

Władysław Ślesieński

Fałszerstwa wyrobów z porcelany i ich identyfikacja

Ochrona Zabytków 46/1 (180), 51-56

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

FAŁSZERSTWA WYROBÓW Z PORCELANY I ICH IDENTYFIKACJA

Znany muzeolog, profesor Justus Brinckman (1843-1915)¹ z Hamburga głosił pogląd, że sztuka fałszowania ma również pozytywne strony. Ujawnia się to szczególnie dobitnie w wypadku porcelany, która w Europie została wynaleziona przecież w wyniku naśladowania wyrobów chińskich. Z kolei Maria i Jerzy Łosiowie² twierdzą, że pojawienie się falsyfikatów „nobilituje” naśladowane wyroby jako uznane za godne nabywania i zbierania. Najlepiej jednak przekonuje do fałszowania rosnąca wartość danych przedmiotów i rosnące ceny. Za wczesne wazy saskie z marką „A.R.” (*Augustus Rex*) w Polsce, w okresie międzywojennym, w zależności oczywiście od ich wielkości i bogactwa dekoracji płacono do kilku tysięcy złotych³, zaś w 1956 r. w domu aukcyjnym Sotheby's 10 tysięcy marek zachodnich, w 1971 r. 120 tysięcy marek, a w 1985 r. 150 tysięcy dolarów⁴. Jak we wszystkich dziedzinach sztuki, tak i w wyrobach z porcelany wysokie ceny prowadzą do ich naśladowania i fałszowania.

Porcelanę już dość wcześnie zaczęto fałszować w jej ojczyźnie — Chinach. Nie jest to więc osiągnięcie czasów nowoczesnych, gdyż Chińczycy okazali się najlepszymi fałszerzami porcelany. Opinię wyjątkowo zręcznych naśladowców starej porcelany zyskali dwaj artyści chińscy Tsau-i-Kong (1522-1572) i Tschiau (1557-1619). Ostatni wymieniony znajdował podobno dużą przyjemność w dostarczaniu falsyfikatów wytrawnym antykwariuszom, którzy przyjmowali je za autentyki⁵. Za szczytowe osiągnięcia w dziedzinie fałszerstw porcelany chińskiej uznawane są wyroby cesarskiej fabryki w Yung Cheng (1723-1735) specjalizującej się w sporządzaniu kopii dla kolekcji pałacowej. Stopień opanowania technicznego był tak wysoki, że wiele wyrobów jest nie do odróżnienia od oryginałów⁶. Mimo licznych dowodów wczesnego sporzą-

dzania w Chinach imitacji starej porcelany A. Donath⁷ uważał, że przemysł fałszerski zaczął tam kwitnąć dopiero od początku XX stulecia. Tę rozbieżność można tłumaczyć między innymi specyficznym pojmowaniem przez Chińczyków naśladownictw i ich głębokim szacunkiem i miłością do wartości materialnej dawnych pokoleń. Obecnie fakt pojawienia się wkrótce po roku 1910 szczególnie wielu falsyfikatów chińskiej porcelany tłumaczy się budową kolei w Chinach i licznymi przy tej okazji odkryciami w wykopaliskach starych form do sporządzania porcelany, które zaczęto wykorzystywać.

Porcelana zaczęła przedostawać się do Europy już w XIV wieku. W XVI stuleciu mamy we Włoszech do czynienia z wyraźnymi próbami jej naśladowania, a zainteresowanie nią dochodzi do obsesji. W Holandii, w następstwie schwytania w 1604 r. portugalskiego okrętu „*Catharina*” wiozącego prawie 100 tysięcy sztuk biało-niebieskiej porcelany zapotrzebowanie na nią wzrosło tak ogromnie, że import nie był w stanie tego zaspokoić. Ocenia się, że sami Holendrzy w latach 1604-1656 sprowadzili ponad 3 miliony wyrobów z porcelany. W okresie baroku i rokoka zbiory dalekowschodniej porcelany stały się nieodłącznym elementem wyposażenia pałaców. Manufaktury w Delft, a potem w Miśni i innych ośrodkach zaczęły produkować jej naśladownictwa, które przy skąpym materiale porównawczym były często przyjmowane za oryginały⁸. Wachlarz fałszerstw rozciągał się od imitowania dekoracji wschodnioazjatyckiej na fajansie (z braku porcelany) aż do „upiększania” wyrobów chińskich poprzez malowanie i to nie tylko użytkowych, ale i dekoracyjnych przedmiotów⁹. Z inspiracji holenderskiej Oost-indische Compagnie (Kompanii Wschodnioindyjskiej) powstałej w 1602 r. w Chinach zaczęto produkować porcelanę na eksport do Europy, według nadesłanych wzorów dotyczących kształtów, jak i dekoracji. Przez pewien czas była to porcelana biała lub malowana podszkliwnie (głównie niebiesko). Po przywiezieniu do Holandii była ona dekorowana naszkliwnie, np. przez Gerrit van der Kaadt'a. Znający się na interesach

¹ A. Donath, *Technik des Kunstsammlers*, Berlin 1923, s. 123.

