
ZNALECTVO A TRH S VÝTVARNÝM UMENÍM

*Kompendium základných vedomostí
k predmetu Znalectvo - aukcie - zberateľstvo*

Vš skriptá - 1. časť

INGRID HALÁSZOVÁ

FF Trnavskej univerzity v Trnave, 2024

Recenzent: Mgr. Mgr. Martin Šugár, Ph.D.

© Ingrid Halászová, 2024

© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2024

ISBN 978-80-568-0666-1

OBSAH

Predhovor autorky a poďakovanie	5
---------------------------------------	---

1 ZNALECTVO VÝTVARNÉHO UMENIA

1.1 Formovanie znanectva ako odboru dejín umenia	8
1.2 Znalecké oko a moderná znalecká prax: poprední znalci umenia 19. a 20. storočia a ich inovatívne znalecké metódy	12
1.2.1 Umeleckokritická metóda Giovanniho Morelliho	14
1.2.2 Cavalcaselleho štruktúrne komparačná metóda	17
1.2.3 Empirická metóda Adolfa Venturiho	18
1.2.4 Wilhelm von Bode: hľadanie znaleckých indícií a dôkazov	19
1.2.5 Max Jakob Friedländer: znanectvo ako kombinácia intuície, vizuálnej pamäte a heuristiky	20
1.2.6 Bernard Berenson: znanectvo ako opatrné lavírovanie medzi odobrením a odmietnutím autorského určenia	25
1.3 Postmetodická éra znanectva: multidisciplinárny prístup ako prostriedok znaleckej verifikácie	28
1.3.1 James H. Beck a jeho komplexný znalecký prístup	29
1.3.2 Výskum proveniencie v znanectve	31
1.3.3 Medziodborová spolupráca špecialistov pri znaleckej verifikácii umeleckých diel	32
1.4 Umelecké falzifikáty	35
1.4.1 Kauza reštaurátorov Feya a Malskata	36
1.4.2 Kauza van Meegeren	38
1.4.3 Kauza Beltracchi	42
1.5 Súdne znanectvo a legislatíva k expertíznej činnosti znalca pre oblasť	

výtvarného umenia	47
1.5.1 Znalec	47
1.5.2 Znalecká činnosť	49
1.5.3 Náležitosti písomného znaleckého posudku	50
1.5.4 Všeobecná hodnota posudzovaného diela výtvarného umenia	51

2 TRH S UMENÍM

2.1 Trh s umením a aukcie umenia	55
2.2 Popredné aukčné domy vo svete	58
2.2.1 Aukčný dom Sotheby´s	59
2.2.2 Aukčný dom Christie´s	60
2.2.3 Aukčný dom Phillips	62
2.3 Problém s predajom umeleckých falzifikátov a odcudzených umeleckých diel	66
2.4 Aukčné domy umenia na Slovensku	71
2.4.1 Aukčná spoločnosť SOGA	73
2.4.2 Nadácia - Centrum súčasného umenia (N-CSVU)	74
2.4.3 Aukčná spoločnosť ArtBid	74
2.4.4 Aukčná spoločnosť ART INVEST	75
2.4.5 Aukčná spoločnosť ART SK	75
2.4.6 Aukčná spoločnosť DARTE	75
2.4.7 Aukčná spoločnosť WHITE & WEISS	76
2.4.8 Spoločnosť ARTISAN	76
Zoznam použitej literatúry a elektronických zdrojov	77

PREDHOVOR AUTORKY A POĎAKOVANIE

Predložená publikácia je prvou časťou dvojdielných vysokoškolských skrípt so zastrešujúcim podnázvom *Kompendium základných vedomostí k predmetu Znalectvo - aukcie - zberateľstvo*. Podľa dvoch hlavných tém, ktoré definujú prvú časť, bol zvolený aj hlavný názov tohto zväzku: *ZNALECTVO A TRH S VÝTVARNÝM UMENÍM*.

Skúmaná problematika je už pomerne dlhoročnou súčasťou magisterského štúdia dejín výtvarného umenia a architektúry na Katedre dejín a teórie umenia FF Trnavskej univerzity. Práca s rozmanitou literatúrou a predovšetkým elektronickými zdrojmi si žiadala pripraviť pre študentov ucelenejší prehľad základných oblastí a vedomostí, ktoré je možné v rámci predmetu obsiahnuť. Až pri príprave samotného textu skrípt - tentoraz mám na mysli rukopisy oboch častí - sa ukázalo, ako je táto problematika dosiaľ rozptýlená, nejednoznačne definovaná, pričom poznatky z praxe sú často len sporadicky publikované, slabo overiteľné a ako samotná teória ešte len ťažko hľadá spoločnú výpoveď nielen s praxou znalectva a aukčného trhu s umením, ale tiež s akademickým prostredím a limitmi vyučovacieho procesu.

Už dlho vo mne zrel pocit, že napriek všetkým ťažkostiam je priam nevyhnutné pokúsiť sa urobiť tento prvý krok ku spisaniu základných vedomostí k tejto veľmi širokej problematike. Napokon, je to aj hlavný dôvod, prečo sú predmetu a jeho trom veľkým témam venované až dve učebnice monografického rozsahu. Nakoľko sa znalectvo, trh s umením i zberateľstvo neustále vyvíja, narastá a transformuje, nepochybne bude po istom čase potrebné urobiť revíziu tu predostretých informácií.

Nie náhodou som si vybrala za recenzenta tejto prvej časti odborníka z praxe: súdneho znalca v oblasti výtvarného umenia, vyštudovaného historika umenia aj právnika, Mgr. Martina Šugára, Ph.D. K právu ho priviedla samotná prax a problematika v kontexte (a možno i konflikte) jestvujúcej legislatívy, ktoré pri

práci súdneho znalca videl ako otvorené, nejednoznačné, slabo spracované a nepublikované. Z pozície recenzenta prvej časti VŠ skrípt sa dr. Šugár významne presunul aj do úlohy konzultanta (týka sa to najmä kapitoly 1.5 Súdne znalectvo a legislatíva k expertíznej činnosti znalca pre oblasť výtvarného umenia). Za všetku jeho ochotu a pomoc o veciach diskutovať, pomôcť ich uviesť na pravú mieru - tak, aby teória a prax boli podané a zosúladené korektne a aby sa do akademického učebného materiálu dostali objektívne, nekolidujúce informácie - za to všetko mu patrí moja veľká vďaka.

Rovnako chcem srdečne poďakovať svojmu kolegovi, prof. Mgr. Adamovi Bžochovi, CSc. za jeho ochotu a láskavú pomoc s jazykovou úpravou textu skrípt. Veľmi si túto pomoc vážim.

Ako ešte bude reč v tejto aj druhom zväzku vysokoškolských skrípt, znalectvo, trh s umením a hlavne zberateľstvo nestoja len na humanitných vedných základoch, ale vyžadujú interdisciplinárny prístup: zapojenie spoločenských vied (sociológie, psychológie, azda i politických vied), práva, IT odborov, ekonomiky, manažmentu a v niektorých prípadoch i prírodných vied a chémie. Je celkom pravdepodobné, že v krátkej dobe bude potrebné zohľadňovať aj vplyv AI.

Vzhľadom na formu voľne dostupnej e-knihy bude pre mňa ako autorku veľkým zadost'učinením a radosťou, ak si kniha nájde svojich čitateľov nielen v radoch študentov dejín umenia príbuzných odborov z domácej univerzity i ďalších vysokých škôl, ale tiež medzi záujemcami z radov širšej odbornej verejnosti.

V Trnave dňa 1. septembra 2024

Ingrid Halászová

1

**ZNALECTVO
VÝTVARNÉHO UMENIA**

1.1 FORMOVANIE ZNALECTVA AKO ODBORU DEJÍN UMENIA

Prof. **Frédéric ELSIG** (nar. 1972) pôsobiaci na Univerzite v Ženeve sa dlhoročne sústreďuje na problematiku, ktorú nazval „umelecké ekonomiky“. Skúma v nej históriu trhu a zbierok. Znalectvo všeobecne definoval ako „*schopnosť určiť identitu nejakého objektu*“ (Elsig, 2009), čo je vlastne i druhou oblasťou jeho záujmu a prednáškovej činnosti: vydávanie znalecky zameraných katalógov diel jednotlivých umeleckých škôl raného novoveku na základe materiálového štúdia diel vo francúzskych a švajčiarskych múzeách. Podľa Elsigu znalectvo sa zrodilo z potreby vedieť predmet identifikovať, porovnať a zatriediť podľa všeobecne akceptovaných klasifikačných kategórií. Konštatuje, že veľkým prínosom znalectva za posledných dvesto rokov je kategorizácia predmetov na základe (predsa len vo svojej podstate subjektívnych) kritérií štýlu, kvality a kvantity, aby lepšie pripravilo trh s umením na odolávanie podvodom a špekuláciám, pokiaľ ide o originalitu umeleckých diel.

Počiatky znalectva umenia sa dajú sledovať už v antickom Ríme. Nasledovali stáročia straty dôvodov pestovať túto kompetenciu, no od 14. storočia záujem o znalectvo opäť kontinuálne rástol. Reálne základy novovekého znalectva sa dajú spájať s renesančným umelcom Giorgiom VASARIM, ktorý vo svojich Životoch umelcov vydaných v rokoch 1550 a v doplnenom vydaní v roku 1568 vytvoril v dôsledku narastajúcej umeleckej produkcie základnú historickú periodizáciu a klasifikáciu umenia pomocou troch dodnes uplatňovaných základných klasifikačných kategórií:

- OSOBNOSŤ UMELECA,
- UMELECKÁ ŠKOLA, LOKALITA, KRAJINA,
- OBDOBIE.

Anglický termín *connoisseurship* sa definoval v 18. storočí, keď možno hovoriť o druhej predvedeckej fáze formovania. **Bernard MANDEVILLE** (1670–1733), holandský filozof žijúci v Anglicku v roku 1728 sformuloval štyri kritériá na odhadovanie umeleckých diel:

- meno / osobnosť umelca,
- obdobie vzniku diela,
- vzácnosť / kurióznosť diela,
- proveniencia / pôvod, rodokmeň diela (Cowan, 2004; Elsig, 2009).

V Anglicku vznikla tzv. *Society of Dilettanti*: exkluzívny anglický pánsky klub amatérov umenia v pozitívnom zmysle slova, ktorým finančné pomery a spoločenské postavenie umožňovali slobodne cestovať a osobne tak spoznávať umelecké diela. Títo urodzení džentlmeni si vďaka svojmu prehľadu, vzdelaniu a vkusu nárokovali na pozíciu určitej osobitnej kompetentnosti a nadradenosti nad väčšinovou spoločnosťou v úsilí ju kultivovať, poučat' a vychovávať v otázkach dejín umenia, kvality umeleckých diel a dobrého vkusu. Prispievali k tomu aj publikovaním kníh a umeleckej kritiky orientovanej na diela vystavované na Salónoch.

Táto fáza dejín umenia napokon zodpovedá aj završeniu transformácie umeleckého trhu, ktorý sa z Antverp a Amsterdamu postupne presunul do Paríža a Londýna. Popritom trh nadobudol podobu špecializovaného verejného predaja v aukčných domoch na čele s londýnskymi Sotheby's (založená 1744) a Christie's (založená 1766), s ponukou zverejňovanou vo forme tlačенých katalógov.

Ešte dôležitejší posun vo formovaní zručnosti priniesla periodizačná inovácia **Johanna Joachima WINCKELMANN** (1717-1768), v ktorej sa už uplatňujú aj estetické kategórie, ako napríklad hodnoty krásy, ideálu a starobylosti. Hlavné dielo tohto nemeckého historika umenia, archeológa a najlepšieho dobového znalca antického umenia vyšlo v roku 1764 pod názvom *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Winckelmann, 1986) a už počas niekoľkých nasledujúcich rokov bolo preložené aj do francúzštiny, angličtiny a taliančiny. Pre slovenských čitateľov je dostupný aj preklad do češtiny s titulom *Dějiny umění starověku - stati* (Winckelmann, 1986). Winckelmannov obdiv k antickému gréckemu sochárstvu hlboko ovplyvnil dobové názory na privilegované postavenie gréckeho sochárstva v dejinách umenia vôbec.

Dejiny starovekého umenia tu totiž predstavil veľmi pútavo a sebavedomo,



vychádzajúc z vlastnej dlhoročnej skúsenosti antikvára na popredných talianskych a nemeckých dvoroch. Historický prehľad demonštroval kritickým zhodnotením antických umeleckých diel, ktoré ešte existovali a ktoré osobne videl a študoval. Winckelmann k nim pozbieral aj rôzne relevantné historické zmienky, počnúc tými, ktoré našiel v spisoch antických spisovateľov. Opisy diel formuloval rétoricky kvetnatým, pritom však elegantným štýlom, s dôrazom na presvedčivosť vo vysvetľovaní ich estetických kvalít a v deklarovaní ich formálnych

znakov, na základe ktorých Winckelmann určoval čas ich vzniku a zarad'oval ich do určitého vývojového sledu. Svoj argument vždy podložil vlastnou empirickou metódou postavenou na kritickom prehodnocovaní svojich osobných vizuálnych skúseností s množstvom antických diel, zväčša však neskorších rímskych kópií zachovaných v početných rozdielnych derivátoch podľa už neexistujúcich originálov. Pochopiteľne, s dlhým odstupom času sa mnohé z jeho záverov ukázali ako nedostatočne podložené či dokonca celkom mylné.

Až v nasledujúcej fáze (cca. 1850—1950) sa znalectvo postupne stáva rešpektovanou akademickou disciplínou, usilujúcou sa deklarovat' svoju vedeckú autoritu náležitým odkazovaním na prepojenie znalectva s historiografiou a metodológiou dejín umenia. Toto štádium korešpondovalo so zlatým vekom nielen dejepisu umenia, ale aj ohromným rozmachom umeleckého trhu zameraného na zbieranie diel starých majstrov. Potreba znaleckej špecializácie na konkrétne obdobie, umelca či školu, ale aj naliehavá nutnosť vysporiadať sa s otázkami originality, autenticity na umeleckom trhu ponúkaných diel starého umenia konečne vygenerovala pozíciu autonómnych znalcov-špecialistov, ktorých názor začal byť žiadaný a vysoko akceptovaný nielen privátnymi záujemcami o nákup umeleckých diel, ale aj inštitúciami tvoriacimi svoje muzeálne a galerijné fondy. Vrcholnými osobnosťami znalectva na sklonku 19. a začiatku 20. storočia boli Giovanni MORELLI a Bernard BERENSON.

K rozmachu akademického zručnosti zásadne prispeli významní univerzitní profesori pôsobiaci súčasne na čele veľkých nemeckých a rakúskych múzeí. Čeliac nebývalému nárastu záujmu o súkromné zberateľstvo, ktorý nadobudol medzinárodný, ba až interkontinentálny charakter, tieto erudované osobnosti s náležitou medzinárodnou odbornou váhou sa usilovali dospieť k čo možno objektívnym znaleckým metódam aplikovateľným predovšetkým na vysoko žiadané talianske, nemecké a nizozemské maľby a sochy 15. a 16. storočia. Obchod so starým umením sa realizoval v dovtedy nebývalej miere práve do zámoria, ale nielen tam: akvizície neprúdili len do súkromných zbierok, ale aj do novobudovaných štátnych a verejných muzeálnych zbierok. Ich expozície a pokusy o nové precizované atribúcie vyžadovali od muzeálnych kustódov a kurátorov ako nikdy predtým špecializované zručnosti, vynikajúci prehľad a predovšetkým vysoko oceňované skúsenosti s posudzovaním a vyhodnocovaním artefaktov. Vývoj vlastne postupoval vďaka reálnym výzvam a ich riešeniam, v dôsledku čoho sa formulovala a zdokonaľovala aj znalecká pozitivistická metóda zameraná na dve hlavné úlohy:

- zaradiť dielo z hľadiska atribúcie a datovania
- potvrdenie pravosti diela.

1.2 ZNALECKÉ OKO A MODERNÁ ZNALECKÁ PRAX: POPREDNÍ ZNALCI UMENIA 19. A 20. STOROČIA A ICH INOVATÍVNE ZNALECKÉ METÓDY



Wilhelm WAETZOLDT (1880–1945, na obrázku vľavo) bol jedným z najvýznamnejších medzivojnových znalcov umenia medzinárodného formátu. Pôsobil ako profesor dejín umenia v Halle a v rokoch 1927 až 1933 tiež ako generálny riaditeľ Štátnych múzeí v Berlíne.

Podľa Waetzoldta je hlavným predmetom činnosti znalca výtvarného umenia pokúsiť sa zistiť autorstvo a dobu vzniku skúmaného artefaktu. Problémom je, že znanectvo ako také nepovažoval za vec, ktorú sa možno celkom naučiť, pretože ju považoval predovšetkým za vec osobného založenia - predispozície. Waetzoldt tým myslel predispozície „oka, pamäti a inštinktu“, ktoré sú u každého znalca namiešané v rôznom pomere. Pripúšťal, že znanectvo je do istej miery postavené na subjektívnom úsudku konkrétneho znalca a v dôsledku toho sa znalci, pochopiteľne, často aj navzájom nezhodnú.

Je jasné, že uvedený subjektivismus pri stanovovaní znaleckých záverov vyvolával v niektorých akademických kruhoch pohrdanie znanectvom ako „pavedou“. Waetzoldt si toho bol vedomý a za dostatočný záver, ku ktorému je znalec schopný dospieť, považoval ZNALECKÚ HYPOTÉZU. Tým, pochopiteľne, dával za pravdu skeptikom, ktorí považovali za fakticky nemožné nadobudnúť pri dielach starých majstrov absolútnu istotu pri určení artefaktu z hľadiska autorstva či datovania. Waetzoldt však veril, že za istých podmienok je predsa len možné dospieť k určitej všeobecne akceptovanej hypotéze tak pri stanovení autora a doby vzniku diela, respektíve aspoň jeho originality. Waetzoldtove podmienky pre úspešnú hypotézu boli definované silne pozitivisticky formulovanými znaleckými metódami, hoci aj pri nich zohrávalo významnú úlohu niekoľko vysoko subjektívnych faktorov:

1. **OSOBNÉ PREDISPOZÍCIE** - znalec musí mať precízne vycvičenú vizuálnu pamäť, mať v oku farebné, formálne, kompozičné a štýlové detaily;
2. **CIT PRE KVALITU A** vôbec aj **JEMNÉ KVALITATÍVNE NUANSY** umeleckých diel;
3. **ZMYSEL PRE HISTORICKÉ ESTETICKÉ LIMITY** - intuícia, vcítenie sa do dobového a individuálneho umeleckého vkusu;
4. **KONTAKT S ARTEFAKTMI** - nielen na základe veľkej databázy detailných i celkových fotografií umeleckých diel, ale najmä osobným kontaktom vis-a-vis s umeleckými dielami. Pre znalca je teda nevyhnutné často za dielami vycestovať. Popritom však aj budovanie obrazových databáz z fotografií, ktoré zohrávali v znanectve významnú rolu od poslednej štvrtiny 19. storočia. Tzv. heliografúra predstavovala už skutočne kvalitnú fotoreprodukciu využiteľnú na komparačné účely dokonca aj dnes, po cca 150 rokoch;

5. **ZAPOJENIE VEDECKO-TECHNOLOGICKÝCH METÓD** - teda napr. nasvietenie infračerveným a ultrafialovým svetlom, röntgenom, dendrochronologických a chemicko-technologických analýz mikronábrusov atď.

K zásadným znalcom a ich metódam, ktoré formovali znalectvo na konci 19. storočia a v prvej polovici 20. storočia patria:

- Morelliho umeleckokritická metóda;
- Cavalcaselleho štruktúrne komparačná metóda;
- Empirická metóda Adolfa Venturiho;
- Wilhelm von Bode a jeho hľadanie znaleckých indícií a dôkazov;
- Max Jakob Friedländer a jeho metóda kombinujúca možnosti intuície, vizuálnej pamäte a heuristiky;
- Bernard Berenson a jeho odporúčanie opatrne lavírovať medzi odobrením a odmietnutím autorstva.

