

伪造

为什么赝品是我们这个
时代伟大的艺术

(美) 乔纳森·基茨 著
李骥芳 译

江苏凤凰美术出版社



在基茨看来，“伪造者是这个时代杰出的艺术家”。对此，我认为：
关于赝品与伪造这一极具吸引力的世界，基茨的这本书即将成为最杰
出的著作。

——理查德·波尔斯基（著有《艺术先知》与《我买了安迪·沃霍尔》）

伪造

为什么赝品是我们这个时代
伟大的艺术

(美) 乔纳森·基茨 著 李骥芳 译



图书在版编目(CIP)数据

伪造:为什么赝品是我们这个时代伟大的艺术/
(美)乔纳森·基茨著;李骐芳译. —南京:江苏凤凰
美术出版社, 2017. 3

ISBN 978-7-5580-1669-1

I. ①伪… II. ①乔…②李… III. ①伪作—研究—
世界 IV. ①J051

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 042429 号

FORGED: WHY FAKES ARE THE GREAT ART OF OUR AGE

Copyright © Jonathon Keats 2013

This translation is published by arrangement with Oxford University Press.

Simplified Chinese edition copyright:

2017 JIANGSU FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

All rights reserved.

版权所有 侵权必究

著作权合同登记号:图字 10-2015-365

责任编辑 方立松

陆鸿雁

封面设计 王 玥

版式设计 周伟伟

责任监印 蒋 璟

书 名 伪造:为什么赝品是我们这个时代伟大的艺术

著 者 (美)乔纳森·基茨

译 者 李骐芳

出版发行 凤凰出版传媒股份有限公司

江苏凤凰美术出版社(南京市中央路 165 号 邮编:210009)

出版社网址 <http://www.jsmscbs.com.cn>

经 销 凤凰出版传媒股份有限公司

制 版 江苏凤凰制版有限公司

印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司

开 本 652 毫米×960 毫米 1/16

印 张 10.75

字 数 122 千字

版 次 2017 年 3 月第 1 版 2017 年 3 月第 1 次印刷

标准书号 ISBN 978-7-5580-1669-1

定 价 40.00 元

营销部电话 025-68155790 营销部地址 南京市中央路 165 号
江苏凤凰美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换

目 录

第一部分 伪造的艺术	001
第二部分 六位现代大师	029
何为信仰? 洛塔尔·马尔斯卡特(Lothar Malskat)1913—1988	030
何为真实? 阿尔塞奥·多塞纳(Alceo Dossena)1878—1937	047
何为权威? 汉·凡·米格伦(Han van Meegeren)1889—1947	063
何为历史? 埃里克·赫本(Eric Hebborn)1934—1996	087
何为身份? 艾米尔·德奥里(Elmyr de Hory)1906(?)—1976	101
何为文化? 汤姆·基廷(Tom keating)1917—1984	125
第三部分 伪造新艺术	147
译后记	166



第一部分

伪造的艺术

1

19世纪,那不勒斯和佛罗伦萨的市民一直在喋喋不休地争论一件事,那就是拉斐尔的教皇利奥十世肖像画真迹究竟在哪边?两座城市都无法证明对方的那幅画是赝品。

这场乱局的源头还要追溯到遥远的文艺复兴时期。1519年拉斐尔完成了这幅肖像画。五年后,也就是利奥十世去世后第三年,贡扎加(Gonzaga)的费德里科二世,即曼托瓦(Mantua)侯爵造访了佛罗伦萨。他在会见利奥的美第奇亲戚时见到了这件作品并对其大加赞扬。侯爵还对主人强烈暗示它将会是一件非常精美的礼物。后来,费德里科与新教皇会面时更直截了当地开口讨要。于是,教皇屈尊纡贵出面为其说项,态度颇为和蔼。

鉴于教皇的谕旨无法违逆,美第奇家族的族长奥塔维亚诺自然不能无视他的要求。但是,他请求宽限些时日,好去给礼物装个合适的画框。他把原作带到了安德烈亚·德尔萨托的工作室。