² M. i. J. Łosiowie, *Uwagi zbieraczy* (w:) E. Kowecka, M. i. J. Łosiowie, L. Winogradow, *Polska porcelana*, Wrocław 1983, wyd. 2, s. 196.

³ R. S. Ryszard, *Porcelana od baroku do empiru*, Warszawa 1964, s. 118.

⁴ H.-M. Glogger, *Kunst und Antiquitäten sachkundig kaufen*, Düsseldorf 1985, s. 163.

⁵ E. Osten, *Zur Geschichte der Antiquitäten-Schwindels*. „Antiquitäten Zeitung” 1903, 11, s. 82.

⁶ S. J. Fleming, *Authenticity in Art*, London 1976, s. 141.

⁷ A. Donath, *Wie die Kunstfälscher Arbeiten*, Praga 1937, s. 106.

⁸ S. J. Fleming, o.c., s. 142.

⁹ K. Zimmermann, *Nachdekorierung von Chinesischen Porzellan in Europa*. „Der Kunstwanderer” 1929, 1-2, s. 202. A. Neuburger, *Echt oder Fälschung?*, Leipzig 1924, s. 123.

Chińczycy wkrótce zaczęli oferować z własnej inicjatywy porcelanę niebiesko malowaną z białymi polami, które mogły być wypełniane napisami, herbami, kwiatami czy scenami figuralnymi itd. według ówczesnych sztychów europejskich.

Dekoracje wykonane w Holandii są nieco bledsze realizowane przy użyciu farb naszkliwnych, mają motywy przeważnie roślinne, wśród których występują czasami kwiaty nie znane na Dalekim Wschodzie na przykład róże¹⁰. Przy dokładniejszym badaniu późniejsze (uzupełniające) dekoracje są do rozpoznania. Nieco później zaczęto naśladować dekoracje japońskie, w czym między innymi wyróżniał się Pieter Adriaensz Kocks z Delft¹¹.

Miśnieńska manufaktura porcelany zaczęła w latach 1720-1723 produkować imitacje chińskiej porcelany, zaopatrzonej znakami chińskimi względnie zbliżonymi do nich¹². Okres szczytowy naśladownictwa chińszczyzny w Miśni przypada na ostatnie lata panowania Augusta Mocnego (1670-1733). Znalazły się też one w jego zbiorach i uchodziły przez dłuższy czas za prace oryginalne. Jednym z najlepszych i najwcześniejszych działających na tym polu malarzy był wrocławianin Johann Daniel Preussler. Motywem skłaniającym do „upiększeń” i naśladownictwa, często fantazyjnych, była nie tylko moda, ale i lepsze zyski finansowe. Równocześnie warto dodać, że dłuższy czas nie rozróżniano chińszczyzny od japońszczyzny w dekoracjach porcelany. Stosunkowo też rzadko znajdujemy wśród imitacji z Miśni porcelanę japońską. Spośród innych manufaktur naśladowujących porcelanę Dalekiego Wschodu wymienić należy pracującą około 1840 r. w Herendt na Węgrzech¹³, a także manufaktury we Francji i w Anglii.

Porcelana angielska z Worcester i z Chelsea była najczęściej fałszowaną przez Coalport i Stratford-la-Bow. Na kontynencie kopiowano porcelanę angielską jak np. jaspisowe wyroby Wedgwooda, w Tournai w XIX wieku. Z kolei niektóre wytwórnie angielskie w XIX w. naśladowały osiemnastowieczną porcelanę kontynentalną m.in. z Sèvres i z Miśni. Znanym naśladowcą wyrobów sevrskich był Thomas Martin Randall. Działał on w spółce z Richardem Robinsem, a następnie otworzył też z Liewellynem Jewittem wytwórnię w Madeley w Shrepshire. naśladowując porcelanę z Sèvres sporządzoną z masy miękkiej wytwarzanej przez Billingsleya w Nantgew (manufaktury założonej przez Williama Billingsleya (1758-1825). Malowano ją w zakładzie Robins i Randall w Londynie¹⁴. Wspomnieć należy, że fabryka w Chelsea i Worcester imitowały porcelanę chińską, tyle że w miękkiej masie zamiast w twardej.

