pochybovat, zda vynaložené úsilí splnilo svůj účel při propagaci města i regionu.

Pro úplnost je třeba doplnit, že roku 2004 proběhla ve Slovenském národním muzeu výstava děl Mistra Pavla (respektive jejich faksimilií a kopií), která musela být pro velký zájem obyvatel a návštěvníků hlavního města dokonce prodloužena. Zatím poslední vývoz kopií a faksimilií Pavlových soch se uskutečnil před pěti lety v rámci Světové výstavy EXPO v Šanghaji. Tématem výstavy bylo tentokrát *Lepší město – lepší život* a slovenský pavilon vsadil na prezentaci státu jako země bohaté na památky, přírodní krásy a lidové zvyky.



Obr. 2 Pohled do expozice SNG ve Zvolenu s vystavenými kopiemi a faksimiliemi vzniklými pro EXPO 58

Foto SNG – Juraj Bartoš

Na závěr

Faksimile ve formě odlitku (ať už sádrového nebo z epoxidu) dokáže zakonzervovat trojrozměrnou podobu sochy v jednom přesném historickém okamžiku, autenticita polychromie je ale daleko obtížněji reprodukovatelná. Barevná povrchová úprava faksimilií děl Mistra Pavla je vždy pouze nápodobou stavu, který byl výsledkem posledního restaurování. Faksimilie proto dokážou přesvědčivě reprodukovat vizuální podobu své předlohy. Nezastupitelné jsou těžko vyjádřitelná aura originálu, vědomí jeho výjimečnosti a hodnoty stáří. Tyto nedostatky kopií a faksimilií si divák uvědomí až v okamžiku, kdy zjistí, že se nedívá na originál. Hypoteticky, ale zcela legitimně, se můžeme ptát, jestli zdánlivě dokonalé reprodukce neubírají výlučnost originálům. Lehce se může stát, že návštěvník muzea kopií ztratí zájem na vlastní oči vidět mnohonásobně cennější a působivější předlohy. Řešením těchto úskalí by mohlo být vystavování nepolychromovaných odlitků nebo takových faksimilií, jejichž barevný nátěr bude experimentální rekonstrukcí původního stavu bez, u originálů jistě žádané, patiny. Jako kardinální se v poslední době ukazuje otázka, zda je pro běžného diváka vůbec důležité, zda se dívá na originál nebo kopii. Na příkladu masově



Obr. 3 Pohled do expozice SNM – Spišské muzeum „Dom Mistra Pavla“ v Levoči
s vystavenými kopiemi a faksimiliemi
Foto SNM – SM Levoča

navštěvovaných komerčních výstav pohřební výbavy faraona Tutanchamona nebo čínské terakotové armády lze lehce ukázat, že divák ocení prezentace dokonalých kopií s dobře cíleným PR více než výstavy v tradičních galeriích a muzeích.

Význam jedinečné kolekce reprodukcí soch Mistra Pavla není pouze naučný, ale i propagační a politický. Pavlovo dílo je přirozeně velice obtížně přenositelné, a proto se existence kopií a faksimilií ukázala jako příhodný způsob, jak dílo „slovenského národního umělce“ představit v zahraničí. Jak bylo výše několikrát ukázáno, zástupci originálních soch se staly vývozním artiklem Slovenska představujícím vyspělou výtvarnou kulturu pozdního středověku vzniklého na území dnešního státu. Neutrální Pavlovo jméno umožňuje uvažovat o jeho nositeli jako o etnickém Slovákovi, který se tak stává jedním z důležitých představitelů slovenské národní hrdosti. Dílo Mistra Pavla je nezastupitelnou součástí národního kulturního bohatství státu, ale prakticky vždy je prezentováno reprodukcemi, protože originály jsou v naprosté většině případů součástí kostelních inventářů.

Spíše úsměvným důsledkem velké obliby díla Mistra Pavla na Slovensku je nabídka internetového obchodu *Umenie srdcom* nabízející širokou škálu faksimilií Pavlova díla ve formě polychromovaného epoxidu. Plasty z dílny Viery Šmidákové reprodukcí především detaily, busty nebo polopostavy z levočských oltářů jsou k mání za 65 – 250 euro.¹² Prakticky každý má proto možnost vlastnit svého Mistra Pavla v podobě ručně vyráběné autenticky nedokonalé faksimilie.

Matěj Kruntorád

PhD. student Semináře dějin umění

Filozofická fakulta, Masarykova univerzita Brno

Národní památkový ústav, o.p. Brno

¹² Dohledatelné na <http://www.umenie-srdcom.sk/sk/umelecke-diela/repliky-majster-pavol>, vyhledáno 1. 9. 2015.

The sculptures from the workshop of Master Paul of Levoča, made in the first third of the 16th century, are exceptional works of the Slovak Late Gothic and one of the most important and well-known bodies of works made on Slovak territory of all time. As such, it is unsurprising that in the past fifty years it became an iconic representative of Slovak culture and art, both in the world at large and in Slovakia itself. The aim of this text is to comprehensively explore the causes of this, Master Paul's outstanding position. The final reflection will also focus on the outcomes of this condition, and the possibilities of public reception towards copies and facsimiles of Paul's sculptures.

In the first place it is important to briefly consider the use of the terms copy and facsimile. A guide to the separation of both terms is the preservationist methodology of Miloš Suchomel.¹³ Although it is primarily concerned with stonemasonry components, his conclusions are nevertheless surely acceptable for wooden sculptures, too. The difference between copy and facsimile is a prosaic one, and can be summarised into a phrase: a copy is a sculpture, while a facsimile is a plastic object. Copies are therefore made by a process of reduction – carving, while a facsimile is a cast. Both these techniques of reproduction require different technological as well as artistic demands; a role is also played by financial means as well the reasons and functions for ordering reproductions. Naturally, the outcome itself offers different qualities: a facsimile is able to convincingly reproduce a sculpture's state at a certain point in time, while the copyist is able to add details to the copy which the original is currently missing.

¹³ Suchomel, Miloš: *Záchrana kamenných soch*, volume two. Prague 1990, pp. 7-43, but particularly pp. 41-43.



Fig. 1 Master Paul of Levoča. Main Altarpiece in the Church of St James in Levoča – detail of the Shrine, detail of the sttue of St John the Evangelist
Photo: Institute of Monument Preservation of the Slovak republic, Bratislava

Rediscovering the work of Master Paul and World Exhibitions

The great wave of scholarly and public interest in the *oeuvre* of Master Paul is closely linked to the complete and complex restoration of the main altarpiece in the Church of Saint James in Levoča, the artist's most famous work. Between the years 1952 and 1954 the entire altarpiece was strengthened, rebuilt and restored by the hands of the Kotrba brothers and their colleagues.¹⁴ The entire event enjoyed general publicity. The Kotrba brothers received the Klement Gottwald State Prize for restoring the altarpiece, and soon after the first scholarly books and articles were published which discussed the new fundamental discoveries, and Master Paul's work came under public and media scrutiny.¹⁵ The

¹⁴ On restoration see: Kotrba, František: Konservování levočského oltáře. In: Zprávy památkové péče, XIV, 1954, p. 99 – 110. On the Kotrba brothers and their activities see: Kruntorád, Matěj: Bratři Kotrbové. In: Acta Musaei Scepusiensis, Levoča 2015, in print.

¹⁵ The first Slovak monograph was written by the Kotrba brothers; another art historical re-appraisal of Master Paul's work, after several years, was produced by Jaromír Homolka: Kotrba, Viktor – Kotrba, František. Levočský oltár Majstra Pavla. Bratislava 1955; Homolka, Jaromír (ed.): Majster Pavol z Levoče. Tvorca klenotu slovenskej

rediscovery of a treasure of Slovak medieval art was, with not a little surprise, reflected in the preparations for Czechoslovakia's part in the World Exhibition EXPO 58 in Brussels.

The exhibition program of the pavilion was underpinned by the theme of the entire show, which was *One Day in Czechoslovakia*. The visitors to the pavilion, which was built from a proposal by František Cubrt, Josef Hrubý and Zdeněk Pokorný, had the opportunity to discover the most important aspects in the life of a Socialist citizen – work, rest and culture. The combination of unique designed products, the technical progress of the country and generally the contemporary works of art secured the huge success of the Czechoslovak pavilion. In the final appraisal of the EXPO, all registered shows received some kind of prize (a total of 170 prizes were given out). The Czechoslovak pavilion as a whole gained the Golden Star, and it also received the highest number of points out of all the other states.¹⁶ As part of the exhibition program, one of the rooms was dedicated to the wealth of historical monuments in Czechoslovakia. This exhibition was primarily built with copies, models, maps and large-format photographs.

The central object was a model of a Gothic diamond vault from a Slavonice burghess house, along with a large-scale tapestry depicting motifs from Czechoslovak castles and manor houses. A copy and facsimile of the high altarpiece from the Levoča Church of Saint James was also exhibited as part of the presentation of medieval art. The Levoča parish chronicle helps illuminate the circumstances surrounding the making of these reproductions: "The Ministry of Education together with the Monuments Institute in Prague and Bratislava decided that, for the World Exhibition in Brussels in 1958, our Czechoslovak pavilion shall be decorated with copies of sculptures from the high altarpiece. For this purpose the southern hall had to be bricked up, and a kind of workshop set up there. The employees of the Centre for Applied Arts in Prague made copies there according to the originals. The work began in September and continued through the winter. The masters who worked on this included the Academic sculptors Staněk and Kněžkovský, and masters Beneš and Boubín. Plaster casts from the wings were made by master R. Jedlička, which were polychromed by F. Kotrba."¹⁷

Copies were made of the central altarpiece statues – the Virgin, Saint James and Saint John the Evangelist. Plaster casts (facsimiles) were made of the relief scenes which flank the central three figures. A copy was also made of the altarpiece cabinet including the gilt decoration in the background of the central sculptures. Reproductions were also made for the show of sculptures from the Nativity altarpiece in the Levoča church, since the surviving photographic documentation of the exhibition pavilion depicted at least one shepherd. The reproductions of Paul's sculptures from the Brussels EXPO became part of the collections of the Slovak National Gallery, whose exhibition in Zvolen castle includes the

gotiky, Bratislava 1961.

¹⁶ For the contemporary exhibition guide, with selected photography, see: Santar, Jindřich: Světová výstava v Bruselu, Expo 58. Prague 1961. For today's analysis of the Czechoslovak contribution to the exhibition, see: Kramerová, Daniela – Skálová, Vanda: Bruselský sen. Československá účast na Světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let. Exhibition catalogue. Prague 2008.

¹⁷ Still, Paulus. Chronicon seu Historia Parochiae Liberae et Regiae Civitatus Leutschoviensis. Leutschau 1880 (in the archive of the Roman Catholic parish office in Levoča); see the notes of dean Štefan Klubert, pp. 18 – 19.

sculptures and wings from the high altarpiece as well as the two shepherds and the Virgin from the Nativity altarpiece. It is highly probable that this entire convolute was made specifically for Brussels.