1.2.1 UMELECKOKRITICKÁ METÓDA GIOVANNIHO MORELLIHO

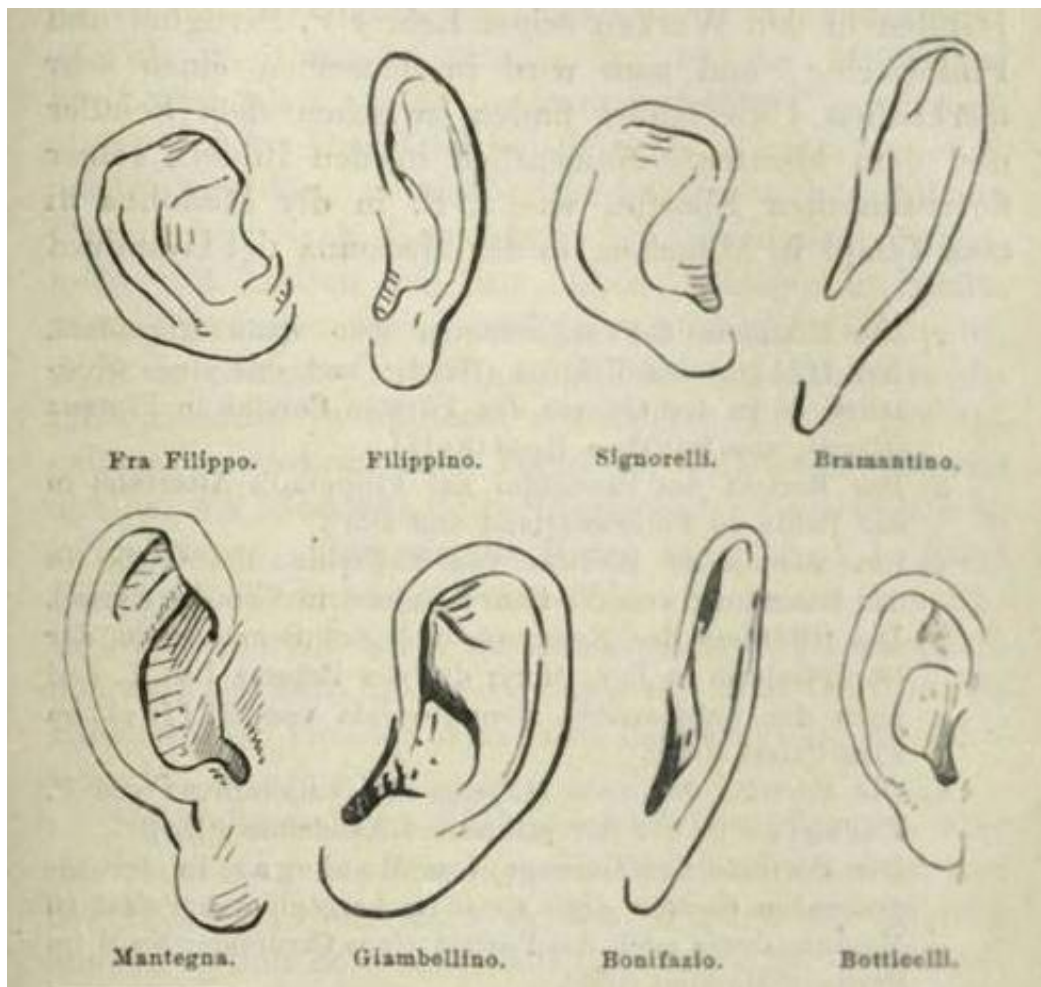
Táto pozitivisticky koncipovaná metóda sa niekedy označuje aj ako atribučná a v zásade patrí k najstarším teoreticky formulovaným, kvázi objektívnym znaleckým metódam aplikovaným pri skúmaní diel starého umenia. Autorom tejto metódy bol **Giovanni MORELLI** (1816–1891), významný taliansky historik umenia, študovaný lekár, ktorý v mladosti vyučoval na mníchovskej univerzite anatómiu. Venoval na politike, podieľal sa na zjednotení Talianska a neskôr sa stal aj vážnym talianskym senátorom. Morelli veľa cestoval po Taliansku a osobne sa veľmi zaujímal o staré, predovšetkým talianske renesančné umenie. Venoval sa takisto vlastnej akvizičnej činnosti: nakupoval diela, ktoré na trhu objavil a sám ich autorsky určoval. Keďže

bol aktívnym politikom, svoje umenovedné články a knihy vydával od sedemdesiatych rokov 19. storočia pod rusky znejúcim pseudonymom Ivan Lermolieff. Jeho hlavné



dielo: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* („Umeleckokritické štúdie o talianskom maliarstve“) vychádzalo postupne v troch zväzkoch v rokoch 1890–1893 a dalo názov i jeho metóde postavenej na práci s enormným množstvom fotografického komparačného materiálu s detailne podanými formálne-analytickými popismi obrazov. V zmienených troch zväzkoch spracoval mimoriadne významné európske zbierky, ako napríklad Galleria Borghese a Doria Panfili v Ríme + viaceré galerijné fondy v Mníchove a Drážďanoch.

Hoci fotografie a rovnako dôkladný popis umeleckého diela sa používali už o generáciu skôr, pribúda tu nový aspekt – skúmanie šablónových, teda mechanickejšie tvorených detailov na obraze na základe detailných fotografií. Morelliho znalecká metóda je založená na indíciách získaných z detailov: nie náhodou Carlo Ginzburg (Ginzburg, 1984) poukázal na blízkosť medzi dobovo slávnou literárnou postavou detektíva Sherlocka Holmesa a Morelliho podobne detektívnym skúmaním zdanlivo podružných momentov. Morelliho slávna veta: „boh skrýva v detailoch“ poukazuje na jeho rokmi podložené zistenia, že identita umelca sa dá najspoľahlivejšie vypátrať práve vďaka ním automaticky, naučeným spôsobom vytváraným častiam obrazu. Metóda pracuje na podobnom princípe ako psychoanalýza: autor sa síce v malbe snaží o čo najlepší výsledok, no práve tieto podružné partie (tvar oka, nosa, ušného laloku, nechtového lôžka atď.) sa môžu ukázať ako tie najautentickejšie a preto najdôležitejšie pre finálny verdikt o umelcovi ako potenciálnom autorovi diela.

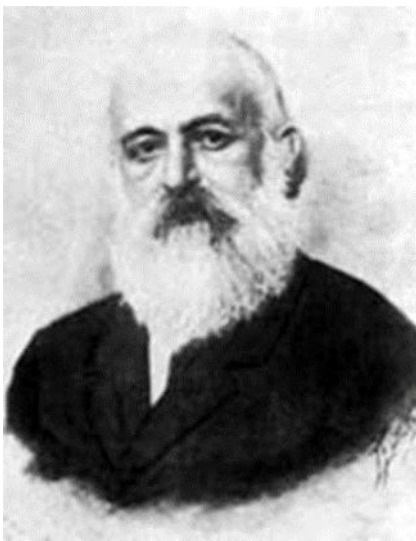


Morelliho umelecko-kritická metóda mala už vo svojej dobe mnoho podporovateľov, ale aj oponentov. Oceňovali ju napríklad Moriz Thausig a Franz Wickhoff z prvej generácie pedagógov Viedenskej školy dejín umenia. Čiastočne na ňu nadviazali aj medzinárodne uznávaní doboví znalci ako Bernard Berenson a Adolfo Venturi. Hlavnými oponentmi však boli významné nemecké akademické kapacity: Wilhelm von Bode a Max von Friedländer. Ich najzásadnejšie výhrady voči umeleckokritickej znaleckej metóde sa týkali príliš zjednodušujúceho riešenia, ktoré Morelli prezentoval na lineárne prekreslených obrysoch detailov rúk a ušných lalôčikov, no úplne pritom ignoroval iné zásadné špecifiká umelcovho štýlu: napríklad vždy špecifickú prácu maliara so svetlom a tieňom či s koloritom. Klady aj zápory Morelliho metódy vynikajúco zhrnul Ernst H. Gombrich nasledovne: „*problém spočíva v tom, že v rukách znalca s intuíciou robí táto metóda divy, ale je celkom bezpredmetná a dokonca smiešna v rukách diletanta*“ (Gombrich, 1971). Nemožno

teda zabúdať, že Morelliho atribučnú metódu nedokáže správne využiť necvičený a intuíciou neobdarený znalec.

1.2.2 CAVALCASELLEHO ŠTRUKTURÁLNE KOMPARAČNÁ METÓDA

Podstatou tejto metódy je zásada, že treba porovnávať nie tvorbu umelca celkovo, ale vždy len najbližšie **ŠTRUKTÚRY**, t. j. diela časovo a funkčne blízke (nie napr. portrét a oltárny obraz, nie ranné a neskoré (Tizianovo) obdobie a podobne. Metóda sa nazýva aj „štýlovo-evolučná“ a jej autorom bol taliansky historik umenia,



umelecký kritik a spisovateľ **Giovanni Battista CAVALCASELLE** (1819–1897). Svoju prvú veľkú príležitosť našiel v Londýne, kde sa vďaka svojim znalostiam o starých talianskych majstroch z prvej ruky stal členom akvizičného tímu londýnskej Národnej galérie, pre ktorú nakupoval diela po celej Európe. Keď sa po zmene politickej situácie mohol vrátiť do Talianska, v roku 1861 spolu s Giovannim Morellim dostali od ministerstva školstva za úlohu vypracovať katalóg cirkvou vlastnených umeleckých

diel v Umbrii a na Marche.

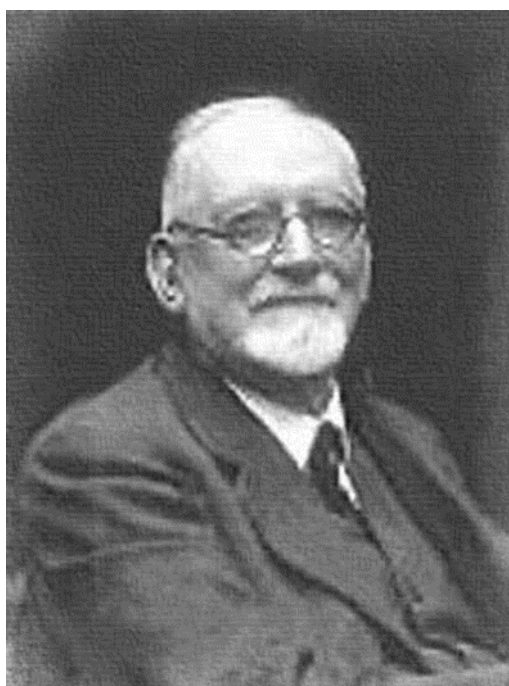
V jeho prístupe sú smerodajné štyri faktory, vďaka ktorým znalec dokáže identifikovať umelecký charakter jednotlivých umelcov, a to:

- **KVALITA MALIARSKEHO/SOCHÁRSKEHO PREVEDENIA DIELA;**
- **AUTENTICITA** (kompozície, formovania figúr a pod.);
- **AUTORSKÝ RUKOPIS** a individuálna maliarska/sochárska technika.

Dôležitú pomôcku pre určovanie autorského rukopisu poskytuje aj dovedy zanedbávané štúdium autorskej kresby.

1.2.3 EMPIRICKÁ METÓDA ADOLFA VENTURIHO

V porovnaní s Morelliho metódou zameranou najmä na skúmanie umeleckého diela po jednotlivých častiach a detailoch, vyžadovala empirická metóda od znalca popri dobre cvičenom „znaleckom oku“ aj hlboký vedomostný odborný prehľad: na rozdiel od štruktúralno-komparačnej metódy však nielen v tvorbe jedného umelca,

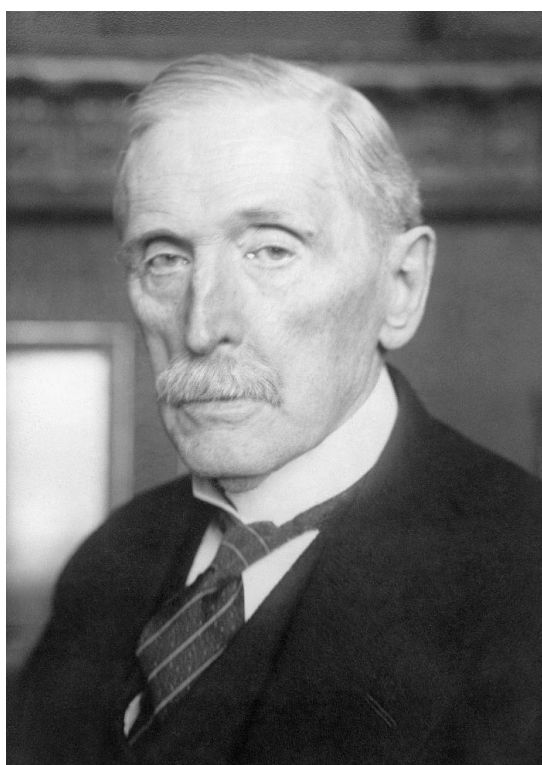


ale celého okruhu jeho žiakov, epigónov, resp. neskorších imitátorov. Znalec popritom mal dôverne poznať dobové kontexty umeleckej tvorby (napríklad spôsoby dobovej dielenskej práce a výstavby diela), disponovať skvelým prehľadom tvorby v tej-ktorej dobe a o jej zastúpení v muzeálnych aj súkromných zbierkach. Tento účel mali vyplniť ilustrované znalecké katalógy s kvalitnými fotografiami a prekreslenými signatúrami, s textom obsahujúcim precíznu formálnu analýzu obrazov.

Hlavným protagonistom tejto metódy bol **Adolfo VENTURI** (1856–1941), zakladateľ odboru dejín umenia na univerzite v Ríme, kde vyučoval a popularizoval tento znalecký prístup v rokoch 1896 až 1931. Okrem množstva štúdií a monografií venovaných najmä talianskym stredovekým a renesančným umelcom sa Venturi nadčasovo preslávil svojím monumentálnym majstrovským dielom *Storia dell'arte italiana*, kde zhrnul všetky svoje poznatky o talianskom umení obdobia medzi raným kresťanstvom a 16. storočím. Tento Venturiho „Príbeh talianskeho umenia *opus magnum*“ vyšiel postupne celkovo v 11 dieloch a 25 zväzkoch v rokoch 1901–1940. Stal sa z neho dosiaľ neprekonaný, nadčasový manuál dejín talianskeho umenia tak z hľadiska rozsahu textu, ale tiež početnej obrazovej prílohy (viac ako 18 000 fotografií).

1.2.4 WILHELM VON BODE: HĽADANIE ZNALECKÝCH INDÍCIÍ A DÔKAZOV

Jednou z najvýznamnejších postáv nemeckého dejepisu umenia bol **Wilhelm von BODE** (1845–1929), dlhoročný kurátor a riaditeľ berlínskej Pinacothecy a generálny riaditeľ berlínskych múzeí. Zároveň pôsobil aj ako pedagóg tamjšej katedry dejín umenia (tzv. Berlínska škola dejín umenia) a nesmierne produktívny

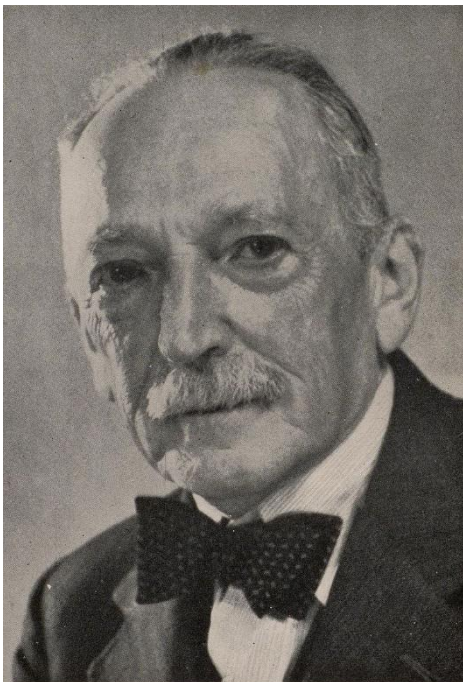


bol aj ako autor odborných a vedeckých prác. Bol všeobecne uznávanou autoritou s mimoriadnym prehľadom najmä renesančnom a barokovom umení Talianska, Nemecka a Nizozemska, zároveň však bol aj osobnostne mimoriadne autoritatívny. Jeho metóda bola akosi kombináciou štrukturálne komparačnej a empirickej metódy. V jeho prístupe sa prejavovali právnické štúdiá v tom smere, že aj v znalectve umenia sa riadil akoby právnickými postupmi: vypracovával veľmi precízne štylizované znalecké expertízy, hľadá indície v prieskume materiálu (plátna, pigmentov = prvé

laboratórne práce v múzeu), následne indície v charakteristike jednotlivých diel a ich zaradení do škôl, dielenských okruhov a osobných tvorivých periód. Napokon hľadá dôkazy, potvrdenie svojich hypotéz v množstve komparačných materiálov. Popri tom si však (ako právnik) vysoko cenil aj znaleckú „intuíciu“. Naopak, takmer nikdy sa pri znaleckom hľadaní dôkazov nevenoval archívnemu pramennému prieskumu. Výrazom jeho metódy je aj jeho vtedy nový spôsob budovania muzeálnych expozícií ako *period rooms*.

1.2.5 MAX JAKOB FRIEDLÄNDER: ZNALECTVO AKO KOMBINÁCIA INTUÍCIE, VIZUÁLNEJ PAMÄTE A HEURISTIKY

Von Bodeho žiak a nasledovník **Max Jakob FRIEDLÄNDER** (1867-1958) bol nemecký historik umenia a klasický archeológ, špecializujúci sa najmä na rané nizozemské a nemecké renesančné maliarstvo. Už počas univerzitných štúdií na sklonku osemdesiatych rokov 19. storočia mal možnosť stráviť istý čas vo Florencii a až do tridsiatych rokov 20. storočia strávil mnoho mesiacov cestovaním po svete



Max J. Friedländer

kvôli osobnému štúdiu malieb. Po svojom učiteľovi Wilhelmovi von Bode prevzal vedenie berlínskych múzeí a Pinakotéky, založil aj *Kupferstichkabinet* v Berlíne. V roku 1933 bol prepustený ako „neáriec“ a v roku 1939 sa musel presťahovať do Amsterdamu, pretože bol židovského pôvodu. Bohužiaľ, aj v nacistami okupovanom Holandsku ho chceli poslať do koncentračného tábora, no zachránila ho práve jeho znalecká erudícia v nemeckom a nizozemskom umení, vďaka čomu ho nacisti na čele s Hermannom Göringom následne využívali pri získavaní obrazov.

Z ciest po svete, z múzeí, galérií i súkromných zbierok, ktoré počas svojho života navštívil, si postupne vybudoval obrovskú osobnú databázu znaleckých dokumentačných fotografií doplnených na druhej strane poznámkami o autenticite diela, jeho stave, (hypotetickom) autorstve a umiestnení. Pre cvičenie v znalectve považoval za absolútne esenciálnu podmienku rozsiahle teoretické i praktické

vedomosti o tvorbe autorov, ktorí boli aktívni v určitom období na určitom území, napríklad znalosť ich špecifických štylistických črt ich tvorby.