安德烈亚可不是装裱匠。文艺复兴时期的传记作家乔治·瓦萨里将其评为艺术家,并说他“用个人禀赋和艺术创作证明了绘画是能够通过绘画技法、着色和创意完成的”。换言之,安德烈亚会画画。奥塔维亚诺为了能将珍贵的原作留在自己家,需要找人仿照拉斐尔的肖像画绘制一个副本。而安德烈亚就是完成这一任务的不二人选。

在一个与原作一模一样的木制画板上,安德烈亚小心翼翼地刷涂出利奥和他手下两个红衣主教的形象。对此,瓦萨里描述称:“那简直不是画,而是一件圆雕。”^①安德烈亚仿绘的“天鹅绒的绒毛以及教皇圣衣的锦缎不

^① 两名红衣主教中的一位恰巧就是朱利奥·迪朱利亚诺·德美第奇,即当时的教皇克莱门特七世,正是他裁定让奥塔维亚诺将那幅画交给侯爵。如同艺术赞助一般,担任教皇也是美第奇家族的一桩生意。

仅光彩照人还飒飒作响，衬里的毛皮柔软而自然，还有上面的金子和丝绸，仿得太过以至于不像是用颜料画的，而是真材实料做的。”作为奥塔维亚诺家的密友（也曾是安德烈亚的学徒），瓦萨里目睹了整个伪造过程。据他记录，安德烈亚甚至将原作表面的一些污渍也照搬到了新作上。

如此小心谨慎可谓考虑周详且绝对必要，因为费德里科不仅是位行家，还是朱利奥·罗马诺的赞助人。罗马诺曾拜拉斐尔为师，他在拉斐尔的画室时还参与过利奥肖像画的绘制。侯爵十分信服朱利奥的判断，奥塔维亚诺的礼物一到他就急切地送去给朱利奥检验。朱利奥信誓旦旦地确认他能在画中看到自己的笔触。这就是真迹。

如果瓦萨里没有亲临曼托瓦，事情的真相也不会被揭露。^①瓦萨里参观侯爵的收藏时见朱利奥对安德烈亚的仿品如此深信无疑，情不自禁地将实情和盘托出。朱利奥的反应正如瓦萨里预料的那样，他坚定地重复了自己之前的观点。“在我看来，它和拉斐尔的原作不分伯仲，”乔治说道，“不，它比原作更难能可贵，因为它不是自然而然创作出来的，而是一位才华卓著的人模仿另一位优秀人物的技法，还模仿得如此好，做出如此相似的一幅作品。这足以让人们称道安德烈亚的天赋了，他在独创、模仿两方面都是那么有才华。”同样深受触动的还有侯爵，他并没有为此感到不快。

在随后几个世纪间，人们的价值判断几经转变。尽管19世纪安德烈亚·德尔萨托仍备受尊崇——在艺术史上，其座次仅比拉斐尔和米开朗琪罗低一级——但时人眼中，技艺已无法和真实性媲美了。教皇的锦缎衣服是否逼真总不及这幅画是否为拉斐尔真迹来得重要。当时的专家们对两件作品进行了现场评估，并将它们的出处记录在案。最终，那不勒斯在佛

^① 拉斐尔，其他人中唯一一个可能侦破骗局的人已死于1520年。

罗伦萨保有原作的学术共识面前自惭形秽。

到20世纪中期,真品与仿品间的区别绝对的近乎残酷。“奥塔维亚诺·德美第奇欺骗了一位贵族兄弟,而安德烈亚·德尔萨托因伪造获利,”鉴赏家弗兰克·阿尔诺在《伪造者的艺术》中写道。那是1961年一本专门对付造假者的收藏家手册。“手段高明的仿制者们如此行事的动机就像委托他们造假的雇主们一样,是不合法的。”

对作伪的看法发生激烈转变是具有象征意义的。阿尔诺对安德烈亚和奥塔维亚诺的定罪揭示了当时人们敌视欺骗的普遍态度,他们难以理解其他时代和地区的人们如何会对欺骗存有异议。作伪的含义因时而异。与16世纪的艺术观念一样,当代文化下的和文艺复兴时期的伪造是完全不同的概念。实际上,作伪与艺术是深切相关的。它们反映着相同的社会利益,并总是一道发展演变。现代西方社会对伪造的回应是焦虑。现代西方艺术的氛围也是焦虑的。^①这不是巧合或是对现代生活的讽刺。艺术与作伪是同一段话语的两层含义。而它们相互对应、阐述的很可能是意义深远的内容。

