

Avtor: Miran Pflaum

Vsebina

1. Uvod
2. Kratek sprehod skozi zgodovino kopiranja
3. Kopistika pri nas
4. Pristno ali ponarejeno?
5. Literatura in viri

1. Uvod

Kopiranje umetniških in drugih (avtorskih) del je del človeške zgodovine že od najstarejših časov naprej. Kar se spreminja, je razumevanje in odnos do te dejavnosti. Pred iznajdbo fotografije in poplavo sodobnih tehnik kopiranja in reproduciranja je bilo cenjeni in sestavni del učenja ter ustvarjanja in priznavanja umetniškega talenta tako kopista kot kopiranega, danes pa ima pogosto prizvok nečesa slabšega, ponarejenega ali pravno vprašljivega.

2. Kratek sprehod skozi zgodovino kopiranja

Širšo uporabo različnih kopističnih postopkov lahko zasledimo že v času mlajše kamene dobe v prvih stalnih urbanih naselbinah. Pri ornamentiranju keramičnega posodja so v mehko glino vtiskovali prste, nohte, razna orodja in pletene vrvice, zelo kmalu pa tudi že posebej v ta namen oblikovane pečate. Okrasni funkciji se je z razvojem in nastajanjem prvih držav pridružila tudi povsem praktična (administrativna). V Mezopotamiji in okolici so že sredi 7. tisočletja pred Kristusom uporabljali ploščate pečatne žige¹



Slika 1: Pečatni žig za označevanje opek templja sončnega boga Utuja v Larsi, Mezopotamija, 2. tisočletje pr. n. št.; Louvre, Pariz.

(slika 1), že sredi 4. tisočletja pr. n. št. pa so začeli uporabljati cilindrične². Majhni, običajno okoli 2–3 cm veliki, vzdolžno preluknjani valjčki z vgraviranimi figurami ali oznakami so bili izdelani iz (trših) kamnov (hematit, obsidian, ametist, lapis lazuli, steatit, karneol), pa tudi iz stekla in egipčanske fajanse. Nanizani na vrvice (ogrlice), so bili v uporabi kot nakit ali magični amuleti, z vrtenjem in odtiskovanjem preko mehkega materiala (običajno mokra glina) pa

¹ Ancient Near Eastern seals and sealing practices; Wikipedia 2017.

² Cylinder seal; Wikipedia 2017.

so nastali reliefni trakovi, ki so jih, kot neke vrste podpise, uporabljali za označevanje in (uradno, državno) potrjevanje pristnosti (slika 2).

V starem Egiptu so v velikem številu uporabljali od enega do nekaj centimetrov velike pečatnike skarabeje. Na spodnji strani imajo pogosto vgravirano ime faraona ali pomembnega mogočnika, opise pomembnih dosežkov vladanja ali uroke iz Knjige mrtvih (slika 3). Še v veliko večji meri pa se je kopistika uveljavila pri izdelavi pogrebne opreme za prehod v posmrtno življenje. Iz večinoma glinenih (keramičnih) kalupov so izdelovali nepregledne količine ušebtije, kipcev božanstev, amuletov in drugih predmetov iz egipčanske fajanse (slika 4).

Tudi stari Rimljani so pogosto uporabljali kopistične tehnike. V proizvodnji keramike so izdelavi z lončarskim vretenom dodali stiskanje in odtiskovanje v kalupih (slika 5). Na ta način so bile v velikih manufakturnih delavnicah izdelane brezštevne oljenke in tudi večina reliefno okrašene *terre sigillate*.³ Značilne oblike in pečati z imenom delavnice (izdelovalca) na dnu oljenk in posod so velikega pomena za zgodovino pisje, saj omogočajo izredno natančno ugotavljanje njihovega izvora in časa nastanka ter s tem trgovskega, gospodarskega in kulturnega življenja imperija. Nekatere znamke (denimo Fortis ali Strobili) so bile prve velike modne trgovske znamke, ki so jih z Italskega polotoka izvažali po vsem rimskem imperiju. Iz Petovione je ohranjenih več kalupov domačih lončarskih mojstrov, ki so poleg svojih oljenk izdelovali tudi posnetke (ponaredke) oljenk znanih italskih znamk (slika 6). Za premožne meščane in opremo



