

UMĚNÍ JAKO ŽIVOT

UMĚNÍ FALZIFIKACE

**MYŠLENÍ, MOTIVY
A METODY
PADĚLATELSKÝCH MISTRŮ**

NOAH CHARNEY



ÚVOD	10
SVĚT CHCE BÝT KLAMÁN...	

GÉNIUS	34
PÝCHA	60
ODPLATA	92
SLÁVA	122
ZLOČIN	148
OPORTUNISMUS	166
PENÍZE	188
MOC	208

ZÁVĚR	248
... TEDY JEJ KLAMEJME	

POZNÁMKY	257
SLOVNÍČEK VĚDECKÝCH METOD AUTENTIZACE	271
VYBRANÁ LITERATURA	277
REJSTŘÍK	285
PODĚKOVÁNÍ	291

Věnováno Eleonoře, která je stoprocentní originál

Špatní umělci kopírují, dobří kradou.

– PICASSO

ÚVOD

SVĚT CHCE BÝT KLAMÁN...

Zadržte! Vy lstiví, jimž je řádná práce cizí, vy zlodějíčci cizích myšlenek! Ani na chvíli neuvažujte o tom, že byste se svými zlodějskýma rukama dotkli mého díla. Mějte se na pozoru! Cožpak nevíte, že podle výnosu nejvelkolepějšího císaře Maximiliána nesmí nikdo v celé říši vydat tiskem ani prodávat jakékoli napodobeniny těchto rytin? Slyšte! A vězte, že pokud tak učiníte, ať už ze zlého úmyslu nebo z chamtivosti, nejenže budou vaše statky zabaveny, nýbrž i sami sebe vystavíte smrtelnému nebezpečí.

– Albrecht Dürer

To je zřejmě nejbojovnější varování narušitelům autorských práv, které kdy spatřilo světlo světa. Lze ho najít v tiráži knihy obsahující sérii rytin s názvem *Život Panny Marie* vydané v Norimberku roku 1511. Jeho autor a tvůrce oněch rytin, velký malíř a grafik Albrecht Dürer, měl dobré důvody obávat se padělatelů.

Dürerovy rytiny byly velmi populární v celé Evropě, staly se předmětem zájmu řady sběratelů a představovaly mnohem dostupnější alternativu obrazů. Dürera lze patrně označit za historicky prvního umělce, který se snažil propagovat své dílo v mezinárodním měřítku, a v tomto smyslu jej lze přirovnat k Jeffu Koonsovi nebo Damieniu Hirstovi spíše než k jeho samotářským a nespolečenským současníkům, jako byli Giorgione nebo Pontormo. Je také autorem něčeho, co někteří považují za vůbec první uměleckou „ochrannou známku“: stylizovaného podpisového monogramu sestávajícího z malého „d“ umístěného pod spojovací čárkou velkého „A“; otisk tohoto monogramu zaručoval pravost jeho rytin.

V roce 1506 obdržel Dürer od jednoho svého znepokojeného přítele z Benátek rytinu z originálního vydání *Života Panny Marie* z roku 1502.¹ Ve svém norimberském ateliéru, obklopen nádobkami s barvami, uhlím na výrobu inkoustu, brkovými pery a listy pergamenového papíru, zkoumal Dürer pravost tohoto dřevorytu. Vypadal velmi věrohodně, ale nejednalo se o jeho vlastní výtvar. Bylo to dílo mistrného padělatele.

Po krátké době vystopoval jeho autora, grafika (který si občas přivydělával i pornografickými kresbami) jménem Marcantonio Raimondi.² Nepopíratelně zručný Raimondi vytvořil vlastní dřevorytové desky včetně onoho proslulého monogramu „AD“. Tiskařská rodina Dal Jesusů pak prodávala rytiny vytištěné z těchto desek jako Dürerovy originály. I když Raimondi zkopíroval každý detail Dürerových komplikovaných rytin, záměrně do nich vložil i tři odchylky, které jeho výtvary odlišovaly od originálů a na které se odvolal i v následném soudním procesu. Začlenil do nich vlastní monogram

v podobě propojených písmen „MAF“; obohatil je o značku vydavatelství Dal Jesusových „yhs“ představující Ježíše uvnitř čtvercového čtyřlístu; a konečně do svých rytin zahrnul i dva trojúhelníky zpracované jako hodinová sklíčka, které si vypůjčil ze znaku obchodu Dal Jesusových. Nalézt tyto tři odchylky sice vyžadovalo podrobné zkoumání, ale jejich přítomnost byla nepochybná. Díky nim byla nastolena otázka, zda Raimondi zamýšlel své rytiny vydávat za Dürerovy originály, nebo zda se ve skutečnosti mělo jednat o poctu původnímu tvůrci.



Albrecht Dürer, *Kristus mezi učenci v chrámu*, list 15 ze série *Život Panny Marie*, 1502, dřevorez, 29,3 x 20,4 cm



Marcantonio Raimondi podle Albrechta Dürera, *Kristus mezi učenci v chrámu*, list 15 ze série *Život Panny Marie*, kolem roku 1506, dřevorez, 29,3 x 20,4 cm

Ale Dürer v té době již ztrácel trpělivost s nejrůznějšími padělateli snažícími se přiživovat se na jeho díle a podal na Raimondiho a na rodinu Dal Jesusových žalobu k benátskému soudu. Jde o historicky první známý případ soudního sporu o autorská práva ke konkrétnímu dílu, který ovšem pro Dürera skončil pouze částečným úspěchem. Benátské úřady prohlásily, že sporné rytiny nepředstavují přesné kopie, nýbrž pouze vynikající napodobeniny. Rozhodly tak, že Raimondimu nemá být přičítáno k tíži to, že je umělcem podobně nadaným jako Dürer, nýbrž že Dürer by se měl cítit poctěn tím, že jeho díla jsou považována za natolik významná, aby byla napodobována. Raimondimu bylo uloženo, aby z dřevorytových desek odstranil Dürerův monogram a rodině Dal Jesusových bylo přikázáno, aby Raimondiho

dílo nabízela s výslovným uvedením skutečnosti, že se jedná o kopie a nikoli o Dürerovy originály.

Dürer se vrátil do Norimberku rozzlobený a silně nespokojený s výsledkem soudního jednání. Nebylo to poprvé, co si vyslechl argumenty o tom, že by se měl cítit poctěn tím, že jeho dílo je tak proslulé, že přitahuje napodobitele, takže když v roce 1511 publikoval nové vydání *Života Panny Marie*, neváhal je uvést s varováním případným zlodějům.

Historie padělání uměleckých děl je plná podobných historek, které si zachovávají jistou relevanci dodnes. Spory ohledně originálních značek, autorských práv a ochranných známek jsou standardním předmětem úpravy současných právních předpisů o duševním vlastnictví. Profesorka právnické fakulty Kolumbijské univerzity Jane Ginsburgová poznamenává, že kdyby se Dürerův případ dostal k soudu dnes, byla by Raimondiho díla posouzena jako porušení autorských práv, neboť v podstatném rozsahu kopírují původní předlohu. Zahrnutí monogramu „AD“ by bylo považováno za zavádějící a klamavou praktiku, kdy je kopie vydávána za originál, čímž dochází k porušení autorského práva.³ Skutečnost, že kořeny autorskoprávní ochrany uměleckých děl nalézáme v souvislosti s právním sporem mezi jedním z historicky prvních proslulých umělců dbajícím na sebepropagaci na straně jedné a pokoutním benátským grafikem v oblasti pornografie, ze kterého se vyklubal zdatný padělatel na straně druhé, nikterak neoslabuje význam a uplatnění této ochrany, jak ji známe dnes.

