

WŁADYSŁAW ŚLESIŃSKI

Fałszerze, fałszerstwa i ich zwalczanie

Walkę z oszustwami dzieł sztuki poważnie utrudnia płynność granic między oryginałem, będącym historycznym dokumentem, a kopią, naśladownictwem pełnym czy częściowym a falsyfikatem. Zagadnieniem rozgraniczenia tych pojęć i ich definiowaniem zajmowało się wielu autorów, wśród których wyróżnił się Peter Bloch.

Dla celów niniejszej publikacji wystarczy ograniczyć się do kilku podstawowych pojęć. Za dzieła sztuki nieoryginalne czy też nieautentyczne uważać można te, w których występuje niezgodność (rozbieżność) między czasem jego powstania i stylem tego okresu. Za falsyfikaty należy uznawać dzieła sztuki, które zostały świadomie sporządzone w celu naśladowania i upozorowania czegoś, czym nie są, głównie dla osiągnięcia korzyści materialnych. Wyróżnić można dwie drogi prowadzące do tego celu – przez podrobienie lub przez przerobienie oryginału.

Fałszerstwa otrzymane drogą podrobienia polegają na sporządzaniu nowego „dokumentu” (oryginału) przez naśladowanie jakiegoś wzorca. Jako swobodne fałszerstwo określić można przedmiot, przy którego sporządzaniu wykonawca nie sięgał do konkretnego wzorca. Kopia jako naśladownictwo staje się falsyfikatem, gdy jest przedstawiana jako oryginał. Wśród kopii wyróżnić należy, poza ścisłym naśladownictwem określonego wzorca, replikę – będącą powtórzeniem, wykonanym przez samego autora lub jego warsztat; swobodną kopię – kiedy wzorec jest przetwarzany przez wykonawcę; kopię mechaniczną, np. galwanoplastyczną, wreszcie pastisz – kompilację sporządzoną z kilku różnych wzorców.

Fałszerstwa dokonane drogą przerobienia polegają na przeprowadzeniu pewnych zmian w istniejącym autentycznym obiekcie w celu oszukania nabywcy. Dokonuje się tego przez usunięcie pewnych części lub przez dodanie szczegółów bądź ich przekształcenie, przez dosygnowanie czy przesygnowanie, albo

przez celowe częściowe zniszczenia i uszkodzenia. Ścisłe biorąc, także zabiegi konserwatorskie likwidujące ślady zniszczeń stanowią pewną formę zafalszowań.

Poza wymienioną klasyfikacją fałszerstw znajdują się oczywiście obiekty źle rozpoznane, np. oryginały traktowane jako falsyfikaty.

Motywy fałszerstw jest najczęściej pragnienie uzyskania korzyści materialnych. W znacznie mniejszym stopniu działalność nieuczciwych pośredników, chęć zdobycia rozgłosu przez wykonawcę (jego próżność i względy ambicjonalne), a nawet splatanie komuś figla.

Osobowość fałszerza określić można, do pewnego stopnia, poznając zasób jego wiedzy i umiejętności – powinien posiadać doskonałą znajomość rzemiosła, aby dobrze wykonywać swój proceder. Należą tu zdolności artystyczne, zmysł naśladowczy, znajomość historii sztuki, materiałów i technik (i to w aspekcie historycznym), posiadanie umiejętności technicznych, znajomości rzemiosła i tajników sztuki, zdolność upozorowania autentyczności i uzyskania cech starości (tj. działania czasu) oraz czynników niszczących, jak np. uszkodzeń mechanicznych; wreszcie zdolność odpowiadania na potrzeby i oczekiwania swego czasu. Na marginesie warto zauważyć, że od konserwacji do fałszerstwa jest tylko mały krok. Wielu fałszerzy dzieł sztuki było najpierw konserwatorami i tylko lepsze zarobki skusiły ich do zmiany zawodu.

Fałszowanie dzieł sztuki ma tak dawną historię jak kolekcjonerstwo. Cel fałszerstw był zawsze ten sam – chęć oszukania. W starożytnym Rzymie naśladowano zwłaszcza dzieła greckie; w śre-



dniowieczu „produkowano” relikwie, dokumenty i pieczęcie; w dobie renesansu różne przedmioty antyczne. W XIX w. mówiło się już o „epidemii fałszerstw”, co wynikało z wysokich cen na dzieła sztuki wywołanych znacznym wzrostem zbieractwa. W drugiej połowie XIX w. naśladownictwa sporządzane były czasami na skalę przemysłową, a antykwiaryaty zapełniały się falsyfikatami.