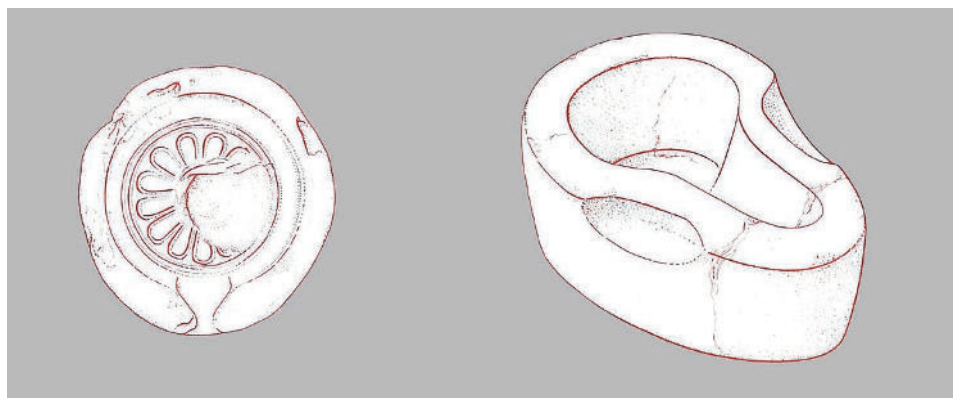
Slika 2: 3 cm visok cilindrični žig iz hematita in njegova razvita zrcalna podoba, Mezopotamija, ok. 1800 pr. n. št.; Charterhouse Collection, London.



Slika 3: Odlomek srčnega skarabeja z napisom uroka iz Knjige mrtvih, 11.–8. st. pr. n. št.; Narodni muzej Slovenije.

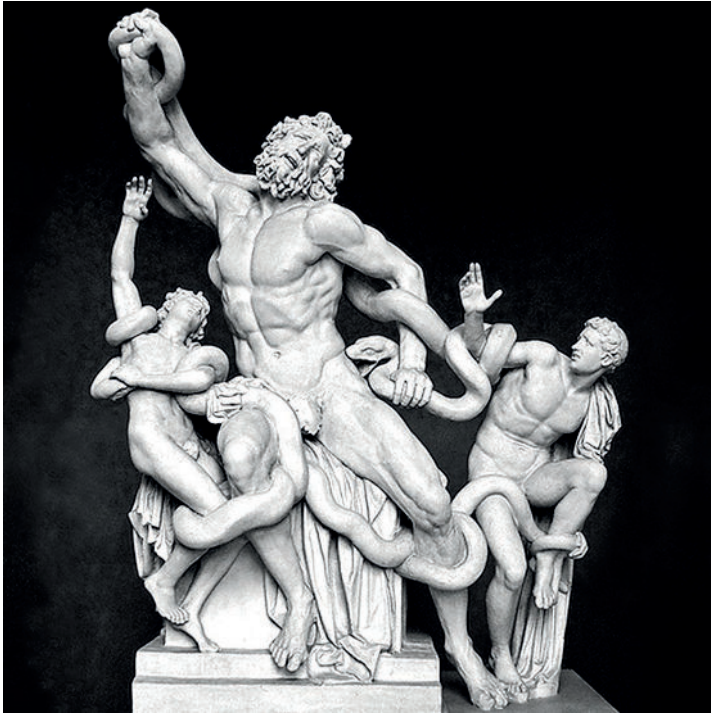


Slika 4: V kalupu izdelan 4 cm visok fajančni amulet Besa, 305–30 pr. n. št., Narodni muzej Slovenije.



Slika 5: Mavčna kalupa za izdelavo oljenk, najdena v Emoni.