Pre konkrétny umelecký štýlový prejav napríklad zaviedol výraz „antverpský manierizmus“. V rámci toho lokálneho dobového umeleckého štýlu bol schopný rozlíšiť autorskú tvorbu mnohých bezmenných maliarov, pre ktorých vymyslel dodnes používané popisné mená. Friedländer na tému zručnosti umenia napísal monografiu „O umení a zručnosti“ (*On art and connoisseurship* (1942, nemecky 1946), v ktorej zdôrazňoval pojem „pamäť na formy“ (*Formgedächtnis*) ako špecifickú znaleckú zručnosť vyžadujúcu nielen dlhodobý cvik, ale aj pravidelné „čistenie“ od nánosov nesprávnych úsudkov. Z tejto monografie (Friedländer, 1942) vyberáme niekoľko nasledovných výrokov týkajúcich sa spomínanej „pamäti na formy:

- *Nejde o to, čo je viditeľné, ale skôr o to, čo sme vnímali; a prekvapivo málo z toho, čo je viditeľné, sa absorbuje do našej pamäte na formy.*
- *Každé dielo človeka je produktom osobnosti s kvalitami, ktoré existujú raz a sú jedinečné. Ktokoľvek príde do Číny, najprv si myslí, že všetci Číňania vyzerajú rovnako; len postupne sa aj on sám učí rozlišovať individuality. Podobnú skúsenosť má aj znalec, keď sa blíži k obdobiam „temna“.*
- *Ak niekto urobil chybu, ktorá sa občas prihodí aj nadanému znalcovi, musí radikálne a rozhodne vymazať falošne posúdené umelecké dielo zo svojej pamäti a podrobiť sa očiste v maske kontemplácie majstra nad nepochybnými dielami. Pamätám si tragický prípad vynikajúceho a svedomitého odborníka, ktorý sa raz pomýlil. Nedokázal zozbierať dostatok odvahy a sebaovládania, aby sám sebe priznal svoju chybu; hľadal 'dôkazy' o svojom falošnom prisúdení a v dôsledku toho skončil vo nepríjemnej pozícii voči zákazníkovi, ktorému raz omylom niečo zle určil. Následkom tejto jedinej chyby, ktorá sama osebe nebola žiadnou katastrofou, už nedokázal jasne uvažovať a jeho úsudok (aspoň čo sa týka jedného starého majstra) stratil istotu. A to bola katastrofa.*
- *Kapacita pamäte je obmedzená. Spolahliví a úspešní odborníci sú špecialisti. Treba nabrat' odvalu a povedať „neviem“ a zamyslieť sa nad tým, že ten, kto*

*nesprávne pripisuje obraz, prezrádza svoju dvojitú nevedomosť: o majstrovi-
autorovi, ktorého nepozná, a o maliarovi, ktorého meno vyhlasuje.*

Friedländer v knihe podrobne popísal svoju metódu, skúsenosti, odporúčania i úskalia, s ktorými sa znalec pri jej aplikácii môže stretnúť. Preto pri nej zostaneme ešte chvíľu a priblížime z nej niektoré myšlienky či pasáže rozsiahlejšou formou.

1.fáza: **PERCEPCIA A RECEPCIA DIELA**

Friedländer tu rozlišuje vnímanie umeleckého diela fyzickým zrakom, každé oko prijíma iný vnem a prispôsobuje sa hĺbke farebnej vrstvy:

- *Aby oko vstrebal celok, hýbe sa a keď sa sústreďí na jednu časť celku, nemôže vidieť žiadnu inú, takže aj v tomto prípade je potrebná vizuálna akcia riadená myslou. Napokon, vidíme stereometricky dvoma očami. Videnie teda nie je prevzatie plochého obrazu, ale spojenie dvoch obrazov, ktoré poskytujú dvojitý pohľad na trojrozmerný priestor.*
- *Prvý kontakt s umeleckým dielom zanecháva hlbokú stopu už len preto, že je spojený so vzrušením. Vnímavosť oka zvyšuje to, čo je nové, zvláštne, nečakané, iné. A ak sa kontakt opakuje, je to moment rozpoznania, ktorý vytvára najsilnejší účinok. Preto sa zdá byť vhodné pozerat' sa na obrázok pravidelne na šesť sekúnd, a nie raz na celú minútu. Neskúsení začiatníci, aby si obraz dôkladne preštudovali, hľadajú naň tak dlho, že už nič nevidia: oko sa unaví, ak zostane príliš dlho na tom istom mieste; to, čo je zvláštne a špecifické sa postupne bude zdať bežným, takže pôvab a prínos prvého dojmu sa vytratia.*
- *Zvýšenie vnímania obrazu možno dosiahnuť pomocou kontrastného efektu: ak som videl obrázok od Gerarda Dou a potom sa pozrel na Rembrandta, objavia sa isté spoločné rembrandtovské vlastnosti; ak sa však na Rembrandta pozriem po Tizianovi, získam úplne iný vnem. Tento experiment je pre znalca dobrým cvičením. Čím väčší odstup v čase, mieste alebo individuálnom*

charaktere medzi umeleckými dielami, s ktorými sa stretávame, tým výraznejší je dojem; čím bližšie sú k sebe, tým ľahšie je pozorovať jemné rozdiely v tom, čo je tvorba majstra a čo jeho šikovného imitátora.

2.fáza: PRECÍZNY HEURISTICKÝ VÝSKUM

Definoval ho najmä v kapitole 24, nazvanej „O objektívnych kritériách autorstva“:

- *Odborník, najmä keď preberá rolu didaktika, pociťuje ťažkosti alebo nemožnosť presvedčiť ostatných o pravdivosti svojich úsudkov, preto pripisuje veľký význam objektívnym charakteristikám. Tak ako unavený plavec, ktorý si potrebuje oddýchnuť, uvíta pevnú pôdu pod nohami, podobne reaguje odborník na nápisy, dokumenty a objektívne údaje rôzneho druhu.*
- *Medzi objektívne kritériá zaraďuje:*
 - a) *Podpisy a monogramy, ktoré uvádzajú alebo naznačujú meno majstra. Pokiaľ ide o podpisy, je potrebné poznamenať, že ich dôkazy môžu byť zavádzajúce. Názov mohol byť pridaný neskôr v dobrej viere, pravý mohol byť odstránený a nahradený sfaľšovaným. Ale ani ten „pravý“ nápis, teda ten, ktorý pridal sám majster hneď po dokončení diela, nesmie byť za každých okolností považovaný za platný a záväzný. Kopista to možno prevzal z archetypu. Keď sa výroba organizovala v dielni, treba mať vždy na pamäti, že majster niekedy signoval aj obrazy úplne či čiastočne namalované svojimi pomocníkmi, ako keby to bolo s ochrannou známkou. „Originálne“ Belliniho podpisy sa vyskytujú na obrazoch, ktoré sú evidentne dielom iných majstrov. V minulosti sa nikto veľmi netrápil takou vecou, akou je duševné vlastníctvo.*
 - b) *Dokumentačné informácie, dohody, súpisy, katalógy, ktoré sú približne rovnaké ako umelecké diela v nich opísané; tiež odkazy na existujúce diela v raných spisoch, napríklad Vasariho a van Manderove Životy.*
 - c) *Merateľne podobné formy, pod ktorými je potrebné uviesť podobnosť tvaru uší, rúk, nechtov, ktorú tak zdôrazňoval Morelli.*

3.fáza: FORMULÁCIA HYPOTÉZY PODĽA STUPŇA PRAVDEPODOBNOTI

- *Kritika štýlu nevyhnutne počíta s pravdepodobnosťou, vytvára hypotézy. Musíme trvať na tom, že by sme si mali byť vedomí stupňa pravdepodobnosti v každom prípade a vyhlásiť to. Hypotéza je niečo iné ako predpoklad: je to experiment.*
- *Kapacita pamäte je obmedzená. Spoľahliví a úspešní odborníci sú špecialisti. Treba nabrat' odvalu a povedať „neviem“ a zamyslieť sa nad tým, že ten, kto nesprávne pripisuje obraz, prezrádza svoju dvojitú nevedomosť: o majstrovi-autorovi, ktorého nepozná, a o maliarovi, ktorého meno vyhlasuje.*
- *Každý verdikt o umení je výsledkom porovnávania, väčšinou nevedomého. Mali by sme sa čo najviac vyhýbať spájaniu prisudzovania, ktoré je založené na kritike štýlu, s inými takýmto prisudzovanými dielami - vytváraniu reťazí, pretože riziko omylu je tu vždy, a vopred je potrebné podniknúť opatrenia, aby jedna chyba nespôsobila ďalšiu chybu. Návrat do bezpečného východiskového bodu zostáva imperatívom, do centra, z ktorého vychádzajú atribúcie ako lúče.*
- *Spôsob, akým dospejem k intuitívnemu verdiktu, možno z povahy veci opísať len neadekvátne. Objaví sa mi obrázok. Pozerám sa naň a vyhlasujem, že je to dielo Memlinga, a ani na ňom nepristúpim k skúmaniu úplnej zložitosti jeho umeleckej formy. Túto vnútornú istotu možno získať len na základe celkového dojmu, nikdy nie z analýzy viditeľných foriem. Toto rozhodnutie z pocitu závisí od porovnania, avšak nezávisí natoľko od spomienok na také a iné overené, podpísané alebo všeobecne akceptované dielo, pretože skôr vyplynie z nevedomého porovnania, ktorý sa má v mojej predstave pripísať ideálnemu obrazu. Ideál nesmie byť utrnutý: musí byť vždy schopný sa meniť. Zahŕňa nielen také diela, aké sme videli, ale aj možnosti, ktoré sú obsiahnuté v netušených daroch majstra.*
- *Umelecké dielo, ktoré niekomu pripisujem, a môj ideálny obraz majstra, ktorého meno vyslovujem, sa majú k sebe ako zámok a kľúč. Zbraňou a*

majetkom odborníka sú ani nie tak fotografie, knihy alebo slovník charakteristík, ako skôr koncepty vizuálnej predstavivosti, získané v príjemnom rozjímaní a uchovávané v silnej vizuálnej pamäti.

- *Intuitívny úsudok možno považovať za nutné zlo. Treba veriť a neveriť. Každá náhla myšlienka, akokoľvek nejasná, môže slúžiť ako základ pre plodnú hypotézu; človek však musí byť pripravený zbaviť sa jej hneď, ako sa ukáže, že je neúnosná. V tejto zmesi odvážnej iniciatívy a odhodlanej rezignácie, nadšenia a skepticizmu spočíva fascinujúce vzrušenie udržiavajúce ducha sviežeho, no zároveň pustiť sa do práce na základe kritiky štýlu. Intuícia sa podobá magnetickej ihle, ktorá osciluje a vibruje a tak nám ukazuje cestu, osciluje a vibruje.*

1.2.6 BERNARD BERENSON: ZNALECTVO AKO OPATRNÉ LAVÍROVANIE MEDZI ODOBRENÍM A ODMIETNUTÍM AUTORSKÉHO URČENIA

Bernard BERENSON (1865 - 1959, vlastným menom Bernhard Valvrojenski - litovský emigrant žijúci v USA) bol významný americký historik umenia a mimoriadne rešpektovaný znalec starého umenia, špecializujúci sa najmä na taliansku a zaalpskú renesanciu. Vydal k nej mnoho článkov a zvlášť dve dôležité monografie, ktoré sú výsledkom jeho dlhoročných bádání: *The Drawings of the Florentine Painters* (1903) a *The Italian Painters of the Renaissance* (1930). Na jeho knihách však mala zásadný podiel aj jeho manželka, vynikajúca historička umenia Mary Berensonová.

Berenson sa pokúsil vytvoriť svoju vlastnú, jedinečnú znaleckú metódu, vychádzajúc z Morelliho umelecko-kritickej metódy a psychologizujúco-

estetizujúcej hypotézy Johna A. Symonds, podľa ktorého možno na základe umeleckých diel odhaliť niečo z osobnosti ich tvorcov. Jeho metóda však v odborných kruhoch nezískala výraznú odozvu: mimo jeho vlastnej atribučnej praxe ju európski historici umenia - často zaznávajúci už metódu samotného Morelliho - vnímali ako značne špekulatívnu.

V USA však bol Bernard Berenson vo svojej dobe najuznávanejším domácim znalcom renesančného umenia. V čase, kedy sa staré umenie tešilo mimoriadnemu záujmu (nielen) amerických zberateľov fungoval ako poradca bohatých amerických zberateľov umenia pri ich nákupných akvizíciách. Jeho úsudky boli v umeleckom svete široko rešpektované a ak vyhodnotil dielo ako autentické a pripísal ho vysoko oceňovanému majstrovi, dokázal cenu diela výrazne navýšiť. S odstupom času sa však niektoré jeho atribúcie ukázali mylné či aspoň nejednoznačné. Dôvodom bol do veľkej miery až v súčasnosti odhalený kontrakt s významným dobovým dealerom umenia Josephom Duveenom - ako sa ukázalo, bohatol okrem iného aj vďaka nemu. Spomínaný dealer umenia dohadzoval autorizované diela bohatým zberateľom, ktorým Berenson ako znalec radil pri kúpe a na každom obchode tak od dealera inkasoval 25 percent zo zisku. Na svojej znaleckej erudícii mimoriadne zbohatol. Vlastnil vilu zo 17. storočia v Settignano pri Florencii, ktorú po smrti odkázal Harvardskej univerzite (odvtedy sa tam nachádza *The Harvard Center for Italian Renaissance Studies*). Okrem nej vlastnil vo Florencii apartmán, ktorý bol počas druhej svetovej vojny zničený.

Na základe životopisu a úspechov Bernarda Berensona je možné utvoriť si obraz o situácii na trhu s umením v prvej tretine 20. storočia, a to tak v Európe, ako aj v USA. Spomínaný znalec umenia Max Friedländer si vo svojej knihe *On Art and Connoisseurship* (Friedländer, 1942) uvedomoval obrovskú diskrepanciu medzi čoraz slabšou kvalitou umeleckých diel, ktoré sa na umeleckom trhu ponúkajú a narastajúci počet znalcov a agentov, ktorí chcú mať zisk z predajov umeleckých diel.

- *Honba za cennými vecami je stále šialenejšia a neúprosnejšia. Toto všetko sú okolnosti, ktoré prispievajú k zvýšeniu právomoci znalca a k nebezpečenstvu zneužitia tejto právomoci. Ako naliehavá potreba sa javí overovanie, či je*

obraz skutočne dielom Rembrandta konzultáciou s autoritou, nezaujatým a svedomitým autorom odborných posudkov, sa javí ako naliehavá. Problém však spočíva v poľutovaniahodnej neistote, ktorej si je dobre vedomý práve poctivý pisateľ odborných posudkov. Pracovníkom múzeí tak bolo na mnohých miestach zakázané podávať písomné stanoviská, to znamená, že množstvo najlepších odborníkov bolo vylúčených zo znaleckého procesu a priestor po nich obsadili neoficiálni autori odborných posudkov, v dôsledku čoho sa znížila priemerná úroveň pravdivosti znaleckých posudkov.

- *Nezostáva iné, než sa optimisticky spoliehať na to, že v kruhoch zberateľov sa postupne táto neznalosť a bezohľadnosť stane viditeľným problémom a predajcovia budú musieť byť obozretnejší pri voľbe, komu znalecký posudok zadajú. Čo je potrebné urobiť, je nájsť v atribúcii správny kurz medzi očakávaniami a zásadne odmietavým postojom.*

V tom, napokon, môžeme vidieť paralelu aj s dnešným trhom umenia.

1.3 POSTMETODICKÁ ÉRA ZNALECTVA: MULTIDISCIPLINÁRNY PRÍSTUP AKO PROSTRIEDOK ZNALECKEJ VERIFIKÁCIE

Koncom 20. storočia sa začalo v znalectve hovoriť o jeho post-metodickej etape (Papco, 2016). V dôsledku viacerých kríz a škandálov boli znalci nútení prehodnotiť nielen staršie závery, ale aj aktuálne metódy a prístupy k znalectvu. Do procesu znaleckého skúmania sa zahrnuli aj **chemicko-technologické analýzy a laboratórne expertízy** poskytujúce presnejšie informácie o materiáloch a technológiách obrazov a sôch (mikro- a makrosnímky, röntgenografia, infračervené a ultrafialové lúče, tomografické zobrazovanie, laboratórny rozbor podkladov, farieb a iných materiálov, dendrológia, petrografia atď.). Znalci si zároveň začali prizývať špecialistov na rôzne čiastkové problematiky spojené s umením (móda, textil, zbrane, nábytok, písmo), pričom od týchto **multidisciplinárne vedených prístupov** si veľa sľubovali práve v otázkach znaleckých vyhodnotení/záverov. To sa však nepodarilo: ani prírodovedne exaktné vedy nedokázali v otázných prípadoch definitívne a spoľahlivo potvrdiť alebo vylúčiť pravosť diel.

Jedným z prvých veľkých projektov, na ktorom sa tieto problémy odhalili, bol tzv. **THE REMBRANDT RESEARCH PROJECT** započatý v roku 1968. Jeho cieľom bolo vytvoriť korpus Rembrandtových spoľahlivo pripísaných diel a vymedziť ich tak voči neskorším falzifikátom. Podľa Dr. Ernsta van WETTERINGa, vedúceho rembrandtovského projektu však je výsledkom stále len skepticizmus, pretože podľa neho síce možno konštatovať, že obraz nenamaľoval Rembrandt, alebo vznikol

neskôr, no nie je možné stanoviť kritériá, ktoré by explicitne zodpovedali Rembrandtovi a jeho škole“ (Papco, 2016).

Vďaka zmienenému projektu sa tak konečne pristúpilo k prehodnoteniu a čiastočnej rehabilitácii aj dovtedy spochybňovaných tradičných znaleckých metód dejín umenia. Jiří KROUPA (Kroupa, 2010) na margo tohto postmetodického vývoja konštatoval:

- *V staronovom znalectve v súčasnosti prichádza k prepojeniu exaktných, historických a intuitívnych poznatkov smerom ku komplexnej a kontextuálnej interpretácii.*

1.3.1 JAMES H. BECK A JEHO KOMPLEXNÝ ZNALECKÝ PRÍSTUP

Reprezentantom komplexného znaleckého prístupu bol i profesor *James H. BECK* (1930 - 2007), ktorý pôsobil prakticky po celý život ako profesor na katedre dejín umenia na Columbia University v New Yorku. Beck sa špecializoval na talianske renesančné umenie a jeho objavné nové atribúcie renesančných sôch Jacopovi della Quercia a jedného reliéfu priamo Michelangelovi boli medzi odborníkmi plne prijímané.

Keďže profesor Beck okrem dejín umenia študoval aj maliarstvo, získal si veľké uznanie aj pre svoje kritické hodnotenia niektorých novozreštaurovaných diel starého umenia. V tomto smere vyhral aj niekoľko súdnych procesov s reštaurátormi, ktorí kritiku svojej reštaurátorskej práce vnímali osobne ako ohováranie. Beck následne inicioval založenie americkej neziskovej organizácie **ArtWatch International**. Je to americká nezisková organizácia, ktorá si kladie za úlohu monitorovať a viesť kampaň za lepšie konzervačné a reštaurátorské postupy pri starostlivosti o umelecké diela. ArtWatch kritizovala napríklad aj reštaurovanie da Vinciho *Poslednej večere* či fresiek Sixtínskej kaplnky.

V problematike znelectva sa James H. Beck pohyboval a publikoval celý život, no preslávila ho až jeho posmrtno vydaná kniha *From Duccio to Raphael: Connoisseurship in Crisis* (Beck, 2007). Názov odkazuje k dvom obrazom, ktoré patria medzi najdrahšie, aké kedy boli zakúpené do verejných zbierok. K oboj akvizíciám prišlo približne naraz, v roku 2005. Zatiaľ čo za Ducciovu *Madonu s dieťaťom* zaplatilo Metropolitné múzeum zhruba 50 miliónov dolárov, londýnska Národná galéria za Rafaelovu *Madonu s karafiátom* investovala v prepočte o 10 miliónov dolárov menej. Profesor Beck však vystúpil s kritikou týchto zamýšľaných akvizícií už predtým, v roku 2004 z dôvodu, že v oboch prípadoch mal podozrenie, že ide o falzifikáty z 19. storočia. Pravosť obrazov Beck spochybnil jednak na základe historických a štýlových argumentov, pretože podľa neho maľby kvalitatívne nezodpovedajú úrovni, ktorú by sme od oboch maliarov očakávali, ale tiež aj vzhľadom na neistú provenienciu oboch malieb, ktorých existencia sa dá vysledovať maximálne do 19. storočia.

- *O Ducciovom obraze J. H. Beck tvrdil, že rímsa v jeho spodnej časti je príliš moderným prvkom, než aby mohlo ísť o autentické dielo z doby okolo 1300.*
- *V prípade Madony s karafiátom podľa neho vyvoláva pochybnosti už len to, že obraz bol ako Rafaelovo dielo identifikovaný len v roku 1991, pričom predtým bol známy, no považovaný len za jednu z viac ako štyridsiatich známych kópií vytvorených podľa strateného Rafaelovho originálu. Londýnska verzia podľa Becka pritom nie je ani najkvalitnejšia z týchto kópií.*

Zástupcovia oboch múzeí jeho argumentáciu odmietli. To, čo J. H. Beck vnímal ako závažné nedostatky, chyby či falzifikátorovu neobratnosť, však kurátori múzeí považovali naopak za znaky schopnosti oboch maliarov prichádzať s novými riešeniami.