Another important milestone in the research on Master Paul and the creation of facsimiles of his work is the year 1967. Not only did Levoča witness the first comprehensive exhibition of his *oeuvre*,¹⁸ but at least another plaster cast was made from the Levoča high altarpiece – the Last Supper from the predella. Another World Exhibition, this time in Montreal in Canada, was put on with the theme of *Man and His World*. The scenario of the Czechoslovak pavilion built partly on the success of its Brussels predecessor, but the greatest emphasis was placed on presenting the country as a suitable tourist destination. Several exhibition spaces were dedicated to the fine arts and monuments. An entire series of exceptional originals was shown: the Venus of Věstonice, Master Theodoric's panel paintings, a wall painting by Wenzel Lorenz Reiner, or the Madonna from Uloža. The highlight of the exhibition was the large-format, moveable Bethlehem from Třebechovice. Late Gothic sculpture was again represented by Master Paul's copies and facsimiles. The plaster cast of the Last Supper from the predella of the Levoča high altarpiece was made specifically for EXPO 67. The casting of the sculpture was once again the work of Rudolf Jedlička. The polychromy was by Heřman Kotrba.¹⁹

Exhibitions in the House of Master Paul

Archival research from the past few years has made it clear that Master Paul lived and worked in house number 20 on the Levoča town square. The Spiš Museum gained ownership of the house, and from 1976 planned a permanent exhibition of the life and work of its illustrious inhabitant.²⁰ The first arrangement for the exhibition was made between the years 1976 and 1977 by Ivan Chalupecký, who was well aware of the particular nature of the task; for house no. 20 stands, as the crow flies, only some tens of metres from the greatest originals of Master Paul in the church of Saint James. As such, the aim of the exhibition was to simultaneously present the house itself as well as the personality of its previous owner. Through a great volume of large-scale photographs and three-dimensional reproductions it was supposed to reach a complex appraisal of Paul's *oeuvre* as a homogenous unit. According to the proposal, an indivisible part of the exhibition was to be the presentation of restoration work. By the time the exhibition was being prepared, the Spiš Museum already owned a whole series of plaster casts of the sculptures from the Levoča altarpieces. These unpolychromed facsimiles were made by Rudolf Jedlička together with the Kotrba brothers,

¹⁸ A guide (rather than a catalogue) was published for the exhibition: Končeková, Zl. (red.): *Pavol z Levoče, jeho dielo a škola*. Bratislava 1967.

¹⁹ More on the overall idea of the Czechoslovak pavilion see: Dražilová, Veronika: *Mediální obraz československé účasti na Světové výstavě v Montrealu 1967 v dobovém tisku*. MA thesis, FSV UK, Prague 2011. For contemporary reports from the exhibition see: Kocourek, Václav (red.): *EXPO 67. Aktuality Mladého světa a Mladé fronty – Světová výstava Montreal 67*. Prague 1967.

²⁰ For exhibition information see: Archive of the SNM – Spišské Múzeum in Levoča, box B – 7/87. *Stála expozícia Majstra Pavla z Levoče*.

who in the course of several decades gradually restored practically the entire output of Master Paul in Levoča.²¹ In order for them to be exhibited these casts were polychromed. Ivan Chalupecký also counted on borrowing further copies and facsimiles from Slovak museums and galleries. In particular, these included a copy of the Saint James sculpture exhibited in Zvolen (one of the Brussels EXPO sculptures) and casts from the Eastern Slovakian Museum in Košice.

Due to a number of circumstances, the preparations for the exhibition dragged on for a decade and as such the proposal reached its final shape in 1986. Changes were made to accommodate suggestions by the architects Milan Makula and Martin Tröster, and the production of new Master Paul facsimiles were also taken into account. The city of Levoča and indeed the house itself was presented with more emphasis at the expense of the planned carving workshop. The exhibition opened on 3 December 1987 in the presence of many guests, and it contained in the end more than 30 reproductions of sculptures connected with Master Paul, as well as one original piece. The exhibition was re-installed as early as five years later,²² principally in order to accommodate small changes reflecting the restoration process of sculptures from Paul's circle. As such, the number of facsimiles increased until the year 1997, made by Štefan Hudzík a Mária Spoločníková. Today, the exhibition in Levoča contains more than 20 reproductions, mostly the plaster casts by Rudolf Jedlička, polychromed either by Heřman Kotrba or Mária Spoločníková. The latter also made some carved copies and sculptures from epoxy resin. Apart from the Last Supper and two relief wings from the Levoča high altarpiece, the remnants of the museum collection from the 50s and 60s also include four still unpolychromed plaster casts – Saints John the Almoner, Leonard and the Madonna from Slovenská Ves. In the course of a few decades, then, Levoča had cultivated a unique exhibition presenting the work of Master Paul in all its known breadth. A visitor to the town has a unique opportunity to explore the church of Saint James with its several seminal works of the master and in its almost original context, and then to study and delight in them in detail in the museum.

Exhibitions of Master Paul abroad

A convenient time for the expansion of Paul's *oeuvre* abroad was the year 1998, which marked the 480th anniversary of the completion of the high altarpiece in the church of Saint James in Levoča. For February and March 1998, an exhibition was prepared for the Slovak Institute in Budapest entitled *Paul – Carver*, which presented the work of the famous sculptor with the help of facsimiles and large-format photographs from the Spiš Museum.²³ The reasons for organising a travelling show were several. The principal aim was the effort to entice tourists from all Europe to Levoča; but what may cause surprise is the political context

²¹ For a chronological list of works restored by Kotrba see Kruntorád (cit. in footnote 2).

²² The exhibition reinstallation is dealt with in B – 8-9/1994: *Reinštalácia expozície Majster Pavol z Levoče / Reinštalácia expozície VKS*. Archive of the SNM – Spišské múzeum in Levoča.

²³ For writings to the exhibition see B – 2/98: *Rezbár Pavol – putovná výstava*. Archive of the SNM – Spišské múzeum in Levoča.

behind the exhibition's birth, evident from a letter of the then director of the Spiš Museum Jarmila Marcinková to the Minister of Culture, Ivan Hudec: "Dear minister, we trust that the exhibition will play an important role in creating a positive image of our country abroad, and that it will be a political contribution in the election year." Around 1500 visitors found their way to the Budapest debut of Paul, not a huge number in view of the press and television marketing. Nevertheless the exhibition was considered a success, and a tour was planned to a number of European cities. A statement from the museum director, appraising the exhibition, makes clear the main purpose of the entire event: "In this way we would like to present to Europe not only the work of this, most important Late Gothic artist, but also the town of Levoča and the Spiš region. We are convinced that we can increase the visitor numbers to Levoča (...) We are doing all we can to make Levoča an important town once again."

Repeats of the exhibition were made up until 1999 in Szczecin, Berlin, Przemyśl, Jarosław, Lubaczów and Warsaw. The planned shows at embassies in Brussels and Vienna did not in the end take place. In all, nine facsimiles were shown of the most significant works by Paul, and included the Last Supper from the predella of the Levoča high altarpiece, which was also the centrepiece. Specially for this occasion new casts were made from already existing forms, whose polychromy was produced by Mária Spoločnicková. During the running of the show, she created new facsimiles of two Saint Johns from the Levoča altarpiece of Saint John. In all, the exhibitions were attended by only four thousand people, which questions whether the great effort reached its goal in propagating the town and its region. For the sake of completeness, we note that an exhibition of Master Paul's works (facsimiles and copies, in fact) was put up at the Slovak National Museum in 2004, which actually had to be extended due to the interest from the people of the capital city as well as its visitors. Currently the most recent export of Master Paul's copies and facsimiles occurred five years ago as part of the World Exhibition EXPO in Shanghai. The theme of the exhibition this time was *Better town – better life* and the Slovak pavilion presented itself as a country rich in monuments, natural beauty and folk traditions.

Conclusion

A facsimile in the form of a cast (whether from epoxy resin or plaster) is able to arrest the three dimensional shape of a sculpture at one exact historical moment; but it is far more difficult to reproduce the authenticity of polychromy. The surface colouration on the facsimiles of Master Paul's works is always only an imitation of the condition created by the most recent restoration. As such, facsimiles can convincingly reproduce the visual appearance of its model. But the inexpressible aura of the original is irreplaceable, and so is the knowledge of its uniqueness and age. The viewer will only become aware of these shortcomings the moment when he realises that he is not looking at the original. Hypothetically, but wholly legitimately, we may ask whether the apparently flawless reproductions do not diminish the uniqueness of originals. It is very possible that the visitor of a museum full of copies will lose interest in seeing in the flesh the far more valuable and

powerful originals. A solution to these difficulties could be the exhibiting of unpolychromed plaster casts or the kinds of facsimiles whose layer of colour will be an experimental reconstruction of the original condition without any patina – surely something desirable in originals. The question whether it is at all important for the average viewer to look at an original or a copy is becoming a cardinal one in recent times. The examples of mass visiting figures at the commercial exhibitions of Tutankhamen or the Chinese terracotta army easily proves that the viewer will appreciate the presentation of perfect copies more, with well-targeted marketing, than shows in traditional galleries or museums.



Fig. 2 Current exhibition view of the Slovak National Gallery in Zvolen, with exhibited copies and facsimiles made for EXPO 58. Photo: Slovak National Gallery – Juraj Bartoš

The significance of the unique collection of Master Paul's sculptural reproductions is not only informative, but also promotional and political. Naturally, Paul's work is extremely difficult to move, and therefore the existence of copies and facsimiles was a convenient way how the work of this 'Slovak national artist' can be presented abroad. As was mentioned several times above, the replacements for the original sculptures are Slovak export articles presenting a developed artistic culture of the Late Gothic which arose on the territory of the present-day state. Paul's neutral name makes it possible to think of him as an ethnic Slovak,

and who as a result becomes an important representative of Slovak national pride. The work of Master Paul is an irreplaceable part of the national and cultural wealth of the nation, but it is practically always presented by reproductions; originals are overwhelmingly parts of church interiors.



Fig. 2 Current exhibition view of the Slovak National Museum – Spiš Museum in Levoča, with exhibited copies and facsimiles.
Photo: SNM – Spišské múzeum Levoča

A rather amusing result of Master Paul's great popularity in Slovakia is the offering by *Art of the Heart*, an internet store selling a wide range of polychromed epoxy facsimiles from Paul's workshop. The objects from Viera Šmidáková's workshop principally reproduces details, busts of half-figures from Levoča altarpieces, and they are available for around 65-250 €. ²⁴ Practically everyone, therefore, can own his or her own Master Paul in the shape of a handmade, authentically imperfect facsimile.

Matěj Kruntorád

PhD. student at the Art History Institute

Masaryk University Brno

National Institute for Monument Preservation Brno

English by Miroslav Pomichal

²⁴ Available at <http://www.umenie-srdcom.sk/sk/umelecke-diela/repliky-majster-pavol>, retrieved 01/09/2015.

Bílí sloni a Alibabovy jeskyně. Kopie v uměleckoprůmyslových muzeích

Martina Lehmannová

V muzeích se s kopiemi předmětů kulturního dědictví setkáváme stále. Že jsou věci poměrně obvyklou, o tom svědčí mimo jiné fakt, že jim je pozornost věnovaná v základním dokumentu Mezinárodní rady Muzeí ICOM, v Etickém kodexu, kde se v bodě 4.7 píše: *„Pokud muzea provádějí repliky, reprodukce nebo kopie sbírkových předmětů, musí respektovat integritu originálu. Všechny tyto kopie musí být trvale označeny jako faksimile.“* Rozdíl mezi originálem a kopií je tedy stanoven, ale opravdu je to s kopiemi tak snadné?

Důvody pořizování kopií byly a jsou různé a různá je také jejich legitimita vzhledem k možnostem vystavování jaké máme. V počátcích měly kopie za úkol nahrazovat věci nedostupné. Se zvyšováním mobility toto hledisko odpadlo. Muzea přesto s pořizováním kopií neustala, objevily se nové důvody, především ochrana předmětů před vlivy světla. Pokud muzea vytvářejí kopie, tak nejčastěji předmětů, které mají ve sbírkách. Roli vlastně pořád hraje otázka zpřístupnění

Kopie jako záměr

Uměleckoprůmyslová muzea byla první, která promyšleně, systematicky a na základě mezinárodních konvencí sbírala kopie. V roce 1862 bylo založeno první uměleckoprůmyslové muzeum na světě a to South Kensington Museum, dnešní Victoria & Albert Museum v Londýně. Mezi jeho úkoly stálo na prvním místě zprostředkovávání nejkvalitnější uměleckořemeslné a uměleckoprůmyslové produkce veřejnosti. Dobový pozitivismus stál v přímém rozporu s možnostmi muzea. To mělo snahu budovat velkolepé sbírky, ale jeho

tehdejší ředitel Henry Cole (1808–1882)²⁵ si byl vědom jistých limitů. Vedle pozitiv vnímal i překážky, které bylo možné jen těžko zdolávat. Tou hlavní byly uzavřené královské, šlechtické a církevní sbírky a nemožnost zprostředkování veřejnosti jejich unikátních děl s obrovským významem pro kulturní dějiny. Dále chápal, že některá výjimečná díla prostě není možné vytrhnout z kontextu jejich instalace, nebo je není možné mít prostě proto, že je majitelé stále používají. Začal proto systematicky přemýšlet nad možnostmi multiplikací uměleckých děl. Neobjevoval při tom nic nového, už dávno před ním pořizovaly kopie, zejména sádrové odlitky soch, umělecké školy pro vzdělávání studentů. Uměleckoprůmyslová muzea byla také spojena se školami, měla vlastní ateliéry určené pro vzdělávání studentů i běžných návštěvníků. Vedle klasického odlévání do sádry Coleovi velmi nahrávala doba, rozvíjely se nejrůznější technologie, díky nimž bylo možné docela levně pořídit přesné kopie uměleckých předmětů.