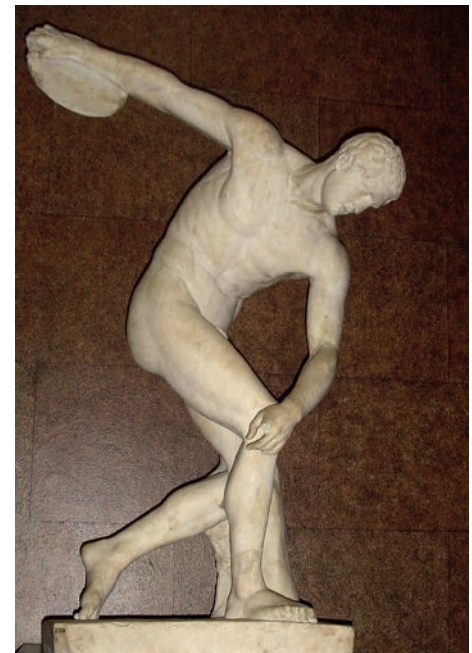
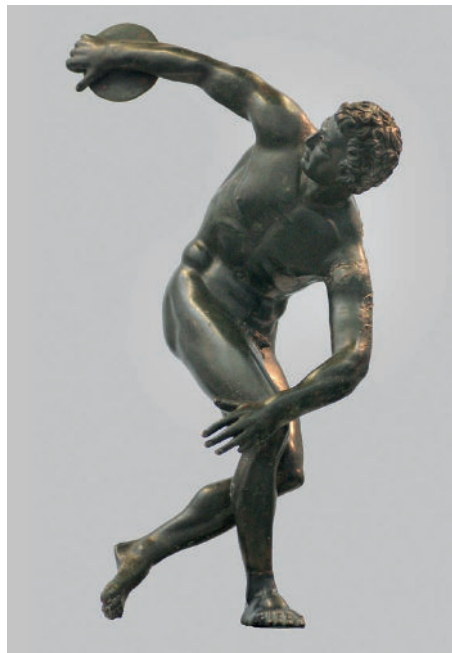
³ Vrsta rimske keramike z značilnim finim rdečim premazom, pogosto okrašena z reliefnim okrasom in pečatom izdelovalca oz. delavnice na dnu posode (iz lat. *sigillum* pečat).



Slik 9a, b: Laokoontova skupina do leta 1957 in danes

pa tudi dojemanje in avtentičnost celotne skupine. Danes so sporne rekonstrukcije in dopolnitve odstranjene (sliki 9a, b). Tudi sicer so bile rekonstrukcije pogosto napačne (sliki 10a, b), zgodilo pa se je tudi, da so poleg svojih dodatkov v celoto sestavili tudi originalne dele, ki so prvotno pripadali različnim skulpturam.

Med prvimi, ki so izpostavili potrebo po izrecnem razlikovanju med originalnim (izvirnim, pristnim) in tistim, kar je bilo dodano, dopolnjeno, je bil Johann Joachim Winckelmann, eden največjih poznavalcev del klasične antike v 18. stoletju in eden utemeljiteljev sodobne arheologije (Jokilehto 1999). Tega so se začeli zavedati tudi številni kiparji restavratorji tistega časa. Žal pa se v praksi v želji po estetski rekonstrukciji celote še vedno pogosto niso držali načela, da se prilagaja le dopolnitve, ne pa poškodovanih delov in površinske strukture na originalu. Na nekaterih kipih je danes zato težko ugotoviti,



Sliki 10a, b: Pomanjšana bronasta kopija Mironovega metalca diska iz 2. stoletja (Glyptoteka München) in rimska marmorna verzija z napačno restavrirano glavo (Britanski muzej London)

ali so nekateri deli predelani originalni deli ali dopolnitve, dodane v 18. ali 19. stoletju.

Mnogi slikarski vajenci v renesansi in naslednjih obdobjih so se tehnik slikanja učili tako, da so kopirali

dela in stil svojega mojstra. Te kopije niso bile mišljene kot ponaredki, temveč kot poklon mojstru. Ta jih je (neredko pod svojim imenom) kot del šolnine včasih tudi prodal. Zaradi velikega

zanimanja številnih premožnih zbiralcev pa je cvetelo tudi namerno kopiranje in ponarejanje umetnin in dragocenih obrtnih, zlatarskih in drugih dragocenih (želenih) izdelkov. V 18. in še v 19. stoletju je bila tako zelo razvejena produkcija »antičnih« gem. Izdelovali so jih z enakimi orodji, na podoben način in iz enakih materialov, iz katerih so bili izdelani originali (Rudoe 1992). Take ponaredke je zato včasih zelo težko prepoznati, pogosto jih izdajo le oblikovne ali stilistične nepravilnosti. Sicer pa je izdelava kopij in posnemanje starih tehnik (ob upoštevanju etičnih načel) še danes na marsikaterem področju najboljša učna metoda za pridobitev in ohranitev starih znanj (slika 11).