Hlavnou témou Beckovej knihy je však priamo znelectvo ako odbor dejín umenia, voči ktorému sú podľa neho galérie, múzeá i akademické pracoviská dejín umenia prehnane nedôverčivé. Odmietajú identifikáciu umeleckého diela čisto na základe starostlivého pozorovania ako prekonaný relikt umeleckého snobizmu a namiesto toho preferujú pri overovaní pravosti vedecké metódy reštaurátorskej

praxe - teda chemicko-technologické, dendrologické a iné analýzy. Beck však argumentoval podobným skeptickým konštatovaním ako štyridsať rokov pred ním šéf spomínaného rembrandtovského výskumného projektu:

- *To jediné, čo sa dá s pomocou takýchto vedeckých testov naozaj dokázať - aj to nie vždy, je približné datovanie diela, no nikdy nie to, koho ruka dielo vytvorila. To je možné určiť len za pomoci zručnosti.*

Výsledkom je znepokojujúci paradox: galérie sa bez tejto staromódnej metódy nezaobídu, zároveň ale strácajú schopnosť s ňou pracovať.

1.3.2 VÝSKUM PROVENIENCIE V ZNALECTVE

James H. Beck upozornil na dôležitosť opierať sa pri znaleckom určovaní pravosti diel aj o provenienčný záznam (*Provenance Index*), ktorý sa už v súčasnosti pri umeleckých dielach nielen odporúča, ale priam vyžaduje.

Čo znamená PROVENIENCIA?

Slovo *provenance* je odvodené z francúzskeho „provenir“ vo význame „pochádzať“. Proveniencia je teda biografiou diela z hľadiska jeho pohybu a autenticity, zdokladovanou históriou vlastníctva. Pochopiteľne, nie vždy sa podarí zdokladovať provenienciu úplne, teda od dnešných dní hlboko do histórie jeho existencie postupne po preukázateľných vlastníkoch alebo lokalitách jeho umiestnenia, až k jeho vzniku, ktorým je preukázateľné autorstvo konkrétneho umelca či dielne.

Významným svetovým projektom je v tomto smere *THE PROVENANCE INDEX* týkajúci sa oblasti digitalizácie materiálov, ktoré sú predmetom humanitných vied. Hoci sa na ňom pracovalo už od začiatku osemdesiatych rokov 20. storočia, až v roku

2016 sa vďaka Getty Research Institute spustil komplexne a hĺbkovo zameraný projekt **Getty Provenance Index®** (<https://www.getty.edu/research/tools/provenance/>), ktorý v súčasnosti obsahuje viac ako 2,3 milióna záznamov prevzatých zo zdrojových materiálov (archívne inventáre, aukčné katalógy a inventárne zoznamy predajcov).

Ďalšími zdrojmi sú **Additional Databases** dostupné prostredníctvom Getty Provenance Index. Cieľom tohto projektu je kompletné koncepčné a technické prepracovanie s cieľom poskytnúť lepší prístup k údajom a zvýšiť využitie indexu ako vedúceho nástroja pre výskum ich zverejnením ako Linked Open Data (LOD).

Remodelovaná databáza Getty Provenance Index® má ambíciu uľahčiť výskum nielen línie pôvodu jednotlivých umeleckých diel, ale aj dokumentovať dopady trhu s umením, zmenu vkusu a hodnôt, najmä však pohyb a presun kultúrnych predmetov v čase a priestore. Takto postavený projekt s názvom **The Project for the Study of Collecting and Provenance (PSCP)** a prepája odborných zamestnancov Getty Research Institute a touto inštitúciou spravované zbierky s prácou vedcov, ktorí sa zaujímajú o históriu zberateľstva, proveniencie, umeleckých trhov a výstav na celom svete.

1.3.3 MEDZIODBOROVÁ SPOLUPRÁCA ŠPECIALISTOV PRI ZNALECKEJ VERIFIKÁCIÍ UMELECKÝCH DIEL

V predošlej časti sme hovorili o narastajúcich problémoch s počtom falzifikátov, ale aj s nedostatočnosťou samotných znaleckých metód. Ako teda odhaliť falzifikáty? Istým riešením je medziodborová spolupráca špecialistov s akademickým vzdelaním a špecializovaných pracovísk s výborným technickým zázemím, teda kooperácia minimálne historika umenia, reštaurátora a chemika-

analytika. Samozrejme, ich zázemím máme na mysli inštitúcie, ktoré im zabezpečujú ich expertnú činnosť.

➤ HISTORIK UMENIA

- jeho špecializovaným pracoviskom je spravidla múzeum či galéria, ktoré mu poskytujú mnoho priestoru a príležitostí pre jeho znalecké posudky ako vysoko odborné expertízy;
- pri práci vychádza zo svojich vedomostí (štúdium reálií, archívneho výskumu, dokladov o proveniencii, fotografií, monografických prác, aukčných databáz a katalógov), rovnako však musí byť dobre oboznámený s materiálovo-technologickou stránkou a procesom tvorby umeleckého diela;
- rovnako dôležité sú aj nadobudnuté znalecké skúsenosti, znalecké („poučené“) oko a znalecká intuícia;
- je dobre oboznámený s tradičnými znaleckými metódami, ktoré je možné pri riešenej expertíze aplikovať, no umelecké dielo musí byť nevyhnutne skúmané v širšom dobovom kontexte.

➤ REŠTAURÁTOR

- pre reštaurátora je špecializovaným pracoviskom reštaurátorský ateliér, ideálne v rámci väčšieho akreditovaného pracoviska inštitucionálnych reštaurátorských ateliérov ako špecializovaného oddelenia v rámci pamiatkového úradu, muzeálnej alebo galerijnej siete (SNM, SNG), respektíve ako odborného vysokoškolského pracoviska (VŠVU);
- reštaurátor je preferenčne zameraný na skúmanie celkového stavu umeleckého diela pomocou rôznych neinvazívnych optických a fyzikálnych metód (pozorovanie diela v dennom svetle, v infračervenom spektre (IR), v ultrafialovom nasvietení (UV), pod röntgenom (radiografia = RTG), pod elektrónovým mikroskopom);
- invazívna metóda je zvolená na základe výsledkov neinvazívneho prieskumu diela: odoberajú sa pri nej vzorky materiálov v rozmerovo miniatúrnych sondách priamo z hmoty umeleckého diela. Sú to tzv. mikronábrusy, ktoré obsahujú akoby „sendvičový“ rez naprieč všetkými vrstvami a štruktúrami tvoriacimi umelecké dielo - od vrchnej vrstvy tzv. depozitu (dlhodobých

prilínutých nánosov špiny), cez vrstvy laku (lakov), premalieb, pôvodnej maľby, podkladu (sadra, bolus a iné), až po samotnú materiálnu podložku (plátно, drevo, kov atď.).

➤ CHEMIK-ANALYTIK

- je špecialistom v prírodných vedách, s adekvátnym laboratórnym vybavením;
- jeho úlohou je analyzovať a dokumentovať vyššie spomínané mikronábrusy, odobraté reštaurátorom z viacerých miest umeleckého diela;
- jeho metódy sú podmienené technickými inováciami a zdokonaľovaním prístrojového vybavenia, ktoré je pre neho nevyhnutnou podmienkou adekvátnej expertízy. Metódy používané pri chemicko-technologickej analýze dopĺňajú a zastrešujú zistenia reštaurátorského výskumu. Chemik-technolog si metódu nevolí, ale pracuje so štandardne vyžadovanou základnou zostavou metód a techník: k stanoveniu štruktúry látky sa používa Ramanova spektrometria alebo infračervená spektrometria, k štúdiu povrchov materiálov je určená skenovacia elektrónová mikroskopia a optický svetelný mikroskop. Po dohode s historikom umenia, reštaurátorom a vlastníkom diela je možné pridať aj iné metódy (často si tieto objednávajú už vo vysoko špecializovaných zahraničných chemických laboratóriách, preto sú spravidla ešte výrazne drahšie než chemicko-technologická analýza).

Je pochopiteľné, že takto vedená spolupráca špecialistov s ich vzdelaním, odbornými skúsenosťami a špecializovaným pracovným zázemím sa aktuálne javí ako tá najideálnejšia a najkomplexnejšia znalecká metóda (Slánský, 2003; Bauerová, 2015; Handlová - Zajícová, 2021).

1.4 UMELECKÉ FALZIFIKÁTY

Umeleckým falzifikátom môžeme nazvať akékoľvek nepôvodné umelecké dielo, ktoré je z hľadiska použitej techniky a motívu zámerne vytvorené tak, aby mohlo byť vydávané za originálne a zväčša i hodnotnejšie, než mu reálne prináleží. Falzifikáty a ich estetická hodnota bola v odbornej literatúre dosiaľ len slabo diskutovaná. Jedným z autorov, ktorý sa k téme opakovane vyjadruje aj filozoficko-estetického hľadiska, je Tomáš Kulka (Kulka 2004, Kulka 2021 a Kulka 2022). Ako kľúčový problém v danej veci vidí polarizujúce odpovede na otázku, či môže existovať zásadný rozdiel medzi originálnym dielom a jeho falzifikátom, ak ich nedokážeme voľným okom rozlíšiť, a ak áno, v čom ten rozdiel spočíva?

Rozlišujeme štyri hlavné skupiny umeleckých falzifikátov (Kulka, 2004; Kotková, 2021 a Handlová - Zajícová, 2021):

- **DUPLIKÁT alebo pomerne presnú KÓPIU konkrétneho umeleckého diela.**
Pri vytváraní takýchto kópií je autorovým zámerom dosiahnuť čo najpresnejší duplikát originálneho diela.

- **ŠTÝLOVÚ IMITÁCIU - napodobnenie v štýle konkrétneho umelca alebo v určitom štýle danej doby, školy či umeleckého smeru.**
V tomto prípade vzniká dielo úplne nové, ktoré sa snaží napodobniť autora originálnych diel, respektíve dobového štýlu, školy či umeleckého smeru čo možno najvernejšie - a to nielen čo do konečného výsledku, ale aj pokiaľ ide o použitú techniku, materiály a nástroje. Vo všeobecnosti je to najnáročnejší spôsob tvorby falzifikátov.

- **ÚPRAVU UMELECKÉHO DIELA.** Pri tomto spôsobe vyrábania falzifikátu sa staré, avšak esteticky nehodnotné dielo sa použije ako podložka pre vytvorenie falzifikátu. Iným spôsobom je doplnenie signatúry či datovania na umelecké dielo.
- **SFALŠOVANIE LISTINNÝCH ČI INÝCH SVEDECTIEV O EXISTENCII UMELECKÉHO DIELA.** V tomto prípade sa nefaľšuje samotné umelecké dielo, ale niektoré dokumenty, ktoré by mohli dosvedčiť jeho existenciu, napríklad archívne pramene, inventárne súpisy, provenienčné záznamy, výstavná história diela a prípadne i výstavné katalógy, kde bol „publikovaný“).

Vyššie spomínaní autori (Kulka, 2004; Kotková, 2021 a Handlová - Zajícová, 2021) spomína viacero takýchto falšovateľských káuz:

1.4.1 KAUKA REŠTAURÁTOROV FEYA A MALSKATA

V roku 1942 bolo v dôsledku rozsiahleho britského bombardovania takmer zničené nemecké mesto Lübeck. Paradoxne boli stratou omietok v zrúcanine tamojšieho stredovekého kostola *Marienkirche* odhalené zvyšky gotických fresiek z 13. storočia. Reštaurovaním katedrály bol poverený slávny nemecký reštaurátor Dietrich Fey, ktorý reštaurovanie nástenných malieb zveril svojmu asistentovi Lotharovi Malskatovi (vid' obr.). Ukončenie reštaurovania a odhalenie fresiek v roku 1950 bolo späté s veľkou slávnosťou, na ktorej sa zúčastnil i nemecký kancelár Konrád Adenauer a mnoho odborníkov z celej Európy. Tí bez akýchkoľvek pochybností akceptovali autenticitu fresiek, hoci v skutočnosti sa na sedemdesiatmetrové lešenie podarilo dostať bez sprievodu reštaurátorov len jednej historičke umenia, doktoradke Johanne Kolbeovej. Len ona jediná preskúmala fresky s lupou a nie d'alekohľadom ako ostatní. Jej zistenia boli pri porovnaní s fotografiami spred roku 1942 zarážajúce, preto hneď informovala mestské úrady o svojom zistení, že farba

bola na stredovek nanesená „príliš husto“ a že si všimla napríklad posun v pohybe niekoľkých



zobrazených svätcov či to, že Mária Magdaléna „stratila“ topánky. Okrem autority mnohých odborníkov ju však umlčalo aj Feyovo obvinenie z ohovárania, na základe čoho uznala, že si to len mylne zapamätala. Fey získal za reštaurovanie prislúbený ohromný finančný obnos a profesúru v Bonne, no Malskat zostal nepovšimnutý, neuznaný, navyše s veľmi nízkym platom.

Tieto dôvody dovedli Malskata zhruba o dva roky k rozhodnutiu priznať na polícii, že verejnosť podviedol a fresky sú jeho dielom. Žiadal, aby boli spolu s Feyom odsúdení za falšovanie. Argumentoval, že keď sa práce začali, steny boli takmer bez fresiek, pričom tento prvotný stav si natočil na film. Pokračoval vybielením stien a vlastnou tvorbou náboženských figúr modelovaných podľa podoby svojej sestry, fotografií herečky Marlene Dietrich či dokonca podľa Rasputina. Nemeckí znalci umenia však paradoxne stále trvali na pravosti fresiek. Až po tom, čo sa Malskat priznal k vytvoreniu stoviek falošných obrazov rôznych známych majstrov, dospela ustanovená vyšetrovacia komisia k záveru, že celé reštaurovanie nástenných malieb bolo od samého začiatku podvrhom.

Dietrich Fey bol napokon odsúdený na dvadsať a Lothar Malskat na osemnásť mesiacov väzenia.



1.4.2 KAUZA VAN MEEGEREN

Dosiaľ zrejme najznámejším falšovateľom umeleckých diel vôbec je holandský maliar Han van Meegeren (1889-1947), ktorého kauza ešte jasnejšie než prípad Feya a Malskata ukazuje, že ani dôkladná analýza falzifikátov znalcami-špecialistami nedokáže zaručiť správne stanovisko o autenticite diela.

Han van Meegeren bol v mladosti pomerne úspešný maliar, ktorého zlomila negatívna kritika jeho tvorby prezentovanej na výstave v roku 1922 a následný rad neúspešných výstav. Van Meegeren sa rozhodol kritikom umenia pomstiť tým, že dosiahne ich verejnú potupu poukázaním na ich nekompetentnosť. Rozhodol sa namaľovať obraz na spôsob Johanna Vermeera a po tom, čo na neho kritika „naletí“, oznámi svetu, že ide o jeho vlastné dielo, čím zároveň kritikom dokáže, že je teda rovnako dobrý umelec ako bol slávny Vermeer.

Už prvým falzifikátom skutočne ohromil aj vtedajších najlepších znalcov Vermeerovej tvorby: obraz bol prijatý ako novoobjavené autentické dielo slávneho holandského majstra a van Meegeren na tom navyše ohromne zarobil. Preto práve financie stáli za jeho rozhodnutím vo výrobe Vermeerových falzifikátov pokračovať, takže postupne na umelecký trh dodal ďalších šesť „Vermeerov“. V tomto smere už od začiatku dvadsiatych rokov 20. storočia spolupracoval s falšovateľským podsvetím v Haagu, konkrétne s obchodníkom Theom van Wijngaardenom a maliarom Leom Nardusom, ktorí mali sieť s predajcami falzifikátov rozhodenu po európskych umeleckých centrách a významne tak pokryli aj trh s umeleckými dielami nakupovanými americkými boháčmi.

V roku 1937 oslovil renomovaného historika umenia Abrahama Brediusa, jedného z najznámejších špecialistov na tvorbu Vermeera, istý právnik. Predstavil sa ako správca majetku jednej holandskej a požiadal Brediusa o láskavosť - či by odborne preskúmal pomerne veľký obraz *Krista a učeníkov v Emauzoch* (obr. na ďalšej strane). Bredius bol dielom očarený a v *Burlington Magazine* o ňom publikoval článok, kde okrem iného uviedol:

- *Je to úžasný okamih v živote milovníka umenia, keď sa zrazu ocitne zoči-voči doteraz neznámemu obrazu veľkého majstra, nedotknutému, ešte na pôvodnom plátne a bez akéhokoľvek reštaurovania - ako keby sa práve dostal von z maliarovho ateliéru. A aký to je obraz! Ani ten krásny podpis..., ani pointillé na chlebe požehnanom Kristom nie sú nevyhnutné k tomu, aby nás presvedčili, že tu máme - povedal by som - majstrovské dielo Johanna Vermeera z Delftu..., celkom odlišné od všetkých jeho ostatných obrazov a predsa každým kúskom Vermeerovo. V žiadnom inom obraze veľkého majstra z Delftu nenájdeme taký sentiment, také hlboké pochopenie biblického príbehu - sentiment tak vznešene ľudský vyjadrený prostredníctvom najvyššieho umenia.*



Iný van Meegerenov vermeerovský falzifikát - obraz nazývaný *Usmievajúce sa dievča* zase očaril nemeckého znalca Wilhelma von Bode, pretože ho falzifikátor úmyselne vytvoril presne podľa znalcovho vkusu - poznajúc jeho mnohoročnú záľubu

v pravom Vermeerovom obraze *Dievča s pohárom vína*. Van Meegerenov výsmech znalcom však skončil hneď po druhej svetovej vojne: ešte v roku 1945 bol totiž v nacistickom trezore objavený údajný Vermeerov obraz *Kristus a cudzoložnica* a po tom, čo boli vysledované cesty a priekupníci, ktorí ho získali do zbierky jedného z najväčších nacistických zločincov, Hermanna Göringa, bol zatknutý aj van Meegeren. Závažné obvinenie z kolaborácie s nacistami pri rozkrádaní holandského kultúrneho dedičstva a židovského majetku znamenalo hrdelný trest – popravu, zatiaľ čo falšovanie umenia len asi pätnásť rokov väzenia. Van Meegeren sa preto začal na súde obhajovať tvrdením, že „Vermeerov“ obraz je jeho vlastným dielom. Röntgenové testy boli v tom čase už dostatočne spoľahlivé, teda Van Meegerenovo priznanie potvrdili.

Počas súdneho procesu bol van Meegeren rok internovaný a na svoju obhajobu musel namaľovať dielo, ktorým by potvrdil svoje falzifikátorské kvality: tým dielom bol jeho *Kristus medzi učencami* (obr. nižšie) vytvorený v októbri 1945. Van Meegeren sa dokonca nádejal, že keď Göringa oklamal falzifikátom, nakoniec ho bude Holandsko vnímať skôr ako národného hrdinu, než nacistického kolaboranta, keďže falošného Vermeera vymenil za navrátenie 200 originálnych holandských obrazov, ktoré Göring ulúpil ešte na začiatku vojny, do vlasti. Celkovo tak mal (falošný) Vermeerov obraz *Kristus a cudzoložnica* pre Göringa hodnotu 1 650 000 holandských guldenov, čo vtedy predstavovalo asi 4 milióny britských libier. Aj z dnešného pohľadu to je dosiaľ najvyššia suma vôbec vyplatená za falzifikát.

Van Meegerenovu kolaboráciu však potvrdzoval aj ďalší predmet, ktorý bol po vojne objavený priamo v Hitlerovej súkromnej knižnici Ríšskeho kancelára v Berlíne: luxusné vydanie básní holandského nacistického básnika, ilustrované priamo van Meegerenom a ním aj v nemčine napísané venovanie: „*milovaný Führer, s vďačnou poctou, od H. van Meegeren, Laren, Severné Holandsko, 1942*“. Tento predmet však nebol pri súde s van Meegerenom zohľadnený.