Dobra porcelana niemiecka, zwłaszcza wczesna była

bardzo poszukiwana i osiągała wysokie ceny, tym samym skłaniała często do fałszowania. Miśnia kopiowała swoje własne osiemnastowieczne wyroby po 1815 r. gdy znalazła się w upadku. Sprzedawała także swoje zdefektowane i nie dekorowane wyroby zalegające dotychczas w magazynach. Wykonawcą wielu kopii figurek miśnieńskich był Karl Thiema z Potschappel. Wśród manufaktur sporządzających w celach oszukańczych porcelanę ze znakiem Miśni była fabryka w Hochst. Dekoracje porcelany królewskiej manufaktury miśnieńskiej (np. wzór cebulowy) były kopiowane w XVIII w. przez manufakturę w Berlinie (już około 1770 r.) oraz brunszwicką w Fürstenbergu. Od 1879 r. dekoracje wyrobów manufaktury królewskiej w Miśni na dużą skalę fałszowała fabryka Teichert Ofen und Porzellanfabrik w Cölln-Meissen postępując się też często znakiem „Meissen” (w owalu i z gwiazdką), co tym bardziej sugerowało autentyczność przedmiotów. Królewska manufaktura porcelany w Nymhenburgu wypuściła na rynek wyroby ze swych starych form. Wiele form z Ludwigsburga nabyła wytwórnia w Amberg, a firma Dressel, Kister i Ska kopiowała figurki z Hochst wykorzystując dawne formy. Podobnie postąpiła austriacka fabryka Wahliss produkując figurki i serwisy „stary-Wiederl” (1718-1864). Fabryka działała w latach 1894-1924. Założył ją Ernst Wahliss, a po jego śmierci w 1879 r. prowadzili ją synowie Gerhard i Erich. W 1865 r. antykwariusz Weininger Salomon i S... z Węgier zamieszkały w Wiedniu nabyli znaczną część białej nie malowanej porcelany „stary-Wiederl”, którą dekorowano według muzealnych wzorów i sprzedawano jako oryginały. Porcelana z fałszywymi znakami „stary-Wiederl” występowała w drugiej połowie XIX w. we wszystkich krajach Europy, a nawet w Ameryce. W odróżnieniu jednak od bardzo wczesnego sporządzania fałszywych znaków porcelany miśnieńskiej, znaki „starego Wiednia” pochodzą prawie wyłącznie z lat po 1864, tj. po zamknięciu wytwórni¹⁵. Czasami nawet rządy wspomagały fałszerzy, na przykład udzielając zezwoleń fabrycznych A. Kristera w Waldenburgu na używanie liter „K.P.M.”, co mogło oznaczać „Königliche Porzellan Manufaktur” (w Berlinie) lub „Kisters Porzellan Manufaktur” prawie niczym się nie różniących.

Liczne są fałszerstwa porcelany francuskiej, zwłaszcza wczesnej. Szczególnie wyroby z Sèvres były cenione i poszukiwane. Do ich wielu imitacji przyczynił się poważnie fakt sprzedaży całego zapasu porcelany Sèvres uzbieranego w ciągu XVIII wieku. Było to w czasie dyktury Alexandre Brongniarta (1770-1874), wybitnego chemika i geologa oraz rzetelnego administratora w latach 1813-1848, który dla poratowania finansowego manufaktury odsprzedał wyroby zdefektowane przy wypalaniu, nie pomalowane. Ten biały towar nabywali za niskie ceny handlowcy Peres, Irlande i Jamard, którzy urządzili w pobliżu fabryki „Atelier de décoration”, gdzie po pewnych retuszach i pomalowaniu sprzedawali nabyte obiekty za odpowiednio wyższą cenę

¹⁰ K. Zimmermann, o.c., s. 205.

¹¹ F. Reichel, *Alljapanisches Porzellan*, Leipzig 1980, s. 128.

¹² F. Studziński, *O fałszywkach starej porcelany*. „Kuryer Literacko-

-Naukowy, dodatek do I.K.C.”/ 20.9.1926, nr 259, s. 5

¹³ D. Lion-Goldschmidt, *Les poteries et porcelaines chinoises*, Paris 1978, wyd. 3, s. 192.

¹⁴ G. Savage, *Porcelana i jej historia*, Warszawa 1977, s. 403.

¹⁵ W. Neuwirth, *Wiener Porzellan - Echt oder gefälscht?* „Weltkunst” 1975, 9, ss. 774-777.

jako „stary Sèvres”. Po tym okresie w Sèvres na zdefektowanych sztukach wytłaczano rok i literę „S”, po czym wypalano ją i malowano zielenią chromową. Tak oznakowany wybrakowany towar teoretycznie nie mógł być używany do oszustw. Sądzi się jednak, że fałszerze wypełniali zagłębienia znaków, jak i usterki masą i zrcznie pokrywali farbami naszkliwnymi, czasami wprowadzając nawet napis „Decoré à Sèvres”. Znane są też inne próby oznakowania przez Sèvres usterkowanych wyrobów, np. w latach 1873-1879 przez Louis Roberta poprzez stosowanie marki podszkliwnej, które też nie ochroniły ich w pełni¹⁶. Porcelanę sewrską kopiowano w wielu manufakturach europejskich. Nawet trudności z dysponowaniem miękką porcelaną obchodzono używając wyrobów z Tournai i Saint-Amand, które zaopatrywano znakami Sèvres¹⁷.