Poszczególne państwa zaczęły się wyróżniać produkcją pewnych rodzajów falsyfikatów, np. Francja – obiektów z brązu i emalii, mebli i gobelinów, Niemcy – wyrobów z porcelany i srebra, Austria – starej broni i uzbrojenia, Rosja – numizmatów i złotnictwa. Nawet poszczególne miasta zdobywały specjalizację w tym zakresie, np. Kolonia w emalii i antycznych szklach, Hamburg w broni orientalnej, Hanau w wyrobach ze srebra. Szczególnie zauważalne było to we Włoszech, gdzie Umbria wyróżniała się sporządzaniem falsyfikatów z majoliki, Toskania – mebli renesansowych, Lacjum – starożytnych monet, Wenecja – szkieł i luster, a Florencja wyrobów z drewna.

Istniała także ożywiona wymiana falsyfikatów między antykwariuszami. W Japonii sprzedawano porcelanę japońską produkowaną w Paryżu, w Wenecji szkła wytwarzane w Czechach, w Wiedniu miniatury starowiedeńskie sporządzane w Berlinie, w Augsburgu srebra wyrabiane w Londynie itd. Pod koniec XIX w. Rzym uznawany był za centrum produkcji falsyfikatów. Dobrze zorientowany Augusto Jandolo potwierdzał tę opinię, dodając, że wyroby tam sporządzane są najlepsze dzięki umiejętnościom przekazywanym

z pokolenia na pokolenie. Po drugiej wojnie światowej za centrum fałszerstw dzieł sztuki uznany został Paryż.

Fałszerze stają dzisiaj pod pręgierzem na całym cywilizowanym świecie. W XIX stuleciu uznawano już niemal powszechnie fałszowanie dzieł sztuki za przestępstwo kryminalne, w XX w. zaś zaczęto za te czyny karać więzieniem. Nie oznacza to, że wcześniej nie zaliczano fałszerstwa do czynów karygodnych. Nie dotyczyło to jednak wszystkich dziedzin sztuki. Czasami niektóre z fałszyfikatów były wręcz przedmiotem podziwu.

Istnieje wiele form obrony przed fałszerstwami. Ich omówienie rozpocząć można od strony prawnej. Często sądzi się, że przed fałszerstwami powinno chronić prawo. Tymczasem w praktyce ukaranie za fałszerstwo dzieła sztuki jest trudne i skomplikowane, mimo że zdefiniowano oszustwo jasno, jako świadome spowodowanie strat majątkowych przez zatajenie prawdy. Podstawową trudnością jest udowodnienie świadomego działania. Bardzo łatwo jest bowiem tłumaczyć się przed sądem brakiem orientacji i przekonaniem o autentyczności przedmiotu. Straty majątkowe są też względne, gdyż często ceny za fałszyfikaty są niższe od cen obiektów autentycznych, a po odliczeniu kosztów, podatku itd. są relatywnie nieduże. Dodatkowe utrudnienie w postępowaniach karnych o fałszerstwa dzieł sztuki stanowi brak zgodności w ocenach między rzeczoznawcami.

Trochę łatwiejsze jest postępowanie karne o fałszerstwo, gdy nabywca uzyskał przy kupnie pisemną gwarancję autentyczności, gdy do udowodnienia jest wyłudzenie atestu lub gdy dla przestępstwa oszustwa fałszyfikat jest sygnowany. W ostatnio wspomnianym wypadku mamy do czynienia z zagadnieniem fałszerstwa dokumentu lub druku, znacznie lepiej sprecyzowanym w przepisach prawa karnego.

Określenie dzieła jako fałszyfikatu możliwe jest dopiero po udowodnieniu świadomego oszustwa. Nastąpić to może w wyniku dobrowolnego przyznania się wykonawcy do fałszerstwa pod naciskiem dowodów, ze względów ambicjo-

nalnych, prestiżowych, albo wówczas, gdy przestępstwo to udowodnione zostanie w wyniku badań stylistycznych, ikonograficznych czy technicznych.

Ważnym źródłem pozwalającym na zdemaskowanie nieautentycznych obiektów jest wiedza i doświadczenie pracowników naukowych dużych muzeów. Zajmując się nieustannie śledzeniem przedmiotów, których autentyczność podawana jest w wątpliwość, niektórzy z nich osiągają wysoką specjalizację.