每位成功的伪造者诚然热切地关注着艺术,关注的对象不仅有变幻莫测的伪造技法,也有观众的欣赏心理。这些是炮制骗局的原料。相比之下,艺术家、策展人、收藏家和观众对伪造的关注仅限于法庭之上,他们将其视为一件法律事务。大都会艺术博物馆前负责人,自称“赝品克星”的托马斯·霍温就是个典型。“我必须了解自己经手的每件作品的实际情况,”他在1996年《错误印象》一书中写道,“我必须知道它们是真品。”尽管具有艺术史家的背景和鉴赏家的本领,他的观点“伪造绝对是重罪”与盖伊·伊

^① 这本书的视野聚焦在西方,不是因为东方艺术不甚重要,而是因为历史上艺术与作伪在亚洲自成
一系,各有传承。

斯纳尔的立场一样太过简单化。盖伊·伊斯纳尔在20世纪50年代的巴黎做过义务警员，参与调查艺术诈骗案件。伊斯纳尔声称他的目的就是“打击艺术的寄生虫们，这些东西损害、糟蹋了真正的艺术家对美的献礼。”这是他在1974年的回忆录《真或伪》中给出的解释——光听名字就知道全书的调子有多死板了，就像警察的思维一样。

艺术鉴赏与罪案调查不可画等号。欺诈固然是违法的，这或许是无可非议的。为了执行律法，像伊斯纳尔这样的侦探是必须的。但对法庭之外的人而言，伪造还有更多值得探究的内容。这点适用于所有人，伊斯纳尔这样痴迷于查证“真实”与否的鉴赏家自然也包括在内。只是我们探究的关键不是从时代错置的角度看待瓦萨里的观点，而是从自身出发，审视既往与当下的赝品。

现在，我们必须考量伪造给我们带来的焦虑，必须将受骗后的震惊与合法艺术唤起的重重忧虑做个比较，还必须认清艺术机构永远不会承认的事实：任何现代的经典名作都不及一件伟大的赝品令人兴奋。伪造者们是我们这个时代最杰出的艺术家。

2

赝品可以说是最逼真的手工艺品。而一旦被揭穿，它们又无疑会是最坦荡且直白的供词。我们不妨先看看古埃及人或古罗马人，看他们为何事说谎，又为何事坦白。为此，我们要洞悉其价值观和信仰的隐秘。

一个殊为切题的古埃及例证就是现藏于大英博物馆的夏巴卡石(Shabaka)，它是从孟菲斯(Memphis)的卜塔神庙中搬移过来的。卜塔是孟菲斯古城的主神，城中祭司自然而然地将其视作众神之父、万物之主。但赫利奥波利斯(Heliopolis)的主神阿图姆已然被宣称为创世之神了。因

此,孟菲斯人认定,卜塔定然是造神之神。这点在逻辑上也绝对合理。

这块见证孟菲斯神学的厚重玄武岩石板制作于公元前8世纪。当时的工匠模仿了几千年前埃及文书的语言和版式制作了这块石板。那时赫利奥波利斯才刚刚崛起。碑文的开篇献词绘声绘色地将造作的初衷矫饰一番,即这段文字是受当时的统治者法老夏巴卡之命转录于此的——文本源自一份记录着神庙档案的“虫蛀”纸莎草纸。

夏巴卡是努比亚人,卜塔与阿图姆神在当地的纷争根本与他无涉。法老关心的是二十五世王朝的政治稳定,而稳定需要强大的孟菲斯祭司们虔诚纳忠来维系。当其时,孟菲斯刚刚被纳入努比亚的版图,而赫利奥波利斯的政治意义已如明日黄花。夏巴卡石是件皇家授意的伪造品。在某种程度上,它就是努比亚王权用来换购孟菲斯声望的一枚假币。