Najbardziej znaną fabryką kopiującą modele Sèvres była manufaktura Samson w Paryżu. Z nazwą tej firmy łączy się zresztą od połowy XIX w. bardzo wiele naśladownictw i kopii prawie wszystkich manufaktur porcelany europejskiej, chińskiej i japońskiej. Manufaktura założona w 1815 r. nabyta została w 1845 r. przez Edmé Samsona od Tineta i przekształcona w Manufacture de Porcelaine d'Art — „reproductions d'ancien”, a jej dyrektorami byli Edmé Samson (1810-1891), Emile Samson (1837-1913), Leon Samson (1864-1928) i Pierre Samson, który po długim pozostawaniu w ręku rodziny w 1964 r. przekazał ją G.C. Richerdiere. Firma Samson działała często na granicy między kopią a fałszerstwem. Przykładem tego jest m.in. pozorne liczenie się z francuskimi przepisami zabraniającymi od 1803 r. zarówno naśladowania znaków firmowych, jak i działalności nieuczciwej konkurencji. Produkty Samsona noszą dwa rodzaje oznakowań. Jedne mają literę „S” w wielu fantazyjnych wariantach, zawsze jednak bliskie naśladowanym manufakturom i okresom. Znak wykonany naszkliwnie czerwoną farbą muflową jest dość łatwo usuwalny. Drugą grupę stanowią znaki bardzo bliskie imitowanym wyrobom, wykonane niebieską farbą podszkliwną i literą „S” sporządzoną naszkliwnie, łatwą do usunięcia. Imitacje produkowane przez omawianą firmę są na ogół dokładne, dobre technicznie i odznaczające się dużym wyczuciem stylów. Natomiast koloryt był naśladowany zazwyczaj niedokładnie¹⁸. Parę lat później od założenia manufaktury Samsona powstała firma „Bourdois et Block” o podobnym profilu działalności¹⁹.

Porcelanę włoską z Capo-di-Monte naśladowano w Niemczech. Wiadomo także, że stare formy wytwórni Capo-di-Monte przejęła fabryka Doccia i wykorzystywała je przez pewien czas, tak że trudno jest dzisiaj ustalić czy mamy do czynienia z oryginałem, czy wtórnym wyrobem z

Doccia²⁰. Augusto Jandolo przytacza pogląd wyrażany w początkach XX stulecia, że sztukę włoską lepiej potrafią fałszować poza granicami Włoch niż w kraju. Dowodem tego miały być m.in. pierwsze fałszyfikaty włoskiej majoliki przybyłe w 1868 r. z Anglii. Równocześnie wiadomo, że Włosi tylko sporadycznie wykonywali imitacje sposobem fabrycznym, natomiast najczęściej wytwarzali pojedyncze sztuki z dużą cierpliwością, niekiedy ze wspaniałymi efektami, świadczą o tym prace Ferruccia Mengaroni (1876-1925) czy Casimira Tomba (1857-1929)²¹.

Polska porcelana z Korca fałszowana była już w XIX w., a z Baranówki w początkach XX wieku. Zdaniem Marii i Jerzego Łosiów²² dzisiaj jest więcej fałszerstw Korca niż jego oryginałów, natomiast nieliczne są autentyki z fałszywymi znakami wytwórni. Najczęściej domalowywano znaki i wzory koreckie na białej porcelanie. Według Ryszarda Stanisława Ryszarda (1871-1955)²³ taką działalnością w latach 1884-1914 zajmował się w Brodach Samuel Meiblum (lub Maiblum). Fałszowanie znaków Korca ułatwiał fakt istnienia jego wariantów, ale zawsze wykonanych swobodnie. Tymczasem ich fałszerze albo je delikatnie kaligrafowali, lub niedbale grubo malowali. Porcelana z Korca pochodząca z różnych lat wykazuje dość dużą różnorodność masy, szkliva i farb, a także poziomu artystycznego, a to ułatwiała jej fałszowanie. Na fałszyfikatach występują czasami inne elementy dekoracyjne niż na wyrobach Korca.

Techniki i materiały służące sporządzaniu fałszerstw wyrobów z porcelany

Podrabianiem starych wyrobów z porcelany zajmowały się nie tylko poszczególne osoby, ale przede wszystkim manufaktury produkujące większe ilości przedmiotów i dysponujące odpowiednimi, skomplikowanymi urządzeniami technicznymi. Jakkolwiek i indywidualni fałszerze dysponują obecnie znacznie lepszym sprzętem niż dawniej, np. piecami elektrycznymi wytwarzającymi potrzebną, ściśle określoną temperaturę. Pozostaje jednak szereg problemów technicznych trudnych do pokonania przez indywidualnych fałszerzy, jak skurcz przy wykonywaniu odlewów itd. Stąd z reguły skazani byli na wykorzystywanie gotowych wyrobów. Zaowocowało to przekonaniem, że większość fałszerstw porcelany odbywa się dopiero po opuszczeniu manufaktury. Tymczasem, jak wspomniano najświetniejsze manufaktury porcelany w wyniku dużego zapotrzebowania w XIX i XX w. wykonywały odlewy ze swych starych form, np. osiemnastowiecznych. Przykładem tego jest także Miśnia, która w XX w. ponownie zaczęła korzystać ze swych własnych wcześniejszych form. Innym rodzajem dostarczania fałszerzom półfabrykatów (jeśli nie wykorzystywano ich samemu) była

¹⁶ P. Eudel, *Fälscherkunst*, Leipzig 1909, 2 wyd. ss. 138-139.