Obr. 1 Victoria & Albert Museum London, The Cats Court, 2013

Foto Martina Lehmannová

²⁵ Henry Cole měl právnické vzdělání a svoji kariéru zahájil v kanceláři Archivu spojeného království a inicioval jeho proměnu směrem k modernímu veřejnému archívu. Stal se členem Společnosti pro povznesení umění, továren a obchodu a loboval v parlamentu pro nastavení standardů průmyslového designu. Díky jeho iniciativě byla plánovaná výroční výstava Společnosti proměněna na první mezinárodní přehlídku průmyslové výroby (The Great Exhibition of the Works of Industry of Nations), která byla otevřena 1. 5. 1851. Z jejího výnosu 186 000 £ bylo roku 1852 založeno Victoria and Albert Museum (Museum of Manufactures) jehož se stal Henry Cole prvním ředitelem (do 1873). Elisabeth Bonython, Anthony Burton, *The Great Exhibitor. The live and work of Henry Cole*, London, 2003.

Henry Cole tedy začal systematicky vyjednávat s představiteli panovnických a šlechtických rodů, aby otevřeli svoje sbírky pro výrobu kopií předmětů, která by mohla do svých sbírek získávat muzea a tím globalizovat vizuální hodnoty největších pokladů světa. Navrhl z dnešního pohledu téměř nepředstavitelnou dohodu tzv. Convention of 1867 (International Convention of promoting universally Reproductions of Works of Art)²⁶, kterou podepsalo během návštěvy mezinárodní výstavy v Paříži v roce 1867 patnáct zástupců evropských panovnických rodin. Prvním signatářem byl pruský korunní princ Friedrich III., v zápětí po něm ruský car Alexandr II. Nikolajevič, saský korunní princ Albert, za Francii bratranec císaře Napoleona III. Napoleon Joseph Charles Paul Bonaparte (předseda komise na přípravu Světové výstavy v roce 1867), za Itálii syn Viktora Emanuela II. Umberto Rainer a další. Analogový internet mohl být spuštěn.

Dnes nejznámější sbírka sádrových odlitků se nachází právě ve Victoria & Albert Museum v Londýně. Nejcenější kusy jsou vystaveny ve dvou halách nazývaných The Cast Courts.²⁷ Stavba tohoto muzejního křídla probíhala v letech 1868–1873, podle návrhu Sira Edwarda Burne-Jonese. Haly měly litinovou konstrukci a stěny červeno-zelenou barevnost, která se interiéru po rekonstrukci v roce 2014 zase vrátila. Muzeum shromáždilo obrovské množství kopií, z nichž největší kvality dosahovaly odlitky italské firmy Domenico Brucciani, Oronzo Lelli, nebo přímo britské Portico de la Gloria, Franchi and Son, John S. Goodfellow.



Obr. 2 Moravské průmyslové muzeum v Brně, foyer, po 1882
Foto Moravská galerie v Brně

²⁶ Anna Somers Cocks, *The Victoria and Albert Museum. The Making of the Collection*, London 1982, s. 11.

²⁷ Diane Bilbey, The Cast Courts. In: Paul Williamson (ed.) *European Sculpture at the Victoria and Albert Museum*, London, 1996, s. 182-185.

Ostatní uměleckoprůmyslová muzea londýnský příklad následovala a to od doby zájmu, přes jeho úpadek až po dnešní snahu o rehabilitaci historických sbírek kopií. Jako příklad střeoevropského přístupu nám poslouží Moravské průmyslové muzeum v Brně. Muzeum bylo založené roku 1873 a jedná se o jedno z nejstarších uměleckoprůmyslových muzeí vůbec a nejstarší muzeum tohoto typu na našem území.²⁸ Ve svém vzniku a rozvoji následovalo příkladu Rakouského muzea pro umění a průmysl, které bylo založeno roku 1863. Sádrových odlitků mělo rozsáhlou sbírku, dnes z ní bohužel zbylo pouze torzo. Prvním zakoupeným odlitkem byla replika proslulé sochy Mojžiše, kterou v letech 1513–1516 vytvořil Michelangelo Buonarrotti jako součást náhrobku papeže Julia II. v chrámu San Pietro in Vincoli v Římě. Socha byla získána roku 1873 jako v pořadí dvanáctý exponát sbírek. Byla také první z velké skupiny sádrových odlitků zakoupených v Rakouském muzeu pro umění a průmysl ve Vídni. Její cena tehdy byla 12 zlatých. Muzeum kopilo ještě dalších 30 kopií a připravilo výstavu tvorby Michelangela Buonarottina. Jednalo se o první krátkodobou výstavu muzea.²⁹ V letech 1874–1877 jich muzeum připravilo devět. Dvě z nich byly výstavy kopií, ta druhá byla věnovaná dílu Albrechta Dürera.³⁰ Ale i na dalších výstavách byly četné kopie, například v roce 1876 proběhla výstava keramiky a porcelánu, některé keramické předměty bylo možné vystavit pouze ve formě odlitků, které prováděl brněnský sochař a řezbář František Dressler, na základě úspěchu jeho práce bylo založeno při muzeu oddělení odlitků. Po stavbě nové muzejní budovy v letech 1881–1883 byly socha Mojžiše i další odlitky umístěny na čestné místo do hlavního foyer. Roku 1965 byly odlitky vyřazeny a převedeny do majetku dnešní Střední školy umění a designu v Brně a na katedru klasické archeologie Masarykovy univerzity v Brně.

Kritika kopie

Už v době svého vzniku vzbuzovalo pořizování odlitků velké vášně. Wilhelm von Bode (1845–1929) si například stěžoval, že tvůrci odlitků ničí polychromie na originálech a říkal doslova, že malý kousek nedotčeného originálu je cennější než celý odlitek. Po první světové válce se začaly sbírky sádrových odlitků stávat terčem posměchu. Změnilo se paradigma. Zvýšila se mobilita obyvatel světa a vidět originál přestávalo být obtížné. Ze sádrových odlitků se stali „bílí sloni“ muzejních sbírek se všemi významy tohoto označení. Victoria & Albert Museum přestěhovalo část sbírky odlitků do nejhorších možných depozitářů na břehu Temže, která se tu a tam příliš rozlila a část odlitků sebou vždy spláchla. Tato situace byla v muzeu ještě na počátku 21. století.³¹ Jiné odlitky byly zapomenuty, nebo zničeny s plným vědomím a zdůvodněním, že přeci existují dostupné originály. To se týkalo hlavně předmětů z území Anglie, nebýt 20. století tak by dnes mohly existovat doklady o podobě děl, která byla zničena povětrností, bombardováním za druhé světové války apod. Některá díla ale byla

²⁸ Martina Lehmannová, Moravské průmyslové muzeum/Mährisches Gewerbe Museum 1873–1919, in: Petr Tomášek (ed.), *Moravská národní galerie*, Brno 2011, s. 26–31.

²⁹ *Moravské průmyslové muzeum v Brně. Druhá zpráva podaná ředitelstvem roku 1876*, Brno 1876, s. 6.

³⁰ *Výroční zpráva Moravského průmyslového musea*, Brno 1878.

³¹ Taková byla situace ještě v roce 2002 při mé návštěvě depozitářů Victoria & Albert Musea.

zachována a tak klasičtí archeologové nejezdí dnes studovat podobu Trajánova sloupu do Říma, ale do Londýna, kde na rozdíl od originálu jsou zřetelné detaily reliéfu.

Druhou skupinou kopií, které také patří mezi „infant terrible“ muzejních sbírek jsou galvanoplastiky, neboli elektrotypy. Princip pokovování objevil roku 1805 Luigi V. Brugnatelli, spolupracovník Alexandra Volty. Princip výroby galvanoplastiky objevil Boris Jacobi, ale jako první si ho nechal roku 1840 patentovat George Elkington v Birminghamu, který koupil část informací od Johna Wrighta. Originál se otiskne ve vosku, nebo jiném měkkém materiálu, v 19. století se používala gutaperča. Na otisk se nanese tenká vrstva grafitu. Připojí se do obvodu jako katoda. Anodu utváří nejčastěji měděná deska. V roztoku síranu měďnatého po zapojení do obvodu vzniká reakce, při níž se z měděné desky oddělují atomy mědi a soustředí se na anodě. Vzniklý tvar je dokonalou kopií originálu. Části se opracují, spojí dohromady a po té je možné výsledný výrobek ponořit do lázně se stříbrnou nebo zlatou anodou a dotvořit finální povrch. Z jednoho otisku bylo možné vytvořit několik galvanoplastik. Galvanoplastiky stále čekají na svoje objevení. Uměleckoprůmyslová muzea je ukrývají v depozitářích.



Obr. 3 Mísa ve stylu 16. století, detail zadní strany
Foto Moravská galerie v Brně

Tolerance kopie

Přítomnost kopií vyráběných přímo pro uměleckoprůmyslová muzea byla i důvodem velké tolerance vůči nim ze strany tehdejších kurátorů. Tak se mohlo stát, že do sbírek Moravského průmyslového muzea v Brně se dostaly kopie řady děl, především v rámci větších akvizičních celků děl ze soukromých sbírek. Nutno podotknout, že kurátoři Moravského průmyslového muzea v inventářích pečlivě uváděli, zda se jedná o díla renesanční, nebo ve stylu renesance. Tehdy však byly inventáře v německém Brně psány německy a ve druhé polovině 20. století je nikdo nestudoval, protože vše bylo přeloženo do češtiny. Překladatel však často detailům, jako jsou předložky, nevěnoval pozornost. Tak byly v kartách a elektronické databázi často uvedeny nesmysly. Typickým příkladem jsou například předměty z pozůstalosti Hanse Makarta (1840–1884). Nejvýznamnější rakouský malíř druhé poloviny 19. století kupoval historické předměty do svého ateliéru, které mu sloužily jako inspirace pro malířskou tvorbu. Nejednalo se o promyšlenou sbírku, nicméně měla svou význačnost. Když Makart zemřel, byla uspořádána dražba a také Moravské průmyslové muzeum zakoupilo několik předmětů do svých sbírek.³² Například svícen, který byl doslova popsán „Reproduktion eines pompejanischen Originals“, nebo mísa ve stylu 16. století. Na míse je dokonce ze zadní strany zřetelná nepečlivě nanášená falešná patina se zachovanými tahy štětce. Při přípravě výstavy bylo nutné talíř násilím odebrat restaurátorovi, protože trval na odstranění této umělé patiny. Dílo by tak nenávratně zničil.