Van Meegeren sa medializáciou procesu stal kontroverzne známou osobou a hoci bol napokon odsúdený a v roku 1947 aj nastúpil do väzenia, no zakrátko v dôsledku svojej dlhoročnej závislosti na alkohole a drogách zomrel.



1.4.3 KAUZA BELTRACCHI

Wolfgang Beltracchi (narodený ako Wolfgang Fischer v roku 1951) je nemecký umelecký falšovateľ a výtvarný umelec, ktorý sa priznal k falšovaniu stoviek obrazov v rámci medzinárodného umeleckého podvodu v hodnote niekoľkých miliónov eur.

Beltracchi sa na tvorbe a predaji falzifikátov podieľal so svojou manželkou Helene, s ktorou sa oženil v roku 1993 a prijal jej priezvisko Beltracchi. V ich portfóliu boli falzifikáty slávnych umelcov ako Max Ernst, Heinrich Campendonk, André Derain, Fernand Léger a Kees van Dongen. Nekopíroval pritom existujúce a dobre známe obrazy, ale podobne ako van Meegeren maľoval svoje vlastné obrazy napodobňujúce štýl príslušných umelcov.

Spravidla názov a motív prispôbil neznámym, strateným dielam, ktoré boli známe len zo starých dokumentov či katalógov. Vo väčšine prípadov však vytváral falošné príbehy o pôvode falzifikátov, odkazujúce na pozostalosť po bohatom starom

otcovi Heleny Beltracchiovej – Wernerovi Jägerovi, ktorý mal v 20. rokoch 20. storočia blízky kontakt s nemecko-židovským obchodníkom s umením Alfredom Flechtheimom a obrazy získal výhodne od Flechtheima pred jeho odchodom do exilu počas druhej svetovej vojny. Vytvorili tiež falošné „starobylo“ vyzerajúce provenienčné štítky *Sammlung Flechtheim*, ktoré pripevnili na falzifikáty. V prípade ak niekto namietal, že Jäger bol presvedčený nacista a nemohol sa so židovským obchodníkom priatelit', poskytli Beltracchiovcí doklad v podobe dobových fotografií so starou mamou, v pozadí s otáznymi obrazmi, pričom tieto staro vyzerajúce fotografie vytvoril sám Wolfgang Beltracchi, fotografujúc svoju vlastnú manželku ako ženu odetú v dobových šatách.

V roku 2010, pri jednom spočiatku úspešnom predaji falošného Campendonka cez *Kunsthau Lempertz* za sumu 2,88 milióna eur však Beltracchi urobil chybu, keď namiesto osobne namiešaných farieb použil farbu hotovú, ktorá na štítku nešpecifikovala, že obsahuje titánovú bielu. Tento pigment sa však v Campendonkových časoch nepoužíval, čo viedlo k odhaleniu falzifikátu a zatknutiu manželov Beltracchiovcov. Na jeseň roku 2011 sa konal ostro sledovaný, takmer mesiac a pol trvajúci súdny proces, pri ktorom falšovateľ priznal tvorbu celkovo „len“ 14 obrazov v štýle žiadaných maliarov Campendonka, Deraina, van Dongena, Ernsta, Légera a Maxa Pechsteina. Súd mu dokázal, že z nich získal asi 45 miliónov dolárov, no Beltracchi sa v neoficiálnych kruhoch už predtým chvastal, že sfalšoval asi 50 umelcov, čo mu mohlo vyniesť zisk aj viac než 100 miliónov dolárov. Prokurátor pri súde operoval dokonca so stovkou Beltracchiho falzifikátov, avšak nemal dostatok dôkazov. Beltracchi sa bol odsúdený celkovo na šesťročný trest vo väzení len za 14 preukázaných falzifikátov a jeho manželka na štyri roky väzby, okrem toho však mali zaplatiť aj miliónové reštitúcie.

Na otázku, ako dokáže falzifikátor nadobudnúť takúto schopnosť imitovať rozdielne autorské štýly kvalitne a nerozpoznatelne, Beltracchi v jednom interview odpovedal, že sa vraj dokázal prevteliť do tela a mysle falšovaného umelca. Podľa neho to vyžadovalo desiatky týždňov či mesiacov, ktoré venoval štúdiu všetkého o jeho živote, tvorbe i súkromí: čítal odborné publikácie, privátnu korešpondenciu,



chcel a potreboval vedieť, či maliar tvoril v pokojnom rodinnom prostredí alebo počas búrlivého a záhaľčivého života, taktiež ho zaujímalo, čo sa dialo za múrmi jeho domu, v akom štátnom a politickom zriadení žil, či v jeho krajine zúrila chudoba, choroby či nebodaj vojnové konflikty. Beltracchi taktiež strávil veľa času cestovaním na miesta, kde umelci žili a tvorili. Zaujímalo ho, akú mali tieto domy a miesta atmosféru, aký mali výhľad z okien, ale aj typ umelcovej stravy v danej dobe, čo mu chutilo... Následne sa aj Beltracchi snažil imitovať spôsob umelcovho života, vrátane stravy. Ak bol imitovaný majster ľavák, Beltracchi bol schopný maľovať oboma rukami.

Od prepustenia z väzby roku 2015 Wolfgang a Helene Beltracchiovci opäť umelecky podnikajú, tentoraz však Wolfgang tvorí a predáva svoje vlastné obrazy, ktoré prezentujú na mnohých samostatných predajných výstavách po Nemecku a Rakúsku. Ich ceny sa pohybujú od 250 000 EUR vyššie, pretože je po nich ohromný dopyt.

Tomáš Kulka v spomínanej knihe *Umění a falzum* (2004) na základe vyššie uvedených veľkých falšovateľských káuz 20. storočia dospel k trom spôsobom, ako sa dá z filozoficko-estetického hľadiska nazerať na falzifikáty:

a) FORMALISTICKÝ PRÍSTUP

Pre formalistov je pri hodnotení umeleckých diel kľúčová ESTETICKÁ FORMA, teda všímajú si výlučne jeho vizuálne vlastnosti: farebné plochy, povrch plátna a podobne. Naopak, pre estetické hodnotenie umeleckého diela sú podľa nich informácie o autorovi, o jeho zámere, o pôvode a histórii diela IRELEVANTNÉ.

Tomáš Kulka však podotýka, že hoci história diela nie je pri jeho hodnotení pre formalistov zásadná, neznamená to, že by k nej mali prirodzene negatívny vzťah. História diela a informácie o živote autora môžu zvýšiť náš záujem o dielo a spôsobiť, že budeme venovať dôkladnejšiu pozornosť skúmaniu jeho detailov.

b) REDUKCIONISTICKÝ PRÍSTUP

Pojem redukcionizmus odkazuje na redukovanie estetických rozdielov na fyzikálne rozdiely. Najvýznamnejším predstaviteľom redukcionizmu bol americký filozof Nelson Goodman: jeho kniha *Languages of Art* vyšla aj v češtine pod názvom *Jazyky umění* (Goodman, 2007) obsahuje aj kapitolu s názvom *Umění a autenticita*, v ktorej sa Goodman venuje práve umeleckému falzu. Na kľúčovú otázku: „Môže niečo, čo x nie je schopný voľným okom v určitom čase rozoznať, byť zdrojom estetickej odlišnosti medzi obrazmi pre x v čase t?“, odpovedá Goodman kladne. Poukazuje na to, že aj v prípade, ak sa nám nedarí voľným okom nájsť medzi originálnym dielom a falzom estetické rozdiely, vždy tu predsa jestvujú rozdiely fyzikálne. Z tejto otázky je odvodený aj názov tohto prístupu, pričom Goodman zdôrazňuje, že pri rozlíšení originálu a falzifikátu závisí okrem iného aj na skúsenosti a cviku.

Otázka, ktorá teda s redukcionistického prístupu vyvstáva, znie: môže existovať estetický rozdiel medzi originálom a falzifikátom, keď ich od seba voľným okom nerozlíši ani veľmi skúsený odborník? Goodman uvádza príkladovú hypotetickú situáciu, keď stojíme pred dvomi obrazmi, pri ktorých disponujeme informáciou, že jeden je originál a druhý falzifikát, no nevieme ktorý je ktorý, pretože to nie je možné voľným okom rozpoznať. Na základe toho Goodman

konštatuje, že „UŽ MOJA VEDOMOSŤ o tom, že niektoré z diel je falzifikát, formuje, MODIFIKUJE A DIFERENCUJE MÔJ TERAJŠÍ ESTETICKÝ ZÁŽITOK pri vnímaní týchto dvoch obrazov“. Ak viem, že jedno z diel je falzifikát, ale esteticky to nie je možné určiť, začnem viac vnímať existenciu fyzikálnych rozdielov medzi oboma obrazmi a môžem sa v tej rozlišovacej schopnosti postupne zdokonaľiť pravidelným precvičovaním.

c) HISTORIZUJÚCI PRÍSTUP

sa vo výsledku zhoduje s redukcionistickým prístupom, keďže takisto tvrdí, že medzi originálnym dielom a falzom musí existovať estetický rozdiel. Historizmus však pôvod estetických rozdielov nevidí vo fyzikálnych či vizuálnych rozdieloch, ale v AUTENTICITE A PÔVODE DIELA. Originálny obraz a falzum od seba síce môžu byť na pohľad nerozlišiteľné, avšak história ich vzniku sa bude vždy líšiť. Estetické kvality umeleckých diel teda posudzujeme s ohľadom na ich historický pôvod a autenticitu. Informácie o histórii diela sú kľúčové pre náležité určenie estetickej hodnoty diela.

Tento prístup reprezentuje Denis Dutton vo svojej základnej štúdii *Artistic Crimes* (Dutton, 1983) uverejnenej v ním editovanom zborníku *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*. Dutton tvrdí, že medzi originálom a jeho vizuálne nerozlišiteľnou kópiou môže byť estetický rozdiel. Argumentuje tým, že originál a falzum sú objekty, ktoré nereprezentujú to isté, pretože autor falzifikátu si iba privlastnil výkon, ktorý mu nepatrí. Základ pre estetické hodnotenie umeleckého diela podľa neho spočíva v poznaní INTENCIE AUTORA a následnom posúdení toho, ČI BOLA táto intencia NAPLNENÁ. Pre Duttona sú teda kľúčové dva momenty: naplnenie (intencie) a realizácia (diela). Každé umelecké dielo totiž považuje za „produkt ľudských zručností a techník“ a jeho prevedenie „reprezentuje spôsoby, ako sa umelci dokážu vysporiadať s problémami, ako prekonávajú prekážky a vystačujú si s dostupnými materiálmi“.

1.5 SÚDNE ZNALECTVO V ODBORE UMELECKÉ DIELA Z POHL'ADU PRÁVNEHO PORIADKU SLOVENSKEJ REPUBLIKY

1.5.1 ZNALEC

Dejiny umenia podobne ako iné vedné disciplíny označujú znalcov za authority vo svojej oblasti, za špecialistov, profesionálov či expertov. Výrazy znalec, autorita, špecialista, profesionál alebo expert sú vo svojej podstate o synonymá, ale už nie vo vzťahu k označeniu znalca vo význame, ktorý mu pripisuje právny poriadok Slovenskej republiky.

Znalec v zmysle právneho poriadku Slovenskej republiky (nie „súdny znalec“ alebo iné, podobné, zľudovené označenie) má svoju právnu definíciu obsiahnutú v ustanovení § 2 zákona č. 382/2004 Z. z. o znalcoch, tlmočníkoch a prekladateľoch a o zmene a doplnení niektorých zákonov v znení neskorších právnych predpisov. Znalcom v ktoromkoľvek evidovanom odbore je osoba splnomocnená štátom na vykonávanie činnosti podľa tohto zákona, ktorá je zapísaná v zozname znalcov, tlmočníkov a prekladateľov, ktorý vedie Ministerstvo spravodlivosti SR (https://www.justice.gov.sk/registre/znalci/?stav_string=zapis&rozhodnyDatum=11.09.2024&p_ageNum=1&size=10&sortProperty=meno_sort&sortDirection=ASC). Výnimkou je znalec *ad hoc*, teda znalec ustanovený do tejto role zo zvláštnych dôvodov orgánom činným v trestnom konaní výlučne pre jeden konkrétny prípad.

Právny poriadok zdôrazňuje, že iným osobám sa zakazuje označovať za znalca, tlmočníka alebo prekladateľa podľa citovaného zákona, vykonávať znaleckú činnosť,

používať identifikačné znaky znalca alebo znaleckú doložku (pozri § 2, ods. 2 cit. zákona). Na druhej strane však trestný zákon (zákon č. 300/2005 Z. z.) znalcom priznáva status chránenej osoby (§ 139, ods. 1, písm. i).

Zoznam znaleckých odborov, v ktorých môžu byť činní historici umenia, je iba obmedzený počet:

- umelecké diela,
- drahé kovy a kamene, klenoty, hodiny,
- starožitnosti,
- kultúra,
- numizmatika.

Každý odbor pritom zahŕňa niekoľko odvetví, napríklad odbor Umelecké diela zahŕňa tieto odvetvia:

- výtvarné umenie,
- pravosť umeleckých diel,
- umelecké remeslá
- ľudové umenie.

Takto nastavená štruktúra odborov a odvetví nie je ideálna a v praxi prináša komplikácie – a to nielen v súvislosti s odborom umelecké diela. Platí zásada, že znalec smie vykonávať znaleckú činnosť výhradne v odbore a v odvetví, v ktorom je zapísaný. Pokiaľ odbor alebo odvetvie, ktoré má pomôcť porozumieť veci prejednáwanej orgánmi činnými v trestnom konaní, no zákon, resp. vyhláška taký odbor alebo odvetvie neviduje, ale v skutočnosti je taký špecialista je známym, súd alebo polícia pristúpi k inštitútu **znalca *ad hoc*** v súlade s ustanovením § 15 zákona č. 382/2004 Z. z.).

Čo sa týka znaleckého odboru umelecké diela, v zozname znalcov, tlmočníkov a prekladateľov vedenom Ministerstvom spravodlivosti Slovenskej republiky je celkovo evidovaných iba 21 znalcov (údaj platný k 31.08.2024). Vo všetkých prípadoch ide o znalcov pôsobiacich ako fyzické osoby. Na území Slovenskej republiky nevidujeme žiadnu právnickú osobu ani žiadny znalecký ústav so

špecializáciou na umelecké diela alebo príbuzné či podobné odbory. Žiadateľ o znalecký posudok smie osloviť iba tých zapísaných znalcov, ktorí v danom období majú uhradené povinné poistenie znalcov, nemajú pozastavenú znaleckú činnosť a nie sú vyčiarknutí zo zoznamu znalcov.

1.5.2 ZNALECKÁ ČINNOSŤ

Znalecká činnosť je vo všeobecnosti nástrojom slúžiacim v prvom rade potrebám súdov alebo polície, popri tom potrebám občanov alebo inštitúcií. Znalecká činnosť na rozdiel od práce akademického odborníka nesmeruje k rozširovaniu alebo spochybňovaniu poznatkov v danej oblasti, ale na základe dostupných objektívnych a overiteľných metód poskytnúť dôveryhodné údaje o skúmanej veci tak, aby polícia mohla rozhodnúť o ďalšom postupe vyšetrovania, aby sa prokuratúra mohla rozhodnúť, či vznieť obžalobu a svoje dôvody podporiť aj poznatkami zo znaleckého dokazovania, alebo aby sa súd mohol spoľahnúť na objektívny charakter disponibilných poznatkov, na ich overiteľnosť a pravdivosť. Inými slovami, znalec vo svojom znaleckom posudku **dáva odpovede na konkrétne otázky**, ktoré mu zadávateľ znaleckého posudku predkladá vo svojej žiadosti.

V prípade znalca v odbore umelecké diela najčastejšie ide o otázky týkajúce sa pravosti skúmaného diela výtvarného umenia a stanovenia jeho všeobecnej hodnoty. Hoci dejiny umenia sú vo svojej podstate interpretačná disciplína, historik umenia v pozícii znalca (zapísaného v zozname znalcov, ktorý vedie Ministerstvo spravodlivosti Slovenskej republiky) musí predkladať overiteľné údaje a objektívne fakty, a to aj v takých oblastiach, akou je napríklad ikonografia, formálna alebo štýlová analýza.

Samozrejme, pri takýchto nárokoch na znalecký posudok v odbore umeleckých diel by sa v znaleckých posudkoch mali uprednostňovať odkazy na referenčnú literatúru, výstavné alebo aukčné katalógy, poznatky podložené listinnými dokladmi získané pri archívnom výskume alebo závery z materiálno-technologických analýz. Intuícia alebo „interpretačná esej“ pri úlohe určiť pravosť posudzovaného diela

výtvarného umenia pred vyšetrovateľom, prokurátorom, advokátom či sudcom nemá miesto. V ideálnom prípade by mal znalecký posudok v odbore umelecké diela obsahovať všetky údaje pochádzajúce z každého známeho dostupného a verifikovateľného zdroja.

1.5.3 NÁLEŽITOSTI PÍ SOMNÉHO ZNALECKÉHO POSUDKU

Zákon č. 382/2004 Z. z. o znalcoch, tlmočníkoch a prekladateľoch a vyhláška č. 490/2004 Z. z., ktorou sa vykonáva uvedený zákon, upravujú prioritne formálne **náležitosti písomného znaleckého posudku**.

Hoci znalecký posudok možno podať aj ústne do zápisnice v konaní pred súdom alebo iným orgánom verejnej moci, preferované je písomné vyhotovenie znaleckého posudku. To musí obsahovať **titulnú stranu, úvod, posudok, záver, prílohy** („potrebné na zabezpečenie preskúmateľnosti znaleckého posudku“) a **znaleckú doložku** (§ 17, ods. 4 zákona č. 382/2004 Z. z.).

No na druhej strane citovaný zákon aj vyhláška podľa princípov, na ktorých stoja, spolu s explicitnými formuláciami predsa len okrem formálnych nárokov obsahujú aj nároky na obsahovú stránku znaleckého posudku. Ide predovšetkým o **PRINCÍP PRAVDIVOSTI ZNALECKÉHO POSUDKU**, ktorý je podmienený **nárokom na preskúmateľnosť**.

Trestný zákon znalcovi za nepravdivý znalecký posudok hrozí trestom odňatia slobody na jeden až päť rokov, pokiaľ nejde o trestný čin spáchaný závažnejším spôsobom konania alebo z osobitného motívu alebo pokiaľ nejde o trestný čin, ktorým je spáchaná značná škoda alebo iný závažný následok, kedy je trestná sadzba vyššia (§ 347 zákona č. 300/2005 Z. z.). **Nepravdivým znaleckým posudkom** sa rozumie skutočnosť, keď znalec vo svojom znaleckom posudku uvedie nepravdu o okolnosti, ktorá má podstatný význam pre rozhodnutie alebo ktorá má podstatný význam pre osobu, ktorej sa znalecký úkon týka, rovnako tiež prípadu, keď znalec takú podstatnú

okolnosť v znaleckom posudku zamlčí. Nepravdivosť znaleckého posudku možno teda chápať uvedenie nepravdy rovnako ako zamlčanie podstatnej okolnosti a v oboch prípadoch sa vyžaduje preskúmateľnosť.

1.5.4 VŠEOBECNÁ HODNOTA POSUDZOVANÉHO DIELA VÝTVARNÉHO UMENIA

Pri úlohe **stanoviť všeobecnú hodnotu posudzovaného diela výtvarného umenia** je znalec viazaný metódami, ktoré mu dáva k dispozícii vyhláška Ministerstva spravodlivosti Slovenskej republiky č. 492/2004 Z. z. o stanovení všeobecnej hodnoty majetku. Aj umelecké diela sú majetkom či fyzických osôb alebo právnických osôb, ktorý má svoju hodnotu. Právny pojem „všeobecná hodnota majetku“ je definovaný v § 2 písm. g) vyššie uvedenej vyhlášky ako „výsledná objektivizovaná hodnota majetku, ktorá je znaleckým odhadom najpravdepodobnejšej ceny hodnoteného majetku ku dňu ohodnotenia v danom mieste a čase, ktorý by mal tento dosiahnuť na trhu v podmienkach voľnej súťaže, pri poctivom predaji, keď kupujúci aj predávajúci budú konať s patričnou informovanosťou i opatrnosťou a s predpokladom, že cena nie je ovplyvnená neprimeranou pohnútkou“. Vyhláška vymedzuje okruh metód, ktoré znalec pri stanovení všeobecnej hodnoty majetku smie použiť (majetková, podnikateľská, kombinovaná, likvidačná alebo porovnávacia metóda). Pre prípad, že ustanovená metodika v prílohách vyhlášky chýba alebo ide o prípad, pre ktorý nie je vydaný osobitný predpis, znalec primerane použije postup zaužívaný v iných odboroch alebo iný postup, ktorý zodpovedá stavu vedy v danom odbore, s prihliadnutím na osobitosti a technicko-ekonomické určenie zložiek majetku (§ 4 ods. 4 citovanej vyhlášky).