尽管一些细节仍待厘清——例如孟菲斯的创世神话究竟发端于何时——夏巴卡石揭露了政治与宗教间的实用主义关系,即人可以随意左右、操纵诸神及其行为。这些事绝不适宜记录在法老的王纪内,古埃及晚期文化的这一侧面已遭尘封。换言之,它已沦为夏巴卡的一则轶事。^①

此外,古埃及人不屑讳言的事同样提供了大量历史信息。虽然考古学记录中普遍存在伪造文书的现象(通常指伪造的纸莎草纸记录,这些记录都不可避免地遭受了虫蛀),甚至法老图坦卡蒙王冠上的珠宝也有假的,但我们今天所谓的艺术伪造品还从未在考古中发现过。

自公元前8世纪后,古埃及墓室塑像通常遵照古王国时期的陈旧风格雕琢,人物姿态僵硬且戴着卷曲的假发,这种假发早在两千年前就过时了。以象形文字书写的铭文显示这些木像其实是后代制作的。今人把这些塑

^① 可以确定的是,官方历史自有其虚妄。若将其作为古代政治宣传来看,它们同样在欺瞒中令人增长见识。

像当做真正的古物传之后世是毫无意义的,因为它们本质上是有实用价值的:它们是死者在来世的理想替身,而非二手市场上具有异国情调的艺术品。埃及晚期王朝塑像的仿古风格表现出继承传统的意味,这种传承或许有些夸张,但绝非意在欺骗。据此可知,其中无所谓艺术伪造,因为按我们的理解,其中根本无所谓艺术。^①

较之古埃及,古罗马帝国就显得不那么陌生了。从西塞罗到哈德良,当时的收藏家们痴迷于收购大理石和青铜塑像,用以点缀居室。公元2世纪,哈德良在蒂沃利(Tivoli)的别墅或许是参观古希腊经典名作的最佳去处。在那里,迈伦的《掷铁饼者》、波留克列特斯的《荷矛者》以及代达沙斯的《蹲着的维纳斯》,古典名作应有尽有。但哈德良的收藏有一点值得说明,至少以现代视角来看:这里面没有一件雕塑是希腊原作。这些塑像是为家居陈设而作的,模仿对象是被奉若经典的希腊范本,而作品本身实际上几乎没有任何一件是来自希腊的。

对罗马皇室收藏家而言,形式至上,艺术品质次之。一件极其精美的复制品甚至会被明目张胆地署上仿造者的名字。如此公开的赞赏是仿造者凭本事赚来的。^②当时的人对广泛借用前辈大师成果的行为明显持包容态度。在我们看来,这或许就是对伪造(或抄袭)的包容。普林尼的《自然史》中有一篇文章能在一定程度上解说这一现象。文中他根据“创新者们

① 这一区分是为了与现代埃及古董伪造者划清界限。艺术史家奥托·库尔兹在1940年代的一部收藏者手册《赝品》中写过一个相关案例,用以警告20世纪的买家。案例描述了一面刻有侍女浮雕的墙壁,这件作品模仿的是塞加拉的Ti墓室。作者写道:“这件浮雕并非是针对局部,而是要整体仿制。”现代伪造者听任美学妨碍了那侍女在古代的奇妙作用。

② 一件典型作品的铭文记道“雅典人阿尔科斯之子,阿波罗尼制作”,那是件公元1世纪赫库兰尼姆的青铜半身像,其模仿对象是三百年前波留克列特斯做的赫耳墨斯雕像。波留克列特斯未被提及,不过也不需如此,因为他的伟大是不言自明的。

及其发明创造的特色和时代”概述了之前几百年的艺术。一件雕塑或绘画的真正品质在于那些实现其美学效果的技艺。一旦被创造出来,技艺就进入公共领域,依据人们的需求不断被复制和改进,然而它们永远承载着其创造者的声誉:秉承着希罗气转球或阿基米德螺旋泵之传统向创新者们致敬。^①

