

Tadeusz Wilda

"Fälschung und Forschung", Essen-Berlin 1976 : [recenzja]

Ochrona Zabytków 32/1 (124), 74-75

1979

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.

RECENZJE

Fälschung und Forschung [Falszerstwo i jego wykrywanie], praca zbiorowa, Essen (Museum Folkwang) — Berlin (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz), 1976, 208 ss., 114 ilustracji.

Recenzowana pozycja wydana została z okazji wystawy falsyfikatów, eksponowanej kolejno w Essen (1976) i Berlinie Zachodnim (1977); część środkową pracy stanowi katalog wystawy.

Już lektura przedmowy, napisanej przez Petera Blocha i Paula Vogta, wskazuje na godną uznania staranność doboru eksponatów według sprecyzowanych kryteriów. Przy organizacji wystawy korzystano z pomocy i konsultacji 42 muzeów i 8 firm oraz placówek specjalistycznych, zaś wykorzystane w katalogu fotografie pochodzą z 32 kolekcji.

Na wprowadzenie składają się opracowania Petera Blocha (*Rodzaje falszerstw i sposoby ich wykrywania*) oraz H.-J. Fürste (*Prawna ocena falszerstwa dzieła sztuki*). Na dobrą sprawę Peter Bloch jest niekonsekwentny, bo o sposobach wykrywania falszerstw nie pisze, odsyłając w tym zakresie do zawartych w recenzowanej pracy wskazówek J. Riederera. Na wstępie formułuje definicję falszerstwa, przez które rozumie dokument historyczny, a w szczególności dzieło sztuki pięknej, podrobiony lub przerobiony w celu wprowadzenia w błąd w złej wierze. Po czym uzasadnia takie scharakteryzowanie pojęcia. Zagadnienie to jest bardzo ważne, rodzi bowiem skutki w sferze kwalifikacji prawnej oraz dowodzenia. Takie zdefiniowanie znajduje swe uzasadnienie na gruncie prawa zachodnioniemieckiego. Na użytek polski definicja ta wymaga modyfikacji, tj. przyjąć należy, że za falszerstwo dzieła sztuki rozumie się jego podrobienie lub przerobienie w celu osiągnięcia za ten czyn korzyści, zwłaszcza materialnych. Blocha typologia falszerstw przedstawia się następująco: imitacja swobodna — gdzie sprawca nie korzysta z żadnego konkretnego wzoru, kopia — zupełna lub niezupełna oraz pastisz. Omawiana dalej historia falszerstw sięga aż po starożytność („sygnatury dobroczynności” Fidiusza), średniowiecze (podrabiane przez mnichów nagrobki z Hastiere) i kończy się w czasach współczesnych wspomnieniem imitacji Dosseny i Meegerena. Z motywów autor omówił dwa podstawowe: chęć zysku i względy prestiżowe, np. zdeprecjonowanie powszechnie cenionych ekspertów. Wspomniano także o wcale nierzadkich wypadkach rozmijania się intencji twórcy, wykonującego bez żadnych nieuczciwych zamiarów wierną kopię i handlarza, zbywającego ją jako oryginał.

Przyjęte w prawoznawstwie zachodnioniemieckim rozwiązania znajdują odniesienie do sytuacji polskiej, bo też i w przeszłości nasze prawo karne korzystało z wzorców germańskich. Podobnie jak H.-J. Fürste, przyjąć należy, że umyślne zbycie falsyfikatu w celu osiągnięcia korzyści materialnej — to przestępstwo oszustwa. Jeżeli zaś falszyfik był osygnowany w celu wprowadzenia w błąd, rodzi to jeszcze odpowiedzialność za falszerstwo dokumentu, w prawniczym rozumieniu tego ostatniego pojęcia. Uzyskanie przez falszera urzędowego potwierdzenia autentyczności rodzi odpowiedzialność za wyłudzenie poświadczenia nieprawdy — wyłudzącego i wystawiającego atest, jeżeli ten ostatni miał świadomość poświadczenia nieprawdy, a zwłaszcza uczynił to w celu uzyskania korzyści materialnych. Podobnie jednak jak na gruncie zachodnioniemieckim, zagmatwana jest sytuacja w sferze cywilno-prawnej. Tam, jeżeli wierzyć H.-J. Fürste, sytuację utrudniają rozbieżne orzeczenia Sądu Najwyższego; u nas zagadnienie falszerstw nie doczekało się nie tylko orzeczenia Sądu Najwyższego, ale nawet żadnego opublikowanego opracowania na ten temat.

Właściwy katalog otwierają falszerstwa sztuki antycznej. Na wstępie krótkie, 4-stronicowe omówienie zagadnienia pióra Norberta

Kunischa, który zresztą opracował charakterystykę wszystkich zawartych w tej części 33 eksponatów. Wśród nich znajdziemy słynnego konia z Metropolitan Museum, imitację waz greckich, etruskich rzeźb, terakot itp.