Vyhláška však neobsahuje žiadnu metódu, ktorú by znalec z odboru umeleckých diel mohol použiť pri úlohe stanoviť všeobecnú hodnotu výtvarného diela. Definícia všeobecnej hodnoty majetku ju charakterizuje ako trhovú hodnotu,

čo znamená, že pri jej stanovení pri umeleckých dielach prakticky jediným referenčným bodom môžu výsledky predchádzajúcich aukčných predajov (precedensy), pokiaľ ide o dielo autora, ktorý je zastúpený v ponukách aukčných spoločností. Znalec by mal prihliadať na dosiahnuté aukčné maximá autora, na cenové precedensy, tendencie, pokiaľ ich možno určiť, a rovnako by sa mal vysporiadať so špekulatívnymi aukčnými predajmi. Všetky tieto aspekty by mal znalec vo svojom posudku zdôvodniť predtým, než stanoví všeobecnú hodnotu posudzovaného diela výtvarného umenia.

V prípadoch, pokiaľ ide o dielo, ktorého autor nie je zistený, alebo ktorý sa v ponukách aukčných spoločností neobjavuje, znalec má určiť rozhodujúce kritériá, na základe ktorých vychádza pri stanovení všeobecnej hodnoty takého diela. Mal by zohľadniť jeho technický stav, vplyv trhu, ekonomické vplyvy a iné špecifické faktory, ktorými sú najmä, no nielen originalita (autorstvo), vek, stav zachovania, resp. reštaurovanie, použité techniky a materiál, tiež pôvod (proveniencia), zverejnenie diela na výstavách, jeho publikovanie a pod.

Všeobecná hodnota posudzovaného diela výtvarného umenia potom vo výsledku predstavuje nominálnu hodnotu vyjadrenú v štátnej mene, ktorá predstavuje objektivizovanú hodnotu majetku v súlade s citovanou vyhláškou č. 492/2004 Z. z. Prax je taká, že znalcom stanovená hodnota nemusí byť vyjadrená jedinou sumou, napr. „stanovujem všeobecnú hodnotu posudzovaného diela vo výške 1 250,00 €“, ale rovnako môže predstavovať aj rozpätie medzi spodnou a hornou hranicou, napr. „stanovujem všeobecnú hodnotu posudzovaného diela v rozpätí od 1 000,00 € až 1 500,00 €“.

V poisťovníctve, v trestnom, sporovom, správnom, exekučnom alebo dedičskom atď. konaní sa uprednostňuje jediná hodnota, raz spodná, inokedy horná hranica. Pokiaľ znalcom stanovená všeobecná hodnota posudzovaného diela má slúžiť ako východisko pri obchodnom zjednávaní o cene, treba mať na pamäti, že kupujúci a predávajúci nie sú viazaní znalcom stanovenou hodnotou. Cena za dielo je vždy stanovená iba ich vzájomnou dohodou, pokiaľ k nej, samozrejme, dôjde. Znalcom stanovená hodnota pri predaji teda nie je záväzná, no môže mať

informatívny alebo odporúčací charakter („...pri poctivom predaji, keď **kupujúci aj predávajúci budú konať s patričnou informovanosťou i opatrnosťou a s predpokladom, že cena nie je ovplyvnená neprímeranou pohnútkou**“).

2

TRH S UMENÍM

2.1 TRH S UMENÍM A AUKCIE UMENIA

V predošlej kapitole sme spomínali, že vďaka ohromnému nárastu záujemcov o nákup umeleckých diel naprieč Európou, ale predovšetkým v USA a Rusku, sa v druhej polovici 19. storočia a v prvej polovici 20. storočia významne rozvinuli znalecké metódy dejín umenia. Komerčné obchodovanie s umeleckými dielami bolo vždy bolo závislé od ponuky a dopytu. Spomínaný nárast záujemcov o nákupy umeleckých diel síce prioritne posilnil trh so starým, renesančným a barokovým umením, na ktorý sa v dôsledku toho dostali aj menej kvalitné či menej významné diela. Od polovice 19. storočia sa postupne stávalo statusovou záležitosťou zbierať diela celkom aktuálne: na jednej strane diela oceňovaných akademických majstrov, popri nich však aj diela umelcov reprezentujúcich rôzne akademicky odmietané avantgardné umelecké štýly druhej polovice 19. a prvej polovice 20. storočia.

Podľa Michaely Haborákovej (Haboráková, 2015) je trh s umením „akýmsi symbolickým kruhom, kde sa úkony, transakcie, prevody, distribúcia, predaj, nákup a iné aktivity cyklicky opakujú“. Samozrejme, je to pohľad z ekonomického hľadiska, videné cez prizmu finančného zhodnotenia umeleckých diel ako ekonomicky cenných komodít. Trh s umením je teda zobchodovaním tovaru (t. j. umeleckého diela) zákazníkovi buď priamo, alebo prostredníctvom sprostredkovateľa (resp. sprostredkovateľskej organizácie) za podmienok akceptovaných všetkými stranami (Gažovičová, 2014 a Gažovičová, 2019).

Miera územného významu umelca, ktorého dielo je určené na predaj, vplýva na užšie alebo širšie vymedzenie trhu umenia ako:

- a) lokálny trh,
- b) regionálny (u nás stredoeurópsky) trh a
- c) medzinárodný trh.

Podľa spôsobu distribúcie umeleckého diela zákazníkovi rozlišujeme trh primárny a sekundárny. Zatiaľ čo primárna distribúcia (**primárny trh**) sa realizuje takpovediac „na priamo“, teda predajom umeleckého diela či už priamo samotným umelcom, jeho dedičmi, alebo cez sprostredkovateľa (skrze predajnú galériu, veľtrh umenia, galeristu, agenta, obchodníka s umením atď.), **sekundárny trh** je v zásade postavený na redistribúcii umeleckých diel, teda ich opätovnom predaji po tom, čo už prešli primárnym trhom. V prípade sekundárneho trhu už nemá umelec nijaký dosah na obchodné transakcie týkajúce sa jeho už raz predaného dielam spôsobom nezasahuje. Predaj väčšinou realizujú obchodníci s umení alebo aukčné domy.

Pri sekundárnom trhu je dôležité dbať na niekoľko podmienok úspešného uzavretia obchodu to strany predávajúceho, ktorý:

- musí mať doklad o vlastníctve predávaného umeleckého diela;
- musí disponovať odborným posudkom od authority (znalca-špecialistu, súdneho znalca atď.) potvrdzujúcim pravosť diela. Posudok môže dať vyhotoviť sprostredkovateľ obchodu (aukčný dom, agent a pod.), ak sa predaj realizuje týmto spôsobom. Náklady sú zahrnuté v nákupnej provízií;
- mal by vedieť predložiť zákazníkovi, resp. sprostredkovateľovi obchodu aj doklady o proveniencii diela, teda o jeho spôsobe získania, predošlom vlastníkovi či vlastníkoch.

Slovo **AUKCIA** pochádza z latinského *auctio*, vo význame „množiť, rozmnožovať“. Slovenské slovné ekvivalenty pre aukciu sú „dražba, licitácia, vystupňovanie“. Princíp všetkých aukcií bez ohľadu, čo sa nich predáva je v zásade rovnaký: na jednom mieste v jednom čase je zorganizovaný predaj za prítomnosti viacerých záujemcov. Dielo je do predaja vyhlásené s vyvolávacou cenou, ktorá musí byť stanovená objektívne, podľa princípu *precedensu*, čo znamená, že ceny musia rešpektovať reálnymi predajmi potvrdený cenový kurz diel konkrétneho umelca v rôznych médiách, obdobiach a námetoch jeho tvorby. Vyvolávacia cena sa tak ponukami jednotlivých záujemcov stupňuje podľa vopred daných pravidiel až k poslednej, na ktorú licitátor úderom kladivka potvrdí. Predajná cena potom nevzniká kompromisom medzi subjektívnymi predstavami predávajúceho a kupujúceho, ako

tomu môže byť napríklad v predajnej galérii, ale je výsledkom stretu ponúk viacerých kupujúcich. Dosiadnutá cena je svojou úrovňou považovaná za aktuálnu trhovú hodnotu diela, ktorá sa prirodzene „overuje“ a potvrdzuje ďalšími predajmi ako nový „cenový kurz“ umelca, ktorý však nikdy nezostáva trvalo platný: môže byť síce na istý čas zastabilizovaný, no môže rásť alebo klesať.

2.2 POPREDNÉ AUKČNÉ DOMY VO SVETE

Aukcie majú v Európe dlhú tradíciu (aukcie starožitností a umenia sa konali už v starovekom Ríme). Najstarším aukčným domom v Európe, ktorý stále pôsobí na trhu s umením, bol založený v roku 1674 vo Švédsku pod názvom **Stockholms Auktionsverk** (*Štokholmský aukčný dom*), no v 17. storočí sa bežne, hoci nepravidelne, konali sporadické aukcie aj v Holandsku a Flámsku. Najväčším aukčným domom umenia a úžitkového umenia v strednej Európe a v nemecky hovoriacich krajinách je však dodnes **DOROTHEUM**, založené v roku 1707 cisárom Jozefom I. ako „Versatzamt zu Wien“. Svoj dnešný názov dostalo až za vlády Jozefa II., presne o osemdesiat rokov neskôr, kedy sa aukčný dom presťahoval do bývalého kláštora Dorotheer. Ročne sa v početných pobočkách spoločnosti Dorotheum (v rakúskych spolkových krajinách, v Prahe a najmä v centrále vo Viedni) koná zhruba 700 aukcií. K veľkým aukčným domom v Nemecku, ktoré sa už mnoho desaťročí tešia najvyššej autorite, patrí starobylý **KUNSTHAUS LEMPertz KG** založený v roku 1845 v Bonne, s dnešnou centrálou v Kolíne nad Rýnom a pobočkami v Berlíne a Bruseli, ako aj **HAMPEL FINE ART AUCTIONS**, pôsobiaci od roku 1989 v Mníchove.

Podiel obchodovania s umením rástol od polovice 18. storočia predovšetkým v Anglicku, ktoré vďaka dvom pôvodne londýnskym aukčným domom – **SOTHEBY'S** (založený v roku 1744) a **CHRISTIE'S** (založený v roku 1766) otvorilo cestu k maximálnej profesionalizácii aukčného predaja umenia, kníh a iných hodnotných kultúrno-umeleckých predmetov. Spomínané dva aukčné domy sú dodnes svetovými lídrami obchodu s umením.

Parížsky **HÔTEL DROUOT** existujúci od roku 1852 je najstarším dodnes fungujúcim francúzskym aukčným domom. Jeho ohromný záber na aukčnom trhu spočíva v množstve aukčných sál v rámci jednej budovy (celkovo 16), v ktorých sídli

celkovo 70 nezávislých aukčných firiem zastrešených spoločnosťou Drouot. Prekvapujúcom najväčším francúzskym aukčným domom s centrálou v Paríži je však **ARTCURIAL**, ktorý má svoje sídlo v historickom Hôtel Marcel Dassault v Paríži. Artcurial pôvodne existoval len ako predajná galéria umenia (Artcurial Gallery), no v roku 2001 zmenil majiteľa, akcionárov a začal sa špecializovať na aukcie umenia. Už v roku 2014 sa stal tretou najväčšou aukčnou sieňou v Paríži, ktorú predstihli len dve nadnárodné spoločnosti: Christie's a Sotheby's.



2.2.1 AUKČNÝ DOM SOTHEBY'S

Sotheby's je aukčným domom par excellence, pravidelne je celosvetovým lídrom v predaji súčasných diel. Založený bol v roku 1744 v Londýne Samuelom Bakerom – obchodníkom s knihami, ktorého obchodným partnerom sa v roku 1767 stal licitátor Georges Leigh. Názov Sotheby's dal spoločnosti až dedič Bakerovho podielu – jeho synovec John Sotheby, ktorý rozšíril sortiment aukčného predaja z kníh aj na mince, medaily a starožitnosti. Vymretím rodiny Sotheby sa v roku 1842 stal spolumajiteľom podniku hlavný účtovník firmy John Wilkinson, takže až do roku 1927 sa aukčný dom nazýval „Sotheby's, Wilkinson & Hodge“.

V roku 1955 otvorila spoločnosť Sotheby's pobočku aj v New Yorku, ktorá sa o deväť rokov neskôr (1964) vďaka významným majetkovým transakciám rozrástla a stala sa novou medzinárodnou centrárou firmy. V súčasnosti má Sotheby's zhruba 80 pobočiek v 40 krajinách sveta a ako prvá svojho druhu založila pobočky v Hongkongu (1973) a v Moskve (už 1988). Práve Hongkong v posledných dekádach vygeneroval aukčnému domu Sotheby's vôbec najlepší obrat za výtvarné umenie spomedzi všetkých prevádzkovateľov aukcií v Ázii.

Hoci Christie's predá častokrát podstatne vyšší počet umeleckých diel, obratovo je Sotheby's asi o 20 percent výkonnejšia: napríklad v roku 2022 bola historicky po prvý raz v aukciách Sotheby's šesťkrát za rok prekročená hranica 100 miliónov dolárov a hoci v roku 2023 túto stomiliónovú hranicu dosiahli iba dve diela (jedno od Picassa a druhé od Klimta), je príznačné, že obe boli ponúkané práve cez Sotheby's.

2.2.2 AUKČNÝ DOM CHRISTIE'S

Aukčný dom Christie's bol založený v roku 1766 v Londýne. Veľmi skoro sa etabloval aj v globálnom celosvetovom merítku. V súčasnosti pôsobí celkovo v 46 krajinách sveta: v USA, Európe, na Strednom východe, v Ázii a Tichomorí.

Aj Christie's sa vynikajúcim marketingom podarilo dosiahnuť absolútne výnimočné finančné zhodnotenie vzácných umeleckých diel, ktoré sa na trhu objavili vôbec po prvý raz, alebo ojedinele neboli v majetku renomovaných múzeí a galérií, čím sa dostali do popredia záujmu najbohatších súkromných zberateľov.

Práve tejto aukčnej spoločnosti sa v novembri 2017 podarilo ohromiť umelecký svet tým, že v newyorskej centrále zrealizovala aukčný predaj obrazu *Salvator Mundi* od **Leonarda da Vinciho** (viď obrázok na ďalšej strane). Dielo sa napokon vydražilo za rekordnú sumu 450,3 milióna dolárov (asi 414 miliónov eur), čím sa tento obraz stal najdrahším vydraženým umeleckým dielom vôbec. Výrazne tak prekonal

dovtedajší rekord Picassových *Alžírskych žien* (Verzia O)", ktoré sa v roku 2015 predali za 179,4 milióna dolárov.



2.2.3 AUKČNÝ DOM PHILLIPS

Spoločnosť Phillips (predtým Phillips the Auctioneers, krátko aj Phillips de Pury) je britský aukčný dom, založený už v roku 1796 v Londýne, kde je doteraz európska centrála. Americké ústredie je v New Yorku a ázijské v Honkongu. Od roku 2008 je aukčná spoločnosť vo vlastníctve Mercury Group – ruskej spoločnosti zaoberajúcej sa predajom luxusného tovaru.

Špeciálnou stratégiou aukčného domu Phillips je dokonalé pokrytie trhu so súčasným umením, kde si vyberá začínajúcich aj etablovaných umelcov a takisto dáva šancu nedostatočne zastúpeným umelcom tým, že propaguje ich tvorbu. Phillips prispieva k rozvoju súčasného umenia ako katalyzátora zmysluplného dialógu a sociálnych zmien tým, že na svojich aukciách umenia dáva do pozornosti zberateľov umelecké diela spoločensky provokujúce spochybňovaním spoločenských noriem a skúmaním tém identity, rasy, pohlavia a sociálnej spravodlivosti,.

Top 10 aukčných domov podľa obratu aukcie (2022/2023)

	Aukčný dom	Obrat	Veľa predaných	Najlepší výsledok
1	Christie's	650 990 907 dolárov	3,698	67 110 000 dolárov
2	Sotheby's	595 017 354 dolárov	4,317	28 634 000 dolárov
3	Phillips	260 940 150 dolárov	3 017	10 681 735 dolárov
4	China Guardian	82 094 843 dolárov	694	4 467 226 dolárov
5	Peking Yongle	54 367 621 dolárov	315	2 381 174 dolárov
6	Aukcia RomBon	51 436 381 dolárov	439	7 837 611 dolárov
7	Poly Aukcia	81 707 045 USD	745	13 452 278 dolárov
8	Bonhams	36 648 399 dolárov	2,445	3 146 861 dolárov
9	Holly International	28 512 837 dolárov	201	2 686 530 dolárov
10	Aukcia umenia SBI	25 677 721 dolárov	1651	1 328 112 USD

Podľa www.artprice.com sa v posledných rokoch spoločnosť Phillips otvorene usiluje v nepísanej súťaži s Christie's a Sotheby's o prvenstvo v predaji najlepších diel titanov trhu súčasného umenia: Basquiata, Marka Bradforda, Kawsa, Martina Kippenbergera a Christophera Woola. V segmente súčasného umenia dosahuje

Phillips ročný obrat až 225,6 milióna USD. Patrí jej tak tretie miesto v úspešnosti na svetovom aukčnom trhu s umením – vysoko pred štvrtou v poradí: ázijskou spoločnosťou China Guardian (obrat 73,5 milióna USD).

Pre 21. storočie je potom novinkou rapídny nárast jednak ázijských záujemcov o nákup umeleckých diel, ale aj výrazný nárast záujmu o kúpu diel mimoeurópskeho umenia (ázijské, africké, juhoamerické atď.). Niet preto divu, že New York, Londýn a Hongkong sa považujú za hlavné trhy pre troch najlepších prevádzkovateľov aukcií v súčasnom umení: **Sotheby's** (podiel 32,9 % na predajoch), **Christie's** (25,4 %) a **Phillips** (11,9 %).

Druhú veľkú zmenu aukčného trhu s umením v 21. storočí predstavuje zavedenie a rozšírenie online prihadzovania a niekedy aj nahradenie fyzických aukcií. To umožnilo najmä spomínaným trom najväčším svetovým aukčným domom zapojiť do svojich aukcií omnoho väčší počet potenciálnych záujemcov, ale aj rozšíriť portfólio dražených artefaktov a iných cenných predmetov, pričom tento proces sa neustále vyladuje podľa sledovaného nákupného správania online zákazníkov. Samotný presun do online priestoru takisto vyniesol vysoké zisky aj celkom novým online aukčným spoločnostiam ako napr. **Live Auctioneers**, **Invaluable**, **Phi Auctions** a ďalšie.



Jean-Michel Basquiat: Untitled (1982). Vlastník: Yusaku Maezawa

Celkovo sa razí trend online aukčného predaja diel celkom aktuálnych, súčasných umelcov v širokej škále ich výtvarnej produkcie a rovnako aj v ekonomicky veľmi širokom spektre. Až 64 % z obratu aukcií súčasného umenia je výsledkom zobchodovania diel sotva 50 TOP umelcov. Najpredávanejší umelci sú aktuálne nie európski, ale americkí, čínski a africkí.

