

Dariusz Markowski
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Anna Koziczak
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Falsyfikat na polskim rynku dzieł sztuki; znaczenie sygnatury w wartościowaniu dzieła sztuki

Część 1

Ujęcie konserwatora zabytków

P

ojęcie sygnatura pochodzi od łac. *signatura* – ‘oznaczenie’, rozumiane jako pieczęć, znak lub ciąg znaków stanowiący jednoznaczny, niepowtarzalny identyfikator obiektu, związany z tym obiektem. W przypadku dzieł sztuki sygnatura ma znaczenie szczególne, gdyż uwiarygodnia artystę, osobę tworzącą przedmioty materialne lub utwory niematerialne mające cechy dzieła sztuki.

*Słownik terminologiczny sztuk pięknych*¹ pod tym pojęciem określa własnoręczny znak artysty na jego dziele (najczęściej obrazie, rzeźbie, rycinie); może nim być podpis w całości, w skrócie lub jako monogram, rzadziej figura geometryczna lub postać zwierzęca (np. smok Cranachów) i może być uzupełniona datą wykonania dzieła lub inną autorską informacją (np. tytułem dzieła, miejscem wykonania).

¹ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 333–334.

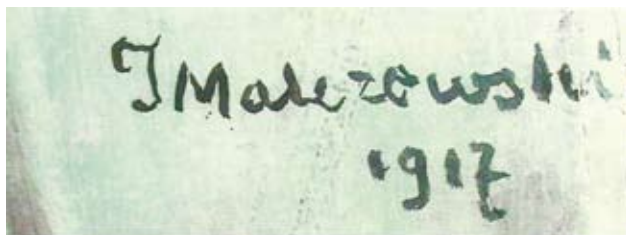


Fot. 1. Smok (sygnatura) Cranachów (fot. D. Markowski)

Sygnatury znane były już w starożytności. W średniowieczu, ze względu na anonimowość dzieł, należały do rzadkości. Od XV wieku, wraz ze wzrostem u artystów świadomości oraz poczucia posiadania praw autorskich, obserwuje się częstsze używanie sygnatur. Oznaczenia te najczęściej umieszczane są na samym dziele, w miejscu nie rzucającym się w oczy (nie jest to jednak zasadą, gdyż intencją niektórych artystów jest wyraźne zaznaczenie autorstwa). Specjalną grupę sygnatur stanowią gmerki (znaki kamieniarskie umieszczane przez twórcę na powierzchni kamienia). W przypadku obrazów sygnatura najczęściej występuje w narożnikach lub przy bocznych krawędziach, chociaż występują też sygnatury umieszczane pośrodku obrazu lub na jego odwrocie.

Wielu artystów zmieniało swoje podpisy w różnych okresach twórczości, np. w przypadku Jacka Malczewskiego można zaryzykować stwierdzenie, że nie ma dwóch identycznych jego sygnatur². Uczeń Malczewskiego, Włostimil Hofman, podpisywał swoje obrazy imieniem i na-

² Zob. D. Markowski, *Zagadnienia technologii i techniki malarstwa Jacka Malczewskiego*, Toruń 2002, s. 98–110.



Fot. 2–4. Przykłady sygnatur w obrazach Jacka Malczewskiego
(fot. D. Markowski)

zwiskiem, często dodając datę powstania dzieła, lub monogramem³, z tym że początkowo podpisywał się używając przeważnie czeskiej pisowni swojego imienia i nazwiska – „Vlastimil Hofmann”, w roku 1918 artysta spolszczył pisownię imienia zastępując „V” literą „W”. Od roku 1933 Hofman swoje nazwisko zapisuje przez jedno „n”. Szkice malarskie podpisywał inicjałami – „VH”, a po roku 1918 – „WH”.

Sygnatura (podpis artysty) jest niezwykle istotna w wartościowaniu dzieł sztuki. Znany jest następujący podział wyznaczający wartość dzieła sztuki:

³ B. Ludwin, *Studium nad warsztatem malarskim Wlastimila Hofmana. Problematyka badawczo-konserwatorska*, Toruń 2009 [praca magisterska pod kier. prof. D. Markowskiego, maszynopis].



Fot. 5. Jacek Malczewski *Mieczysław Gąsecki w pracowni*. Sygnatura artysty została umieszczona pośrodku poprzeczki drabiny (fot. D. Markowski)

- w pełni oryginalne dzieło mistrza, malowane jego ręką (najczęściej sygnowane),
- dzieło przypisywane mistrzowi, tworzone w jego warsztacie,
- dzieło powstałe w jego kręgu, będące naśladownictwem stylu mistrza,
- kopia,
- falsyfikat.

Ponieważ obrazy nie sygnowane osiągają zazwyczaj znacznie niższe ceny, niż obrazy sygnowane z pewną atrybucją, pokusie dopisywania sygnatur ulegano od stuleci, a obecnie zjawisko to przybrało wręcz wymiar patologii. Mimo że nadal uważa się, iż sygnatura ma największe znaczenie przy ustalaniu autentyczności dzieła, to nie może być ona jedynym argumentem przemawiającym za jego oryginalnością.