Slika 11: Prikaz tehnologije izdelave bizantinskega mozaika na hodniku šole za mozaiciste v Spilimbergu v Italiji

3. Kopistika pri nas

Kopistika ima dolgo tradicijo tudi v Sloveniji. Zelo lepo se kaže na področju kopiranja fresk. Ko se je ustanovljala Narodna galerija v Ljubljani, so si odborniki prizadevali ustvariti zbirko, ki bi predstavljala presek likovnega ustvarjanja od srednjega veka do sodobnosti. Znani slovenski impresionist Matej Sternen je tako že leta 1921 v pravi fresko tehniki kopiral dva pasijonska prizora iz cerkve sv. Ožbolta na Jezerskem, še celo vrsto pa so jih kopirali v pripravah na razstavo jugoslovanske srednjeveške umetnosti v Parizu leta 1950 in kasneje, tudi po vzoru podobnih zbirk po Evropi (Pariz, Beograd). Največkrat uporabljena tehnika je tempera na platno. Narodna galerija tako danes hrani zbirko kopij 176 fresk (Jenko 2007). Manjše število kopij fresk hranijo tudi v nekaterih drugih muzejih in galerijah po Sloveniji (Mioč 2016). Zelo pomembne so kot dokument svojega časa, v prvi vrsti zato, ker nam kažejo stanje originala v nekem določenem trenutku, času nastanka kopije, pa tudi zato, ker so jih naslikali nekateri najbolj znani

slovenski umetniki in konservatorji. Žal se je akcija kopiranja konec osemdesetih let prejšnjega stoletja izpela in zamrla. Če je bil prvotni namen akcije ljudem na enem mestu na razstavi približati in prikazati vse bogastvo in pomen tovrstnega slikarskega ustvarjanja, se danes s kopijami vse bolj pogosto nadomeščajo poškodovani originali. Za mnoge najbolj izpostavljene poslikave, predvsem tiste na zunanjih stenah cerkva, je velika škoda, da jih niso sneli in zamenjali že pred časom, ko so bile še mnogo bolje ohranjene (slike 12a, b, c, d). Velika pomembnost takega kopiranja je tudi v tem, da poleg konservatorjev-restavratorjev pri projektih pogosto sodelujejo tudi študenti slikarstva in številni drugi strokovnjaki, ki opravijo različne raziskave. Tako se pogloblja naše poznavanje preteklosti, na najboljši možen način pa se ohranja tudi umetniško, tehnično, tehnološko in obrtno znanje.

Na kiparskem področju je bil v bližnji preteklosti eden bolj kompleksnih primerov kopistike zamenjava Robbovega vodnjaka s

kopijo in premestitev originalnega spomenika v Narodno galerijo v Ljubljani (Klemenčič 2010). Vodnjak je bil na originalni lokaciji v preteklosti sicer večkrat konserviran-restavriran (Komelj 1982, Petru 1982, Drešar 2010), vendar pa noben poseg propadanja ni zaustavil, zato je bila premestitev zaradi ohranitve spomenika nujna. Dolgoletni projekt in številni zapleti razkrivajo vso problematiko kopiranja in nadomeščanja spomenikov zaradi njihove zaščite, v širšem smislu pa tudi problematiko kopistike na splošno. Gre za temeljna vprašanja zaščite in ohranitve spomenika *in situ*, aktivne in preventivne konservacije, izdelave kopije (material, stanje originala, tehnika izdelave), nadomestne lokacije za original in njegove funkcije, funkcije spomenika kot dela javnega prostora, avtentičnosti originala na novi lokaciji in njegove kopije na stari ter številna druga.

Kopistika se v Sloveniji vse pogosteje uporablja tudi na muzejskem področju. Tudi tu gre v večini primerov za nadomeščanje



Slike 12a, b, c: Fotografije freske sv. Krištofa na cerkvi sv. Kancijana v Vrzdencu iz let 1930, 1968 in 2001 lepo ponazarjajo propadanje originala ob izpostavljenosti vremenskim vplivom.