PROČ NÁS PADĚLATELSTVÍ FASCINUJE?

Každý konkrétní případ padělatelství v sobě obsahuje fascinující směsici touhy po slávě, penězích, odplatě, moci a po projevení geniality. Padělání uměleckých děl jde ruku v ruce se vzkvétajícím obchodem s uměním, ale zahrnuje v sobě i pozoruhodné nadání, podvody a jejich odhalení, forenzní zkoumání a také špetku mysticismu – neboť svět umění se do velké míry stále spoléhá na expertizu znalců, jejichž osobní názor může pozměnit hodnotu uměleckého díla v řádu milionů. Zájem veřejnosti vzbuzuje také nepopíratelná technická zručnost řady padělatelů, stejně jako vymyšlení triků, díky nimž jsou padělky nejrůznější kvality tak přesvědčivé.

Tato kniha se zabývá úspěchy i neúspěchy mistrů padělatelů v průběhu několika staletí, rozebírá množství různých motivů, kterými jsou vedeni, a snaží se nabídnout pohled do jejich myslí a na metody, které používají. Zamysleme se nad tím, jak a proč tito mistrní podvodníci – často geniální, zruční, výstřední a svým způsobem okouzující – uspěli v pokusech podvést umělecký svět a jak byli nakonec odhaleni díky detailní detektivní práci, vědeckému zkoumání

nebo velké dávatelé štěstí. Tyto významné historické i současné případy skutečných zločinů jsou fascinující, poučné a nezřídka bizarní.

V PADĚLATELOVĚ MYSLI

Zloději uměleckých děl pracují zpravidla na objednávku, nemají žádnou zvláštní specializaci, schopnosti ani zájmy v oblasti umění, zřídka kdy kráudou více než jednou a nelze u nich vystopovat typický psychologický profil. Oproti tomu je ve světě padělání umění možné dospět k přesvědčivým zobecňujícím poznatkům, které pak lze aplikovat na charakter a motivy padělatelů. Kromě toho se v padělatelské branži, na rozdíl od krádeží umění nebo plnění historických památek, prakticky nesetkáváme s organizovaným zločinem. Padělatelství může vést k poškození reputace, ale málokdy působí tak rozsáhlé a šokující škody jako jiné druhy zločinu spojeného s uměním, zejména pokud je ve hře mafie nebo dokonce terorismus.⁴ Ve sféře padělatelství nedochází k poškozování a ničení původních uměleckých děl, jako je tomu u obrazoborectví, drancování starověkých památek nebo při krádežích.

Mohlo by se zdát, že peníze jsou hlavní hnací silou padělání umění, ale zas a znovu se přesvědčujeme, že tomu tak v naprosté většině případů není – i když zisk může být samozřejmě považován za vítaný bonus. Padělatelé jsou osobnosti se složitým psychologickým profilem, které na zločineckou dráhu žene celá řada různých impulzů. Složitosti těchto motivací se budeme věnovat formou analýzy primárních podnětů vybraných mistrovských padělatelů v jednotlivých kapitolách. V této knize se nedočtete o ženách-padělatelkách; existují pomocnice mužů-padělatelů a také podvodnice, ale nejsem si vědom toho, že by se v historii padělatelství vyskytla nějaká významná padělatelka.

První kapitola nazvaná Génieus rozebírá historickou tradici umělců, kteří se propracovali k vlastní originalitě neškodným napodobováním svých mistrů. To se úzce váže na nikdy nekončící snahu prokázat vlastní genialitu – snahu ukázat světu technické dovednosti a kreativitu, ale také schopnost žáka vyrovnat se svému učiteli nebo ho dokonce překonat.

Další kapitola s názvem Pýcha pojednává o tom, jak pýcha a ješitnost sběratele, znalce nebo obchodníka s uměním může způsobit, že úmyslně nepravdivě označí určité dílo jako originál, jenom aby si zachránili pověst (nebo dosáhli zisku).

V kapitole nazvané Odplata probereme pravdivé klišé, podle kterého jsou mnozí padělatelé umělci, jejichž vlastní díla byla odmítnuta. To je přimělo k tomu, že přistoupili k pasivně-agresivní metodě pomsty uměleckému světu, který je zavrhl, a pomocí které prokazují své schopnosti a nadřazenost a zároveň ukazují, jak snadno lze napálit takzvané znalce umění.

Následuje Sláva. Poté, co si dokázali svou nadřazenost nad světem umění, přestává některým padělatelům tento pocit stačit a začínají se domáhat veřejného uznání svého úspěchu. Když jsou odhaleni, z mnohých se stávají svého druhu hrdinové a po odpykání trestu často zahajují novou lukrativní kariéru. Důvody tohoto pozoruhodně často se opakujícího fenoménu jsou složité. Širší veřejnost často považuje padělatele umění za jakési sympatické následovníky Robina Hooda. Zájem veřejnosti o zločiny v oblasti umění a zejména o padělatelství je značný, takže padělatelé, kteří se při návratu z vězení nezděraňují vystavit veřejnému zájmu, mohou počítat se zájmem publika.

Pátá kapitola Zločin se zabývá případy, ve kterých se padělatelství stalo nástrojem ke spáchání jiného zločinu, například krádeže, ale také několika vzácnými případy, v nichž byli padělatelé napojeni na organizovaný zločin.

Šestá kapitola se zaměřuje na metody klamu a na podvodníky, kteří svádějí amatérské umělce na scestí zločinu a snaží se ukázat, jak může být talentovaný umělec zmanipulován podvodníkem tak, aby se stal součástí zločinné padělatelské intriky. Takováto spojení většinou vznikají mezi dvěma osobami – zosnovatelem, který vymyslí zločinný plán podvodu, a technicky zdatným plagiátorem.

Sedmá kapitola s názvem Peníze rozebírá oněch nemnoho případů, ve kterých byla hlavním motivem padělatele chamtivost a touha po penězích.

Konečně pak, protože klam a podvody ve světě umění jsou hlavním tématem této knihy, zabývá se kapitola o Moci širší sférou kulturního padělatelství a zaměřuje se na to, jak se padělatelé snažili etablovat svou moc a vliv přepisováním historie – počínaje politikou přes vědecké objevy a náboženské relikvie až po literaturu.

Po celou dobu budeme nahlížet do padělatelovy mysli, zkoumat jeho motivy a metody. Poznáme triky typické pro jeho řemeslo, uvidíme, jak klamal umělecký svět, co nakonec vedlo k jeho odhalení, ale také to, jak je umělecký svět v mnoha případech spoluvínikem, když se nadšeně chytá do pastí kladených vychytralými zločinci. Vítejte ve světě padělatelství a připomenejte si moudrost starého dobrého Petronia: *Mundus vult decipi, ergo decipiatur*. „Svět chce být klamán, tedy jej klamejme.“

NAPODOBENINA NEBO ZLOČIN?

Umělecká díla jsou napodobována, připisována nepravým autorům a padělána již od předbiblických dob. Skutečně, otázka pravosti uměleckých děl byla palčivým tématem už ve starověkém Římě, kde byly řecké vázy a sochy ceněny mnohem výš, než jejich římské kopie. Ve středověku vzkvétal poděl

poutních cest čilý obchod s náboženskými relikviemi. Dějiny padělatelství jsou stejně staré jako dějiny obchodu s uměním.