Pozoruhodnou ukázkou je příklad barokního zrcadla inv. č. 4958, které bylo do sbírek zakoupeno v roce 1885 jako součást pozůstalosti malíře, architekta a památkáře Friedricha Wachsmanna (1820–1897), kterého můžeme označit za pražského Hanse Makarta, tedy co se sběratelství týče. Naprosto stejné zrcadlo se nachází ve stálé expozici MAK, Vídeň. V Moravské galerii se automaticky předpokládalo, že jde o kopii podle vídeňského zrcadla, při průzkumu archivního materiálu se zjistilo, že zrcadlo ve Vídni bylo zakoupeno teprve v roce 1891.³³

Muzea dokonce nechávala vyrábět kopie klasickými řezbářskými metodami. Příkladem je například vertikó (příborník) inv. č. 5588. Skříň byla zakoupena roku 1886 od starožitníka Augusta Hartela v Lipsku. Hned následujícího roku se v *Mittheilungen des Mährischer Gewerbe Museums* objevila informace o tom, že místní řezbáři vytvořili přesnou kopii tohoto příborníku.³⁴ Dnes, po více jak sto letech, není nikdo schopný zodpovědně rozhodnout, zda v expozici je vystavený originál, nebo kopie.

³² Martina Straková, Hans Makart, sběratel. Příklady uměleckého řemesla ze sbírek malíře v Moravské galerii v Brně, 64. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 2008, s.77-86.

³³ Za poskytnutí informace děkuji Sebastianu Hackenschmiedovi, kurátorovi sbírky nábytku MAK-Rakouského muzea užitého/současného umění.

³⁴ A. P. Zur Möbel-Sammlung des Mährischen Gewerbe-Museums, in. *Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museums in Brünn*, 1887. č. 3, s. 35-36.



Obr. 4 Rodný dům Josefa Hoffmanna v Brtnici, 2004
Foto Kamil Till, Moravská galerie v Brně

Kopie jako sentiment, byznys a pomocník

Mají muzea sbírat předměty vyráběné s odstupem desítek let, které více či méně věrně kopírují tvar a technologické postupy originálu? Do sbírek Moravské galerie v Brně byly v 90. letech 20. století zakoupeny repliky výrobků Pražských uměleckých dílen (knihovna podle návrhu Josefa Gočára), kterou vyráběla společnost Artěl II, založená designéry studia Olgoj Chorchoj v roce 1993. Jiná muzea nakupují židle, křesla a stolky vyráběné firmou Knoll podle návrhů Ludwiga Mies van der Rohe, nebo firmou Wittmann podle návrhů Josefa Hoffmanna. Je etické předvádět mnohdy nedokonalé repliky jiných proporcí, z jiných materiálů, provedené jinými technologickými postupy mnohem kvalitnějších originálů v souvislosti se jménem tvůrce, který by dílo této kvality nikdy nemohl připustit? Odpovědi jsou vždy závislé na místě a čase položení jim předcházejících otázek. Když byla v roce 2004 po rekonstrukci otevřena budova rodného domu Josefa Hoffmanna v Brtnici, hrozilo, že by dům, mohl zůstat prázdný bez exponátů. Povědomí o tvorbě tohoto významného architekta bylo velmi malé a ani muzejní sbírky v Česku příklady jeho tvorby neoplývaly. Autoři expozice měli naštěstí spásný nápad oslovit výrobce kopií děl Josefa Hoffmanna firem Wittmann, Lobmeyr, Alessi, Backhausen, Porzellanmanufaktur Augarten a Österreichische Werkstätten. Všechny firmy velmi ochotně zapůjčily a Alessi, Backhausen, Wittmann a Österreichische Werkstätten dokonce okamžitě věnovaly předměty ze své produkce muzeu. Expozice vydržela v muzeu do roku 2009, kdy byla nahrazena expozicí *Josef Hoffmann. Inspirace*, která soustředila veškeré



Obr. 5 Vlastní vila Dušana Jurkoviče v Brně, 2011
Foto Kamil Till, Moravská galerie v Brně

dostupné originální práce od Josefa Hoffmanna ze sbírek českých muzeí doplněné řadou exponátů ze sbírek MAK–Rakouského muzea užitého/současného umění. S odstupem více jak deseti let můžeme číst Hoffmannovu expozici v Brtnici z roku 2004 dvojím způsobem. Jednak jako znouzecnost. Zároveň ale pro tehdejší návštěvníky měla ještě jedno velmi důležité poselství. Představovala produkci současných firem, které si cení díla tohoto světově uznávaného tvůrce, na rozdíl od jeho rodné země, která se 40 let snažila jeho jméno z paměti českého národa vygumovat. Kopie v tomto případě přinesly do muzea život.

Velká debata o kopiích probíhala na půdě Moravské galerie v Brně také v době příprav rekonstrukce vlastní vily Dušana Jurkoviče v Brně – Žabovřeskách.³⁵ Po sto letech od jejího postavení roku 1906 vilu zakoupil stát a Moravská galerie v Brně ji získala do správy. Stavební podstata domu byla téměř nedotčená. Hrázďená konstrukce pobitá korkovými deskami na povrchu omítanými byla v dobré kondici. Všude se také dochovaly původní dveře, okna. Jurkovič vilu prodal v roce 1919 a další majitelé pouze vrstvlí, nově vymalovali stěny, přelakovali dveře, rákosovým podhledem zatloukli řezbovaný krov schodišťové haly a tím ho dokonale zakonzervovali. Rekonstrukce se dočkala pouze fasáda, kdy původní povrch byl v 60. letech nahrazen novým. Horší to bylo s mobiliářem vily. Řadu částí vybavení si odvezl Jurkovič na Slovensko. To nejdůležitější, vestavěný nábytek ve schodišťové hale, ale zanechal. Bohužel se z něj dochovalo pouhé torzo. Naštěstí v pozůstalosti Dušana Jurkoviče dodnes existují dílenské výkresy. Podle nich bylo vybavení haly s maximální péčí obnoveno. Dokonce se v případě gobelínů a koberce obnově věnovala Moravská gobelínová manufaktura, jejíž zakladatel Rudolf Schlattauer pro Jurkoviče realizoval gobelíny nejen pro jeho vlastní vilu. V případě rekonstrukce vily se ale neobnovovaly jen hmotné kusy, ale i idee. Jurkovič nestavěl vilu pouze jako dům, vytvářel jejím prostřednictvím kulturně-spoolečenský koncept. Vila byla ukázkou moderního bydlení. Po dokončení ji otevřel veřejnosti výstavou. Přijímací salon vedle schodišťové haly vybavil nábytkem, který nabízel klientům. Proto i v dlouhodobé koncepci výstavní činnosti se salon stal místem určeným pro představení nábytkových souborů autorů, jejichž tvorba byla představená ve výstavních prostorách původní pracovny v patře vily (2011 nábytek Dušana Jurkoviče pro Jaroslava Veselého z Molitorova, 2012 nábytek Jana Kotěry pro Frantu Anýže, 2013 nábytek Miroslava Navrátila a Zdeňka Plesníka pro jeho vlastní byt, 2014 nábytkový soubor Vrstevnice od Studia Koncern).

Kopie jako koncept

Naše současnost se ke kopiím staví velmi nepřátelsky. Alfou a omegou veškerého tvoření jsou autorská práva a s nimi spojený byznys. Je udržitelný nebo ne? Jakou cenu mají informace. V době internetu se zdá, že budeme muset přehodnotit náš vztah k informacím. Jaké tedy bude informační paradigma pro následující století? Data nemají žádnou cenu, na rozdíl od softwaru, který je zpracovává. Tak tomu bylo konec konců i v minulosti. Rozvoj společnosti byl možný jen tehdy, byl-li volný přístup k informacím, jejich kopírování a přidávání vlastních myšlenek. V dějinách umění jsme opakovaně vykrádali antické civilizace, které už pravda byly mrtvé. Kradlo se v produktech soudobých orientálních civilizací. Toto

³⁵ Podrobně v Martina Lehmannová (ed.), *Dušan Jurkovič. Architekt a jeho dům*, Brno, 2010.

vykrádání ale bylo z pohledu Evropana legální. Možnosti kopírování se dokonce přizpůsobovala i legislativa. V Habsburské monarchii byly udělovány patenty pouze na dobu deseti let a po té mohl každý patentovanou technologii volně používat. V oblasti výroby nábytku bylo nesmírně důležité uvolnění patentu Michaela Thoneta na výrobu nábytku z ohýbaného bukového dřeva. Firma Gebrüder Thonet sice musela rázem čelit obrovské konkurenci, ale nebyť firmy Jacob & Josef Kohn, kteří kolem roku 1900 začali systematicky spolupracovat s modernistickými architekty a návrháři, možná by společnost byla ochuzena o obrovskou skupinu jedinečných židlí, na kterých sedávaly celé generace. Obecný názor byl ten, že na informace má právo každý a konkurence je motorem rozvoje společnosti. Jednalo se o přirozenou reakci společnosti na ochranářství cechů, které byly od roku 1791 postupně v celé Evropě rušeny. S vědomím dopadů kopírování na rozvoj společnosti v minulosti a vnímání problematiky v současnosti vytvořili členové Studio Koncern Martin Imrich a Jiří Příbýl kolekci předmětů přímo určených ke kopírování nazvaný Fake It Easy! Přimělo je k tomu vlastní rozčílení nad zjištěním, že jejich výrobky dětských autosedaček pro firmu Cybex jsou docela fušersky kopírované v Číně. Na rozdíl od jiných ale nepodali žalobu a hosenou rukavici zvedli. V roce 2007 vytvořili skleněný servis, jehož sklenice mají místo noh formy držátek motorek, dekoraci vázy tvoří blinkry, použité jsou stejně nepochopitelně, jako v případě čínských kopií. Na ploše skla jsou vyryté nápisy v čínštině s informací o určení předmětů ke kopírování. Studio Koncern případným kopistům může vydat i certifikát. Tento soubor byl v roce 2014 vystaven v Jurkovičově vile.³⁶



Obr. 6 Fake It Easy! Studio Koncern, 2007
Foto Filip Šlapal pro Studio Koncern

³⁶ Martina Lehmannová, Prechádzka krajinou koncernovaného dizajnu v Jurkovičovej vile, in: *Designum*, 2014, č. 3, s. 42-47.

Kopie jako princip

Co nás ještě čeká v budoucnosti. Nebude kopie novým paradigmatem? Napovídal by tomu rozvoj 3D tisků. Podstatou vývoje 3D tiskáren je, aby si jednou mohl každý uživatel dle svého výběru stáhnout a vytisknout předmět, který chce používat. Rozvoj 3D tiskáren je rychlý, takže nás to čeká poměrně brzy. Už dnes jsou dostupné obyčejné 3D tiskárny, které tisknou ze základního materiálu. Existují ale tiskárny, které jsou schopné tisknout v různých stupních tvrdosti, pružnosti či barevnosti materiálů. Má muzeum sbírat takovéto výrobky, když jejich data budou dostupná na síti? Nebo si je má rovnou vytisknout?

Martina Lehmannová

kurátorka, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha



Obr. 6 Fake It Easy! Studio Koncern, 2007

Foto Filip Šlapal pro Studio Koncern

We constantly encounter copies of cultural heritage items in museums. In addition to others, the fact that the basic document of ICOM (International Council of Museums) pays attention to copies is proof that they are a relatively common matter. Point 4.7 of its Code of Ethics, reads: "Museums should respect the integrity of the original when replicas, reproductions, or copies of items in the collection are made. All such copies should be permanently marked as facsimiles." Despite the fact that the difference between an original and a copy has been established, is it indeed so simple with copies?

The reasons for making copies were and still are various; the same is true for their legitimacy regarding exhibiting possibilities. The original role of copies was to replace items that were not available. This reason became less compelling as mobility increased. However, museums did not stop making copies; there were other reasons, but most importantly copies were made for the protection of items from the impact of light. If museums make copies, most frequently they are of items in their collections. The issue of public accessibility always plays a role.

Copy as Intention

Museums of decorative arts and design were the first to collect copies coherently, systematically and based on international conventions. The first museum of decorative arts and design in the world, the South Kensington Museum, today's Victoria & Albert Museum in London, was founded in 1862. Mediating the best quality arts and crafts and industrial art production to the general public was the first of its tasks. The positivism of that time was in

direct contradiction to the museum's possibilities. Its aim was to build grandiose collections, and its director at those times, Henry Cole (1808–1882),³⁷ was aware of certain limits. Along with the advantages, he perceived obstacles which could only be overcome with great difficulties.