Kolekcjonerzy i antykwariusze za granicą wykorzystują do pewnego stopnia wspomnianą możliwość uzyskania ustnych ocen stopnia autentyczności, oczywiście bez określenia wartości handlowej. Bez porównania jednak większym wzięciem cieszą się atesty i ich autorzy. Istnieje bowiem nadmierna wiara w świadectwa autentyczności wystawiane przez ekspertów. Duże zapotrzebowanie na atesty zdecydowanie określające autentyczność, pochodzenie dzieła itd., pojawiło się i nabrało szerszego zasięgu dopiero po 1918 r. Było to głównie wynikiem potrzeb „jednodniowych turystów” i nabywców dzieł sztuki ze Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej. W 1924 r. dr Harry David w 299 numerze *Berliner Tagesblatts* stwierdza, że duży handel sztuką stał się handlem atestami, gdyż sprzedaje się właściwie przede wszystkim tylko dzieła atestowane i opieczętowane.

Jest rzeczą zrozumiałą, że tylko atesty wystawione przez uznane autorytety mają poważne znaczenie. Oczywiście, pomyłki, jak w każdej dziedzinie wiedzy, są i tutaj nieuniknione, nie można być nigdy dostatecznie ostrożnym. Atesty mogą być zbyt pośpiesznie wykonane lub lekkomyślnie wystawione, czy też zbyt tolerancyjne, bez pełnych nieodzownych badań. Wreszcie bywają różnej rangi rzeczoznawcy, którzy również mogą być oszukiwani, a ich ekspertyzy podrabiane. Pamiętać należy, że certyfikat wystawiony nawet przez najlepszego znawcę nie jest żadnym orzeczeniem niepodważalnym, lecz poglądami wyrażonymi przez omylnego człowieka.

Fałszerze w dużej mierze korzystają z faktu, że każde fałszerstwo traktowane jest jako pojedynczy przypadek. Tymcza-

sem w momencie pojawienia się podejrzanego dzieła sztuki pierwsze pytanie powinno brzmieć: czy aby podobny obiekt już gdzieś wcześniej nie był oferowany? Wynika z powyższego konieczność powołania centralnej komórki rejestrującej ujawniane fałszerstwa, która miałaby donosić znaczenie, gromadząc bardzo cenny materiał porównawczy dla ujawniania tego rodzaju przestępstw. Myśl o potrzebie stworzenia takiej placówki i gromadzenia dokumentacji rzucona została już w 1917 r. przez Włodzimierza Antoniewicza (1893–1973), który proponował, aby żądać od kolekcjonerów i antykwariuszy dostarczania informacji, rysunków i fotografii posiadanych fałszyfikatów jako materiału porównawczego. Po sześćdziesięciu latach, w 1977 r., ta sama idea została powtórzona w innej części Europy przez Inge Zachner – tym razem również bez efektu.

Drugim otwartym zagadnieniem pozostaje pytanie: co się dalej dzieje z obiektami zakwestionowanymi jako fałszyfikaty? Czy ich posiadacze wycofują je z obiegu tylko na jakiś czas, przechowując do odpowiedniej okazji? Wspomniany już Włodzimierz Antoniewicz nawoływał do piętnowania postępowania tych kolekcjonerów, którzy po stwierdzeniu „wpadki” zakupiony fałszyfikat puszczają z pełnym cynizmem w dalszy obieg, w ten sposób rekompensując sobie poniesione straty. Samo uznanie takiego postępowania za naganne jest w praktyce mało znaczące. Toteż współcześnie wymienia się jako wzorcowe postępowanie Goldsmiths Corporation w Londynie, która opuncowuje przedmioty uznane jednoznacznie za fałszyfikaty stemplem, oznakowując je jako nowe prace. Warto w tym miejscu dodać, że na około sto lat wcześniej od londyńskiego Goldsmiths Corporation zwyczaj kontrmarkowania niewątpliwych fałszerstw praktykowali dwaj wybitni polscy kolekcjonerzy: hrabia Emeryk Czapski (1828–1896) i hrabia Andrzej Potocki (1861–1908). Nie tylko skrzętnie zbierali oni fałszywe monety jako najlepszy sposób umożliwiający porównywanie z autentycznymi, ale także wydawali na nie „wyroki” – znacząc je. To piętnowanie fałszywych monet dokonywali maleńkimi stempel-

kami herbowymi (pierwszy „Leliwa”) z literą „C” (Czapski) drugi „P” (Potocki) oraz dodatkowo stemplem z napisem „Falsus”. Skuteczniejszą ochroną przed nabywaniem falsyfikatów okazuje się jednak wiedza specjalistyczna kolekcjonerów w określonych dziedzinach sztuki.