Ačkoli se výrazy „padělek“ a „podvrh“ často používají téměř jako synonyma pro označení uměleckých děl, která se vydávají za jiná, mnohem hodnotnější, má každý z těchto výrazů svou specifickou definici. Zjednodušeně řečeno, padělkem se rozumí předmět záměrně vytvořený jako věrná kopie jiného konkrétního předmětu, zatímco podvrh je originální předmět, který byl určitým způsobem změněn nebo „upraven“ – například obraz, jenž byl dodatečně opatřen falešnou signaturou. Aby se ovšem padělek nebo podvrh dostaly před soud, musí být spáchán trestný čin. Je-li padělatel obžalován, pak zpravidla z trestného činu podvodu.

Vedle úmyslného podvodu se může vyskytnout i řada z hlediska trestního práva nevinných důvodů, proč dochází k připsání uměleckého díla nepravému tvůrci, což občas nahrává majiteli takového díla. Mějme na paměti, že napodobování nebo kopírování uměleckých děl bylo odedávna jedním ze způsobů, kterým se mladí umělci učili svému řemeslu – kopírování či napodobování stylu jiného umělce je trestné pouze tehdy, pokud je kopie či napodobenina vydávána za originál.

Kopie *Mony Lisy* vystavená v madridském muzeu Prado je právě takovým příkladem: nejnovější forenzní testy ukázaly, že pod olejovými barvami se nachází skici podobné těm pod originálem, což nasvědčuje tomu, že kompozice napodobeniny vznikla postupně, po částech – to by se nestalo, pokud by napodobenina byla vytvořena přímo podle hotového originálu. To by znamenalo, že kopie vznikala současně s Leonardovým originálem a její autor měl k originálu přístup. Jedná se tedy téměř jistě o dílo někoho, kdo pracoval v Leonardově ateliéru. Renesanční ateliéry byly plně učňů a asistentů a zakázky často zpracovával ateliér jako takový: mistr navrhl konečnou podobu díla, dohlížel na jeho tvorbu, občas sám zpracoval jeho nejnáročnější části, jako např. ruce nebo obličej, zatímco pozadí, zátiší nebo architektonické prvky přenechával svým žákům.

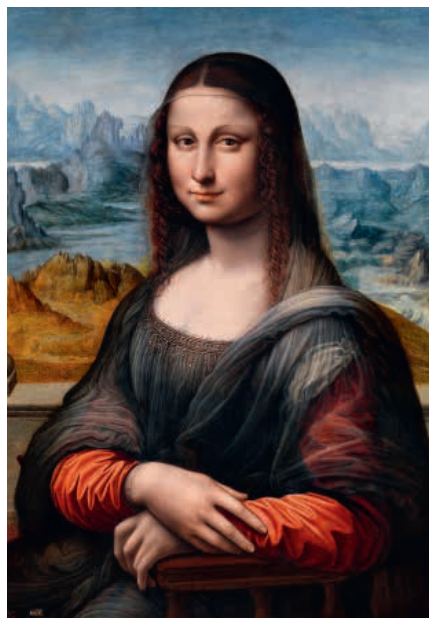
Podobně se již léta vedou debaty o tom, na tvorbě kolika ze svých děl se v té či oné míře osobně podílel Rembrandt, neboť mnoho jeho žáků malovalo obrazy, které jsou takřka neodlišitelné od jeho vlastních. V dílnách současných umělců, jako jsou Takashi Murakami, Hirst nebo Koons, navrhne umělec koncept a podobu díla a dohlíží na proces jeho vzniku, přičemž většinu práce odvedou asistenti v ateliéru. Myšlenka, že „autentické“ umělecké dílo má být vytvořeno jediným umělcem, bez pomocníků, je relativně nová. Jak ve své knize *Padělání umění: Dějiny moderní posedlosti* dokazuje Thierry Lenain, koncept jediného tvůrce velkého uměleckého díla jakožto osamělého, často chudého umělce malujícího

za blikotavého svitu svíček kdesi v chladné mansardě, se uchytil až v éře romantismu.

Ohledně uměleckých děl – a jejich pravosti – vládne jistý iluzionismus. Hranice mezi mistrovským originálem a padělkem je občas velmi nezřetelná až neviditelná. Aby byl spáchán zločin, musí dojít k porušení práv, někdo musí utrpět újmu, ať už se jedná o konkrétní osobu – například podvedeného kupce – nebo dojde k poněkud abstraktnějšímu zásahu do cizích práv, například k poškození něčí umělecké pověsti. Z pohledu forenzního zkoumání,



Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503–1506, olej na desce z topolového dřeva, 77 x 53 cm, Louvre, Paříž



Ateliér Leonarda da Vinciho, *Mona Lisa*, 1503–1519, olej na dřevěné desce, 76,3 x 57 cm, Museo del Prado, Madrid

jak to vyplývá z různých policejních spisů a historických studií, lze padělatelství a podvody rozdělit do čtyř základních kategorií.

První kategorií jsou padělky: záměrné vytvoření podvodného díla. Jde o zhotovení nového uměleckého díla, které předstírá, že bylo zhotoveno osobou, jejíž autorství má za následek dosažení vyšší kupní ceny takového uměleckého díla. Tato metoda vyžaduje maximální zručnost a schopnosti, aby výsledný tvar pokud možno oklamal i expertní zkoumání.

Druhou kategorií jsou podvrhy: pozměněná či jinak upravená originální umělecká díla, jež mají vyvolat dojem, že jejich autorem je někdo jiný, popř. že se jedná o jiný druh uměleckého díla, a to opět ve snaze dosáhnout výrazně

vyšší prodejní ceny. Vytvoření podvrhu sice je o něco jednodušší než tvorba padělků, nicméně předpokládá již akvizici nějakého originálního díla.

Třetí kategorie pak spočívá v klamavých údajích o původu díla: hodnotu určitého uměleckého předmětu mají zvýšit pozmeněné listiny a údaje dokládající jeho historii spíše než úpravy díla samotného. Umělecký předmět musí být věrohodně vřazený do seznamu děl či tvůrčí historie určitého autora, aby získal na přesvědčivosti. Lze rozlišit čtyři typy takových machinací, které se v souvislosti s padělatelstvím vyskytují. Napodobenina nebo padělek mohou být zhotoveny či upraveny tak, aby co do svého původu odpovídaly uměleckému dílu, které se považuje za ztracené; padělané či pozmeněné údaje o původu díla mohou být vloženy mezi pravé archivní dokumenty, aby byly posléze „objeveny“ badateli; padělek může mít i podobu přípravných prací či podkladů k obecně známému originálu; nebo může dojít k zakoupení původního díla s pravdivými údaji o původu, aby byla následně zhotovena jeho kopie, pro jejíž prodej se použijí autentické doklady originálu.

Poslední kategorií padělatelství a podvodného jednání je falešné přiřazení určitého díla konkrétnímu autorovi: jde o klamavou praktiku spočívající v tom, že „znalec“ přesvědčí potencionálního kupce, že má před sebou dílo mnohem větší hodnoty, než kterou ono dílo ve skutečnosti má. Postup lze



Asistenti v manhattanském ateliéru Jeffa Koonse při práci, New York, 2010

aplikovat i obráceně – onen „znalec“ přesvědčí prodávajícího, že jím nabízený předmět nemá valnou hodnotu. Posledně zmíněný případ se stane trestným činem jen tehdy, pokud se podaří prokázat úmysl prodávajícího oklamat či podvést.