Fig. 1 Victoria & Albert Museum London, The Cast Court, 2013
Photo Martina Lehmannová

The main obstacle was the closed royal, aristocratic and church collections and the impossibility of mediating their unique artwork of huge significance for cultural history to the general public. He also understood that certain exceptional works could not simply be taken out of the context of their installation or be obtained because their owners were still using them. Therefore, he began to systematically consider the possibility of multiplying

³⁷ Henry Cole had legal training and launched his career in the office of the United Kingdom Archive and initiated its transformation towards a modern public archive. He became a member of the Society for the Ennoblement of Art, Factories and Commerce and he lobbied in the Parliament for setting the standards of industrial design. Thanks to his initiative, the planned annual exhibition of the Society was transformed into first international exhibition of industrial production (The Great Exhibition of the Works of Industry of Nations), which was opened on May 1, 1851. The Victoria and Albert Museum (Museum of Manufactures) was founded from the profits of 186 000 £ from this exhibition in 1852 and Henry Cole became its first director (until 1873). Elisabeth Bonython, Anthony Burton, *The Great Exhibitor. The Life and Work of Henry Cole*, London, 2003.

artwork. He did not invent anything new; copies, in particular plaster casts of sculptures, were made long before his time by art schools for educational purposes. Museums of decorative arts and design were also associated with schools; they had their own studios designated for training students and visitors. Along with the classical casting of plaster, the times were also quite favourable to Cole, as new technologies were developing thanks to which accurate copies of artwork could be made quite inexpensively. Thus, Henry Cole began systematic negotiations with representatives of monarchical and aristocratic houses to open their collections in order to make copies of objects which museums could acquire and thus globalize the visual values of the greatest treasures of the world. He drew up the Convention of 1867 (International Convention of Promoting Universally Reproductions of Works of Art)³⁸, which was almost unimaginable from the present perspective and which was signed by fifteen representatives of the European monarchical houses during their visit to the international exhibition in Paris in 1867. Crown Prince Friedrich III of Prussia was the first signatory, immediately followed by Russian Tsar Alexander II, Crown Prince Albert of Saxony. Napoleon Joseph Charles Paul Bonaparte, the cousin of Emperor Napoleon III (chairman of the preparatory commission of the 1867 World Exhibition Paris) signed it on behalf of France, while Umberto Rainer, son of Victor Emanuel II signed on behalf of Italy. An analogue internet could be set into operation.

The Victoria & Albert Museum in London is the home of the most famous collection of plaster casts today. The most valuable pieces are exhibited in two halls called The Cast Courts.³⁹ The construction of this museum wing took place from 1868 to 1873 according to the design of Sir Edward Burne-Jones. The structure of the halls was made of cast iron and the walls, which were originally painted red-green, were restored after the reconstruction in 2014. The museum collected a large number of copies; the best casts were made by Italian companies Domenico Brucciani and Oronzo Lelli of Italy, and Portico de la Gloria, Franchi and Son and John S. Goodfellow of England.

Other museums of decorative arts and design followed London's example, starting with the period of interest, through its decline and up to present efforts to rehabilitate historical collections of copies. The Moravian Museum of Decorative Arts in Brno is a good example of the Central European approach to this issue. It was founded in 1873 and is one of the oldest museums of decorative arts in general and the oldest of its kind in our territory.⁴⁰ In its origin and development it followed the example of the Austrian Museum for Art and Industry, which was founded in 1863. The museum owned a vast collection of plaster casts, but unfortunately only a torso remains. A replica of the legendary sculpture of Moses created in 1513–1516 by Michelangelo as part of the tomb of Pope Julius II in the Church of San Pietro in Vincoli, Rome, was the first purchase for a price of 12 guildens. It was acquired

³⁸ Anna Somers Cocks, *The Victoria and Albert Museum. The Making of the Collection*, London 1982, p. 11.

³⁹ Diane Bilbey, The Cast Courts. In: Paul Williamson (ed.) *European Sculpture at the Victoria and Albert Museum*, London, 1996, pp. 182-185.

⁴⁰ Martina Lehmannová, Moravské průmyslové muzeum/Mährisches Gewerbe Museum 1873–1919, in: Petr Tomášek (ed.), *Moravská národní galerie*, Brno 2011, pp. 26–31.

in 1873 as the twelfth exhibit of the collections. It was also the first of a large group of plaster casts purchased in the Austrian Museum for Art and Industry in Vienna. The museum purchased another 30 copies and prepared an exhibition of the work of Michelangelo. This was its first temporary exhibition.⁴¹ The museum prepared nine such exhibitions from 1874 to 1877. Two were exhibitions of copies, the second of which was dedicated to the work of Albrecht Dürer.⁴² Many copies were also featured in other exhibitions. For example, at the 1876 exhibition of ceramics and porcelain, some of the ceramic items could only be exhibited in the form of casts made by František Dressler, a sculptor and carver from Brno. As a result of the success of his work, the department of casts was founded in the museum. After the completion of the new museum building in 1883, the sculpture of Moses and other casts occupied a place of pride in the main foyer. In 1965, the casts were transferred to the property of the Secondary School of Art and Design in Brno and the Department of Classical Archaeology of Masaryk University in Brno.



Fig. 2 Museum of Decorative Arts in Brno, foyer, after 1882
Photo Moravská galerie (Moravian Gallery), Brno

⁴¹ *Moravské průmyslové muzeum v Brně. Druhá zpráva podaná ředitelstvem roku 1876 (Moravian Industrial Museum in Brno. The Second Report delivered by its Headquarters in 1876)*, Brno 1876, p. 6.

⁴² *Výroční zpráva Moravského průmyslového musea (Annual Report of the Moravian Industrial Museum)*, Brno 1878.

Criticism of Copy

Cast making was a topic of emotional debate even at the time of its inception. Wilhelm von Bode (1845–1929) complained that cast makers destroyed the polychromy of originals and said that a small piece of an untouched original was of a greater value than an entire cast. Collections of plaster casts began to be ridiculed after World War I. Paradigms changed. As the mobility of the world population increased, it was no longer difficult to see the originals, and plaster casts became the *white elephants* of museum collections in the full meaning of the words. The Victoria & Albert Museum moved some of the casts to the worst possible depositories on the banks of the River Thames which flooded from time to time and washed away a part of the collection. This situation persisted even at the beginning of the 21st century.⁴³ Other casts were forgotten or destroyed with the full awareness and justification that available originals existed. This especially applied to objects from the territory of England; if weren't for the events of the 20th century, the documents of the appearance of some works, which were destroyed by weather, bombing during World War II, etc., could still exist today. However, some works were preserved and thus classical archaeologists do not travel to Rome to study Trajan's Column, but to London, where unlike the original, the relief details on the cast are visible.

Electrotypes comprise the second group of copies which represent the "enfant terrible" of museum collections. The principle of electroplating was discovered in 1805 by Luigi V. Brugnatelli, a colleague of Alessandro Volta. The production of electrotypes was developed by Boris Jacobi, but it was George Elkington from Birmingham who was awarded the first patent in 1840 and who bought part of the information from John Wright. First a mold is formed from the original. The mold is made of wax or another soft material; gutta-percha (natural latex) was used in the 19th century. The mold's surface is coated with a thin layer of graphite powder and wired to the circuit as a cathode. Most frequently, a copper plate is used as an anode. After the activation of the circuit by electrical current, a reaction occurs in the copper sulfate solution in which the copper atoms dissolve from the surface of the copper plate and are taken up by the anode surface. The created shape is a perfect copy of the original. After the individual parts are refined and connected, the final product can be submerged in a bath of silver or gold anode to complete the final surface. Several electroplating sculptures can be created from one mold. Electrotypes are still waiting for their day in the sun. In the meantime, museums of decorative arts are hiding them in their depositories.

Tolerance of Copy

The presence of copies made directly for museums of decorative arts explains curators' tolerance of them. This also explains how copies of many works, particularly within the larger acquisition units of works from private collections, made their way into the collections of the Museum of Decorative Arts in Brno. It is worth noting that curators of the Moravian Museum of Decorative Arts carefully indicated in the inventories if these were Renaissance

⁴³ This situation still existed during my visit to the depositories of Victoria & Albert Museum in 2002.

works or works in the Renaissance style. However, in those days the inventories were written in German and they were ignored in the second half of the 20th century because everything had already been translated into Czech. Unfortunately, the translators often overlooked details such as prepositions and the resulting mistakes were frequently recorded in cards and the electronic database. A typical example can be found in the items from the estate of Hans Makart (1840–1884). The most important Austrian artist of the second half of the 19th century purchased historical items for his studio which then served as inspirations for his paintings. This was not a thoughtfully developed collection; nevertheless it had its significance. When Makart died, an auction was held and the Moravian Museum of Decorative Arts also purchased several items for its collections.⁴⁴ For example, a candle holder which was literally described as “*Reproduktion eines pompejanischen Originals*”, or a bowl in the 16th century style. On the back side of the bowl it is obvious how the false patina was carelessly applied with preserved brush strokes. When preparing the exhibition, the plate was forcibly taken away from the restorer because he insisted on the removal of this artificial patina which would have destroyed the work.

A noteworthy example, at least regarding collecting, is the Baroque mirror with Inventory No. 4958, which was purchased for the collections in 1885 as part of the estate of Friedrich Wachsmann (1820–1897), painter, architect and conservationist, who can be designated as Hans Makart of Prague. Exactly the same mirror is in the permanent exposition of MAK (Museum of Applied/Contemporary Arts), Vienna. The Moravian Gallery assumed that it was a copy made according to the mirror in Vienna; however when studying archive materials, it turned out that the mirror in Vienna was purchased in 1891.⁴⁵



Fig. 3 Bowl in 16th century style, detail of the back
Photo Moravská galerie (Moravian Gallery), Brno

⁴⁴ Martina Straková, Hans Makart, sběratel. Příklady uměleckého řemesla ze sbírek malíře v Moravské galerii v Brně, 64. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 2008, pp.77-86.

⁴⁵ I would like to thank Sebastian Hackenschmied, curator of the furniture collection at MAK-Austrian Museum of Applied/Contemporary Arts for this information.

Museums even had the copies made by classical woodcarving techniques. A vertiko (sideboard) with Inventory No. 5588 is a good example. This piece of furniture was purchased in 1886 from antique dealer August Hartel in Leipzig, Germany. In the following year, an article in *Mittheilungen des Mährischer Gewerbe Museums* stated that local woodcarvers had created an exact copy of this sideboard.⁴⁶ Today, more than one hundred years later, no one is able to determine if the exposition item is the original or a copy.



Fig. 4 House of Josef Hoffmann in Brtnice, 2004
Photo Kamil Till, Moravská galerie (Moravian Gallery), Brno

Copy as Sentiment, Business and Helper

Should museums collect items made after several decades which more or less faithfully copy the shape and technological methods of the original? The Moravian gallery in Brno purchased replicas of the products of *Pražské umělecké dílny* (Prague Art Workshops) (book cabinet according to the design of Josef Gočár), which was made by the *Artěl II* company, founded by the designers from the *Olgoj Chorchoj* studio in 1993. Other museums purchase chairs, armchairs and tables made by the Knoll Company according to the design of Ludwig

⁴⁶ A. P. Zur Möbel-Sammlung des Mährischen Gewerbe-Museums, in. *Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museums in Brünn*, 1887. Volume 3, pp. 35-36.