Slika 12d: Leta 2001 so močno poškodovano in ogroženo fresko sneli in nadomestili s kopijo (Zoubek 2017).



Slika 13: Kompleksna rekonstrukcija videza langobardskega vojščaka iz 9. stoletja iz Gradišča nad Bašljem na osnovi antropoloških in arheoloških raziskav (naravna velikost, Narodni muzej Slovenije)

originalov, kadar so ogroženi zaradi varnostnih, (mikro)klimatskih, transportnih in podobnih razlogov, ali pa so tako pomembni, da obstaja potreba (želja) po razstavljanju na več lokacijah naenkrat. Pri arheoloških predmetih gre pogosto tudi za rekonstrukcije in predstavitev (videza) originala v času njegovega nastanka in za širše kompleksne rekonstrukcije, pri katerih običajno sodeluje večje število različnih strokovnjakov (slika 13).

4. Pristno ali ponarejeno?

Pri izdelavi kopij se neizogibno soočimo z vprašanjem avtentičnosti. Gre za bistveno vprašanje ne le (muzejske) kopistike, temveč tudi konservatorsko-restavratorske stroke oz. nasploh našega odnosa do preteklosti. Navidezno jasna nasprotja original – kopija, realno – izmišljeno, pristno – ponarejeno se v zgodovinskem kontekstu lahko izkažejo za zelo težko določljiva. To še posebno velja za bolj kompleksne predmete (muzealije, spomenike,

arhitekturo, kulturno krajino), ki so prešli skozi razna zgodovinska obdobja, ki so jim dodala patino in nove vsebine. Poznavanje pristnega, resničnega, kredibilnega v virih (spomenikih) je bistvenega pomena za vse s tem povezane stroke (arheologijo, etnologijo, arhitekturo, zgodovino, umetnostno zgodovino, antropologijo ...), za pravilno ovrednotenje kulturne dediščine in s tem našega razumevanja preteklosti. Prav to pa v temeljih določa tudi naš način razumevanja kopistike kot dela konservatorsko-restavratorske stroke in vpliva na vizualne, tehnično-tehnološke in druge odločitve pri izdelavi kopij.

S teoretičnimi vprašanji v zvezi s ponarejanjem umetniških del oz. z variacijami istega dela ter odnosi med njimi in originalom so se v preteklosti že ukvarjali številni avtorji. Najpogosteje so podobna vprašanja aktualna ob kakih preglednih slikarskih razstavah (Hutter 1980). Vprašanje avtentičnosti (nasproti kopiji) je bilo tudi eno temeljnih vodil pri nastanku Beneške listine (*Venice Charter* 1964, prevod v: Fister 1979), katere glavni pobudnik je bil Unesco. Že v predgovoru govori o tem, da bi morali prihodnjim generacijam predati podedovano kulturno dediščino v polnem bogastvu njene avtentičnosti: »It is our duty to hand them (i. e. ancient monuments as a common heritage, op. avtorja) on in the full richness of their authenticity.«⁴ Bolj natančno je pojem definirala Jukka Jokilehto s Paulom Philippotom na Unescovi konferenci o problemih avtentičnosti in kulturne dediščine v Nari na Japonskem leta 1994 (*Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*), katere rezultat je Dokument

o avtentičnosti iz Nare (Nara Document on Authenticity 1994). Definicija se glasi: Avtentičnost umetniškega dela je merilo verodostojnosti notranje celovitosti kreativnega procesa in fizične realizacije dela in posledic njegove poti skozi zgodovinski čas.⁵