VNÍMÁNÍ HODNOTY

Hodnota uměleckého díla je svázána s jeho pravostí nebo přinejmenším s předpokladem této pravosti. Avšak vnímaná hodnota je amorfní a zrádně neuchopitelná: je neustále v pohybu a mění se v čase, často i ze dne na den.

Uměním myslíme předměty, které jsou oceňovány především pro svou hodnotu jakožto celku daleko spíše než pro cenu svých jednotlivých komponentů. Rozložíme-li diamantový prsten na jednotlivé díly, jejich hodnota bude v součtu podobná prstenu jako takovému. To znamená, že cena jeho komponentů – zlata a diamantů – je velmi podobná jeho skutečné hodnotě. Obraz Leonarda da Vinciho je tvořený několika kusy dřeva, pigmenty, pojivem a lakem. Pokud ho rozložíme na jednotlivé díly, je jeho hodnota téměř nulová; když se však tyto prosté komponenty propojí rukou mistra, nabývají nesmírné ceny. Umění lze skutečně dobře definovat jako něco, co „je větší než součet jeho jednotlivých částí“. Pro naše účely lze uvést, že umění tvoří ty objekty, jejichž vlastní hodnota není žádná, ale vzniká teprve díky dovednostem tvůrce a díky historickému a kulturnímu významu díla.

Ve světě umění je vnímání vším. Věří-li svět, že určité dílo je původní, pak nabývá hodnoty originálu, bez ohledu na to, jaká je pravda. Koncept vnímání obsahuje tři základní složky: původnost, poptávku a jedinečnost.

O původnosti jsme již hovořili. Poptávka zkoumá, zda existuje vhodné tržní uplatnění pro určitý předmět. Rozhodující roli v obchodování s uměním nehraje počet případných kupců, nýbrž jejich kvalita – pokud se dva zámožní sběratelé umění utkají v dražbě uměleckého díla, přihazují proti sobě, čímž zvyšují cenu. Jedinečnost se v souvislosti s uměleckým dílem může jevit jako něco samozřejmého, jelikož naprostou většinu uměleckých děl považujeme za unikátní. Je ale podstatné si uvědomit, že je to právě *jedinečnost* uměleckých děl, která jim dodává na ceně. U některých děl existuje více původních verzí, jako třeba u Leonardovy *Madony s vrátenem*, Riberovy *Vousaté ženy* nebo Bronzinovy *Eleonory z Toleda*. V takových případech se chronologicky první vytvořená verze považuje za nejcennější. Jinak je tomu u grafik: ty byly vždy vytvářeny s cílem jejich šíření tiskem a byly tak relativně dostupné. Jedinečnost tedy bere v úvahu celkové množství dochovaných děl konkrétního umělce. Dürerovy grafiky jsou cennější než Picassovy, neboť jich vzniklo mnohem méně a je tedy neskonale obtížnější je sehnat. Umění

a kulturní či historické předměty jakéhokoli druhu musí být považovány za pravé a původní, aby si uchovaly vysokou hodnotu. To nás vrací zpět k vnímání, neboť pro všechny složky hodnoty díla je klíčové to, jak umělecké dílo vnímáme než to, jak se navenek jeví.

DĚJINY PADĚLATELSTVÍ: OD STAROVĚKU PO DVACÁTÉ STOLETÍ

Spoléhat se na tvárné a často chybující přesvědčení znalců znesnadňuje možnost rozlišovat mezi pravdou a mýtem, nepodloženým tvrzením a vědomým klamáním. Tradice, legendy a příběhy obklopující umělecké předměty se často přenášely ústním podáním bez možnosti ověřit si jejich pravdivost a byly podbarveny subjektivním vnímáním těchto předmětů.

V době, kdy ještě nebylo možné soustavně se vzdělávat v oboru historie umění (který byl jako vědecká disciplína založen v Německu v devatenáctém století), před tím, než byla ustavena kritéria, podle kterých můžeme určitou osobu označit za „znalce“, a dávno předtím, než se forenzní zkoumání a ověřování původu díla stala běžnými metodami určování pravosti a autorství, panovala všeobecná tendence nadřadit optimistickou víru pochybnostem. Dějiny padělatelství začínají právě v tomto prostředí, v němž vydávat padělek za originál bylo mnohem snazší než dnes. Přestože předmoderní období disponovalo nesrovnatelně menším arzenálem prostředků k odhalování podvodných děl, obava z padělků je téměř stejně stará jako umění samo.

Ve starověkém Řecku nebyla o případy padělatelství nouze. Vědec a matematik Archimédés prokázal nepravost údajně zlaté královské koruny, když ve svém pojednání *Peri ochúmenón (O plovoucích tělesech)* použil objem vytlačené vody pro výpočet hustoty. Koruna nevykazovala stejnou hustotu jako stejné množství ryzího zlata a musela být tudíž vyrobena ze slitiny zlata a nějakého lehčího kovu – její zhotovitel byl tedy zadržen pro pokus ošidit krále Hériona II. ze Syrakus (270–216 př. n. l.). Slavný řecký malíř Apellés a jeho protějšek sochař Feidiás – kteří byli v období renesance považováni za první skutečné mistry ve svých uměleckých oborech – podali pomocnou (a vlastně falešnou) ruku několika svým chráněncům, Protogenovi a Agaracrituovi, jejichž některá díla podepsali jako svá vlastní, čímž umožnili jejich prodej sběratelům za mnohem vyšší cenu.

Poté, co si Římané zhruba po roce 212 před naším letopočtem zamilovali helénistické umění, rostla ruku v ruce s jejich nenasytnou sběratelskou vášní i obava ohledně pravosti uměleckých předmětů.⁵ Faidros napsal verše o podvrzích zhotovovaných římskými umělci ve snaze uspokojit poptávku po řeckých starožitnostech v období vlády císaře Augusta. Padělatelství se



Hagesandros, Athenedoros
a Polydoros z Rhodu,
Láokoón,
kopie podle helénského
originálu, kolem let 42–20
př. n. l., mramor, výška 1,84 m,
Musei Vaticani, Vatikán, Řím

v římském impériu ve snaze ukojit rozvášněný trh bažící po čemkoli helénském provozovalo nejčastěji ve formě výroby předmětů, které vypadaly jako staré řecké vázy a sochy.