Część druga — to sztuka małych form i rzeźba, reprezentowana przez 78 przedmiotów. Nie poprzedzono jej żadnym osobnym wstępem, może dlatego że opracowało ją ośmiu autorów: Inge Baer, Peter Bloch, Viktor Elbern, Monika Hornig-Sutter, Berndt Schällicke, Ursula Schreiber, Katrin Wernli oraz Inge Zacher. Otwierają ją imitacje wczesnośredniowiecznej sztuki bizantyjskiej, po czym następuje kolejno przedstawienie rzekomych średniowiecznych brązów, sztuki złotniczej, drobnych płaskorzeźb, medalionów, okładek średniowiecznych ksiąg, szkła i porcelany. Drugi podzespół — to rzeźby w drewnie, metalach, marmurze itp. Wreszcie trzeci podzespół — to ekspozycja produktów wybitnych falszerzy w tej dziedzinie. Składają się nań prace Theodora Gansena, Giovanni Bastianiniego i Alceo Dosseny. Całość zamykają prace reprezentantów historyzmu (neogotyki, klasycyzm itp.), które w rękach przedsiębiorczych handlarzy stały się narzędziem oszustwa.

Walter Kloschatzky opracował informację o 81 eksponatach z zakresu falszerstw rysunków i grafik, poprzedzając je 11-stronicowym wstępem. W starannym zestawieniu znajdziemy kopie studyjne (rysunki, grafika), wykonane przez wielkich mistrzów, z wykorzystaniem jako wzorów dzieł mistrzów niepośledniejszych — Picassa według Cranacha, Dürera według Mantegny itp., dalej — wierne reprodukcje falszerskie dzieł wybitnych grafików, w tym m.in. reprodukcję wykonaną przez Marcantonio Raimondi, która stała się bezpośrednią przyczyną pierwszego historycznego procesu o prawa autorskie z powództwa Dürera oraz rysunki, które mają imitować studia wielkich mistrzów i projekty ich słynnych grafik, a także współczesne faksymile świetnej jakości, bez skrupułów zbywane naiwnym klientom jako oryginały.

Dział malarstwa opisał Heinz Althöfer. W 13-stronicowym wprowadzeniu pt. *Znawstwo i nauka* znajdzie Czytelnik wiele przydatnych informacji o metodach identyfikacji, sposobach fałszowania itp., a także refleksje nad przeciętnym poziomem ekspertyz obrazów. Opracowane przez niego zestawienie eksponatów — to majstersztyk starannego wprowadzenia widza w dziedzinę falszerstw obrazów. Każda pozycja ma jakiś dydaktyczny sens. Poznajemy tam wszelkie typy podrabiania obrazów (kopia, pastisz i naśladownictwo swobodne) oraz ich przerabiania przez np. podrobienie sygnatury. Szczególny wydzźwięk mają eksponowane prace studyjne Heinricha Neufanga z Doerner Institut. Dowodzą one, że utalentowany malarz z kwalifikacjami konserwatora może pokusić się o wytworzenie imitacji mogącej wprowadzić w błąd nawet wybitnego fachowca. Te, na szczęście, powstały jako materiał naukowy i trzeba przyznać, że cel swój spełniły. Ekspozycja dzieli się jak gdyby na dwie części: pierwsza z nich, omówiona już, budzi większe minnowe, druga — z wolna je rozwiewa. Uczy mianowicie, jak odkrywać znamiona nieautentyczności i trzeba przyznać, że solidna to nauka. Widz, a i Czytelnik, uczy się zwracać uwagę na własności faktury — tego swobodnego rękopisu twórcy, błędy ikonograficzne i nie odpowiadający atrybucji materiał malarski (np. poz. 208 — dwudziestowieczne płótno maszynowe rzekomego obrazu Goyi itp.). Niektóre z nich ostrzegają naiwnych przed „wzmacniającymi” autentyczność dokumentami w postaci np. opinii ekspertów, jak należy przypuszczać, zaliczanych do grupy „biegłych

z własnej nominacji” — niekiedy wręcz niedorzecznych, czy też fałchowo podrobionych nalepek i pieczętek renomowanych galerii lub sklepów, a nawet ekspertyz wybitnych znawców — bo i o takie ekspozyty postarali się zapobiegliwi organizatorzy.