Jak już wspomniano, fałszowanie dzieł sztuki osiągnęło na przełomie XIX i XX stulecia takie rozmiary i zasięg, a także tak wyrafinowany sposób ich sporządzania, że nawet doświadczeni znawcy byli czasami oszukiwani. Myśl zjednoczenia wysiłków międzynarodowych do walki z omawianą formą przestępstw nurtowała wielu kolekcjonerów, a przede wszystkim pracowników muzeów.

Koncepcje ograniczenia niefortunnych zakupów falsyfikatów, wprowadzenie lepszego obiegu informacji podjęli – prof. dr Justus Brinckman (1843–1915), dyrektor hamburskiego muzeum oraz Heinrich Angst dyrektor muzeum w Zurychu, organizując w 1898 r. Internationalen Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen (Międzynarodowy Związek Pracowników Muzeów do obrony przed fałszerstwami). Związek był ekskluzywny. Jego członkami mogli być jedynie pracownicy publicznych zbiorów, natomiast wykluczeni byli handlarze dziełami sztuki, a także historycy sztuki zatrudnieni np. na wyższych uczelniach. Ten elitarny charakter spowodował, m.in. że opieką i kontrolą objęte były tylko muzea reprezentowane w związku. Nieprzychylni tej organizacji nadali jej nazwę „Angst-Ferein” (Związek Strachu), nawiązując do nazwiska współtwórcy H. Angsta. Członkami związku byli dyrektorzy wielu muzeów europejskich z Niemiec, Austrii, Holandii, Belgii, ze Szwajcarii i Norwegii. W 1902 r. było 81 członków, a w 1906 r. 100, m.in.: dr Juliusz Lessing (ur. 1843), dyr. dr Jessen, prof. dr Friedrich Sarre z Berlina (1865-1945); dyr. prof. dr Mosner, dyr. dr Hans Seger z Wrocławia (1864-1943); prof. dr Richard Graul (ur. 1862), dyr. dr Kurzweilly z Lipska czy dr Steettiner z Hamburga.

Pierwszy paragraf statutu określający cel związku mówił o wzajemnym informowaniu się członków o starych

i nowych fałszerstwach antyków, dzieł sztuki, rzemiosła artystycznego itp., jak również o formach obrony przed nieuczciwymi handlarzami. W programie związku nie przewidywano prowadzenia badań nad autentycznością obiektów. Studia te były oddzielone od prac podjętych w celu ochrony kupujących przed falsyfikatami. Czasami jednak włączano do badań metody przyrodnicze, jak np. w wypadku Friedricha Rathgena (1862–1942) prowadzącego prace nad berlińskim popiersiem *Flory* w laboratorium Muzeum w Berlinie, w latach 1909–1910. Przewidywano w wyjątkowych wypadkach alarmowanie ogółu, aby m.in. chronić prywatnych kolekcjonerów. Spotkania członków związku odbywały się raz w roku, każdorazowo w innym miejscu. W czasie tych spotkań obok ogólnych informacji i odczytów miały miejsce dyskusje i inne formy wymiany poglądów. Niektóre dziedziny działalności związku omawiane były ze zrozumiałych względów przy „drzwiach zamkniętych”. Druki, jakie otrzymywali członkowie, dzieliły się na *Mitteilungen* (komunikaty) i *Vorbehandlungen* (materiały z corocznych spotkań) – wszystkie zastrzeżone tylko do użytku wewnętrznego. Związek działał bez aparatu administracyjnego i przetrwał aż do drugiej wojny światowej. Zgromadzone przez jego członków materiały były przechowywane w zamku berlińskim. Archiwum, liczące około 2000 fotografii, przypadło w czasie działań wojennych.