Mies van der Rohe, or by the Wittmann Company according to the design of Josef Hoffmann. Is it ethical to present frequently imperfect replicas with different proportions, made from different materials or by using different technological methods of much higher quality originals in connection with the name of a designer who would never allow a work of such poor quality? The answer always depends on when and where the questions were posed. When the Josef Hoffmann house in Brtnice was opened in 2004 after the reconstruction, there was a real threat that it would remain empty without any exhibits. Not many people were aware of the work of this important architect and not even the museum collections in Czech Republic had many examples of his work. The authors of this exposition fortunately came up with the great idea to address the manufacturers of the copies of the works of Josef Hoffmann, the Wittmann, Lobmeyr, Alessi, Backhausen, Porzellanmanufaktur Augarten and Österreichische Werkstätten companies. All of them were extremely accommodating in loaning items and the Alessi, Backhausen, Wittmann and Österreichische Werkstätten companies immediately donated the items from their production to the museum collections. The museum exposition lasted until 2009 when it was replaced by the exposition entitled *Josef Hoffmann. Inspirations*, concentrated all of the available original works of Hoffmann from the collections of Czech museums and was complemented by many exhibits from the collections of the MAK–Austrian Museum of Applied/Contemporary Arts. From a distance of more than ten years, we can analyze Hoffmann’s 2004 exposition in Brtnice in two ways. On one hand, it was an example of “making a virtue out of necessity.” But for visitors in those days it also held a more very important message. It presented the production of contemporary companies which valued the work of this globally acknowledged designer, as opposed to his native country which tried to erase his name from the memory of the Czech nation for 40 years. In this case, copies brought life to the museum.

A great debate related to copies also took place on the grounds of the Moravian Gallery in Brno during the preparation phase of the reconstruction of the private villa of Dušan Jurkovič in Brno – Žabovřesky.⁴⁷ One hundred years after its construction in 1906, the villa was purchased by the state and placed under the administration of the Moravian Gallery in Brno. The architectural base of the house was almost untouched. The wattle-and-daub construction covered by cork board with plastering on top was in good condition and the original door and windows were preserved. Jurkovič sold the villa in 1919 and all of the subsequent owners only added extra layers; they painted it anew, put new varnish on the door, covered the carved frame of the stairway hall with a wickerwork ceiling and thus perfectly preserved it. Only the façade underwent reconstruction, when the original surface was replaced by a new one in the 1960s. The condition of the furnishing was worse. Jurkovič took a lot of equipment and furniture to Slovakia. But he left the most important, the built-in piece in the stairway hall. Although only its torso had been preserved, fortunately the workshop drawings still existed in Jurkovič’s estate and the hall fitment was renovated according to them with maximum care. The tapestry and carpeting were renovated by the Moravian Tapestry Manufacturer, whose founder, Rudolf Schlattauer, manufactured

⁴⁷ In detail in Martina Lehmannová (ed.), *Dušan Jurkovič. Architekt a jeho dům*, Brno, 2010.



Fig. 5 Private villa of Dušan Jurkovič in Brno, 2011
Photo Kamil Till, Moravská galerie (Moravian Gallery), Brno

tapestries for Jurkovič, but not only for his private villa. In addition to the material pieces, the ideas were reconstructed along with the reconstruction of the villa. Jurkovič did not build it only as a house, he created a cultural and social concept. The villa was an example of modern housing. After completing the building, he opened it to the general public in the form of an exhibition. He equipped the lounge next to the stairway hall with furniture which he offered to clients. Therefore, even in the long-term concept of exhibition activities, the lounge was designated for presenting the furniture sets of designers, whose work was displayed in the exhibition spaces of the original work area on the first floor (2011: furniture of Dušan Jurkovič for Jaroslav Veselý from Molitorov, 2012: furniture of Jan Kotěra for Franta Anýž, 2013: furniture of Miroslav Navrátil and Zdeňek Plesníks for his private apartment, 2014: Vrstevnice set of furniture by Studio Koncern).



Fig. 6 Fake It Easy! Studio Koncern, 2007
Photo Filip Šlapal for Studio Koncern



Fig. 6 Fake It Easy! Studio Koncern, 2007
Photo Filip Šlapal for Studio Koncern

Copy as a Concept

This era is the great enemy of copies. Copyrights and related business are the alpha and omega of all creation. Is this sustainable? What is the price of information? In this age of the Internet it seems that we will have to reevaluate our relation to information. What will the information paradigm for the next century be like? Information has no value as opposed to the software which processes it. Actually, this is how it was even in the past. The development of society was only possible when access to information, copying and adding one's own thoughts were free. In art history we repeatedly robbed antique civilizations. The stealing of products of Oriental civilizations continued. But in the eyes of Europeans this stealing was legal. Even the legislation was adjusted to this possibility of copying. In the Habsburg Monarchy, patents were granted for ten years, after which the patented technology could be used for free. In the sector of furniture manufacturing, the release of the patent of cabinetmaker Michael Thonet for the manufacturing of furniture made of oak bentwood was extremely important. Although the Gebrüder Thonet Company suddenly had to face huge competition, if the Jacob & Josef Kohn company, which began to systematically cooperate with modernist architects and designers around 1900 had not existed, society might have been deprived of a large group of unique chairs on which generations used to sit. General opinion was that everybody was entitled to information and competition was the driving force in society's development. This was the natural reaction of society to the protectionism of guilds which were gradually abolished throughout Europe from 1791. Being

aware of the impacts of copying on society's development in the past and perceiving the issues today, Martin Imrich and Jiří Přibyl, the members of Studio Koncern, designed a collection of items designated for copying entitled *Fake It Easy!* They came to this decision after learning to their chagrin that their car seats for children designed for Cybex were quite unprofessionally copied in China. However, unlike others, instead of filing a complaint, they accepted the challenge. In 2007, they created a set of glasses with motorcycle handles for stems, while the vase decorations are in the form of indicators which are used in the same incomprehensible way as the copies made in China. The Chinese inscriptions on the glasses indicate that these items are designated for copying. Studio Koncern can even issue a certificate to anyone who makes copies of them. This set was exhibited in Jurkovič's villa in 2014.⁴⁸

Copy as a Principle

What does the future hold for us? Will copy become a new paradigm? The development of 3D prints certainly suggests this. The essence of the development of 3D printers is such that one day everyone will be able to download and print the items they intend to use. The development of 3D printers is fast so we should expect this relatively soon. Common 3D printers printing from basic material are already available today. But printers able to print in various levels of hardness, flexibility or color of materials already exist. Should museums collect such products when their data will be available online? Or should they just print them directly?

Martina Lehmannová

Curator, Museum of Applied Arts Prague

English by Paul McCullough

⁴⁸ Martina Lehmannová, Prechádzka krajinou Koncernovaného dizajnu v Jurkovičovej vile, in: *Designum*, 2014, Volume 3, pp. 42-47.

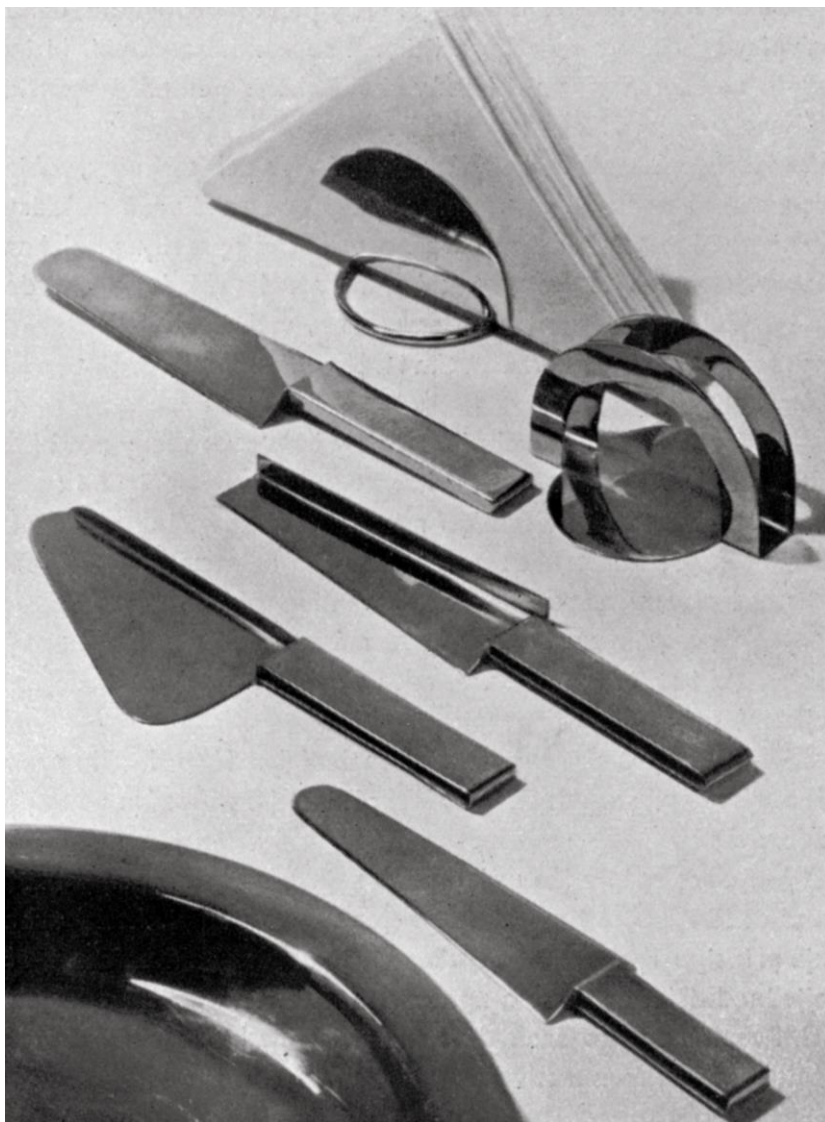
Budovanie zbierok produktového dizajnu v Slovenskom múzeu dizajnu kladie špeciálne nároky na vytváranie kópií a prácu s nimi. Keďže zbierame úžitkové predmety, ktoré sú charakterizované funkciou a primárnou možnosťou použitia, je potrebné prezentovať aj ich funkčné, materiálové, technologické a ergonomické stránky.

Pred pár rokmi vznikla iniciatíva, ktorá si dala za cieľ vytvoriť v Bratislave Múzeum životného štýlu. Od iných múzeí sa malo odlišovať možnosťou dotýkať sa exponátov, prípadne testovať ich funkcie. Hlavným mottom iniciatívy bolo "Zažiť dizajn". Táto deštruktívna potreba dokonale dokumentuje nepochopenie múzejníctva. Mohli by sme to smelo označiť za neúctu k zbierkovým predmetom a histórii, ale riešenie, ako prezentovať predmet so všetkým, čo k nemu patrí, predsa len existuje. DDR Museum Berlin⁴⁹ pracuje so sloganom „Geschichte zum Anfassen“, čo v preklade znamená dejiny, ktorých sa môžete dotknúť. Veľkolepá inštalácia premyslene vyberá veci, ktoré dáva divákovi k dispozícii na interaktívnu prehliadku, zároveň mu v nich umožní sedieť, prezeráť, otáčať, stláčať alebo listovať. Zbierkové predmety však netrpia, pretože významnú úlohu pri kontakte návštevníka múzea s úžitkovým predmetom zohráva kópia. Rôznorodosť zbierkových predmetov produktového dizajnu si vyžaduje odlišný prístup pri tvorbe kópií. Je oveľa jednoduchšie vytvoriť kópiu stoličky na rozdiel od tvorby kópie funkčného rádioprijímača alebo počítača. Pre správne pochopenie funkcie kópie v produktovom dizajne je potrebné si odpovedať na zásadnú otázku:

⁴⁹ DDR Museum je berlínske interaktívne múzeum a jedna z najnavštevovanejších atrakcií nemeckého hlavného mesta. Napínavo a zábavne sprevádza životom v NDR, jeho všedným dňom a pohľadom za kulisy.

Aká je definícia originálu pri predmete, ktorý bol sériovo vyrábaný?