Od pádu Říma v pátém století našeho letopočtu až do úsvitu renesance na počátku patnáctého století byly nejrozšířenějším fenoménem padělané náboženské relikvie a listiny. Zahrnovaly jak předměty pochybné pravosti, jako například trnovou korunu, k níž je třeba přistupovat prizmatem víry, tak i artefakty, které byly označeny za prokazatelné padělky, jako třeba turínské plátno (viz str. 231) nebo Konstantinova donace (viz strana 210). Trnová koruna byla jednou z náboženských relikvií, které roku 1238 přivezl ze Svaté země francouzský král Ludvík IX., později zvaný svatý Ludvík. Jestliže celá řada byzantských císařů, zástupy věřících a svatořečený francouzský král věřili, že tato pokroucená a vyschlá spleť ostružiníkových větviček je tou skutečnou biblickou trnovou korunou, kdo by protestoval?⁶ Víra v předměty, k nimž se vázal nějaký uvěřitelný příběh, zcela postačovala a nezřídka byla tím jediným, od čeho se odvozovala jejich pravost, ať už se to týkalo uměleckých děl nebo jiných předmětů. To znamenalo, že autorství velkého množství uměleckých děl bylo připisováno nesprávným osobám, ať už nevědomky nebo naopak zcela záměrně. Vedle relikvií, které byly po staletí provázeny vírou v jejich pravost, se vyskytovaly nespočetné kostní úlomky, o nichž

šarlatáni všeho druhu lživě prohlašovali, že se zaručeně jedná o pozůstatky různých svatých: u některých kostních fragmentů označovaných za svaté relikvie, uložené v křišťálových schránkách a bohatě zdobených stříbrných relikviářích, vyšlo najevo, že jde o úlomky zvířecích kostí.⁷

V tomto období, které se často označuje za dobu temna, sběratelství umění v podstatě ustalo. V Evropě zmítané válkami, uvržené do chaosu rozpadem říší a stížené morovou epidemií bylo prakticky jediným vzkvétajícím druhem umění to, které produkovalo předměty vysoké primární hodnoty (zlaté a stříbrné šperky). Našli bychom samozřejmě i výjimky v podobě bohatě iluminovaných manuskriptů a náboženských soch, ale teprve ke konci čtrnáctého století se zájem o umění a jeho sbírání vyrovnal úrovni, které dosahoval v době římského impéria, a později ji dokonce předčil.

Umělecká tvorba a sběratelství umění se prudce rozmohly v průběhu renesance. Renesanční období ohraničené roky 1390 až 1600 se vyznačovalo nekritickým obdivem ke konkrétním umělcům, zatímco předchozí doba oceňovala spíše předměty a o jejich autory se příliš nezajímala. V období renesance zaznamenáváme zrod sběratelství umění v moderním smyslu: princové, papežové, králové a bohatí obchodníci aktivně a promyšleně shromažďují umění a kulturní předměty, platí obrovské sumy peněz za zakázky známým umělcům a soutěží mezi sebou o získání obzvláště atraktivních uměleckých děl. Francouzský král František I. si dopisoval se svými oblíbenými italskými umělci – včetně Rafaela, Leonarda, Michelangela a Celliniho – a žádal od nich *jakékoli* dílo vytvořené jejich rukama.⁸ V té době to byla novinka i ve vztahu k ceněným a uznávaným umělcům. František se dokonce snažil „sbírat“ samotné umělce, které zval, aby žili a tvořili na jeho dvoře ve Francii (Rafael a Michelangelo odmítli, ale Rosso Fiorentino a Leonardo nabídku přijali a žili u francouzského dvora dlouhou dobu). Tento zvýšený zájem o díla uznávaných mistrů a rostoucí ceny jejich děl vedly k paralelnímu nárůstu padělatelství.

Posedlost pravostí se významně rozšířila v sedmáctém století. Netýkala se přitom pouze uměleckých děl, ale zahrnovala i širěji pojatou obavu z falešnosti. To se projevilo v mnoha ilustrovaných knihách té doby pojednávajících o tricích a fintách zaměřených na zneužití křesťanské solidarity a dobročinnosti: zdravý žebrák předstírá, že je beznohým válečným invalidou, nebo postarší žena simuluje záchvat, aby přilákala pozornost a vyvolala soucit, zatímco její komplic vyprazdňuje kapsy těm, kteří jí přispěchali na pomoc. Tato obava z podvodů a z klamu je sice všudypřítomná, nicméně v oblasti umění se projevuje nejsilněji. Sdílel ji i lichtenštejnský princ Johann Adam Andreas, který na každé umělecké dílo své sbírky připevnil štítek, aby pře-

dešel záměně originálu za padělek v průběhu plánovaného stěhování. Malíř Sébastien Bourdon (1616–1671) si v Paříži postavil kariéru na prodeji padělaných obrazů ve stylu soudobých italských umělců. Obraz *Madony*, který signoval jako „Annibale Carracci“, prodal za tisíc pět set zlatých, a to přesto, že skutečný Carracci svá díla nikdy nesignoval – tento detail tehdejšími znalci jaksí unikl.

Se vznikem vrstvy enormně bohatých „loupeživých baronů“ v devatenáctém století, kdy američtí průmyslníci nashromáždili nevídané bohatství a toužili získat i vnější lesk aristokracie (rodina Rothschildů si zakoupila titul baroneta a tedy i vstupenku do šlechtického stavu), prudce vzrostla poptávka po umění a zároveň bylo k dispozici obrovské množství peněz na jeho nákupy. Ale sběratelé se často spoléhali na nejrůznější překupníky a agenty, kteří pro ně umělecká díla sháněli, což vytvořilo značný prostor pro nákupy padělků vydávaných za originály, popřípadě pro akvizice průměrných děl, nadšeně vychvalovaných těmito agenty, kteří křížovali Evropou a utráceli peníze mecenášů z Chicaga, New Yorku, Buenos Aires nebo z Tokia.

Koncept agentů nakupujících umění pro sběratelé nebyl ničím novým. V antickém Římě zaměstnával Cicero několik takových zprostředkovatelů, kteří pro něj vyhledávali a nakupovali řecké umělecké předměty, jež nadšeně sbíral. Umělci jako Rubens a Velázquez byli svými mecenáši vysíláni na divoké nákupní výjezdy do různých koutů Itálie. Významný rozmach tohoto systému však nastává v průběhu druhé poloviny devatenáctého a na počátku dvacátého století, což bylo dáno tím, že tehdejší američtí sběratelé toužící po evropském umění měli sice bohaté finanční zdroje, ale chybělo jim potřebné know-how nebo zápal k tomu, aby prolézali nejrůznější obchody a krámky, polorozpadlé staré paláce a rodinná sídla, trhy a galerie v Toskánsku, Švábsku, Murcii nebo v Burgundsku, a hledali tam předměty svého sběratelského zájmu.

Toto dlouhé období od starověku až do dvacátého století položilo základy moderního padělatelství. Bylo charakterizováno vírou v předměty, s nimiž se pojal uvěřitelný příběh, konceptem hodnoty uměleckých děl a kulturních předmětů, jakož i tradicí typickou pro svět umění, podle které je vnímání důležitější než pravda. Ověřování pravosti uměleckých děl ovládli v tomto období znalci.

UMĚNÍ A ZNALCI

Znalectví vychází z analýzy stylu. Znalec si vypěstuje detailní znalost o tvorbě určitého umělce tím, že ji soustavně studuje a zajímá se o ni. Znalci zkoumají jednotlivé tahy štětcem, způsob nanášení a tloušťku barevných

vrstev, způsob, jakým umělec zpracovává určité opakující se motivy, obsah jeho díla – ale také mnohem hůře uchopitelný „dojem“ či „pocit“, který pozorovatel z určitého díla získá.

Jedním z problémů znalectví je to, že se nikdy nevytvořil národní ani mezinárodní standard, podle kterého by se poměřovalo či určovalo, koho je možné označit za znalce. Tak jako v případě jiných akademických oborů se znalectví umění – před tím, než vznikla historie umění jako samostatná vědecká disciplína na německých univerzitách v polovině devatenáctého století – přenášelo z učitele na žáka, ze sběratele na dědice a teprve mnohem později z profesora na jeho studenty. Certifikáty pravosti mohl vydat prakticky kdokoli, kdo se prohlásil za znalce. Proslulí znalci byli zárukou lukrativních prodejů, pro které vystavovali certifikáty pravosti, ačkoli prakticky nebylo podle čeho přesvědčivě určit, zda znalec v daném případě ví, k čemu se vyjadřuje. Navzdory tomu bylo znalectví převládající a často jedinou cestou k určení pravosti a autorství uměleckého díla od starověku až do devatenáctého století.