Po wojnie nie reaktywowano związku, nawet przez I.C.O.M. (Międzynarodową Radę Muzealną). W niektórych krajach częściowo funkcję związku przejęły specjalne jednostki policji. Generalnie jednak mimo wzrostu ilości fałszerstw, nadal brak jest instytucji zajmującej się systematycznie zagadnieniami fałszerstw i naśladownictw, która mogłaby udzielić fachowych porad kolekcjonerom i handlującym dziełami sztuki. W 1974 r. przy finansowym wsparciu Deutschen Forschungsgemeinschaft powstało Zentral Fälschungsarchiv, które miało w programie zebranie publikacji na temat fałszerstw, jak i innych materiałów udostępnionych przez muzea. W 1976 r. ujętych i udokumentowanych było 3000 obiektów.

Zakreślono szerokie, dalsze plany działalności, jednak po 1979 r. wystąpiły różne trudności, głównie finansowe, które utrudniały ich realizację.

Równocześnie podejmowane były także starania stworzenia zbiorów falsyfikatów już na początku XX stulecia. Między innymi taką próbę podjęto w 1902 r. w hamburskim Kunst und Gewerbe Museum, a w 1904 r. Emil Guimet przy muzeum swego imienia, w 1909 r. zaś Stefan Beissel uzasadniał w swej książce *Gefälschte Kunstwerke* wartość tego rodzaju kolekcji. Na ogół fachowcy podzielali przekonanie o wysokiej wartości dydaktycznej takich zbiorów, unaoczniających zręczność, wyrafinowanie, pomysłowość, wielostronność fałszerzy. Zbiory te umożliwiają także prowadzenie badań naukowych.

W praktyce zamiast zbiorów falsyfikaty doczekały się licznych wystaw – zwłaszcza często organizowanych od połowy lat sześćdziesiątych XX w. Początki tych ekspozycji sięgają pierwszego dziesięciolecia naszego wieku. Wówczas to Duńskie Muzeum Przemysłowe wspólnie z hamburskim Museum für Kunst und Gewerbe, Carlsberger Glyptothek oraz z kilkoma prywatnymi kolekcjonerami, zorganizowało w dniach 20-24 IX 1915 r. w Kopenhadze pokaz falsyfikatów i naśladownictw. Cel wystawy był przede wszystkim dydaktyczny – zwrócono uwagę na konieczność krytycznego i bardziej podejrzliwego patrzenia na dzieło sztuki przy jego kupnie. Z inicjatywą zorganizowania wystawy wystąpił świeżo powstały skandynawski związek muzeów Skandinavisk Museumsforbunds. Rok później (tj. w 1916 r.) Pennsylvania Museum w Filadelfii zorganizowało wystawę pt. *Fakes and forgeries*, obejmującą wyłącznie dzieła rzemiosła artystycznego, które tak chętnie nabywali Amerykanie, zwłaszcza w czasie swych podróży po Europie. Wystawa była ostrzeżeniem przed nabywaniem naśladownictw i falsyfikatów. W 1924 r. otwarto wystawę *Counterfeits, imitations and copies of works of art* w Burlington Fine Arts Club w Londynie, która prezentowała przede wszystkim przedmioty rzemiosła artystycznego. Najgłośniejszymi jednak ekspozycjami falsyfikatów w okre-

sie międzywojennym były ekspozycje w 1926 i 1937 r. Pierwsza – *Fälschungen und Faksimiles von Kunstwerken des 19. Jahrhunderts* zorganizowana przez Instytut Kryminalistyki w Wiedniu, Pruskie Ministerstwo Spraw Wewnętrznych w Berlinie i Urząd Policji w Zurychu oraz muzea austriackie, węgierskie, niemieckie i prywatnych kolekcjonerów, obejmowała wyłącznie dzieła malarstwa i grafiki. Po raz pierwszy pokazano publicznie, tak kompleksowo, ten sensacyjny materiał. Poza Wiedniem wystawę pokazano także w Berlinie. Jeszcze większy rozgłos uzyskała druga wystawa z 1937 r. pod tytułem *Gefälschte Kunstwerke* w wiedeńskim Kunsthistorischen Museum, zorganizowana przez Leona Planicsinga (1887–1952) i Ernsta Krisa. Wydano katalog tej wystawy, dzięki któremu nie dopuszczono do zaprzeczania jej osiągnięć.