¹⁷ M. Neuwirth, *Sèvres oder Samson oder? „Weltkunst”* 1977, 15, ss. 24-53.

¹⁸ *Fälschung und Forschung, Museum Folkwang*, Essen 1977, ss. 78-79.

¹⁹ A. Jandolo, *Bekenntnisse eines Kunsthändlers*, Wien 1940, s. 154.

²⁰ P. Eudel, o.c., s. 146.

²¹ A. Jandolo, o.c., ss. 155-156.

²² M. i J. Łosiowie, o.c., s. 199.

²³ R. S. Ryszard, o.c., s. 108.

wyprzedaż usterkowanych wyrobów ze swych magazynów. Wykonywane fałszerstwa porcelany sprowadzić można do paru sposobów. Jeden polegał na wzbogaceniu czy też uzupełnieniu istniejącej skąpej dekoracji oryginalnej farbami naszkliwnymi. Inny sposób, bardziej pracochłonny, sprowadzał się do usunięcia lub zakrycia mało, względnie mniej wartościowej dekoracji i wprowadzeniu cenniejszej. Było to zgodne z zasadą handlową, że sztuka jest tym droższa, im bardziej bogato obiekt pomalowany i staranniej wykonany.

Usuwanie dekoracji przeprowadzano przy użyciu m.in. kwasu fluorowodorowego, po czym zastępowano ją okazalszą i bardziej cenioną. Znany antykwariusz Franciszek Studziński (1895-1967) wymieniał fałszerstwa należące do tego typu, w których półmiski, talerze i inne naczynia o dużych walorach artystycznych miały zmienione miniatury na nowo wykonane. W tej sytuacji obiekt był oryginalny, a tylko miniatura była nowa.

Dość znaczną grupę fałszerstw stanowi biała, autentyczna porcelana nawet znakowana przez producenta, wymagająca ewentualnie poprawek i przede wszystkim pomalowania (dekorowania). Wreszcie były przedmioty nie dekorowane, z których usuwano mniej wartościowe znaki i wprowadzano cenniejsze, względnie na nie oznakowanych robiono znaki, pokrywano polewą i malowano. Praktykowany był także sposób fałszowania poprzez nadmierną konserwację i to nie tylko na drodze rekonstrukcji. F. Studziński uważał za bardzo niebezpieczną dla zbieraczy (praktykowaną co najmniej od 1910 r.) metodę polegającą na kupowaniu rozbitych figurek porcelanowych i ich sklejanu oraz uzupełnianiu braków. Bardzo ważne było, aby podstawa figurki była oryginalna. W rutynowych bowiem badaniach autentyczności oryginalna podstawa odgrywała decydującą rolę.

Większość problemów fałszowania wyrobów z porcelany wiąże się z jej znakami. Najczęściej ofiarą fałszowania znaków padała Miśnia, której wyroby poszukiwane były w całej Europie. Miśnieński znak skrzyżowanych mieczy w XVIII w. naśladowały manufaktury niemieckie m.in. w Volkstedt, Wallendorf, Limbach, Rauenstein, manufaktury angielskie w Bristol, Caughley, Chelsea, Worcester, holenderska w Weesp, belgijska w Tournai, paryskie na rue de la Roquette i rue Fontaine-au Roi. W XIX w. zwiększyła się znacznie liczba wytwórni naśladowujących i podrabiających obce znaki²⁴.

Mimo odmiennej podstawowej funkcji znaków na porcelanie niż punc na metalach szlachetnych, czy cynie, gdzie przede wszystkim chodzi o informację o proporcjach składników w stopach, ich znaczenie jest bardzo duże, mówią bowiem o producencie. Wszystkie zaś bezpośrednio lub pośrednio informują o czasie powstania wyrobów. Z technicznego punktu widzenia znaki na porcelanie dzielimy na malowane, wyciskane i drukowane. Znaki malowane umieszczano na wyrobach pod szkliwem wycinane w masie

porcelanowej jeszcze nie stężącej; wykonywane były zazwyczaj drewnianym stempeklem przed szkliwieniem przedmiotu. Znaki i dekoracje drukowane wykonują współcześnie fałszerze metodą fotochemiograficzną, przenosząc na światłoczułą powierzchnię pokrytą albuminową emulsją. Częstym zabiegiem praktykowanym przez fałszerzy jest usuwanie niepożądanych znaków. Praktykowane są najczęściej dwa sposoby, pokrywanie oryginalnego malowanego znaku lub jego całkowite usunięcie. Mechaniczna likwidacja polega na jego zeszlifowaniu wraz ze szkliwem, obecnie zwykle przy zastosowaniu szybkoobrotowej szlifierki karborundowej. Inny sposób usuwania znaku polegał na użyciu kwasu fluorowodorowego. Po tym zabiegu szorstka powierzchnia była wyrównywana pastą i wypolerowana do gładkości. Wówczas dokonywano przeniesienia nowego znaku przy pomocy kalki. Kiedy farba wnikła w porowate podłoże, pokrywano ją bezbarwnym szkliwem i wypalano w niewysokiej temperaturze lub szkliwem syntetycznym, najczęściej na zimno. Poważni fałszerze przykładali dużą wagę do wiernego utrafienia tonu barwy, wiedząc, że z biegiem czasu ulegnie on zmianie.