Potreba po natančni definiciji kulturne dediščine in njene avtentičnosti zadeva predvsem postopke modernega konserviranja-restavriranja, ko lahko z nepravim pristopom zelo hitro delno ali v celoti uničimo avtentičnost spomenika. Ne gre le za nepremišljeno odstranjevanje preslikav, prezidav, patine, pač pa tudi za nepremišljeno restavriranje, rekonstruiranje ali nadomeščanje s kopijami. Kot že omenjeno, se je to še posebej izpostavilo pri reševanju Robbovega vodnjaka. Rešitev oz. zaščita vodnjaka na trgu samem (kar je zagovarjala civilna iniciativa) bi bila povsem v skladu s sodobnimi priporočili konservatorsko-restavratorske stroke, ki v največji možni meri zagovarja avtentičnost in ohranjanje spomenikov *in situ*. To je tudi ena od zahtev Beneške listine (predvsem členov 7 in 8), v kateri je navedeno, da je vsak spomenik nedeljiv del (svojega zgodovinskega) okolja. A v obeh členih je izrecno dovoljena tudi premestitev, če tako zahteva ohranitev spomenika, in že površen pogled na poškodovane skulpture vodnjaka jasno pokaže, da je bila odločitev za zamenjavo s kopijo povsem upravičena. Vseh škodljivih vplivov (vandalizem, promet, zmrzal, voda, škodljivi plini in drugi atmosferski vplivi) na lokaciji sami namreč ne z aktivno ne s preventivno konservacijo ne bi bilo mogoče nevtralizirati, ne da bi bistveno posegli v avtentičnost vodnjaka in trga kot celote.

Poleg konservatorsko-restavratorskih in drugih strokovnih vprašanj glede avtentičnosti pa so v kopistiki pogosto pomembna tudi moralna in pravna vprašanja avtorskih pravic. Neki avtor lahko v svojem umetniškem delu (kolaž, montaža (*assemblage*) xerox, 3D-print ali kaki drugi tehniki) uporabi fotografije ali kompozicijo (oz. njene dele) nekega drugega avtorja. Presojanje, v kolikšni meri gre za »novo umetniško delo« oz. za »kopijo ali plagiat«, je v praksi lahko zelo težavno (Wolff in Danziger 1992, Fingernagel 1985).

5. Literatura in viri

- 1 Ancient Near Eastern seals and sealing practices; https://en.wikipedia.org/wiki/Ancient_Near_Eastern_seals_and_sealing_practices, dostop junij 2017.
- 2 Cylinder seal; https://en.wikipedia.org/wiki/Cylinder_seal, dostop junij 2017.
- 3 Drešar, Jožef, 2010, Restavriranje in kopiranje Robbovega vodnjaka. V: Klemenčič, Matej, 2010, Robbov vodnjak, zgodba mestnega simbola. Narodna galerija Ljubljana, 97–102.
- 4 Fingernagel, Blaženka, 1985, Vsaka kopija je original. *Ekran* 1, 2, letnik XII, Ljubljana, 39–41.
- 5 Fister, Peter, 1979, *Obnova in varstvo arhitekturne dediščine*. Ljubljana, 51–52.
- 6 Howard, Gerard, 1992, Fakes, intention, proofs and impulsion to know: the case for Cavaceppi and clones. V: Mark Jones (ur.), *Why fakes matter. Essays on problems of authenticity* (FAKE Symposium, British Museum, 7–10 June 1990), London, 51–62.
- 7 Hutter, Heribert (ur.), 1980,

4 Prevod: Naša dolžnost je, da jih ohranjamo (npr. antične spomenike kot skupno dediščino, op. avtorja) v popolnem bogastvu njihove avtentičnosti.

5 »The authenticity of a work of art is a measure of truthfulness of the internal unity of the creative process and the physical realisation of the work, and the effects of its passage through historic time.« Jokilehto 1999.