Część poświęconą wykrywaniu fałszerstw metodami naukowo-technicznymi opracował Josef Riederer. Już samo sformułowanie tytułu zasługuje na pozytywną ocenę. Utało się, zwłaszcza w krajach zachodnich, metody te nazywać krótko: metodami naukowymi. A przecież jest to krzywdzące dla analizy styloznawczej uproszczenie. Dowodzić, że ta grupa badań jest od wyżej wspomnianych nie mniej naukowa, to wprost popaść w truizmy. Tymczasem niekiedy wręcz kompromitujący poziom ekspertyz styloznawczych sprawił, że coraz powszechniej zaczęto im odmawiać znamion naukowości. Przypomina to okres fascynacji dowodami rzeczowymi w kryminalistyce, połączonej z narastającym lekceważeniem osobowych źródeł dowodowych. Etap ten kryminalistyka ma już za sobą, a podejście Riederera do sprawy wskazuje na postępującą, zauważalną nie tylko tu, zmianę sytuacji i w zabytkoznawstwie.

Omawianą problematykę autor podzielił na cztery grupy: metody absolutnego wyznaczania wieku, badania technologii, badania materiałoznawcze oraz wykorzystanie na użytek identyfikacji zmian wynikłych ze starzenia się dzieł sztuki. Do tych pierwszych Josef Riederer zalicza metodę promieniotwórczego węgla C-14, analizy zawartości azotu i fluoru w kościach, dendrochronologię, badania śladów rozpadu promieniotwórczego, otoczek hydratyzacyjnych, archeomagnetyzm, analizę termoluminescencyjną i metodę ołowiu 210. Technologię, w celu poczynienia wniosków identyfikacyjnych, najlepiej można poznać — zdaniem Riederera — obserwując przy użyciu mikroskopu stereoskopowego powierzchnię dzieła lub pobrane do badań i poddane specjalnej obróbce (szlify itp.) próbki, prześwietlając obiekt promieniami Rtg, oświetlając wiązkami światła rzucanego pod różnym kątem itp. Do badań materiałoznawczych autor szczególnie zaleca współczesne metody chemii analitycznej, zwłaszcza te, które pozwalają na przeprowadzenie badań zawartości śladowych substancji (np. naturalnych domieszek farb itp.), z wykorzystaniem przede wszystkim analiz aktywacyjnych. Omówienie badań oznak starości autor ogranicza do metali i ceramiki. Zaleca obserwację mikroskopową patyny ze szczególnym zwróceniem uwagi na powstałe w toku starzenia kryształki związków miedzi lub ołowiu oraz kalcytu (ceramika), a także wykorzystanie promieni UV do badania marmurów.

Lektura porad Riederera rodzi dwa spostrzeżenia. W omówieniu metod nieprzygotowany Czytelnik nie znajdzie obszernych informacji całościowych. Zresztą trudno było oczekiwać takiego opracowania. Nic więc dziwnego, że otrzymaliśmy zbiór informacji uzupełniających, tym cenniejszy, że wielokrotnie już sprawdzony, przy zaangażowaniu najnowszych, bo wypracowanych i wdrożonych w ostatnim dwudziestolecu, metod. Ciekawe jest też oryginalne przemieszczenie akcentów znaczeniowych. W przytłaczającej większości tego typu opracowań spotykamy wskazówki, jak odróżnić fałszywe od prawdziwego. Riederer natomiast poucza Czytelnika, jak odróżnić prawdziwe od fałszywego. Trudno dociec, czy kryje się za tym jego refleksja nad zachodnimi rynkami sztuki, gdzie, jeżeli wierzyć T. Brachertowi, ok. 80% — to fałszykiaty.

W końcowej części opracowania Inge Zacher stawia ciekawy postulat powołania centralnego archiwum fałszerstw, do zadań którego

nalegałoby szeroko rozumiane poradnictwo, prowadzenie badań naukowych nad zagadnieniem fałszerstw oraz koordynacja współpracy — w tym międzynarodowej. Wiele za tym przemawia: ograniczenie powszechnego zainteresowania do sensacyjnej strony fałszerstw, co znacznie obniża rangę zagadnienia, brak pogłębionych badań nad tą problematyką, a także kontroli nad losem dzieł o zakwestionowanej autentyczności itp., co m.in. sprawia, że — jak twierdzi Zacher — więcej dziś mamy dzieł o wątpliwej autentyczności niż bezspornych fałszykiatów. Postulat to istotny, a przecież nie nowy. Postawił go już w 1948 r. A. M. Blum na łamach „Revue Internationale de Criminologie et de Police Technique” i do dziś, jak wiele w tej materii, nie doczekał się niestety realizacji. Pewnym zaczątkiem może okazać się istniejące od 1974 r. Deutsche Forschungsgemeinschaft, niestety ograniczające się do prowadzenia dokumentacji fałszerstw sztuki średniowiecznej. W ramach dotychczasowej pracy tej placówki sporządzono już dokumentację dla ok. 800 przypadków, a zebrane zestawienie bibliograficzne liczy już ok. 1500 pozycji.