Innym częstym zabiegiem fałszerskim jest sztuczne postarzanie porcelany. Odbywa się ono na drodze mechanicznej przez różne zarysowania, przetarcia, złamania i sklejanie. Sposobów chemicznego postarzania było wiele. Do bardziej znanych należało zakopywanie przedmiotów na pewien czas w gnojowisku, a z braku takiej możliwości umieszczanie ich w torbie plastikowej wraz ze świeżym łąnem końskim. Co pewien czas należało torbę potrząsać, a jeśli dodało się jeszcze do tego trochę wilgotnej gliny, mokrego piasku i parę razy dziennie poruszało torbę, to w efekcie otrzymywano wyroby z porcelany lekko matowe z zadrapaniami, o wyglądzie długo użytkowanych przedmiotów z krakelurami czarnymi. Inna dość wygodna metoda polegała na odtuszczeniu porcelany i włożeniu jej do stężonego roztworu sody kaustycznej albo roztworu podchlorynu wapniowego. Konieczne wówczas było kontrolowanie co pewien czas przebiegu procesu postarzania, a powstałe krakelury wymagały sztucznego pociemnienia²⁵. Spękania szkliwa wywoływane były także przez przemienne zanurzanie wyrobu z porcelany w gorącej i zimnej wodzie, i w końcu dla zaczernienia zakopanie ich na pewien czas w gnojowisku²⁶.

Metody identyfikacji fałszerstw wyrobów z porcelany

Prawdziwy znawca porcelany nie zaczyna jej badań od znaków w wytwórni, lecz od jej stylu, jakości artystycznej, modelowania, malowania dekorowania i szkliwa²⁷. Wszyst-

²⁵ J.-P. Heymann, *Antiquitäten selbstmachen. Rezepte, Tricks, Techniken*. Stuttgart 1986, ss. 227-228.

²⁶ T. Almeroth, *Kunst und Antiquitätenfälschung*. München 1987, s.97.

²⁷ A. Donath, *Technik... o.c.*, s. 214, A. Donath, *Wie die... o.c.*, s. 104.

²⁴ J. Diviš, *Porcelana europejska*, Warszawa 1984, s. 146.

kie te elementy muszą sobie odpowiadać. Emil Hannover, wybitny znawca porcelany słusznie powiedział, że najpewniejszą drogą do zebrania złej kolekcji jest poleganie wyłącznie na znakach. Jan Divis podkreśla zaś, że do każdego przedmiotu z porcelany należy podchodzić ze zdrowym sceptycyzmem. Nie polegać zbyt na opiniach i ocenach dawnych właścicieli ani osób sprzedających dany obiekt. Natomiast należy posiadać jak najwięcej i jak najdokładniejsze informacje o porcelanie produkowanej w dawnej wytwórni.

Badania wyrobów z porcelany zaleca się poprzedzać uwolnieniem ich od brudu, co często łączy się z ujawnieniem spękań, uzupełnień i poprawek. Porcelanę od innych wyrobów ceramicznych rozróżnia się między innymi po tym, że w wyniku jej spieczonej, białej, przezroczystej skorupy i szkliwa z tego samego materiału w przeciwieństwie do fajansu nie dają się od siebie odróżnić w badaniach rentgenologicznych²⁸.

Termoluminescencja stosowana w określaniu wieku wyrobów ceramicznych w wypadku badań porcelany europejskiej nie ma zastosowania z racji swego prawdopodobieństwa błędu sięgającego $\pm 25\%$ ¹⁶. Natomiast bardzo istotnym dla identyfikacji jest to, że nie ma dwóch wytwórni produkujących porcelanę o identycznym składzie masy. Użycie surowców różnego pochodzenia ma wpływ na właściwości, jak i na odcień bieli produkowanej porcelany. Stąd w badaniach porcelany ważne jest porównawcze potraktowanie jej struktury oraz określenie jakościowe i ilościowe materiału. Przesłanki tych badań tkwią w tym, że porcelana w określonym czasie sporządzana była z surowców z określonych złóż, i że każda manufaktura miała własne podstawowe recepty, które ulepszała. Wszelkie zmiany techniki sporządzania (zestaw masy i wypalania) znajdują swe odbicie w strukturze. Ważna jest wiedza o rodzaju masy porcelany stosowanej przez wytwórnię, na przykład większość manufaktur niemieckich miała twardą, a angielskich miękką²⁹. Z takiego rozeznania mogą już wynikać rozpoznania fałszerstwa na przykład wyroby manufaktury Chelsea i Worcester dekorowane na rodzaj chiński, zaopatrzone w fałszywe znaki i wykonane na miękkiej porcelanie będą fałszyfikatami, gdyż chińskie wyroby były z masy twardej³⁰. Polska stara porcelana jest trudna do podrabiania właśnie z powodu swego składu chemicznego, równocześnie łatwa dzięki temu do zidentyfikowania. Przykładowo, według Franciszka Studzińskiego³¹ w masie porcelany koreckiej zawsze występują ślady błyszczycy (to jest flitów) brakujących w jej fałszyfikatami. Jako niewątpliwe fałszerstwo można uznać wyrób, w którego tworzywie znajdują się składniki czy zanieczyszczenia, które nie mogły wystąpić w czasie rzekomego powstania danego obiektu.