- Original-Kopie-Replik-Paraphrase*. Katalog razstave. Dunaj.
- 8 Jenko, Mojca, 2007, *Zbirka kopij fresk v Narodni galeriji*. Katalogi zbirke, Narodna galerija Ljubljana.
- 9 Jokilehto, Jukka, 1999, *A History of Architectural Conservation*. Oxford, Auckland, Boston, Johannesburg, Melbourne, New Delhi, 59–62, 296.
- 10 Jones, Mark, 1992, Introduction: Do fakes matter? V: Mark Jones (ur.), *Why fakes matter. Essays on problems of authenticity* (FAKE Symposium, British Museum, 7–10 June 1990), London, 7–12.
- 11 Klemenčič, Matej, 2010, *Robbov vodnjak – zgodba mestnega simbola*. Predstavitve, Narodna galerija Ljubljana.
- 12 Komelj, Ivan, 1982, Robbov vodnjak kot spomeniškovarstveni problem. V: Peter Petru (ur.), *Reševanje Robbovega vodnjaka*, Katalog razstave, Ljubljana, 21–25.
- 13 Lullies, Reinhard in Max Hirmer, 1957, *Greek Sculpture*. New York.
- 14 Mioč, Tihana, 2016. *Kopiranje stenskih slik v konservatorske namene na Slovenskem*. Magistrsko delo, UL, ALUO, Oddelek za restavratorstvo, Ljubljana.
- 15 Nara Document on Authenticity 1994, Report of the Experts Meeting. <https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>; dostop junij 2017.
- 16 Petru, Peter; Curk, Iva; Šubic, Zorka 1973, *Rimska keramika v Sloveniji*. Katalog razstave, Narodni muzej, Ljubljana.
- 17 Petru, Peter (ur.), 1982, *Reševanje Robbovega vodnjaka*. Katalog razstave. Ljubljana.
- 18 Rudoe, Judy, 1992, The faking of gems in the eighteenth century. V: Mark Jones (ur.), *Why fakes matter. Essays on problems of authenticity* (FAKE Symposium, British Museum, 7–10 June 1990), London, 23–31.
- 19 Tait, Hugh, 1992, Reinhold Vasters: goldsmith, restorer and prolific faker. V: Mark Jones (ur.), *Why fakes matter. Essays on problems of authenticity* (FAKE Symposium, British Museum, 7–10 June 1990), London, 116–133.
- 20 Vatikanski muzej, 1967, *Vatikanski muzej, Rim*. Muzeji sveta, Ljubljana.
- 21 Vaughan, Gerard, 1992, The restoration of classical sculpture in the eighteenth century and the problem of authenticity. V: Mark Jones (ur.), *Why fakes matter. Essays on problems of authenticity* (FAKE Symposium, British Museum, 7–10 June 1990), London, 41–50.
- 22 Venice Charter 1964 (Venice Charter for the Conservation & Restoration of Monuments & Sites). <https://www.icomos.org/venicecharter2004/erder.pdf>, dostop junij 2017.
- 23 Wolff, M. Beverly in Charles T. Dazinger, 1992, *Recent Developments in Art Law: Copyright Infringement, Fair Use, Moral Rights, and Other Legal Issues in Two Cases*. V: John Elderfield (ur.), *Essays on Assemblage*. Studies in Modern Art 2, Museum of Modern Art, New York, 160–172.
- 24 Zoubek, Rado, 2017, *Restavriranje treh fragmentov snete freske sv. Krištofa iz p. c. sv. Kancijana iz Vrzdence*. Varstvo spomenikov, poročila 52, ZVKDS Ljubljana 2017 (v pripravi za tisk).
- Avtorji in viri slik**
- Slika 1:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AStamp_Lasha_Louvre_AO27586.jpg, dostop junij 2017.
- Slika 2:** https://en.wikipedia.org/wiki/Cylinder_seal#/media/File:Cylinder_Seal_Old_Babylonian_formerly_in_the_Charterhouse_Collection_03.jpg, dostop junij 2017.
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cylinder_Seal_Old_Babylonian_formerly_in_the_Charterhouse_Collection_09.jpg, dostop junij 2017.
- Slike 3, 4, 13:** Tomaž Lauko.
- Slika 5:** Petru idr. 1973, sl. 1, str. 4.
- Slika 6:** Petru idr. 1973, sl. 26, str. 49.
- Slika 7:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herakles_Farnese_MAN_Napoli_Inv6001_n01.jpg, dostop junij 2017.
- Slika 8:** <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Scriptorium#/media/File:Escribano.jpg>, dostop junij 2017.
- Sliki 9a, b:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ALaocoon_and_His_Sons.jpg, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Laocoonphoto.jpg>, dostop junij 2017.
- Sliki 10a, b:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Greek_statue_discus_thrower_2_century_aC.jpg, <https://en.wikipedia.org/wiki/Discobolus#/media/File:Discobulus.jpg>, dostop junij 2017.
- Slika 11:** Miran Pflaum.
- Slike 12:** a) France Stele 1930, b) Miha Pirnat 1968, c) Tine Bernedik 2000, d) Ajda Mladenovič 2017 (a, b: fototeka INDOK centra; c: fotodokumentacija ZVKDS RC).
- Slika 13:** fotodokumentacija Arheološkega oddelka Narodnega muzeja Slovenije.