V Slovenskom múzeu dizajnu zbierame aj prototypy k sériovo vyrábaným výrobkom, ktoré dokumentujú proces vzniku produktu. Prototypy môžu byť funkčné, vyrobené vo viacerých kusoch pre účely testovania, alebo nefunkčné makety z rôznych materiálov vyrobené v jednom kuse. Ten je bezpochyby najcennejším originálom. Originálom je aj každý objekt, ktorý bol sériovo vyrábaný vo svojej dobe. Jeho hodnota je však oveľa nižšia ako hodnota prototypu a odvíja sa od veku a počtu vyrobených a zachovaných kusov. Žiaden zbierkový predmet by nemal slúžiť na testovanie svojej funkčnosti návštevníkmi múzea. Takú úlohu by mala prevziať kópia, ktorá by bola, v rámci možností, prispôbena na sprostredkovanie želaných funkcií. Za uváženie stojí, či by sa pri veľkom množstve rovnakých výrobkov jeden nemal "obetovať" ako testovací.



Obr. 1 Príbor navrhnutý v kovorobnom oddelení ŠUR, pod vedením Františka Trösterera. Autor neznámy. Výročná správa učňovských škôl a školy umeleckých remesiel 1934-1935, s. 15 Archív hlavného mesta SR Bratislavy, Fond ŠUR, Spisy 1928 -1939.

Edukatívna funkcia kópie v produktovom dizajne

Najdôležitejším poslaním zbierok je vzdelávanie. Možnosť zažiť múzeum a realizovať tak vlastný výskum sa, paradoxne, ako najautentickejšie javí prostredníctvom verných kópií. Stále platí, že raz zažiť je viac ako stokrát vidieť. Do akej miery vytvárať vernosť a funkčnosť kópií, to je otázka na náročnosť vyhotovenia a rozpočet. Cena vytvorenia kópie by nikdy nemala presiahnuť cenu originálu. Táto skutočnosť je najväčšou brzdou pre vytváranie kópií v produktovom dizajne. Kópia dokáže interpretovať ergonomické, technologické, technické a estetické kvality originálu. V určitých prípadoch nie je potrebná dokonalá kópia, postačí aj základný model vyfrézovaný do polyuretánovej peny, dreva alebo výstup z 3D tlačiarne.

Doplňujúca funkcia kópie v produktovom dizajne

Neúplné zbierkové celky produktového dizajnu môžu byť doplnené textovým alebo obrazovým materiálom, no pre komplexnú výpoveď série je vhodné realizovať kópie produktov, ktoré chýbajú. Takáto kópia musí byť čo najvernejšia. Pre výstavu, ktorá bude mapovať dejiny Školy umeleckých remesiel v Bratislave,⁵⁰ pripravujeme zhotovenie kópie žiackych prác z kovorobného oddelenia školy (obr. 1). Na základe fotografií spracujeme technický výkres, podľa ktorého bude vyrobená kópia originálneho, no strateného výrobku. Výhodou pri tomto konkrétnom výrobku je jednoduchosť tvaru, ktorá definuje jednoduchosť výroby. Aj keď ide o žiacke práce, všetky výrobky kovorobného oddelenia boli, a tým pádom aj budú plne funkčné. Problém so zamieňaním kópie a originálu je potrebné vyriešiť jasným označením.



Obr. 2 Fotografia stánku Káblovej továrne uč. spol. Bratislava. Medzinárodný dunajský veľtrh 1935

Foto: Archív SMD, pozostalosť Ivy Mojžišovej

⁵⁰ Škola umeleckých remesiel v Bratislave vznikla v roku 1928 ako prvá škola tohto typu na Slovensku, ktorá od začiatku vzniku reagovala na aktuálne európske trendy vo vzdelávaní. Snažila sa vychovávať moderne zmýšľajúcich, prakticky orientovaných remeselníkov pre priemysel, malé podniky, reklamu a film. Pozri: Mojžišová, Iva: *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928 – 1939*. Bratislava 2013.



Obr. 3 Fotografia stánku Káblovej továrne uč. spol. Bratislava . Medzinárodný dunajský veľtrh 1935
Foto: Archív SMD, pozostalosť Ivy Mojžišovej

Dokumentačná funkcia kópie v produktovom dizajne

Sprostredkovanie dôležitej udalosti v dejinách dizajnu si niekedy vyžaduje opätovné vytvorenie celého dobového environmentu, ktorý je dôležitý pre rekonštrukciu vzťahov výrobku a špecifického prostredia. Napríklad pomocou kópie výstavného stánku Káblovej továrne z Medzinárodného veľtrhu v Bratislave (obr.2 a 3) zhotovíme celý stánok s kompletnou inštaláciou výrobkov. Kópia výstavného systému Káblovej továrne, ktorého autorom a realizátorom bola reklamná kancelária REDOPA,⁵¹ nebude vďaka svojej funkcionalistickej jednoduchosti realizačne zložitá. Bude dokumentovať dobové výstavníctvo a zároveň vyrieši inštaláciu objektov svietidiel a elektroinštaláčného materiálu v medzivojnovnej atmosfére. Práve rekonštrukcia alebo náznaková rekonštrukcia autentického prostredia je dôležitá napríklad pre inštalácie bytových celkov z jednotlivých období. Návštevník múzea na chvíľu opustí vitríny a vojde do sveta izieb a inštalácií v kontexte, pre ktoré boli prezentované produkty vyrobené.

Problém s rozlíšením originálu a kópie.

Produktový dizajn tvoria komplexné produkty, ktoré sa často skladajú z drobných prvkov. Tie môžeme vnímať ako samostatné predmety. Napríklad tlačidlá rádioprijímača, ktoré môžu chýbať alebo byť nenávratne zničené. Pri sériovo vyrábanom rádioprijímači je možné ich v rámci možností nahradiť rovnakými z iného rádioprijímača rovnakého typu.

⁵¹ REDOPA bola reklamná agentúra v medzivojnovom období so sídlom v Bratislave, ktorej majiteľom bol Antonín Hořejš, jeden zo zakladateľov Školy umeleckých remesiel.



Obr. 4 Prototyp rádioprijímača, koniec 80. rokov, dizajn: Pavol Thurzo, Tesla Bratislava n.p.

Foto: Ostblok

Pri funkčnom prototypu (obr.4), ktorý bol vyrobený v počte pár kusov to však možné nie je. Chýba súčiastková základňa, ktorá bola práve pri spínačoch robená na mieru v počte kusov potrebných pre realizáciu prototypov. V takom prípade musí byť takýto náhradný diel nanovo vyrobený ako kópia. Na výstave v základnom popise vystaveného exponátu kópiu časti výrobku neoznačujeme. V dokumentácii k výrobku je však nutné zapísať všetky dôležité zmeny a to aj v prípade, že ide o identickú kópiu časti z rovnakého materiálu. Rovnaký problém nastane aj pri renovácii laku alebo určitých častí sadrového modelu. Veľa modelov bolo v minulosti zhotovených zo sadry, ktorá bola upravená tmelením a lakovaním. Pri modeli telefónneho prístroja z Tesly Stropkov (obr. 5), ktorý v roku 1975 vytvoril Bohumír Prihel, sme zámerne ponechali zošúchanú farbu na slúchadle. Model nemá žiadne odreniny, ani mu nechýbajú žiadne časti. Vyšúchaná čierna farba na slúchadle prechádza do bieleho podkladu, nijako však nebráni odčítaniu farebného alebo tvarového riešenia výrobku. Na výstavu „Předehnat a dohnat“ v Múzeu umění Olomouc sme priniesli tento model a umiestnili ho do sklenenej vitríny expozície telefónov k poľskému prototypu telefónneho prístroja, ktorý bol nanovo nalakovaný tesne pred výstavou. Pôsobil síce veľkolepo, naleštene, ale pod nánosmi laku sa odrazu stal akoby kópiou strateného originálu. Verejnosť tleskala jeho lesku, no neverila, že tento prístroj je naozaj autentický. Bol použitý taký istý lak ako v 60. rokoch? Očakávala sa menej lesklá renovácia? Ozvali sa hlasy, že aj Slováci si mohli svoj model telefónneho prístroja viac naleštiť. Originál v dobrom stave si podľa mňa zaslúži originálny, vyčistený stav a nie umelý lesk.



Obr. 5 Model telefónneho prístroja, sadra, 1975, dizajn: Bohumír Prihel, Tesla Liptovský Hrádok, n.p.

Foto: Ostblok

Potreba kópie pri opotrebovanom výrobku

Aká je hranica opotrebovanosti výrobku, ktorá by ho vyradila z výstavy? Ak je nutné zachovať vzhľadové status quo, potom je riešením zhotovenie kópie, ktorá bude dopĺňať inštaláciu. V Bauhaus Dessau vystavujú vo svojej stálej expozícii zničené kreslo MR20, ktoré v roku 1927 navrhol Ludwig Mies van der Rohe. Je veľmi vzácne, pretože patrí medzi prvé vyrobené kusy. Práve zničené chrómovanie, rozdiapané sedadlo a operadlo hovoria celý príbeh dejín Bauhausu až po dnes. Nebolo potrebné vyrábať kópiu, keďže zachovalých kresiel je z tohto typu dostatok. Toto výnimočné kreslo púta pohľady návštevníkov oveľa viac ako zrenovované alebo zachovalé kusy.

Vystavením oboch produktov (kópie i originálu, alebo zachovalého kusu a autentického prvého kusu) a ich jasným označením sa návštevník múzea dozvie maximum o danom produkte. Dostane informáciu o pôvodnom nepoškodenom vzhľade, aj zážitok z pohľadu na originálny artefakt.

Kópia ako projekt

Dejiny dizajnu na našom území sú nevelké a dramatické. Pracne musíme dohľadať aj to málo, čo sa u nás navrhovalo a vyrábalo. Jeden príklad za všetky je firma EMBO⁵², ktorá

⁵² EMBO - továreň na výrobu elektrospotrebičov, ktorej výrobu začal továrnik Emil Bojda v roku 1933 v Třebonicích pri Ostrave a neskôr v roku 1946 pokračoval v Hrabovom pri Bytči, kde v roku 1948 rozbehol prototypovú výrobu ľudových motocyklov a automobilov pod značkou Súřov.

v roku 1948 vytvorila nie len funkčný prototyp motocykla, ale spustila aj prvú prototypovú výrobu malého ľudového automobilu na území Slovenska. Motocykel (obr. 6) sa zachoval, automobil už nie. Vyrobiť kópiu motocykla pre potreby Slovenského múzea dizajnu je taktiež v našom pláne. Motocykel by mal byť funkčný, nakoľko používal motor Manet z Považských strojární, ktorý sa dá aj dnes ľahko zadovážiť. Veľký projekt, ktorý plánujeme, je kópia automobilu Tatra 603X, ktorý bol v jednom funkčnom prototypu vyrobený v roku 1966 v bratislavskom závode Tatry Kopřivnice. Dizajn automobilu je dielom slovenského karosára Jána Cinu. Tatra 603X sa nachádza v Technickom múzeu Tatry Kopřivnice a do Bratislavy sa dostal iba raz, na výstavu do Dopravného múzea.

Úloha kópie je v produktovom dizajne významná a nezastupiteľná. Vysoká finančná náročnosť pri realizácii kópií niektorých zložitejších priemyselných produktov dáva priestor aj pre jednoduchšie kópie, ktoré pracujú iba s formálnym riešením výrobku. Vhodným zakomponovaním označených kópií do expozícií významnou mierou stúpa edukatívna hodnota výstavného projektu.

Maroš Schmidt

kurátor, Slovenské múzeum dizajnu Bratislava



Obr. 6 Malý ľudový motocykel, funkčný prototyp, 1948, dizajn: Emil Bojda, Súľov – EMBO

Foto: Jozef Janiš

The building of product design collections in the Slovak Design Museum places special demands on the creation and management of copies. Since we collect practical objects which are characterized by their functions and the main possibilities for their use, we also need to present their functional, material, technological and ergonomic features.