²⁸ U.Schultze-Fentzel, *Keramische Antiquitäten im Röntgenbild*. „Arbeitsblätter für Restauratoren“ 1972,1, Gruppe 19, s. 16.

²⁹ G.Savage, o.c., s. 232.

³⁰ P.Eudel, o.c., s. 147.

³¹ F.Studziński, o.c., s. 6.

Nowe wyroby sporządzane według starych wzorów mają zawsze nieco inne wymiary (w wyniku skurczu w czasie wypatu), co można stwierdzić w wyniku pomiarów mikrometrem oryginału i imitacji. Kurczenie się porcelany w wypale zależne jest od kaolinu, z którego każdy w zależności od złoża ma inny skurcz, co z reguły nie jest dostrzegane przez fałszerzy³².

Warto zwrócić uwagę, że dawniej zarówno modelowaniem, jak i malowaniem porcelany zajmowali się artyści, a nie jak to było później, rzemieślnicy. Wcześniejsze wyroby wyraźnie różniące się jakością wykonania mogły służyć za wzory.

Każda porcelana przesadnie zdobiona niezależnie od swego wykonania jest podejrzana, dlatego ważne jest porównanie ich stylu i charakteru, tematu i jego przedstawienia czy odpowiadają danemu okresowi. Malowana porcelana jest oczywiście droższa od nie malowanej, zaś mniej od bardziej uszkodzonej. Dla uzyskania większych zysków starą porcelanę malowano, a także odnawiano z największą starannością i znajomością rzeczy. Na przykład sklecano przy użyciu metalowych sztyftów osadzanych w specjalnie wywiercone otwory. Zdjęcia rentgenowskie ujawniają takie reperacje, jak sklejenia, sztyfty i przemalowania³³.

Barwne zdobienia porcelany w różnych wytwórniach charakteryzują określone rodzaje farb, a nawet tonów i specyficzne zestawienia kolorów. Dla identyfikacji trzeba także wiedzieć, jakich barw używali malarze w danej manufakturze, znać ich skład chemiczny i sposób nakładania. Ważna jest także wiedza, kiedy i jakie farby były używane do malowania na porcelanie, np. do początków XIX w. jako zieleni używano miedziową, a po 1802 r. chromową, poźłotą połyskową na porcelanie wynaleziono dopiero w 1830 roku. Dawniej złoto było gładzone rylcem, a dopiero w XIX w. agatem. Charakterystyczne jest też to, że farby nabierają z czasem lekko iryzujący połysk z wyjątkiem zieleni chromowej. Fałszerze chcąc uzyskać ów połysk świadczący o starości farby używali czasami fluorowodoru. Ma on jednak tę wadę, zwłaszcza użyty w większej ilości, że niszczy szkliwo i objawia się w postaci mlecznej zawiesiny. Farby nowej produkcji są często szarawe, zwłaszcza niebieskie. Jedyna znana w Europie do 1817 r., farba podszkliwna to niebieska kobaltowa, składająca się z glinianu kobaltowego i szkliwa. Liczba atomowa 27 kobaltu nie jest bardzo wysoka. Wykrycie dekoracji niebieskiej podszkliwnej o słabym kontraście rentgenowskim w stosunku do skorupy możliwa jest tylko przy grubym naniesieniu farby²⁸.

Technika fluorescencji rentgenowskiej pozwala na wyjaśnienie różnic w odcieniach błękitu kobaltowego w dekoracjach biało-niebieskich naczyń. Przez pewien czas szeroki zakres odcieni farby kobaltowej od prawie czarnej do czystej ultramaryny przypisywano eksploatacji z różnych złóż kobaltu. Fluorescencja rentgenowska pozwoliła stwierdzić, że takie tłumaczenie jest zbyt uproszczone,

³² A.Donath, *Technik...* o.c., s. 215.