ZMENY V HODNOTENÍ MEDZI 10 NAJLEPŠÍMI SÚČASNÝMI UMELCAMI

(2022/2023 v porovnaní s rokom 2021/2022):



Zhruba od roku 2010 takisto výrazne narástli ceny niektorých umeleckých diel konkrétnych umelcov, takže v posledných dekádach nie je zriedkavosťou, že ide o mnoho desiatok až niekoľko sto miliónov dolárov. Aktuálne v prvej polovici dvadsiatych rokov 21. storočia sa dokonca niektorým aukčným domom podarilo hranicu stomiliónového predaja prekročiť aj viackrát za rok.

NÁRAST CIEN UMELECKÝCH DIEL V PREDAJI CEZ SVETOVÉ AUKČNÉ DOMY

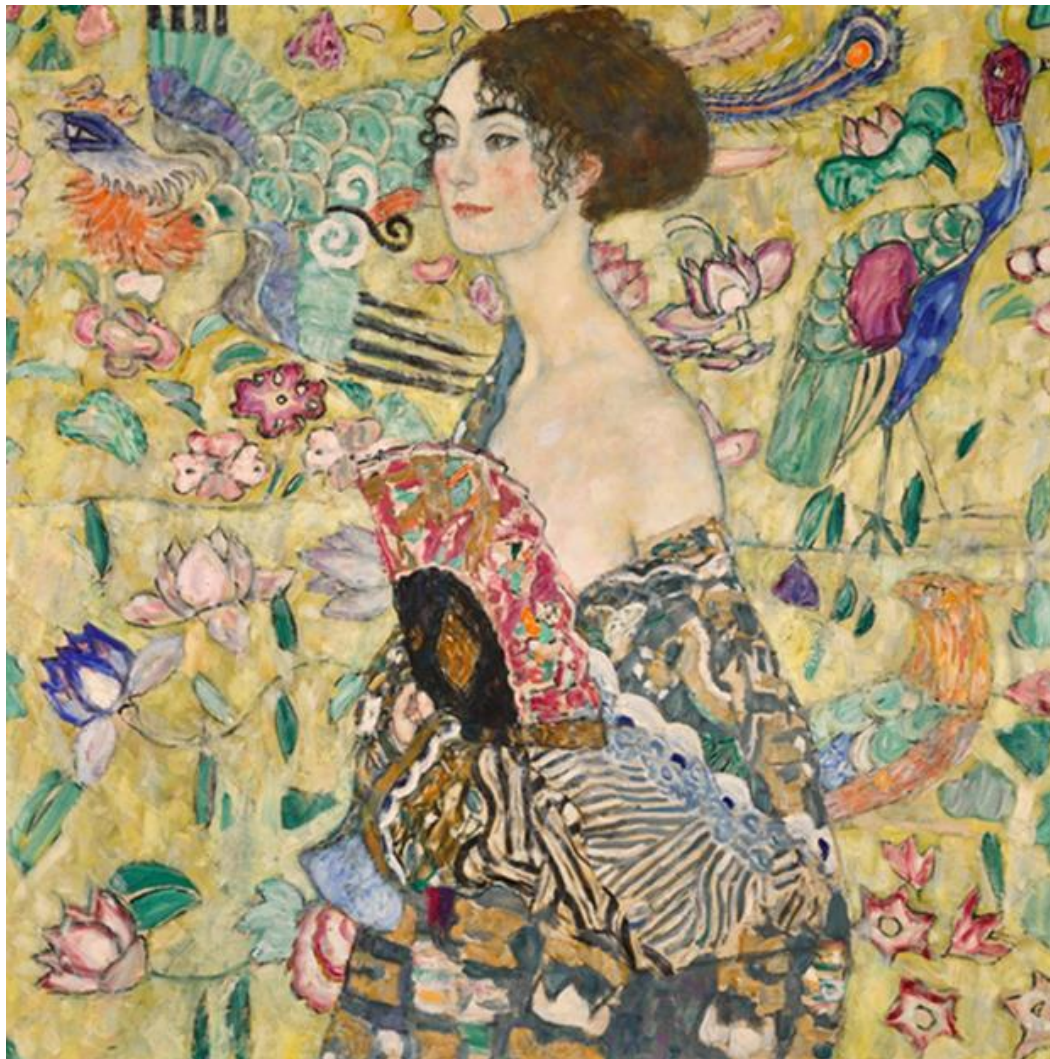
na príklade najvyšších transakcií z r. 2023

Tri transakcie nad 50 miliónov USD v 1. polroku 2023:

- 108,7 milióna dolárov: *Lady with a Fan* (1917-1918) od **Gustava KLIMTa** (Sotheby's)
- 67,1 milióna dolárov: *El Gran Espectaculo (Nil)* od **Jean-Michel BASQUIAT** (Christie's)
- 53,2 milióna dolárov: *Insel im Attersee* (1901/02) od **Gustava KLIMTa** (Sotheby's)

Tri transakcie nad 50 miliónov USD v H2 2023:

- 139,3 milióna dolárov: *Žena s hodinkami* (1932) od **Pabla PICASSA** (Sotheby's)
- 74 miliónov dolárov: *Le bassin aux nymphéas* (okolo 1917/19) od **Claude MONET** (Christie's)
- 52,1 milióna dolárov: *Postava v pohybe* (1976) od **Francis BACON** (Christie's)



Gustav KLIMT (1862-1918):

Dáma s vejárom, 1917-1918

Predané 27. júna 2023 za 108,7 milióna dolárov v Sotheby's, London

2.3 PROBLÉM S PREDAJOM UMELECKÝCH FALZIFIKÁTOV A ODCUDZENÝCH UMELECKÝCH DIEL

Už začiatkom 20. storočia vzrástli ceny a konkurencia v aukciách umenia, najmä vďaka americkým a nemeckým kupcom. V roku 1911 bol dopyt po najlepších umeleckých dielach všetkých druhov oveľa väčší ako ponuka, v dôsledku čoho na trhu s umením prvý raz výrazne narástol podiel falzifikátov.

A skutočne, v 20. a 21. storočí je najproblémovejšou stránkou trhu s umením, nevynímajúc predaj prostredníctvom aukčných domov, veľmi vysoké percento falzifikátov. V súčasnosti odborníci predpokladajú, že falzifikátmi môže byť okolo 40 až 60 % umeleckých diel ponúkaných na trhu, pričom najvypuklejší je tento problém pri dielach starého umenia a moderných maliarov. Dlhodobou sa však asi najviac falzifikátov vo svete týka tvorby Salvadora Dalího, ktorého posledný tajomník, Robert Descharnes, považoval až neuveriteľných 90 percent zo všetkých Dalího grafík na trhu s umením za falzifikáty.

Ponuka aukčných domov však nie podrobená dôslednému skúmaniu len so zreteľom na falzifikáty, ale ostro sa sledujú aj originálne diela s pochybným pôvodom, pretože mohli byť ukradnuté či už múzeám, galériám alebo súkromným zberateľom.

Podľa publikovaného odborného prehľadu vyhotoveného Galériou Petra Michala Bohúňa v Liptovskom Mikuláši na základe policajnej správy zverejnenej na stránke Ministerstva vnútra SR (<https://www.galeriadm.sk/kradeze-obrazov-a-inych-umeleckych-diel/>) sa trestná činnosť na Slovensku na úseku ochrany kultúrneho dedičstva týka najmä krádeží predmetov kultúrnej hodnoty a zbierkových predmetov

uložených v múzeách a galériách. Okrem obrazov, sôch, liturgických predmetov, historických umelecko-remeselných prác – zvlášť nábytku, skla, keramiky a porcelánu či hodín, bývajú často odcudzené aj historické platidlá. Od roku 1989 polícia eviduje početné krádeže v štátnych múzeách a galériách, v knižniciach, ale aj v sakrálnych objektoch, najmä v rímsko-katolíckych chrámoch, ktoré majú spravidla najnižšiu úroveň zabezpečenia. V posledných rokoch prevezme polícia v priemere 32 prípadov takýchto krádeží ročne, čo predstavuje asi 242 kusov rôznych predmetov kultúrnej hodnoty ročne a z toho priemerne 89 obrazov. Škodovosť v tomto segmente trestnej činnosti dosahuje 335 tisíc eur ročne.

NAJZNÁMEJŠIE KRÁDEŽE NA SLOVENSKU PO ROKU 1989:

➤ 1991, Slovenská národná galéria, Bratislava

Krádež deviatich olejomalieb (3 diela Karola Marka staršieho: *Horská krajina* a *Krajina z okolia Ríma*, *Talianska krajina so stafážou*, 1 dielo Ladislava Medňanského: *Krajina pri Váhu* (zvané tiež „Krajina s rybárom pri rieke Poprad“), 1 dielo od Jozefa Božetecha Klemensa: *Kostol pri rybníku*, 1 dielo od Františka Kupku: *Štúdia motívu*, 1 dielo od Emila Fillu: *Zátišie*) a dve olejomalby od ďalších autorov (Franz Anton Maulbertsch: *Svätý Augustín* ohodnotený na 170 000 eur a Adam Elsheimer: *Všetkých svätých*).

Prípado bol napokon objasnený a páchatelia odsúdení: dôkazy ich však usvedčovali len z krádeže piatich z týchto deviatich obrazov ohodnotených celkovo na viac než 600 000 eur. Ani jedno z uvedených ukradnutých diel sa dosiaľ nenašlo.

➤ 1993, Rožňavská kalvária, Rožňava

14 ukradnutých predmetov z kostola Sedembolestnej Panny Márie (obraz Svätého Klementa, rímskeho pápeža a patróna baníkov od umelca Antona Haffera z roku 1886, svätostánok, kazateľnica, obrazy, kostolné lavice).

V roku 2021 sa podarilo obraz vypátrať na českej aukcii umenia.

➤ 2000, Thermia Palace, Piešťany

Z jedálne kúpeľného domu bol odcudzený obraz Alfonsa Muchu s názvom *Bud' pozdravený, požehnaný prameň zdravia* v hodnote cca 70 000 eur. Polícia ho vypátrala v decembri 2004 v Brne, kde sa ho dve osoby pokúsili predat' kupcovi z Rakúska za 95 000 eur. Následne bol vydaný na Slovensko a vrátil sa do pôvodného priestoru Thermia Palace v Piešťanoch.

➤ 2004, Západoslovenské múzeum v Trnave

Najväčšia muzeálna krádež Európy a niekoľkoročné rozkrádanie. Západoslovenské múzeum prišlo o vyše tisíc vzácných exponátov umenia zo 17. až 19. storočia za 300 000 eur. Ukradnuté boli napríklad obrazy pochádzajúce z obrazárne grófa Brunswicka v Dolnej Krupej, obrazy grófskeho rodu Zichy pochádzajúce z kaštieľa vo Voderadoch, časť zbierky umenia Štefana Cyrila Parráka, rôzne orientálne a čínske starožitné predmety, starožitný porcelán a keramika či sakrálne polychrómované plastiky.

Prípado stále zostáva neobjasnený a odcudzené zbierkové predmety zatiaľ neboli až na tri výnimky vypátrané.

➤ 2004, Múzeum Červený Kameň v Častej

Krádež zbierky historických zbraní z muzeálneho fondu bola políciou objasnená, keď sa podarilo odcudzené starožitné zbrane vypátrať v Rakúsku a Nemecku.

➤ 2005, Dom Jána Hálu, Važec

Odcudzených bolo celkovo 26 olejomalieb, 2 litografie a 2 kresby od Jána Hálu za takmer 25 000 000 Sk (1 milión eur). Ani tieto diela sa doteraz nenašli, s výnimkou jedného v hodnote 30 000 eur, ktoré sa našlo v roku 2022 v jednej chalupe ve Škvořeticích v Blatné.

➤ 2006, Tekovské múzeum v Leviciach

V múzeu prišlo v priebehu troch minút (!) ku krádeži piatich obrazov v celkovej hodnote 180 000 eur. Išlo o dve diela Martina Benku: *Pod Mníchom*

a *Revúcka dolina*, dve diela Janka Alexyho s názvom *V záhrade* a *Dedina s kostolom* a napokon jeden obraz Edmunda Gwerka – *Pod holou*.

➤ 2007, Diecézna knižnica v Kláštore pod Znievom

Krádež 8 historických kníh datovaných do rokov 1529 až 1860 s hodnotou cca 160 tisíc Sk (60 000 €).

Prípado bol objasnený a z ôsmich odcudzených kníh sa sedem podarilo vypátrať a zaistiť v jednom budapeštianskom antikvariáte a vrátiť poškodenému subjektu na Slovensku.

➤ 2006, Diecézna knižnica v Nitre

Odcudzených bolo šesť kníh a cenný atlas (*Atlas Germaniae*) zo 16. storočia v hodnote asi 1,3 milióna Sk (45 000 eur). Nájdené boli v Maďarsku a vrátili sa naspäť na Slovensko.

➤ 2016, Múzeum v Piešťanoch

Ukradnutý prsteň a tri brošne v hodnote 150 000 eur zostali doteraz nevypátrané.

➤ 2020, Slovenská národná galéria, Bratislava

Krádež drevenej dýky z diela *Tanec smrti* od Laca Terena z roku 1990 predstavovala finančnú hodnotu asi 5000 eur.

Celosvetový záber v evidencii odcudzených, stratených alebo inak neznámych umeleckých diel, starožitností a iných zberateľských predmetov má najväčšia medzinárodná súkromná komerčná databáza *Art Loss Register* (ALR, <https://www.artloss.com/>), založená v roku 1990 v Londýne. Napriek záslužnej práci tejto komerčnej spoločnosti je však potrebné vnímať jej činnosť aj kriticky: vyskytli sa prípady, keď Art Loss Register vydal osvedčenia o „čistom pôvode“ niekoľkých diel, ktoré sa však napokon ukázali ako ukradnuté alebo ulúpené, čo vzápätí viedlo k niekoľkým veľkým medzinárodným reštitučným sporom. Niektoré

z týchto diel boli dokonca na jednej z aukcií spoločnosti Sotheby's, ktorá od ALR dostala nepravdivé informácie, zadržané hneď po ich vydražení. Viacero sťažností sa týkalo takisto premrštených poplatkov, ktoré ALR žiadala ako náležité: kontaktovala napríklad majiteľov ukradnutého umeleckého diela s tým, že má o ňom informácie, no zverejní ich až po zaplatení poplatku, ktorý si ALR účtuje percentuálne podľa hodnoty objaveného diela. Niektorí majitelia tak svoje znovuzískané umelecké dielo musia predať, aby dokázali zaplatiť poplatok.

V USA existuje štátna policajná databáza **National Stolen Art File (NSAF)** vedená priamo FBI a zameraná na zbieranie informácií o odcudzených umeleckých dielach a kultúrnych pamiatkach. Ukradnuté predmety sú do databázy vkladané priamo orgánmi činnými v trestnom konaní v USA i v iných krajinách.

Podobnými databázami disponuje väčšina európskych krajín, nevynímajúc Slovensko. Bohužiaľ na policajnej databáze s názvom **Evidencia odcudzených a nájdených umeleckých predmetov** (<https://www.minv.sk/?Odcudzene-a-najdene-umelecke-predmety>) zjavne nespolupracoval žiadny profesionálny historik umenia: v markantnej väčšine prípadov tu uvedených odcudzených diel sú k dispozícii len nekvalitné fotografie bez možnosti ich adekvátneho zaostrenia a rozlíšenia. Mnohé názvy a zaradenia diel sú tu chybné a atribúcie či iné dôležité užitočné informácie pre ich potenciálnu identifikáciu tu často celkom absentujú.

2.5 AUKČNÉ DOMY UMENIA NA SLOVENSKU

V medzivojnovnej ČSR sa konali aukcie umenia len príležitostne. Neboli to teda pravidelné aukcie usporadúvané aukčnými domami, ale len eventy príležitostne organizované rôznymi štátnymi inštitúciami ako sú múzeá či galérie. Išlo teda skôr o odbornú a marketingovú pomoc štátu pri speňažení získaného umelecko-historicky hodnotného majetku, ale takisto aj napríklad o poskytnutí pomoci bývalým šľachtickým rodinám pri rozpredaji ich umeleckých cenností pred emigráciou z krajiny. Najznámejším príkladom takéhoto oboma stranami dohodnutého aukčného rozpredaja v období prvej ČSR bola do roku 1924 sa vlečúca záležitosť sporu medzi pálfyovskými dedičmi a štátom týkajúca sa umeleckej pozostalosti grófa Jána XIV. Františka Pálffyho (1829-1908).

Po prevrate v roku 1948 prezvali moc v štáte komunisti, ktorých prístup k umeniu a kultúre bol výsostne ideologický. Po vzore Sovietskeho zväzu sa všetko dianie na poli výtvarného umenia dostalo pod kontrolu nových štátnych organizácií: zrušené boli dovtedy činné umelecké spolky, združenia a organizácie a ich celoštátnou náhradou sa stal **Svaz československých výtvarných umelcov (SČSVU)** a v jednotlivých republikách Český a **Slovenský fond výtvarných umení (SFVU)**, od 1954). Tie od umelcov, architektov, ale aj pracovníkov štátnych zbierkových a kultúrnych inštitúcií požadovali prijatie marxisticko-leninskej ideológie a presadzovanie socialistického realizmu.

Už na *Sjezdě národní kultury* v apríli 1948 sa v rámci SFVU ideovo kreovali nové podniky TVAR a DIELO, ktoré mali výhradné právo obchodovať s umeleckými dielami. Zatiaľ čo podnik **TVAR** zaistoval realizáciu výtvarných diel v materiáli, prípadne budovanie, úpravy a výstavbu nových prevádzok a zariadení slúžiacich na

praktickú výrobu artefaktov (komunitné umelecké litografické dielne, praktické zariadenie predajní, paspartovanie a rámovanie obrazov atď.), podnik **DIELO** (od 1956) mal v praxi pomáhať umelcom organizovať výstavy a propagovať domáce výtvarné a úžitkové umenie prostredníctvom katalógov a publikácií, pričom tieto predmety mali byť predávané výlučne v podnikových predajniach. Prvé predajne na Slovensku boli otvorené v roku 1958 v Bratislave, Košiciach a Martine a v šesťdesiatych rokoch sa ich počet postupne zvyšoval tak, aby pokryl všetky vtedy jestvujúce okresy a zároveň mali pobočky s ponukou esteticky mimoriadneho tovaru aj v kúpeľných a turisticky rušných mestách Slovenska. O zaradení každého diela do predaja rozhodovali odborové výtvarné komisie. V rámci podnikových predajní Dielo boli v ponuke sporadicky aj starožitné obrazy, sochy a úžitkové-remeselné predmety.

Po roku 1989 a najmä po vzniku samostatnej Slovenskej republiky sa situácia diametrálne zmenila: obchod s umením začali realizovať novozaložené súkromné galérie vo väčších (predovšetkým v neskorších krajských) mestách. Ako to výstižne zhodnotila Alexandra Kusá, obchod s umením sa postupne dostával „z *ilegality do legálnych rámcov a umelec z klietky na trhovisko*. [...] *Moderné umenie sa stalo komoditou, ktorá slovenský voľný trh naštartovala. Etablovanie moderny ako trvalej a nespochybniteľnej hodnoty sa stalo iniciačným aktom nového trhu.*“ (Kusá, 2009). Avšak vtedajšia galerijná stratégia bola skôr zameraná na prežitie galeristov, nie na kumulovanie kapitálu z predaja takýchto diel, pretože popri tejto sieti súkromných predajní s minimálne tretinovou obchodnou maržou nachádzali kupci oveľa výhodnejšie podmienky pri priamom oslovení umelca a nákupe diela v jeho ateliéri (Bartošová, 1999).

Zatiaľ čo v ére socializmu a počas prvých rokov súkromných predajných galérií v deväťdesiatych rokoch 20. storočia stále možno hovoriť o primárnom trhu s umením, v roku 1996 sa aj v našich končinách oficiálne objavil „západný“ model sekundárneho – aukčného trhu s umením. V tom roku totiž vznikla najstaršia aukčná spoločnosť na Slovensku - SOGA (Gažovičová, 2019).