Giorgione (původně připisováno Tizianovi), *Klanění pastýřů* nebo také *Allendaleovo Zrození Páně*, kolem let 1505–1510, olej na dřevěné desce, 90,8 x 110,5 cm, National Gallery, Washington, D. C.

Znalcem všech znalců byl bezpochyby historik umění Bernard Berenson (1865–1959), jenž dosáhl světového věhlasu jako expert na italské staré mistry, radil nejvýznamnějším obchodníkům s uměním včetně Colnaghiho a Wildensteina, zprostředkoval nákupy pro sběratele, jako byla Isabella Stewart Gardnerová a pracoval coby profesionální ověřovatel pravosti uměleckých děl. Certifikát pravosti podepsaný Berensonem představoval na prosté maximum toho, co mohl obchodník s uměním získat, aby měl jednoznačnou záruku autorství uměleckého díla. Jakkoli byly jeho vědomosti

a schopnosti nesporné, i on se zapletl do několika skandálů týkajících se určení pravosti uměleckých děl a jeho příběh je modelovým příkladem toho, že spoléhat se pouze na znalectví může být ošidné a zavádějící.

Berenson velmi úzce spolupracoval se sirem Josephem Duveenem, předním evropským obchodníkem s uměním v prvních dekádách dvacátého století. Berenson vydával certifikáty pravosti k uměleckým dílům, která Duveen kupoval, aby potvrdil (a v některých případech i významně navýšil) jejich prodejní cenu. Duveen nakupoval kvalitní renesanční díla, u nichž nebyl určen autor, a Berenson, alespoň ve většině případů, tato díla připisal významným umělcům, čímž významně zvyšoval Duveenovy zisky.

Berenson a Duveen se nakonec rozešli ve zlém kvůli jednomu sporu o pravost díla, ve kterém dal Berenson přednost závěrům svého posudku nad Duveenovou touhou po zisku, což Duveena značně rozčarovalo. Dílem, o které byl spor veden, bylo *Klanění pastýřů* nebo také *Allendaleovo Zrození Páně* (kolem r. 1505, nyní vystaveno v Národní galerii ve Washingtonu, D. C.), které Duveen zakoupil v naději, že by autorem obrazu mohl být Giorgione. Berenson se domníval, že autorem je Tizian.

Giorgioneho i Tizianova díla mají nesmírnou hodnotu. Oba byli žáky Giovanniho Belliniho v Benátkách a jejich raná díla od sebe nelze snadno odlišit: někteří historikové⁹ jdou ve svých úvahách až tak daleko, že tvrdí, že Giorgione možná ve skutečnosti vůbec neexistoval a že se jednalo o pseudonym mladého Tiziana. Jenže zatímco Tizian se dožil více než osmdesáti let a namaloval více než sto obrazů, Giorgione zemřel na mor ve dvaatřiceti, přičemž stihl vytvořit pouze menší množství dnes známých děl – dvanáct obrazů, z nichž se dochovalo pět, a jednu kresbu. Jakkoli jsou Tizianova díla velmi cenná, Giorgioneho jsou mnohem cennější, a to právě díky tomu, že se jich dochovalo tak málo.

Duveen chtěl po Berensonovi, aby podepsal certifikát připisující *Klanění pastýřů* Giorgionemu, které pak následně mohl prodat sběrateli Samuelu Kressovi. Berenson odmítl a připisal dílo Tizianovi. Tento spor ukončil jejich dlouhotrvající profesionální partnerství. Postupem doby se stále více znalců kloní k tomu, že obraz je skutečně dílem Giorgioneho. Duveen měl tedy pravdu, byť ji obhajoval nesprávnými argumenty.

Tajuplnost až jakási mystika obklopující znalce a tendence spoléhat se na jejich úsudek (byť se nezdálo, že jednalo o znalce samozvané) prostupovala světem umění až do počátku dvacátého století a do jisté míry si v oblasti určování pravosti uměleckých děl svoji roli a váhu uchovává i dnes. Osudy milionů dolarů, stejně jako odborná reputace řady osob, jsou tak stále určovány znaleckou pseudomystikou.

OVĚŘOVÁNÍ PRAVOSTI OD POČÁTKU DVACÁTÉHO STOLETÍ: ZNALECTVÍ, VĚDA A PROVENIENCE

V posledních sto letech, po své tisícileté nadvládě světu umění, bylo znalectví ze svého pomyslného trůnu svrchované metody určování pravosti uměleckých děl nakonec přece jen sesazeno. Jde o výsledek dvou významných posunů, k nimž došlo ve dvacátém století a které ve svém důsledku ztížily obchod s padělkami: jsou jimi vědecké forenzní metody a zkoumání původu díla, tedy historie určitého uměleckého předmětu. Rozvoj v těchto dvou oblastech vedl ke změně přístupu od pasivní akceptace posouzení „experta“ k aktivnímu prověřování pravosti předmětu jako klíčové metodě zkoumání.

Prvním krokem na cestě k určení autorství však zpravidla i dnes zůstává posouzení znalcem, historikem umění nebo obchodníkem s rozsáhlou praxí a zkušeností v oboru. Vědecké testování a průzkum původu díla se uplatní jako sekundární opatření, a to v situaci, kdy se buď znalci nemohou shodnout, anebo k pochybnostem existuje jiný závažný důvod.

Rozhodujícím obratem ve prospěch pečlivého vědeckého zkoumání se stal v roce 1932 soudní proces s Otto Wackerem (1898–1970). Byl to vůbec první soudní spor, v němž se uplatnily vědecké metody posuzování pravosti uměleckého díla, a předcházelo mu policejní vyšetřování padělatele umění, které je dodnes považováno za průlomové.

Wacker se vydával za obchodníka s uměním zastupujícího ruského sběratele, jenž uprchl před komunistickým režimem a potřeboval prodat sbírku asi třiceti van Goghů, aby finančně zachránil svoji rodinu. Totožnost sběratele Wacker odmítal odhalit. V roce 1932 byl postaven před soud pro podvod, padělání listin a porušení smlouvy poté, co několik kupců jím nabízených „van Goghových“ obrazů zjistilo, že jim prodal padělkami.

Debaty o pravosti obrazů Vincenta van Gogha započaly již několik let po umělcově smrti.¹⁰ Znalci umění se zpravidla specializují na umělecká díla určitého období nebo, častěji, na díla konkrétního umělce. V rámci těchto početně nevelkých skupinek znalců často propuká rivalita, neboť každý z nich se snaží vymezit si své teritorium ve vztahu k ostatním, což je vede ke stále novým objevům, ale také ke snaze zdiskreditovat své konkurenty, obzvlášť pokud se s nimi neshodují. V průběhu Wackerova procesu vznikl spor mezi dvěma uznávanými znalci van Goghova díla o několik položek kompletního seznamu mistrových děl – a oba se mylili.