Ważniejsze wystawy fałszerstw dzieł sztuki po drugiej wojnie światowej: 1952 – *Vals of echt?* Amsterdam, Stedelijk Museum; 1952 – *Forgeries and Imitation*, Oxford, Ashmolean Museum; 1953 – *True or False*, Amsterdam, następnie w Bazylei, Zurychu i Nowym Jorku; 1954 – *Le „Museum” des faux artistiques*, Paryż; 1955 – *Le faux dans l’art et dans l’histoire*, Paryż, Grand Palais. Guy Isnard, autor katalogów dwóch wymienionych wystaw, wydał na podstawie uzyskanego w ten sposób materiału książkę *Les pirates de la peinture* (Flammarion, Paryż 1955). Następne ekspozycje: 1961 – *Forgeries and deceptive copies*, Londyn, Muzeum Brytyjskie; 1967 – *Fakes and Frauds*, Madison Wisconsin, Madison Art Center; 1967 – *Art, Authentic and Fake*, New York, Graham Gallery; 1967 – *Original und Kopie*, Graz, Alte Galerie; 1969 – *Fakes, Frauds and Forgeries*, Portland Oregon, Portland Art Museum; 1970 – *Know what you see. The examination of painting*, Chicago; 1971/72 – *Bild und Yorbild*, Stuttgart, Staatsgalerie; 1973 – *Mistaken Identity*, Nowy Jork, Huntington, Hackscher Museum; 1973 – *Problems of authenticity in 19th and 20th century art*, New Jersey Princeton University Art Museum; 1973 – *Kunst unter Mikroskop und Sonde,*

Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz; 1973 – *Fakes and Forgeries*, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts; 1973 – *Copies, repliques, pastiches*, Paryż, Luwr; 1975 – *Dürer through other eyes. His graphic work mirrored in copies and forgeries of three centuries*, Williamstown Mass, Sterling and Francine Art Institute; 1976/77 – *Fälschung und Fälschung*, Essen, Museum Folkwang i Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. 1976/77 – *Wiener Porzellan echt oder Gefälscht*, Wiedeń, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst. W maju 1977 r. to samo muzeum urządziło wystawę *Europaisches Porzellan und keramiken der Firma Samson*. W tym miejscu warto zwrócić uwagę, że do połowy lat siedemdziesiątych rzemiosło artystyczne stanowiło często część składową szerszej prezentacji fałszerstw. Od 1979 r. pojawiają się wystawy fałszyfikatów i naśladownictw w ramach Hannoverischen Kunst-und Antiquitäten-Messe. Mamy tu do czynienia nie tylko z nową formą wystaw, ale i koncepcją polegającą na ograniczeniu prezentacji do jednej lub dwóch dziedzin sztuki. Ułatwiała to odbiór i umożliwiało lepsze zorientowanie się w problematyce. W 1979 r. wystawa towarzysząca targom hanowerskim poświęcona była fałszerstwom wyrobów ze szkła i ceramiki, w 1980 r. fałszerstwom białej broni, w 1981 r. wyrobom z cyny, a w 1982 r. ze srebra. Autorami dobrze ilustrowanych katalogów tych wystaw byli wybitni specjaliści w danej dziedzinie. Liczba wystaw ukazujących fałszyfikaty dzieł sztuki stale rośnie. W Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej w latach 1967–1977 było ich dziesięć, np.: w 1977 r. zorganizowano wystawę *The eye of the beholder. Fakes, replicas and alterations in American art*, New Haven, Yale University Art Gallery; 1979 – *Echt oder falsch*, Zurych, Schweizerische Landesmuseum; 1980 – *Original-Kopie-Replik-Paraphrase*, Wiedeń, Akademie der Bildenden Künste; 1980 – *La vie mysterieuse des chefs-d’oeuvres*, Paryż, Grand Palais; 1983 – *Echt vals? Namaak door de eeuwen heen*, Amsterdam, Allard Person Museum; 1984 – *Falsche Pharaone. 200 Jahre Ges-*

chichte der Fälschung, Hamburg itd.

Wymienione ekspozycje cieszyły się znaczną frekwencją. Stwierdzić należy, że zainteresowanie społeczeństwa fałszerstwami dzieł sztuki jest duże. Na wiele pytań próbuje odpowiedzieć radio, telewizja, prasa, jak i różnego rodzaju literatura. Czytelników i słuchaczy fascynuje przede wszystkim strona sensacyjna i psychologiczna tego zjawiska. Stanowiska są jednak różne. G. Koch, autor książki *Kunstwerke und Bücher* (1915), widział wiele złego w tym, że o fałszerzach i fałszerstwach pisze się dużo, a nic pożytecznego z tego nie wynika, gdyż autorzy posługują się prawie wyłącznie nie sprawdzonymi anegdotami. Wiele lat później Heinz Althöfer (1976) wyraża odmienny pogląd, uważając, że w wyniku dostępności tej specyficznej beletrystyki kryminalnej bardzo wielu ludzi zainteresowało się sztuką i jej problemami.