The idea behind establishing the Lifestyle Museum in Bratislava, which was born a few years ago, was to set itself apart from other museums by offering visitors the possibility to touch the exhibits and test their functions. “To Experience Design” was our motto. This destructive need perfectly documents the misapprehension of museology. We could easily call this a lack of respect for collection objects and history, but there is a solution for presenting an object along with everything related to it. The DDR Museum in Berlin⁵³ works with the slogan “Geschichte zum Anfassen” which means hands-on history. Its grandiose installation smartly provides objects at the disposal of visitors for interactive inspection; they are allowed to sit in them, look through them, turn them around, press on them or browse through them. Yet the collection objects do not suffer because copies play a significant role in contact with visitors. The diversity of product design collection objects requires a different approach when making copies. It is much easier to make a copy of a chair than a functioning radio or computer. Correctly understanding the function of a copy in the design of a product lies in the answer to the following essential question:

⁵³ The DDR Museum is Berlin’s interactive museum and one of the most popular attractions in Germany’s capital city. It takes visitors through everyday life in the German Democratic Republic in a thrilling and entertaining way while also providing behind-the-scenes glimpses.

What is the definition of original in the case of an object which has been mass-produced? At the Slovak Design Museum we also collect prototypes for products that were mass-produced and which document the process of their creation. Prototypes can be functional and duplicated for testing purposes or a non-functional model which can be made of various materials. This copy is clearly the most valuable original. Every object that was mass-produced in its time is also an original. However, its value is much lower than the value of a prototype and depends on its age and the number of produced and preserved copies. No “original” collection object should be allowed to have its functioning tested by visitors. The copy should assume this role, and as much as possible it should be adjusted to demonstrate its desirable functions. It could be worth considering that with a large number of the same products, one could be “sacrificed” as a testing object.

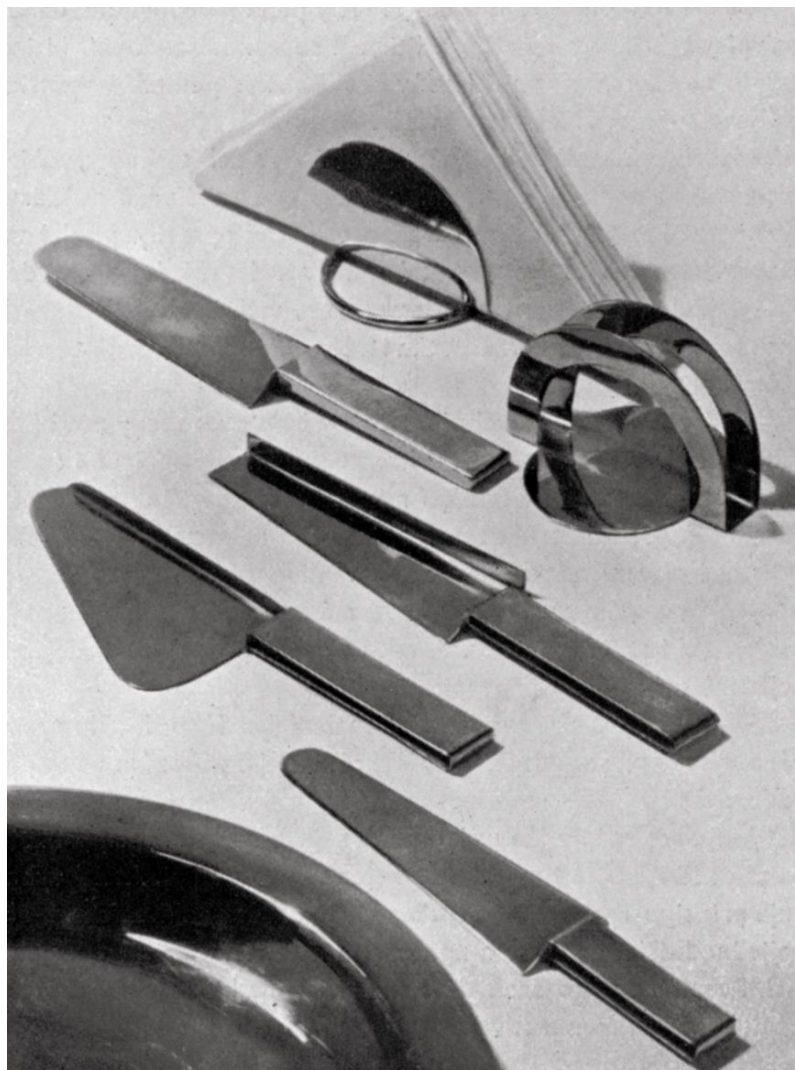


Fig. 1 Silverware designed in the metal-work department of the School of Arts and Crafts under the leadership of Prof. František Tröster. Unidentified artist. Annual Report of Apprentice Schools and the School of Arts and Crafts 1934-1935, p. 15 City Archives of Bratislava, Capital of the SR, Collection of the School of Arts and Crafts, Files 1928 -1939.

The Educational Function of Copies in Product Design

The Collection's most important mission is education. Ironically, the possibility to experience a museum and thus to do your own research is most authentic when using true copies. The saying that it is better to experience something once than to see it hundred times still applies. The faithfulness and functionality of copies is related to the level of difficulty and cost of its creation. The price of making a copy should never exceed the price of the original. This is the greatest obstacle to creating copies in product design. A copy can interpret the ergonomic, technological, technical and aesthetic qualities of the original, but a perfect copy is not always necessary; in some cases, a basic model made from polyurethane foam, wood or a 3D printer output can suffice.

Complementary Function of a Copy in Product Design

Incomplete collection sets of a product design may be complemented by texts or visual material, but for the sake of the comprehensive utterance of the series, copies of missing products should be made. And they must be as faithful a possible to the original. For the exhibition that will map the history of the School of Arts and Crafts in Bratislava,⁵⁴ we are preparing copies of the works of students from the metal-working department (Fig. 1). Based on photographs, we will prepare technical drawings from which copies of original but lost products will be made. The simplicity of the shape which defines the simplicity of the manufacturing is the advantage in the case of a specific product. Although we're talking about students' works, all of the products of the metal-working department were and will be functional. However, in order to avoid confusion, the copy and original must be clearly marked.



Fig. 2 Stand of Káblová továreň uč. spol. (Cable Factory) Bratislava. International Danube Fair 1935
Photo: Archives of the Slovak Design Museum (SDM), estate of Iva Mojžišová

⁵⁴ The School of Arts and Crafts in Bratislava, the first school of its kind in Slovakia, was founded in 1928. From the very beginning it reacted to current European trends in education. Its effort was to educate modern thinking and practically oriented craftsmen for industry, small businesses, advertising and film. See Mojžišová, Iva: *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928 – 1939*. Bratislava 2013.



Fig. 3 Photograph of the stand of Káblová továrň u. spol. (Cable Factory) Bratislava from the International Danube Fair in 1935
 Photo: Archive of the Slovak Design Museum (SDM), estate of Iva Mojžišová

Documentation Function of a Copy in Product Design

The mediation of a significant event in the history of design sometimes requires the re-creation of the entire period environment, which is important for the reconstruction of the relationship of the product and the specific setting. For example, when making a copy of the exhibition stand of *Káblová továrň u. spol.* (Cable Factory) from the 1935 Bratislava Fair (Figs. 2 and 3), we will equip it with the complete range of products. The implementation of the copy of the Cable Factory exhibition system, which was designed and implemented by the REDOPA advertising agency,⁵⁵ will not be complicated thanks to its functional simplicity. It will document period exhibitions while also resolving the installation of the lighting and electro-installation material in the interwar atmosphere. And, for example, it is the reconstruction or notional reconstruction of the authentic environment that is important for the installation of apartment units from specific periods. For a moment, the museum visitor will be transported to the world of rooms and installations in the context in which the displayed products were manufactured.

⁵⁵ REDOPA was advertising agency in the interwar period with its seat in Bratislava, and Antonín Hořejš, one of the founders of the School of Arts and Crafts, was the owner.



Fig. 4 Prototype of radio, late 1980s, design: Pavol Thurzo, Tesla Bratislava n.p.
Photo: Ostblok

Distinguishing between the Original and the Copy

Product design is comprised of complex products which are frequently composed of small components which can be perceived as separate objects. For example, radio dials can be missing or destroyed beyond reconstruction. If it's a mass-produced radio, they can be replaced by dials from another radio of the same type. Unfortunately, this is not possible in the case of a functional prototype (Fig. 4), of which only a few copies were made. There are no spare parts because parts were tailor made in the number necessary for the creation of the prototypes. As a result, copies of such spare parts must be manufactured. Such parts are not mentioned in the basic description of the exhibit at the exhibition; however, all of the important modifications must be recorded in the product documentation, even if it is an identical copy of the part and made of the same material. The same applies to the re-varnishing or refurbishing of certain parts of plaster models. In the past, many models were made of plaster which was finished by sealing or varnishing. For example, we intentionally left the faded paint on the receiver of the model of the telephone from the Tesla Stropkov plant (Fig. 5), which was designed in 1975 by Bohumír Prihel. There are no scratches and no parts are missing. The white undercoat on the receiver is visible, but it does not change the perception of the original color or shape design of this product. We brought this model to the exhibition entitled "*Předehnat*

a dohnat” (To Pass and to Catch up) at the Olomouc Art Museum and placed it in a glass showcase of telephones next to the Polish prototype which had been re-varnished just before the exhibition. It was magnificent and shiny, but it looked like a copy of a lost original under all those layers of varnish. Visitors were impressed, but they did not believe that the telephone was truly authentic. Did they use the same varnish as in the 1960s? Was a less polished renovation expected? Some visitors suggested that the Slovaks could have done a better job of polishing their model. However, in my opinion, an original in good condition should be exhibited in its original, cleaned and not artificially polished state.



Fig. 5 Model of telephone, plaster, 1975, design: Bohumír Prihel, Tesla Liptovský Hrádok, n.p.

Photo: Ostblok

The Need for Copies of Worn Out Products

When is a product so worn out that it cannot be exhibited? If the original appearance must be maintained, the making of a copy that will complement the installation is the solution. A shabby MR20 armchair designed in 1927 by Ludwig Mies van der Rohe is part of the permanent Bauhaus Dessau exposition. It is very precious because it is one of the first manufactured pieces. It is the destroyed chrome and torn upholstery that tells the entire story of Bauhaus up to the present. There was no need to make a copy since there were a sufficient number of preserved armchairs of this type. This exceptional object catches the eyes of visitors much more than restored or preserved pieces.

Exhibiting both products (copy and original or preserved piece and authentic first piece) that are clearly marked will provide visitors with the whole story. They will receive information about the original undamaged appearance and the experience of seeing the original artifact.



Fig. 6 Small affordable motorcycle, functional prototype, 1948, design: Emil Bojda, Súľov – EMBO
Photo: Jozef Janiš

Copy as a Project

The history of design in our territory is not grand or dramatic. We've had to work hard to find the few products that were designed and manufactured in our country. The EMBO Company,⁵⁶ which in 1948 created a functional prototype of a motorcycle and the first prototype of a small, affordable automobile in Slovakia, serves as an example. The motorcycle (Fig. 6) has been preserved, but not the automobile. We plan to produce a copy of this motorcycle for the Slovak Design Museum. It should be functional, since it used the Manet motor that was manufactured at the *Považské strojárne* plant, which is

⁵⁶ EMBO – factory for manufacturing of electrical appliances, which was founded by Emil Bojda in 1933 in Třebonice near the city of Ostrava. In 1946, he continued in Hrabové near the town of Bytča, where in 1948 he launched the prototype manufacturing of affordable Súľov motorcycles and automobiles.

readily available today. Producing a copy of the Tatra 603X automobile, of which only one functional prototype was produced in 1966 at the Tatra Kopřivnice plant in Bratislava, is one of our goals. It was designed by Slovak body designer Ján Cina. The Tatra 603X is on display at the Tatra Kopřivnice Technical Museum and only made its way to Bratislava once - for an exhibition at the Museum of Transportation.

The role of copies is significant and irreplaceable in product design. The high financial requirements in making copies of more complex industrial products create space for the production of simpler copies which focus only on the formal design. The appropriate incorporation of marked copies in expositions also raises their educational value.

Maroš Schmidt

Curator, Slovak Design Museum Bratislava

English by Paul McCullough



Koniec sekcie II
End of Session II