Na jedné straně stál Jacob Baart de la Faille, autor prvního kompletního katalogu van Goghových děl. Proti němu vystupoval jeho rival, poněkud namyšlený H. P. Bremmer, znalec umění, který svého času prohlásil o jedné kresbě Odilona Redona, že i když ji sám Redon považuje za jednu ze svých

nejlepších, Bremmer přesto ví, že se jedná o padělek, neboť vynášet soudy o pravosti uměleckých děl je úkolem znalce (rozuměj Bremmera) a nikoli věci umělce.¹¹ Tito dva znalci se nebyli s to shodnout, který z Wackerových van Goghů, pokud vůbec nějaký, je pravý. De la Faille váhal, byl nerozhodný a v průběhu své kariéry hned pětkrát změnil názor. Policejní vyšetřování odhalilo, že Wackerův bratr Leonhard byl padělatel, který předmětné „van Goghy“ zhotovil. V jeho ateliéru bylo nalezeno několik dalších nedokončených „van Goghů“ a později vyšlo najevo, že jak Otto, tak jeho otec Hans Wacker padělali obrazy starých mistrů. Otto byl odsouzen k jednorozhodnému trestu vězení. Odvolal se, avšak odvolací soud jeho trest zpřísnil a poslal ho za mříže na jeden rok a sedm měsíců.

Martin de Wild (1899–1969), významný chemik a zřejmě vůbec první forenzní vyšetřovatel pravosti uměleckých děl, byl povolán jako znalec k posouzení olejových barev použitých u Wackerových van Goghů. Zjistil, že do nich byla přimíchána pryskyřice a olovo, tedy chemikálie, které způsobovaly



Otto Wacker (zcela vpravo) před soudem, obviněný z podvodu, falšování dokladů a porušení smlouvy, v pozadí vystaveny domnělé padělky obrazů Vincenta van Gogha, 1932

rychlejší schnutí barev a které ovšem van Gogh nikdy nepoužil.¹² Jeho zjištění se stala rozhodujícím důkazem k odsouzení Otto Wackera.

De Wildova pigmentová analýza odhalila jako padělek i jiný Wackerův obraz, který za velmi vysokou cenu prodal jako „van Gogha“ významnému americkému sběrateli Chesteru Daleovi. Ačkoli i u tohoto obrazu byla v použitých barvách nalezena pryskyřice, která se u pravých van Goghových

obrazů nevyskytovala, Dale sverpě trval na tom, že jeho obraz je originál: „Samozřejmě je mi známo, že se jedná o kontroverzní obraz, ale co budu živ, bude to originál.“¹³ Už samo podezření ohledně pravosti uměleckého díla může poškodit jeho hodnotu. Dale se nakonec prostě *rozhodl*, že jeho van Gogh je pravý. Údajně také zamlčel vědecký důkazní materiál a falšoval doklady původu s cílem přimět washingtonskou Národní galerii, aby tento Wackerův padělek vystavila jako originál.

Závěry Wackerova procesu a role Martina de Wilda spočívající v aplikaci vědeckých metod zkoumání uměleckých děl měly dalekosáhlé důsledky. Pukázaly na skutečnost, že i v soudní síni je obtížné dobrat se závěru ohledně pravosti uměleckého díla, pokud se na ní neshodnou přední znalci v daném oboru. Východiskem se stalo zapojení vědy, která byla považována za objektivního arbitra (a toto postavení si i nadále v široké míře udržuje, ačkoli



Vincent van Gogh, *Autoportrét*, 1889, olej na plátně, 57,8 x 44,5 cm, National Gallery, Washington, D. C.



Anonym, *Portrét Vincenta van Gogha*, 1925–1928, olej na plátně, 59,4 x 47,5 cm, Sběrka Chestera Dalea, National Gallery, Washington, D. C.

i vědecká zjištění a údaje mohou být samozřejmě chybně interpretovány či manipulovány).

Vědecká analýza bývá finančně nákladná a občas i invazivní (radiokarbonová metoda datování vyžaduje například odloupenutí drobné částičky ze zkoumaného předmětu). Ale zásadnější problém spočívá v tom, že jakkoli věda v zásadě poskytuje objektivní závěry, nezřídka je schopna pouze

vyločit určité možnosti a poskytnout odpověď typu „možná“ spíše než jednoznačný verdikt. Jen výjimečně je možné pomocí testů dospět k závěru, že předmět *x* je umělecké dílo s názvem *y* zhotovené umělcem *z*. Padělatelé jsou navíc obeznámeni s testy, kterým bude jejich dílo podrobena – a někteří dokonce nacházejí způsoby, jak oklamat i ty nejpokročilejší forenzní metody. Padělatelé dokáží vědomě manipulovat nebo vytvořit důkazy, které použijí k zakrytí původu díla, ovšem jsou schopni je vytvořit v podobě „forenzních triků“: drobné návnady nastražené tak, aby je vědec odhalil, skočil po nich a interpretoval právě tak, jak padělatel chce.

Některé vědecké metody slouží pouze k určení doby nebo původu výrobního materiálu, nikoli uměleckého díla jako takového, což padělatelé využívají k tomu, aby si opatřili materiály pocházející z příslušného období, a tím padělaným předmětům dodali věrohodnost. Řada padělatelů se dobře vyzná v restaurátorství a díky tomu znají i testy, které budou na jejich padělkách aplikovány. Dokáží manipulovat údaje a důkazy tak, aby jim hrály do karet, resp. tak, aby těmito testy prošly.¹⁴

Rozmach víry ve vědecké metody jde ruku v ruce s tím, jak svět umění kladě důraz na prokázání původu díla (obvykle v podobě jakéhosi rodokmenu předchozích majitelů) coby potvrzení jeho pravosti. Problém s původem díla je nicméně v tom, že příliš lpí na časové souslednosti historických listinných důkazů, které se ale v průběhu staletí jen výjimečně zachovávají v původním stavu.

Odhaduje se, že zhruba polovina až dvě třetiny uměleckých děl vytvořených umělci předmoderní doby, o nichž víme, že existovala – z odkazů v dobových dokumentech, smlouvách, denících, životopisech a podobně –, se považují za „ztracené“, což je optimistický výraz z oblasti dějin umění, který jako by napovídal, že snad některá z těchto ztracených děl mohou být nalezena.¹⁵ Znovuobjevení děl velkých umělců je dost dobře možné. Na druhé straně je však velmi neobvyklé, objeví-li se z ničeho nic dílo, o kterém není zmínka v žádném soupisu či katalogu děl určitého umělce. Například z rozmanitého a početného Michelangelova sochařského díla se za ztracené považuje jen velmi málo kusů – takže víme prakticky o všem, co Michelangelo vytvořil a co bylo zdokumentováno.

Navzdory tomu dochází čas od času k optimistickému připsání určitého nově objeveného díla významnému umělci a objevují se i díla, která byla zjevně ztracena a u kterých neexistuje žádné věrohodné vodítko ohledně jejich původu. V roce 2009 zakoupil italský stát za 4,2 milionu dolarů sochu ukřižovaného Krista vyřezanou z lipového dřeva, která byla připisována Michelangelovi, přestože přesvědčení o jeho autorství vyjadřovala pouze hrstka znalců.¹⁶ *Krucifix* (u kterého samotný kříž chybí) se datuje zhruba do roku



Připisováno Michelangelovi,
Krucifix, 1492,
polychromovaná dřevěná
socha, 142 x 35 cm,
Santa Maria del Santo Spirito,
Firence

1495, kdy Michelangelovi bylo pouhých dvacet let. Někteří znalci uvádějí, že jemnost linií Kristovy postavy je zcela specifická a podobá se postavě Krista v Michelangelově vatikánské *Pietě*, kterou vytvořil ve věku dvaceti čtyř let. Řada badatelů z celého světa ovšem vyjadřuje rozpaky nad tím, že by tato dřevěná socha měla být Michelangelovým dílem.