Lektura recenzowanej pozycji musi wzbudzić refleksje *pro domo suo*. I u nas nie wie częstokroć lewica, co czyni prawica — jeśli założyć, że w dziedzinie fałszerstw dzieł sztuki ona sporo wie i czyni. Z posiadanych przez mnie informacji wynika, że wcale nierzaoko oferowane są „Desie” fałszykiaty, najczęściej — jak przypuszczam — w dobrej wierze. Rzecz kończy się na odmowie nabycia. A przecież należałoby zarejestrować ten fakt, z odnotowaniem charakterystyki fałszykiatu, jeśli możliwe — to i personalia oferenta, w razie potrzeby powiadomienie organów ścigania itp. Oczywiście sprawa wymagałaby uregulowania prawnego, więc nie jest do ostatecznego załatwienia od zaraz, ale przedyskutowana powinna być już dziś. Wspomniane informacje także powinny być już dziś zbierane w niezbędnym, dozwolonym zakresie, bo fałszerstwa, jak się zdaje, zaczynają już dziś stawać się u nas problemem. Tymczasowe zadanie gromadzenia tych informacji i prowadzenia dokumentacji można by powierzyć Instytutowi Sztuki PAN. Jeżeli zaś stoi coś temu na przeszkodzie — możliwości kadrowe lub finansowe itp., zadania tego gotów podjąć się Zakład Kryminalistyki Uniwersytetu Śląskiego i tak zajmujący się naukowymi zagadnieniami ścigania fałszerzy dzieł sztuki.

Pracę kończy wybrana bibliografia przedmiotu, licząca 149 pozycji, którą opracował Berndt Schällicke. Oprócz tego każdy z autorów w części przez siebie opracowanej powołał pozycje, z których korzystał — razem 27. Niestety Czytelnik polski nie znajdzie tam żadnego polskiego opracowania. Rodzi się więc jeszcze jedna refleksja — o niedostatecznym propagowaniu osiągnięć polskich służb muzealnych i konserwatorskich.

Poziom techniczny pracy nie budzi żadnych zastrzeżeń. Wydrukowana bardzo starannie, na papierze wysokiej klasy, ze 110 doskonałymi czarno-białymi ilustracjami (nie licząc okładki) i 4 ilustracjami barwnymi.

Resumując: polecam recenzowaną pracę do wszystkich podręcznych biblioteczek służb muzealnych i konserwatorskich. Jej naukowa przydatność także jest bezdyskusyjna, a dla specjalistów, dokonujących zakupów na zachodnich rynkach sztuki w celu wzbogacenia naszych zbiorów muzealnych, powinna stanowić lekturę obowiązkową.

Tadeusz Widła

Rolf Wihr, *Restaurieren von Keramik und Glas. Entwicklung, Erhaltung, Nachbildung* [Konservacja ceramiki i szkła. Rozwój, ochrona, rekonstrukcja], Verlag Georg D. W. Callwey, Monachium 1977, 275 ss., ilustracje.

Wydawnictwo Georg D. W. Callwey z Monachium wydało w ostatnim dziesięcioleciu całą serię książek poświęconych praktycznej konserwacji dzieł sztuki i zabytków kultury materialnej. Autorami tych książek są konserwatorzy legitymujący się wieloletnim, praktycznym doświadczeniem w konserwacji zabytków. Stąd charakteryzują się one rzeczowym, zgodnym ze współczesnym stopniem rozwoju teorii i praktyki konserwatorskiej, ujęciem tematu.

Rolf Wihr od ponad 20 lat zajmuje się zawodowo konserwacją zabytków ze szkła i ceramiki. W swojej książce omawia przede wszystkim najczęściej stosowane, tradycyjne i postępowe metody konserwacji i rekonstrukcji obiektów ze szkła i ceramiki. Zakres tematyczny określony tytułem poszerzył o kompendium wiadomości z hi-

storii, technologii, fizyki i chemii, przydatnych w ekspertyzie i określaniu stanu zachowania oraz procesów niszczenia. Głównym jednak zamiarem autora było przekazanie podstawowego zasobu wiedzy konserwatorom i restauratorom zabytków szkła i ceramiki w muzeach, koniecznego dla zrozumienia sensu wykonywanej przez nich pracy, oraz uświadomienie zbieraczom i amatorom granic możliwości wykonywanych przez nich zabiegów.

Książka składa się z przedmowy i 10 rozdziałów o zróżnicowanej objętości (od 7 do 40 stron) oraz dodatku.

W przedmowie autor wyjaśnia znaczenie i zakres terminów ceramika i szkło, własności tych materiałów, cele, jakimi się kierował pisząc książkę.