Większość książek o fałszerstwach dzieł sztuki zawiera niepewne wiadomości techniczne. Autorzy nowszej literatury ciągle bezkrytycznie podają informacje zaczerpnięte od swych poprzedników, materiał zaś ilustracyjny z reguły ponownie reprodukuje. W wielu pozycjach ukazujących się w dużych nakładach powtarzają znane skandale związane z fałszerstwami. Prace te są bardziej relaksowe niż informacyjne, gdyż nie są pomocne w rozpoznawaniu fałszerstw czy naśladownictw. Praktyczna ich przydatność jest niewielka, najlepsze z nich uświadamiają czytelnikom niebezpieczeństwa związane z kupnem dzieł sztuki.

Z książek ujmujących wszystkie dziedziny fałszerstw dzieł sztuki wymienić należy przede wszystkim prace: Paula Eudela (1837–1911) *Le Trugware* (Paryż 1884 i 1905) i *Trucs et Truques* (Paryż 1908), tłumaczona na język niemiecki przez Bruno Buchera (1826–1899) pt. *Die Fälscherkunde* (Lipsk 1895; 2. wydanie 1909, uzupełnione przez Arthura Roesslera), Stefana Beissela *Gefälschte Kunstwerke* (Freiburg 1909), Hannsa Grossa (1847–1915) *Der Ratitätenbetrug* (Berlin 1901), Alberta Neubergera *Echt oder Fälschung?* (Lipsk 1924), Paula

Harrisona *Garantiert echt* (Wiedeń 1935), Adolpha Donatha *Wie die Kunstfälscher arbeiten* (Praga 1937), Fritza Mendoxa *Aus der Welt der Fälschung* (Stuttgart 1953), Franka Arnaua *Kunst der Fälscher, Fälscher der Kunst* (Düsseldorf 1960), Joachima Golla *Kunstfälscher* (Lipsk 1961), Otto Kurza *Fakes. A. Handbook for Collectors and Students* (Londyn 1967), Thomasa Almetorha *Kunst und Antiquitätenfälschungen* (Mönachium 1987).

Nieznaczną grupę książek stanowią pozycje naukowe, napisane przez fachowców – niekiedy historyków sztuki, jak np. Stuarta J. Fleminga. *Authenticity in Art: The Scientific Detection of Forgery* (Londyn 1975). Znacznie większą liczbę stanowią artykuły i rozprawy naukowe w fachowych czasopiśmie. Ich autorzy to eksperci piszący o bardzo wycinkowych zagadnieniach, dotyczących jednego obiektu lub kilku, omawiają pewien tylko problem, i to bardzo często z punktu widzenia krytyczno-stylistycznego, lub dokonują analizy ikonograficznej (np. prawidłowości za pięć tuniki rzymskiej).

Specyficzną grupą pozycji, zawierającą wartościowe uwagi praktyczne są wspomnienia kolekcjonerów, handlarzy lub fałszerzy dzieł sztuki, jak np. Michała hr. Tyszkiewicza (1828–1897) *Notes et souvenirs d'un vieux Collectionneur* (1897) i tłumaczenie angielskie *Memories of an Old Collector* (Londyn 1898), Augusto Jandoloa *Bekenntnisse eines Kunsthändlers* (Wiedeń 1940), Eduarda Leischinga (1858–1938) pracującego od 1886 r. w Osterreichischen Museum für angewandte Kunst w Wiedniu, a w latach 1909–1923 jako dyrektor, który publikował swe wspomnienia m.in. w czasopiśmie *Alte und Moderne Kunst* (1963–1965), czy Andrea Mailferta *Au pays des antiquaires* (Paryż 1935) i niemieckie tłumaczenie *Denn sie wollen betrogen sein* (Wiedeń 1967, 6. wydanie 1977).