Předně není známo, že by Michelangelo vytvořil jakoukoli jinou sochu ze dřeva. Krucifix z kostela Santo Spirito ve Firenci z roku 1492 sice může být jednou z nejranějších Michelangelových prací, ovšem tento závěr není ničím potvrzen a ani znalci se v této otázce nedokáží shodnout. Za druhé, ani jeden z Michelangelových životopisců nejenže tuto konkrétní sochu ukřižovaného Krista nezmiňuje, ale ani neuvádí nic o jakémkoli jiném Michelangelově díle ze dřeva. U dané sochy tedy původ určit nelze.

Když byla tato drahá koupě zveřejněna, většina badatelů, stejně jako média, se vyslovovala v tom smyslu, že jde o podezřelou transakci, ve které byly použity veřejné prostředky k nákupu uměleckého díla od prodejce spřízněného s vládními kruhy. Osobní názory malé skupiny znalců, kteří dílo připisovali Michelangelovi, byly nadřazeny názorům naprosté většiny znalců, kteří toto stanovisko nesdíleli. Co se týče případného vědeckého zkoumání, lze říci, že je nepravděpodobné, že by forenzní testy vedly v tomto sporu k jednoznačným závěrům, neboť jimi lze prokázat pouze to, že socha je nesporně datována do období Michelangelova života. Podobná optimistická připsání uměleckého díla významnému umělci se v dějinách objevují pravidelně. Často pak trvá několik generací, než je pravost takových děl vyvrácena či potvrzena.¹⁷

URČOVÁNÍ PRAVOSTI V PRAXI

Je vhodné připomenout si roli restaurátora, jehož postavení se – ve srovnání s postavením znalců, obchodníků a sběratelů – opírá o objektivnější základy. Restaurátoři jsou školeni, aby na umělecká díla nahlíželi jako na hmotné předměty a nekladli přehnaný důraz na jejich obsah – zvěstování, alegorie –, což je spíše úkolem historiků umění. Pro restaurátory představuje umělecké dílo křehký předmět, který musí být zachován či zachráněn.

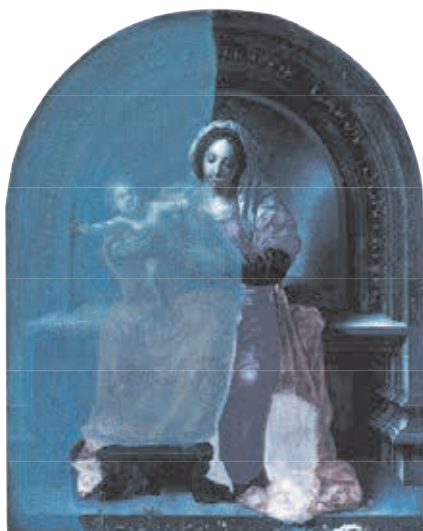
Prvotní posouzení je vizuální a často se při něm uplatňuje lupa. Restaurátoři u obrazů prověřují barevný povrch a zaměřují se na krakeláž (systém přirozených trhlinek, které se objevují na povrchu barevné vrstvy jako projev smršťování a rozpínání barev následkem změn vlhkosti), aby posoudili, zda odpovídá stáří díla. Restaurátor kontroluje i zadní a boční strany obrazu, na kterých se mohou nacházet různé značky, nápisy, štítky a další formy identifikace, které pomáhají při určení původu díla, a pátrá i po stopách možného poškození (díry po červotočích ve dřevě, plísni, skvrny způsobené vlhkostí, místa, kde se barva odlupuje od podkladu). Některé z těchto stop jsou méně zřetelné než jiné. Dřevěné desky používané pro obrazy do osmnáctého století byly vyřezávány a hoblovány ručně a nesou tedy na sobě více stop po nástrojích, které byly k jejich zhotovení použity. Od osmnáctého století byly tyto desky opracovávány mechanickými pilami a jejich tvary jsou tedy mnohem pravidelnější.¹⁸ Podobně stará díla malovaná na plátno musí být dříve či později vyztužena, neboť struktura plátna se po určité době začne zhoršovat. Pokud však domněle stará malba na plátně vyztužena není, existuje důvod k pochybnostem a obavám o její pravost. Takto by k uměleckému dílu měl napoprvé přistupovat zkušený profesionál, ať restaurátor nebo znalec. Restaurátoři však mají k dispozici i vědecké metody a nástroje a mohou tak dílo prozkoumat mnohem detailněji.

Restaurátoři používají k bližšímu vizuálnímu zkoumání díla lupy, zvětšovací sklo nebo i silný mikroskop schopný až padesátinásobného zvětšení. Na této úrovni zvětšení jsou například schopni rozpoznat, zda byla krakeláž domalována až dodatečně – což je rozšířený padělatelský trik. Znalec by pravděpodobně další zkoumání neprováděl, zatímco restaurátor má k dispozici celou řadu forenzních metod a testů, jimž může zkoumané dílo podrobit (viz slovníček vědeckých metod autentizace str. 271). Sběratelé a obchodníci si další testy objednají zpravidla pouze tehdy, pokud budí prověřované dílo po prvotním podrobném vizuálním zkoumání i nadále podezření. Restaurátoři bývají naopak více nakloněni provádění celé škály dalších testů, aby o zkoumaném díle získali co nejpřesnější představu.

Jako příklad můžeme uvést obraz Jana Gossaerta *Panna Marie s dítětem*. Obraz byl očištěn restaurátory, kteří také pořídili jeho ultrafialový snímek. Ten ukázal přítomnost fluorescentní růžové na několika místech podkladové desky, což napovídalo tomu, že zde byla použita barva užívaná v devatenáctém století (turecká červen), přičemž pokud by autorem obrazu měl být skutečně Gossaert, musel by ho namalovat někdy v roce 1527.¹⁹ Ovšem tento objev ještě neznamenal, že se nutně jednalo o padělek – spíše to naznačovalo, že originál z šestnáctého století byl v průběhu času na několika místech poškozen a v devatenáctém století poněkud nešetrně restaurován.



Jan Gossaert, *Panna Marie s dítětem*, 1527, olej na dubové desce, 30,5 x 23,5 cm, National Gallery, Londýn



Panna Marie s dítětem pod ultrafialovým zářením v průběhu čištění. Původní vrstva laku před odstraněním (vlevo) vykazuje emitaci zeleného světla

Je-li v uměleckém díle objevena určitá chyba či odchylka, nemusí to ještě nutně znamenat, že došlo k trestnému činu. Mnohem spíše jde o to, že restaurátor narazil na kopii původního díla (vytvořenou bez podvodného záměru), nebo dílo či některá jeho část byla již v minulosti restaurována. Tento způsob uvažování, podle kterého se v případě nepřesností či odchylek nepracuje primárně s domněnkou trestně postižitelného jednání, ovšem ve světě umění nahrává různým nekalým aktivitám.

Ke spolehlivému určení autentičnosti nejvíce přispívá vědecká analýza spolu s určením místa původu díla. Vždy se však najdou způsoby, jak tento systém přelstít. Svět umění stále podstatnou měrou spoléhá na expertízu, pro kterou nejsou stanovena žádná pevná pravidla.