上述技艺模型是围绕某位工程人员的创造观而言的,他最重要的创造性是建筑性的。人们对人物雕塑归属的执念主要与塑像上记载的人名有关。较早的铭文有时会被较晚的覆盖,这种做法比为新逝者立一座全新的纪念塑像更省财省工。利用旧料创作的雕塑被称为夺古建新(Spolia),它们往往被视作历史性的伪造,并且可能遭受正直民众的严厉谴责。西塞罗在写给阿提库斯的一封信中提到:“我对别人塑像上的骗人铭文深恶痛绝。”如果古埃及的人物肖像意在陪伴死者进入来世,那它们的罗马翻版则是为了代替正在消逝的记忆存留于世。改换铭文磨灭了石雕和铸铜作品作为过往记录的工艺作用。

西塞罗对夺古建新的愤怒与其对雕塑出处的漠视形成了鲜明对比。那些雕塑正是他让阿提库斯由海陆运到自己位于图斯库鲁姆(Tusculum)的住所的。同几百年后的哈德良一样,西塞罗关心的是雕塑营造的氛围而非其著作权。前者需要一座怡人的宫室摆放一件新仿的凯撒像,后者则渴望一座学园以容纳罗马时代的柏拉图。二人收藏经典雕塑是为了将其用作建筑的细部装饰。在这种语境下,没有什么伪造的必要。

^① 艺术史家蒂里·勒南在其《艺术伪造》一书中对普林尼给出了一个稍有不同却可作为补充的注解:“最伟大的艺术创作的‘署名’方式在某种程度上总让我们联想到科学发现,由此它们被某些已知的名人引入生活,可它们不是反映‘作者’性格的一面镜子。”

3

第一位遭人伪造的艺术家是圣路加。传说中,路加绘制了一幅圣母玛利亚的肖像画,画的是圣母怀抱圣婴耶稣的情景。圣母很喜爱这幅画,于是施恩于其上。据说这幅巨作——四个人列队才能将它抬起来——公元5世纪时从圣城耶路撒冷迁往君士坦丁堡。在随后的一千年中,这一图像被人尊称为《圣母子》(“指路的女士”)并且具有创造奇迹的神力,例如它可治愈疾病和保护城市免受侵略。公元718年抵挡撒拉逊人的事迹也被传教士们归功于这幅圣像的神力。但当1453年土耳其人攻占君士坦丁堡时,圣母玛利亚的恩惠似乎就不那么有效了。《圣母子》也在劫难逃毁于战火。

然而,这幅画的消失无关大局。因为到15世纪时,拜占庭帝国内流传的《圣母子》复本已数不胜数。这些复本都被奉为圣路加的作品,并且每幅画都能为其信徒创造奇迹。虽然它们都延续了原作的内容即母与子形象,但是人物表情和服饰风格千差万别。^①其中,与拜占庭原作相去较远的是旧圣西斯托(San Sisto)的圣母像和康布雷(Cambrai)的童贞玛利亚。前者是9世纪的罗马作品,早在公元1100年就被归在路加名下了。后者则以14世纪中期锡耶纳画派风格绘制,并于1440年运抵法国康布雷大教堂,它同样被视为路加的亲笔作品。这两幅画被广泛模仿。在康布雷的教士们眼中,复制绘画是项家庭手工业。有三幅15世纪的仿品能被认定是出自彼得·克里斯蒂之手。就《圣母子》而言,其仿绘量永远不会减少,其制造各种奇迹的传闻也不会减少。

^① 这些复制品在尺寸和形制方面同样是多种多样。大英博物馆中有一个版本竟是画中画,表现的是祭台上两位天使奉持《圣母子》像,台下教堂领袖们纷纷膜拜的情景。

当然，我们并没有证据证明路加真的画了其中任何一张画——即便是最久远的《圣母子》——倒是有无数理由质疑他参与了此画的创作。在《圣母子》风靡君士坦丁堡之前，根本没有记载表明路加有绘画的才能。大多数历史学家认可真正创造神话的是圣母子的形象(或其他类似的)：唯有神圣起源能够解释人们对它的尊崇和它创造的那些奇迹，而在有关圣婴耶稣的记述中篇幅最长的正是路加福音。路加本人不仅拥有必需的信息来源，还具备显赫的威望。