Na pytanie o naszą literaturę na temat fałszerstw dzieł sztuki pada prawie wyłącznie odpowiedź „brak opracowań tego tematu”, toteż wydany u nas w 1966 r. przekład z języka niemieckiego książki Franka Arnaua *Sztuka fałszerzy i fałszerze*

sztuki wypełnia tę dotkliwą lukę. Jest to jak zwykle tylko po części prawda. Istnieje bowiem w języku polskim kilka mniejszych i obszerniejszych prac dotyczących problemów fałszerstw. Najkorzystniej przedstawia się polska literatura o fałszerstwach w dziedzinie numizmatów. Już w 1839 r. wzmiankuje o nich Kazimierz Władysław Bandtkie–Stężyński (1783–1846) w pracy *Numizmatyka krajowa*, w 1845 r. Ignacy Zagórski (1788–1854) w książce *Monety dawnej Polski*, hrabia Emeryk Czapski w *Catalogue de la collection des médailles et monnaies polonaises*. Kraków 1871–1916, Walery Kostrzebski (1828–1899) i Karol Beyer (1818–1877) w artykułach zamieszczonych w *Wiadomościach Numizmatycznych* czy Henryk Mańkowski (1872–1924) w książce pt. *Fałszywe monety polskie* (Poznań 1930).

Przejdźmy jednak do praktyki. Współcześnie coraz bardziej widoczny jest fakt, że wraz z rozwojem techniki fałszowania dzieł sztuki następuje postęp w metodach ich wykrywania. W ostatnich kilkunastu latach znajomość materiałów i technik sporządzania dzieł sztuki znacznie się pogłębiła, a także zostały bardzo udoskonalone metody analityczne. Wykorzystanie tego wszystkiego do walki z fałszerstwami stało się sprawą oczywistą. Wprawdzie i techniki fałszowania udoskonalily się, ale fałszerze w swej przeważającej liczbie nadal nastawieni są na oszustwa „optyczne”, w mniejszym stopniu zadając sobie trud naśladowania dawnej techniki i technologii. Stąd na rynku antykwarycznym pojawiają się w dużej ilości fałszyfikaty wykonane prymitywnie. Bardzo cenne obiekty wymagają jednak poważnych badań laboratoryjnych. Rola ich jest często przeceniana lub nie doceniana. Równocześnie jednak zostało stwierdzone, że poprzestanie jedynie na ocenach stylistycznych i ikonograficznych jest bardzo złudne.

Współczesne analityczne badania autentyczności dzieł sztuki ujmowane są w cztery grupy:

1) badania technologiczne – przeprowadzane głównie na podstawie analiz chemicznych, których użycie jest szcze-

gólnie celowe, gdy w obiekcie występują stopy lub różne materiały. Autentyczność dzieła stwierdzana jest na podstawie użytych materiałów, a ściślej na stwierdzeniu, czy występowały one w czasie rzekomego powstania;

2) badania techniki wykonania. Istota badań polega na porównywaniu z autentycznymi obiektami, i to nie tylko pod względem stylistycznym, ale i wykonawczym. W omawianych badaniach ważną rolę spełniały metody mikroskopowe, np. pod mikroskopem stereoskopowym – odkrywanie śladów obróbki na powierzchni obiektów, pod mikroskopem w świetle odbitym pozwalającym na zaobserwowanie, czy przedmioty z metalu są odlewane, kute lub hartowane, pod mikroskopem zaś w świetle przechodzącym rozpoznanie ceramiki formowanej ręcznie lub na kole garncarskim itd.;

3) badania występowania objawów starzenia. Polegają one na gromadzeniu informacji o wieku dzieła i o jego autentyczności na podstawie zmian zachodzących w materiałach, z jakich są sporządzane. Dla określenia autentyczności ważna jest ocena zachodzących procesów starzenia. Pewne znamiona jak zgorzelina, patyna czy iryzacja wymagają zaistnienia dłuższego czasu;

4) metody określenia wieku. Wykorzystywane są tu takie metody, jak: termoluminescencyjna (np. dla wyrobów ceramicznych), dendrochronologiczna (dla drewna), radiowęglowa (dla materiałów organicznych) itd.

Wiele badań analitycznych potwierdza opinię, m.in. Franka Arnaua (1960), że największym wrogiem fałszerzy jest czas. Wszelkie bowiem przyspieszenia procesów naturalnego starzenia się są tylko próbami upozorowania wieku. Generalnie można powiedzieć, że z powodu coraz szerszego stosowania metod fizycznych i chemicznych do badań fałszyfikatów działanie fałszerzy jest utrudnione. ■

Przedruk za: Władysław Ślesieński, *Fałszerstwa rzemiosła artystycznego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1994, s.8-18