³³ U.Schultz-Fenzel, o.c., s. 17.

wprowadziła też pewien porządek chronologiczny w tym przedmiocie. Istotnym pierwiastkiem jest tu mangan występujący w większych ilościach w naturalnych rodzajach rudy kobaltu, a zwłaszcza występującej w Chinach (znane jako asbolit). Złoże perskie i bliskowschodnie, bogate w arsenik są prawie pozbawione manganu. Zatem we wczesnej porcelanie z okresu przed Huan Te (1425-1436) używano do sporządzania dekoracji niebieskiej wyłacznie z rud importowanych. Stosunek Mn/Co był zawsze niższy niż 0,05. Od tego czasu dodatek rud lokalnych jest coraz powszechniejszy, a w okresie Yung Cheng (1723-1735) stosunek Mn/Co przekraczał 0,2⁸. Od tej ogólnej zasady istnieje jednak wiele wyjątków, które nie pozwalają wykluczyć istotnej roli wypalania w kwestii datowania. Inaczej zachowują się liczne farby naszkliwne, które przeważnie posiadają znaczną ilość ołowiu i przez to obraz rentgenowski jest mniej lub więcej wyraźny. Różne przedstawienia rentgenologiczne dekoracji farbami naszkliwnymi z różnych czasów pozwalają na ich rozróżnianie i ujawnianie fałszerstw. Porównywanie zdjęć rentgenowskich oryginalnej porcelany z badaną pozwala stwierdzić, czy farby w obu są te same lub inne.

Szkliwo na porcelanie daje się wyodrębnić w ekstremalnym powiększeniu w tomografii komputerowej na relatywnie cienkich ściankach. Dawna porcelana sporządzana ręcznie na kole garncarskim jest rentgenologicznie wyraźnie rozpoznawalna w wyniku nieregularnej grubości ścian, podczas gdy nowa, formowana drogą odlewania i prasowania w formach wykazuje wyjątkową regularność. Fakt ten może stanowić kryterium w identyfikacji.

Podobnie szkliwo naniesione absolutnie równomiernie świadczy o jego późnym pochodzeniu, gdyż wszystkie sprzed 1850 r. wykazują nieregularności. Obraz rentgenowski daje też możliwość odróżnienia dekoracji malarskiej

na porcelanie wykonanej ręcznie od maszynowej (przy użyciu szablonu stalowego czy stempla) dzięki naturalnym nieregularnościom lub ich braku³⁴.

Znajomość znaków manufaktur stanowi podstawowy atut kolekcjonera, może bowiem stanowić duże ułatwienie w identyfikacji. Konieczna jest wiedza o tym, jakie i gdzie umieszczały określone manufaktury swe znaki, jakiej barwy, a nawet jakich odcieni używały. Tak np. najstarsze znaki manufaktury miśnieńskiej były malowane farbą niebieską przytłumioną (tępą) nie pod szkliwem, jak się często przyjmuje, lecz na nim. Znaki wykonane podszkliwnie mogą pochodzić zaledwie z czasów 1725-1730³⁵. Daty literowe przed 1770 r. są wykonywane na miękkiej porcelanie, a ich barwy są łagodne, bo wtapiają się w szkliwo³⁶. Należy też pamiętać o wypadkach występowania znaków z okresu miękkiej porcelany wykonanych na porcelanie twardej. Podobnie zdradza fałszerstwo np. znak sławnej manufaktury ze szczególnie poszukiwanego okresu na lichym jakościowo wyrobie³⁷. Często nieoczekiwanym znakiem dla znawcy są szkliwa. Wiemy, że stare szkliwa są gładkie i odczuwa się ich miękkość, podczas gdy nowe są szorstkie i nierówne. Dawne spękania szkliwa na starej porcelanie przenikały przez całą powierzchnię i występowały w postaci wielokątów, były delikatne. Lekko zarysowując szkliwo w miejscach podejrzanym (np. w okolicy znaku wytwórni) jej znaczna miękkość świadczy, że jest ona nowa. Inna próba polega na użyciu kropli acetonu, która zależnie od tego czy rozpuszcza lub zmiękcza szkliwo wskazuje na późne pochodzenie. Wreszcie wszelkie uzupełnienia szkliwa (np. po zeszlifowaniu znaków) inaczej załamują padające światło. Dopasowanie odcienia i struktury nowego szkliwa do dawnego jest bardzo trudne.

prof. dr Władysław Ślesieński

³⁴ A. Beck, *Original-Fälschung?*, Konstanz 1990, ss. 104-107.

³⁵ A. Neuburger, o.c., s. 104.

³⁶ G. Savage, o.c., s. 293.

³⁷ F. Arnau, *Sztuka fałszerzy, fałszerze sztuki*, Wrocław 1966, s. 152.

COUNTERFEIT PORCELAIN AND ITS IDENTIFICATION

The article deals with the history, technology and ways of recognizing forgeries. Similarly to all domains of art, high prices for porcelain led to imitations and forgeries. Counterfeit porcelain appeared rather early in China, the country of its origin, and by the beginning of the twentieth century, forgery assumed the features of an almost industrial production. The article discusses the history of the phenomenon and a number of ways to produce counterfeit objects such as the addition or supplementation of deco-

ration, the replacement of less valuable ornaments by more valuable ones, the decoration of unembellished objects. The copying and altering of trademarks or artificial ageing. The author examines the qualitative and quantitative determination of porcelain, paint, glazes, styles, quality of artistic and technical execution and trademarks. Forgery can at times play a positive role such as the promotion of items regarded as worthy of purchasing and collecting.