路加之声誉是后人伪造这幅虚构画作的重要组成部分和动力。路加的圣母肖像是虔诚骗局的一个实例，而虔诚骗局又是遗物崇拜的产物。中世纪基督徒相信圣徒能够依靠身体遗骸在墓穴外创造奇迹。包括尸骨和脏器在内的圣徒遗物，都被保存在教堂中，教徒们就在那里寻求神圣之灵的帮助。为满足需求，遗骸可被破裂成片，包成一袋一袋的，分配到各个教区。因为人们认为即便是最小的碎片也与整具尸体拥有同样强大的力量。事实上，任何事物都能通过与圣徒相接而变得神圣，如圣物箱等。圣物箱本是用来盛放圣徒衣物的，自然会与圣物接触。人们还将圣徒墓穴周边的石头收集起来当做圣物供奉。

最受人崇敬的还是那些与耶稣相关的物件。由于他的躯体已升往天堂，遗骸便仅剩指甲、乳牙、包皮等等。耶稣戴过的荆棘王冠被供奉在巴黎圣礼拜堂内，路易九世建造这座教堂主要就是出于上述原因。(与价值135000里弗的荆棘王冠相比，礼拜堂简直就是廉价货，其花费还不到前者的三分之一。)考虑到它们的宗教和实际经济价值，试图复制这些神圣遗物的行为也无可厚非。路易九世买下基督王冠三百年后，约翰·卡尔文开列出了一份荆棘王冠的清单。他发现，在欧洲各地的近二十座教堂内都藏有此王冠。他在《圣物论》一书中写道：“至于荆棘王冠，我们每个人都必须相

信,编织王冠的一条荆棘栽种在地,便可生长出足够多的荆条,”他还指出圣十字架上存留的木材数量足够建造一艘船。

这就是虔诚骗局的形而上学。尽管改革家们曾对此提出挑战,但伪造圣物有助于补益物质细分的过程并满足平民奉祀圣物的需求。简而言之,卡尔文实际上没能理解其中的真谛。神圣遗物的真实性是个信仰问题。如果荆棘和乳牙能使奇迹降临,为什么它们不能借神力生长、增殖?

同理,肖像画为何不可如此呢?从根本上说,《圣母子》是件遗物——据称出自一位福音传教士之手,且因圣母亲览而增色万分——只是这件遗物恰巧是幅绘画。伪造是可以接受的(只要它没出现在哈德良那个异教徒遍布的罗马),因为真实性是个可以讨论的问题。对中世纪的基督徒而言,重要的是究竟是谁创作了某个特定的形象,而一旦这个形象被民众接受,人们便能根据虔诚骗局的原理伪造它。并且只要能展现出创造奇迹的神力,任何一幅伪作都会被人当成真迹来崇拜。创造奇迹是每件遗物自我证明的有效途径。神奇事件的发生甚至可以向信徒们透露某件艺术品的神圣渊源,而作品的实际形态则无关紧要。按此逻辑,一幅15世纪锡耶纳画派风格的圣母像也就顺理成章地成为圣路加的真迹了。

4

耶稣本人也是位艺术家。根据一则6世纪的传说,他曾用一块布拂过自己的脸,就这样为埃德萨国王阿布加尔留下了一幅自画像。^①人们称这一彩色图像为圣容布。它的传奇起源得到了神力的证明——圣容布能在其他物件表面复制自身。在12与13世纪拜占庭的记载中,圣容布位于圣

^① 即便逝世后,耶稣也不曾停止自己的艺术活动。都灵裹尸布是其另一幅自画像,据说这幅画是将其圣容神奇地转移到织物上而创作完成的。

容砖旁，那是一块与圣容布形象完全相同的肖像瓷砖。这件事发生在机械复制降临之前——比最古老的印刷机还要早几百年——看似重影的现象成了和三位一体一样奇妙的神圣征兆。

文艺复兴时期，耶稣的这个把戏被当时一流的画家们学会了。对他们来说，完美的模仿就是对天赋才华的完美炫耀。15世纪那不勒斯艺术家科兰托尼奥的行事动机就与此类似，他曾伪造罗吉尔·凡·德·韦登和扬·凡·艾克的佛兰德式作品。1524年，诗人彼得罗·苏蒙特讲述了这位艺术家的一则著名轶事。一位商人将一幅大胆查理的肖像画借给了科兰托尼奥。归还时科兰托尼奥并没将原作送回，而是用一件“逼肖到真假难辨的”复本偷梁换柱。到科兰托尼奥“揭露这一美妙骗局”前，那位画商一直被蒙在鼓里。^①