Nina Gažovičová vo svojej analytickej tematickej publikácii (Gažovičová, 2014) postrehla, že vznikom aukčných spoločností a predajných galérií sa aj na Slovensku „*pozvoľna potvrdzuje hybridizácia právomocí v rámci umeleckého sveta,*

inštitucionálnych a trhových väzieb“. Na základe toho už pred desiatimi rokmi predpokladala, že *„dôsledkom toho bude v blízkej budúcnosti radikálny nárast významu a vplyvu znalca, resp. odboru znalectva. Potvrďuje sa tak tvrdenie, že procesu komodifikácie podlieha nielen umenie, ale aj samotná vedomosť o ňom. [...] Teda, že obchodovateľným predmetom na trhu s umením dnes už nie je len umelecké dielo, ale aj know-how zúčastnených aktérov“.*

➤ **Aukčná spoločnosť SOGA:**

Najstaršia a najznámejšia slovenská aukčná spoločnosť, založená v roku 1996 v Bratislave. Svoju prvú aukciu umenia zorganizovala na jar v roku 1997. Odvtedy prezenčne koná štyri sezónne aukcie ročne a od roku 2011 popri nich počas roka usporadúva aj dve exkluzívne večerné aukcie, ktoré sú však len pre pozvaných VIP zákazníkov a hostí. Nepravidelne k nim pridáva ešte tzv. „mimoriadne aukcie“ zamerané tematicky (napr. na súčasné umenie, fotografiu, starožitnosti alebo špeciálnu ponuku z nejakej privátnej zbierky.

Predaj cenovo dostupnejších diel, najmä grafických reprodukcí, kresieb a fotografií od súčasných umelcov je od roku 2007 v ponuke SOGA prostredníctvom online aukcií, a to počas celého roka. Okrem toho sa príležitostne konajú aj priame, mimoaukčné predaje. Repertoár aukčnej ponuky SOGA je už od začiatku postavený na domácom a stredoeurópskom umení, konkrétne sa špecializuje na hornouhorské umenie prelomu 19. a 20. storočia, slovenskú modernu, medzivojnovú krajinomalbu a figuratívny žáner, maliarstvo po roku 1948, české umenie od konca 19. až do polovice 20. storočia, príležitostne aj stredoeurópske a západoeurópske európske umenie 17. až 19. storočia, sochárstvo a drobnú plastiku či umeleckoremeselné predmety. K prezenčným aukciám SOGA pravidelne usporadúva predaukčné výstavy a vydáva sprievodné aukčné katalógy. (<https://www.soga.sk/aukcie-obrazy-diela-umenie-starozitnosti/obsah/o-nas>).

Samozrejme, aj SOGA počas svojej existencie čelila kritike kvôli viacerým realizovaným predajom a problémom s falzifikátmi.

Ako veľkú pridanú hodnotu tejto aukčnej spoločnosti, ktorá mala veľmi dlho na slovenskom trhu monopol, možno hodnotiť jednak uvádzanie predpokladaného cenového rozptylu, ale najmä finálnych vydražených cien

(bez poplatkov). SOGA sa tak na našom území môže považovať za lídra v otvorenosti trhového zhodnotenia umeleckých diel, v nastavení pravidiel aukčného predaja a stanovení cenových precedensov.

➤ **Nadácia - Centrum súčasného umenia (N-CSVU)**

V septembri 2003 a následne aj v roku 2004 pomohla SOGA zorganizovať Nadácii – Centru súčasného umenia aj výročné benefičné „*Aukcie súčasného slovenského umenia*“. Nadácia tým realizovala jeden zo svojich primárnych cieľov: podporovať mladé výtvarné umenie na Slovensku. V nasledujúcich rokoch už aukcie pripravila v spolupráci s renomovaným svetovým aukčným domom Sotheby's, ktorý síce Nadácii a jej aukciám dodal punc exkluzivity, reálne však táto spolupráca priniesla aj problémy spočívajúce v slabej zorientovanosti v ponuke diel súčasných slovenských autorov, ale aj technické problémy so simultánnym prekladom licitácie, čím sa brzdila náležitá dramatickosť a príťažlivosť celej udalosti (<https://www.ncsu.mneme.sk/ine-aktivity/aukcna-sucasneho-umenia>).

➤ **Aukčná spoločnosť ARTBID**

Na slovenskom trhu s výtvarným umením pôsobí ArtBid so sídlom v Bratislave od roku 2013 ako holding s partnerskou galériou Art Capital a finančnou spoločnosťou ArtFin. Spoločne tak pokrývajú všetky formy verejného obchodovania s výtvarnými dielami. Nina Gažovičová (2014) pri svojom hodnotení slovenského trhu s umením konštatovala, že zatiaľ čo prvá aukcia ArtBid (november 2013) záujemcom predostrela mimoriadne kvalitne profilovanú kolekciu umeleckých diel, už v nasledujúcom roku sa obidve dražby zorganizovali len pre vybraných VIP dražiteľov, teda výsostne súkromne. Navyše, ArtBid k vydraženým dielam nezverejňuje aukčné výsledky. Pre verejnosť organizuje niekoľko predajných výstav ročne, spravidla venované tvorbe jedného vybraného umelca, ktoré obvykle trvajú sotva týždeň. K nim však vydáva aj kvalitné sprievodné katalógy, ktorých primárnym cieľom je následné zobchodovanie publikovaných diel.

ArtBid sa aktuálne prioritne zameriava výlučne na najvyššiu kvalitu diel (<https://artbid.sk/>) ponúkaných prostredníctvom *live* streamovaných

prenosov nepravidelne konaných online aukcií. Zdôvodňuje to argumentom, že sa týmto spôsobom bráni časovému tlaku s organizáciou verejných prezenčných aukcií a môže tak *ad hoc* záujemcom ponúknuť oveľa kvalitnejšie diela bez sprievodného „planktónu“ diel slabej kvality a nízkeho významu.

➤ **Aukčná spoločnosť ART INVEST**

Rovnako aj Art Invest založila svoju trhovú stratégiu na online živých aukciách, na ktorých môžu záujemci dražiť ponúkané diela priamo cez svoj počítač alebo mobilný telefón v reálnom čase, ale v prípade záujmu môžu požiadať aj o registráciu účasti prezenčnej – priamo do aukčnej sály. Okrem týchto aukcií zameraných na súkromnú klientelu realizuje Art Invest takisto dražby pre korporátnych klientov (napr. dražba 550 diel zo zbierky poisťovne Allianz a pod.) (<https://www.artinvest.sk/>).

➤ **Aukčná spoločnosť ART SK**

Art SK vznikla v roku 2004 v Bratislave a pravidelne organizovala dve aukcie ročne. Špecifikom aukcií Art SK bola partnerská spolupráca so spoločnosťou Art CZ, ktorá existuje už od roku 2003 a ktorej aktivity sa stali východiskom pre činnosť slovenskej spoločnosti. Od roku 2019 však táto aukčná spoločnosť nevykazuje žiaden zisk.

➤ **Aukčná spoločnosť DARTE**

Prvá východoslovenská aukčná spoločnosť pôsobí aktívne od roku 2005. Dominantnou činnosťou aukčného domu DARTE je príprava a realizácia aukcií výtvarných diel a starožitností. Jej špecifikom je, že na každej dražbe ponúka originály Andyho Warhola. Hoci ponúka diela v širokom časovom a lokálnom zábere fakticky od baroka po pop-art, preferovanými sú najmä moderní a súčasní východoslovenskí a zakarpatskí umelci.

➤ **Aukčná spoločnosť WHITE & WEISS**

Táto bratislavská aukčná spoločnosť vznikla v roku 2007, jej prvé aukcie sa konali v roku 2008. Špecializovala sa na aukčný predaj diel toho najnovšieho zo slovenského a stredoeurópskeho súčasného umenia. V roku 2016 sa

z aukčnej spoločnosti stala rovnomenná súkromná obchodná galéria umenia (<https://www.whiteweiss.com/>).

➤ **ARTISAN**

Spoločnosť Artisan vznikla už v roku 1990 ako prvé súkromné starožitníctvo so sídlom v centre starej Bratislavy. Ponúkala vtedy najmä výtvarné umenie stredoeurópskej proveniencie v pomerne širokom časovom rozmedzí. Jej majiteľom bol Gabriel Herczeg, ktorého matkou bola šľachtičná zo starobylého uhorského rodu Nyáry a otcom známy podnikateľ a zberateľ výtvarného umenia Jozef Herczeg, za socializmu prenasledovaný z politických dôvodov. Od začiatku sa tak sám majiteľ odborne kvalitne podieľal na znaleckých aktivitách najmä pri dielach starého umenia, pričom moderné a súčasné umenie prakticky trvale až doteraz zastrešuje mimoriadne skúsený znalec Ján Abelovský, ktorý prišiel do spoločnosti z tímu kurátorov Slovenskej národnej galérie v Bratislave.

V roku 1996 sa dcérskou spoločnosťou Artisanu stala Soga, pre ktorú postupne materská spoločnosť utlmila svoju činnosť natoľko, že sa v roku 2002 stala dcérskou spoločnosťou Sogy.

Zároveň sa v roku 2017 opäť obnovila činnosť bratislavského obchodu so starožitnosťami a v roku 2020 sa Artisan osamostatnil od Sogy. Jeho novou hlavnou aktivitou sa stalo organizovanie on-line aukcií a komisionálneho predaja diel výtvarného umenia a starožitností. Zároveň Artisan ponúka umelecké diela aj na predajných výstavách a poskytuje zázemie Slovenskému syndikátu znalcov umenia ARS LEGIS (<https://www.artisanart.sk/>).

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY A ELEKTRONICKÝCH ZDROJOV

AUGUSTA, Jan Maria. *Rukovět sběratelova*. Praha: PAVP, 2000.

BAJCUROVÁ, Katarína. 2011a. Namiesto životopisu - reflexie na tému „z klietky na trhovisko“. Rozhovor Kataríny Bajcurovej s Jánom Abelovským z februára 2010. In: *Ročenka Slovenskej národnej galérie. Galéria 2010*. Bratislava: SNG, 2011, s. 33-39.

BAJCUROVÁ, Katarína. 2011b. O obchode s umením, zberateľstve, falzifikátoch a znalectve, o kultúrnej politike, slovenskej moderne, starom a súčasnom umení. Výber z úvodníkov Jána Abelovského v aukčných katalógoch spoločnosti SOGA 1998-2011. In: *Ročenka Slovenskej národnej galérie. Galéria 2010*. Bratislava: SNG, 2011, s. 53-89.

BAKOŠ, Ján. 1999. *Umelec v klietke*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 1999.

BAKOŠ, JÁN (ed.). 2004. *Artwork through the Market. The Past And the Present*. Bratislava: Veda, 2004.

BARTOŠOVÁ, Zuzana. 2009. Slovenský trh so súčasným výtvarným umením. In: *OS - Fórum občianskej spoločnosti*, 1999, 7, s. 79-81.

BAUEROVÁ, Zuzana. 2015. *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu*. Praha: VŠUP, 2015.

BECK, James H. 2007. *From Duccio to Raphael. Connoisseurship in Crisis*. (Beck, 2007). Florence, Italy : European Press Academic Publishing, 2006.

BELTING, Hans – BUDDENSIEG, Andrea (Eds.). 2009. *The Global Art World Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

BICKENDORF, Gabrielle. 1987. Die Tradition der Kennerschaft. Von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli. In: *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, Atti del convegno internazionale Bergamo 1987 (Eds. Giacomo Agosti, Maria Elisabetta Manca e Matteo Panzeri). Bergamo 1993, s. 25-47.

DUTTON, Denis. 1983. Artistic Crimes. The Problem of Forgery in the Arts. In *The British Journal of Aesthetics*, 19 (Autumn 1979), 4, s. 302-314. Dostupné na <https://www.filosoficas.unam.mx/docs/556/files/Dutton-Artistic%20Crimes.pdf>.

ELSIG, Frédéric. 2009. Connoisseurship and Art History. Reflections on a Problematic Relationship. In: *ARS* 42 (2009), 1, s. 109-114.

ELSNER, John - CARDINAL, Roger. 1994. *The Cultures of Collecting*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.

FRIEDLÄNDER, Max von. 1942. *On art and connoisseurship*. Beacon paperbacks, Vol. 99. Boston: Bruno Casirer, Ltd., 1942. Dostupné na: <https://archive.org/details/onartandconnoiss009325mbp>

GAŽOVIČOVÁ, Nina (ed.). 2007. *Prehľad cien výtvarných diel a umeleckých predmetov 1997 - 2007*. Aukčná spoločnosť SOGA. Bratislava [2007].

GAŽOVIČOVÁ, Nina. 2014. Na konci s dychom (krátka správa o trhu s umením). In: *365 (magazín o umení)*, 2014, 1, s. 72-77.

GAŽOVIČOVÁ, Nina. 2019. *Trh nikdy nespí – Trh s umením na Slovensku: podmienky vzniku a podoby fungovania po roku 1989*. Bratislava: vl. nákl., 2019.

GINZBURG, Carlo. 1980. Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method. In *History Workshop Journal* 9 (1980), 1, s. 5-36.

GOMBRICH, Ernst Hans. 1971. *The ideas of progress and their impact on art*. [New York]: Cooper Union School of Art and Architecture, 1971.

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Prel. Tomáš Kulka a kol. Praha: Academia, 2007.

HABORÁKOVÁ, Michaela. 2015. *Cena versus hodnota. Slovenský trh s umením a aukcie aukčnej spoločnosti SOGA*. Diplomová práca. Katedra dejín a teórie umenia, FF Trnavskej univerzity v Trnave, 2015.

HANDLOVÁ, Jitka - ZAJÍCOVÁ, Anna. *Falza! Průvodce na cestě mezi falzem a originálem*. Praha: NGP, 2021.

HEBBORN, Eric. 2011. *Kunstfälschers Handbuch*. Köln: DuMont Buchverlag, 2011.

HOŘAVA, Jiří. 2021. Problematika znaleckých posudků a posouzení. In: ZACHOVAL, František - PŘÍKAZSKÁ, Petra - VYORÁLKOVÁ, Jiřina - KOŽÍŠKOVÁ, Judita (eds.). *Originál? Umění napodobit umění*. Hradec Králové: Galerie moderního umění, 2021, s. 141-146.

HRADIL, David - HRADILOVÁ, Janka - FOGAŠ, Igor - HRDLIČKOVÁ KUKUČKOVÁ, Štěpánka. 2013. *Přínos materiálových analýz pro interpretaci techniky malby a umělecko-historická bádání obecné*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2013.

HRADILOVÁ, Janka - HRADIL, David. 2015. *Neinvazivní průzkum malířských výtvarných děl radiografickými a rentgen-fluorescečními metodami*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2015.

CHARNEY, Noah. 2015. *Umění falzifikace. Myšlení, motivy a metody padělatelských mistrů*. Zlín: Kniha Zlín, 2015.

KOPECKÁ, Ivana – NEJEDLÝ, Vratislav. 2005. *Průzkum historických materiálů. Analytické metody pro restaurování a památkovou péči*. Praha: Grada, 2005.

KOTKOVÁ, Olga (ed.). 2021. *Falza? Falza!* Praha: NGP, 2021.

KROUPA, Jiří. 2010. *Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2*. Brno: Masarykova univerzita, 2010.

KUBIČKA, Roman - ZELINGER, Jiří. 2004. *Výkladový slovník. Malířství, grafika, restaurování*. Praha: Grada, 2004.

KULKA, Tomáš. 2004. *Umění a falzum*. Praha: Academia, 2004.

KULKA, Tomáš. 2022. *Umění a kýč*. Voznice: Leda, 2022.

KUSÁ, Alexandra. 2009. Trh s umením a Slovensko. Situácia po roku 1989. In: *Múzeum*, 2009, 4, s. 8-13.

MÜLLER-BECHTEL, Susanne. 2006. *Die Zeichnung als Forschungsinstrument - Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550*. Diss., LMU München 2006. (= Kunstwissenschaftliche Studien, 154). München - Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2009.

ORIŠKOVÁ, Mária. 2004. Umelecké dielo a trh – minulosť a prítomnosť. Niekoľko poznámok ku kolokviu. In: *ARS*, 37 (2004), 1-2, s. 174-179.

PAPCO, Ján. 2016. *Znalectvo umenia, umenie(?) znalectva*. Bojnice: SNM-Bojnice, 2016.

SALVADORI, Monica - BERNARD, Elisa - ZAMPARO, Luca - BAGGIO, Monica (Eds.). 2022. *Beyond Forgery. Collecting, Authentication and Protection of Cultural Heritage*. Padova: Padova University Press, 2022.

SAVAGE, Georg. 1964. *Forgeries, Fakes and Reproductions. A Handbook for Art dealer and Collector*. N.Y. 1964.

SCHJELDAHL, Peter. 2008. Dutch Master. In: *The New Yorker* (27. October 2008). Dostupné na <https://www.newyorker.com/magazine/2008/10/27/dutch-master>.

SLÁNSKÝ, Bohuslav. 2003. *Technika malby. Malířský a konzervační materiál (1. diel). Průskum a restaurování obrazů (2. diel)*. Praha: Paseka, 2003.

ŠEFCŮ, Radka (ed.). 2020. *Analýza výtvarných materiálů. Vybrané instrumentální metody*. Praha: NGP, 2020.

TIETZE, Hans. 1948. *Genuine and false. Copies, Imitations Forgeries*. London: Max Parish, 1948.

THOMPSON, Don. 2010. *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů. Prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů*. Zlín: Kniha Zlín 2010.

TŘEŠTÍK, Michal. 2010. *Umění sbírat umění*. Praha: Academia, 2010.

UGLOW, Luke. Giovanni Morelli and his friend Giorgione - connoisseurship, science and irony. In: *Journal of Art Historiography*, 2014, 11 (December), s. 1-30.

ULIČNÝ, Peter - MELICHERČÍK, Ivan. 2012. *Zberateľ alebo zmluva s diablom. Rozhovory publicistu Petra Uličného so zberateľom Ivanom Melicherčíkom*. Bratislava: Artforum, 2012.

VASARI, Giorgio. 1998. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. I. - II. (Ed. Pavel Preiss). Praha: Mladá Fronta, 1998.

VOLAVKA, Vojtech. 1956. *Maliarsky rukopis*. Bratislava 1956.

WAGNER, Ethan – WESTREICHOVÁ WAGNEROVÁ, Thea. 2013. *Sbírání umění – vášně, investice a mnohem víc*. Zlín: Kniha Zlín, 2013.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Dějiny umění starověku – přehled*. Praha: Odeon, 1986.

ZACHOVAL, František - PŘÍKAZSKÁ, Petra - VYORÁLKOVÁ, Jiřina - KOŽÍŠKOVÁ, Judita (eds.). 2021. *Originál? Umění napodobit umění*. Hradec Králové: Galerie moderního umění, 2021.

Katalógy, ročenky, periodiká (v tlačené i elektronickej verzii):

Aukčné katalógy a periodiká (spomínaných domácich i zahraničných aukčných spoločností).

Art Antiques.

Flash Art Czech & Slovak Edition.

Ročenka ART+. Trh s uměním.

Webové stránky:

<https://www.getty.edu/research/tools/provenance/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Art_auction

<https://www.galeriam.sk/kradeze-obrazov-a-nych-umeleckych-diel/>

<https://authenticationinart.org/aia-archive/aia-unmasked-forgers/>

https://de.wikisource.org/wiki/Die_Werke_italienischer_Meister_in_den_Galerien_von_M%C3%BCnchen,_Dresden_und_Berlin

<https://www.artloss.com/>

<https://www.postoj.sk/79131/odcudzene-diela-su-dosledkom-chybajucich-databaz-aj-neskusenosti-vysetrovatelov>

https://www.justice.gov.sk/registre/znalci/?stav_string=zapis&rozhodnyDatum=11.09.2024&pageNum=1&size=10&sortProperty=meno_sort&sortDirection=ASC

<https://www.minv.sk/?Odcudzene-a-najdene-umelecke-predmety>

<https://www.whiteweiss.com/>

<https://www.soga.sk/aukcie-obrazy-diela-umenie-starozitnosti/obsah/o-nas>

<https://artbid.sk/>

<https://www.artinvest.sk/>

<https://www.artisanart.sk/>

Biografické údaje o relevantných historikoch umenia a falzifikátoroch pochádzajú najmä z nemeckej a anglickej verzie Wikipédie, rovnako ako voľne dostupné obrázky použité v tejto publikácii.