然而，更有意思的是米开朗琪罗年轻时搬弄的伎俩。那时他还在佛罗伦萨画家多梅尼科·吉兰达约门下学徒，有一天他借到了一幅古代知名头像画来临摹。用他首位传记作家阿斯卡尼奥·孔迪维的话说，那幅画摹得极其精准以至于“当他把临摹本而非原作归还主人时，对方起初都没发觉有任何异样，只是在那年轻人和某个朋友谈论此事并嘲笑一番后才自知上当。”即便这场恶作剧最终被识破，两幅作品并置一处，也没人能分辨出哪件是真迹，哪件是米开朗琪罗的摹本，后者似是经过人工做旧处理似的。据孔迪维记述，这段小插曲“为米氏赢得了相当高的声誉”。

瓦萨里也同样对米开朗琪罗在绘画作伪方面的技艺赞不绝口。他将这位艺术家“天”赐的才华解释为上帝意欲“派遣一颗在每种艺术和每个领域都拥有万能力量的心灵降临人世……（他）或许更应该被我们誉为神而

^① 库尔兹很显地将短语——“li scovese lo bello inganno”翻译为“揭露自己成功的把戏”。

非人。”作为文艺复兴时期的人物，瓦萨里也试图将世界从宗教的束缚中解救出来。方法是将世界送到艺术家们的手中，然后他再用自己的记述使那些作品看似具备神奇的力量，从而实现理想。

米开朗琪罗的另一件伪作比前面提到的那件更具有人文主义特色。米氏的大理石雕刻是自学成才的，学成后（为展示自己的天赋，他伪造了一件多那太罗的浮雕，由于“模仿的过于精妙以至于好像真的出自原作者之手，只是伪作看起来或许更优雅、更具创意些”）米开朗琪罗雕凿了一尊真人大小的沉睡的丘比特。据瓦萨里记载，米氏的赞助人洛伦佐·迪皮耶尔弗兰切斯科·德美第奇十分欣赏这件雕塑。他建议“如果你把它埋在地下，再挖出来送到罗马，如此做旧一番，我保证它会被当成古董出售的。那样你赚到的远比在这里卖掉来得多。”事情最终真的就这样办了，那尊雕塑以两百达克特的价钱卖给了圣乔治的红衣主教拉法埃莱·里亚里奥。主教完全不知道自己手中的这件古代工艺品是赝品，直到谣言四起并传到他耳中：有人曾见到这尊爱神塑像的制作过程。拉法埃莱·里亚里奥可没有曼托瓦侯爵那么开明，他要求卖家退款。瓦萨里嘲讽他：“这种事若非圣乔治的红衣主教出面谴责是不会发生的，因为他根本没意识到这件作品的价值，尽管一切已经包含在它的完美之中了。”他还写道“对现代作品而言，只要它们是优秀的，就和古代的一样好。”^①按瓦萨里的逻辑，米开朗琪罗的伪造架起了从文艺复兴回归古罗马帝国的桥梁，就如同罗马时的古代复制品是重返古典希腊的通道一般。伪造的爱神雕塑与焦尔焦内的《沉睡的维

① 这个故事在瓦萨里的记述版本中，拉法埃莱·里亚里奥最终还是恢复了理智。在拒绝接受那件雕塑后，他将米开朗琪罗召唤到罗马，还曾在短期内赞助过米氏的创作。托马斯·霍温是个出了名的难缠顾客，他宁愿给瓦萨里贴上骗子的标签也不肯接受米开朗琪罗伪造的说法。“西方文明中最富才华的一位艺术家因伪造和欺诈获誉，这种观点简直令人难以置信。”霍温在《错误印象》中写道，“毋庸置疑，米开朗琪罗是位遵守基督教道德准则的人，他绝不会做伪造这种事。”