Można wymienić kilka najczęściej spotykanych sposobów fałszowania sygnatur na obrazach:



Fot. 6. Fragment obrazu ze świadomie usuniętą (przetartą) sygnaturą (fot. D. Markowski)

1. Dosygnowanie obrazu z epoki w sposób naśladowujący podpis znanego malarza, występujący na dziełach autentycznych. Ważne jest, aby obraz stylistycznie odpowiadał twórczości danego artysty, którego nazwisko wtórnie umieszcza się na licu.

2. Usunięcie lub zamalowanie sygnatury mniej znanego artysty i umieszczenie zamiast niej podpisu wyżej cenionego malarza.

3. Wykorzystywanie zbieżności nazwisk artystów – fałszerz dokonuje swoistej korekty nazwiska zmieniając jego fragment lub pojedyncze litery. I tak nazwisko Chełmińskiego, po małej „korekcie”, zmienia się na Chełmońskiego, w innym przypadku inicjał imienia i końcówkę nazwiska malarza „W. [Władysław] Majewski” wykorzystuje się do przeróbki np. na sygnaturę „W. Ślewiński” (pozostawione: „W. [...]ski”).

4. Występowanie na obrazach tak zwanych sygnatur drapanych, oczywiście w większości nieautentycznych. Jak bowiem uzasadnić autorskie wydrapanie sygnatury ostrym narzędziem, w zaschniętej i twardej już farbie? Są oczywiście autorskie sygnatury wykonywane ostrym narzędziem.



Fot. 7. Fragment obrazu z przerobioną sygnaturą – „W. Majewski” próbowano zamienić na „W. Ślewiński” (fot. D. Markowski)



Fot. 8. Przykład fałszywej wydrapanej sygnatury „A. Gierymski” (fot. D. Markowski)



Fot. 9 i 10. Obraz *Kwitnący sad* z oryginalną sygnaturą malarza oraz po usunięciu imienia i przypisaniu autorstwa Zygmuntovi Józefczykowi (fot. D. Markowski)



Fot. 11. Arent de Gelder *Vertumnus i Pomona*, Praska Galeria Narodowa
(fot. D. Markowski)

dziem lub końcówką pędzla w warstwie malarskiej, ale te artyści wykonują w mokrej jeszcze, a nie zaschniętej farbie.

5. Wykorzystanie zbieżności nazwisk przy rozbieżności imion – w tym przypadku interesująca jest historia sprzedaży obrazu *Kwitnący sad*, który na jednej z aukcji pojawił się z oryginalną sygnaturą mało znanego malarza – „Marian Józefczyk”. Obraz nie został sprzedany i w roku następnym pojawił się już z usuniętym imieniem i pozostawionym jedynie nazwiskiem „Józefczyk”. W katalogu aukcyjnym obraz przypisano znanemu artyście Zygmuntowi Józefczykowi, co z pewnością miało wpłynąć na łatwiejszą sprzedaż obrazu i jego wyższą cenę.

Proceder wymiany sygnatur lub dosygnowywanie dzieł nie sygnowanych jest znany od stuleci. Wystarczy przypomnieć, że gdy Rembrandta uznano za największego malarza holenderskiego a ceny jego obrazów zaczęły gwałtownie rosnać, zastępowano podpisy na obrazach jego uczniów podpisem mistrza. Obraz Arent`a de Geldera (ucznia Rem-



Fot. 12. Ta przykryta grubą warstwą werniksu sygnatura A. Gierymski | München, po jego usunięciu okazała się fałszywym podpisem (fot. D. Markowski)

brandta) *Vertumnus i Pomona*, znajdujący się w Praskiej Galerii Narodowej, miał nawet kilka fałszywych podpisów Rembrandta, w ten zapewne sposób dawni posiadacze obrazu próbowali dowieść jego autorstwa⁴.

Sposobem oceny autentyczności sygnatury jest szczegółowa jej analiza zarówno pod kątem pisma, jak i w oparciu o badania fizyko-chemiczne obrazu. Dokonuje się więc dokładnego oglądu powierzchni lica, porównuje się charakter spękań zarówno w warstwie malarskiej, jak i sygnaturze. Ponadto w ocenie autentyczności sygnatur niezwykle ważne dziś są wspomniane badania fizyko-chemiczne tak obrazu, jak i samej sygnatury⁵. Wiadomym jest, że zarówno fluorescencja w UV, jak też analiza obrazu w podczerwieni, łatwo wykazują wszystkie wtórne ingerencje, w tym dopisanie nowej sygnatury lub częściowe wykorzystanie oryginalnej z „korektą” nazwiska bądź imienia autora. Należy jednak liczyć się z wyrafinowaniem fałszerzy. Wtórnie wykonana sygnatura przy

⁴ B. Slánský, *Technika malarstwa*, t. 2, *Badanie i konserwowanie obrazów*, Warszawa 1965, s. 155.

⁵ Zob. D. Markowski, *Ocena autentyczności dzieła na przykładzie wybranych obrazów polskiego malarstwa XIX i XX wieku*, w: *Ars longa – vita brevis. Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki. Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Zbigniewa Brochwicza, Toruń 18-19 X 2002*, red. J. Flik, Toruń 2003, s. 249–268.

użyciu farby laserunkowej (często o spoiwie wodnym), przykryta warstwą werniksu, nie będzie nie tylko odróżnialna w UV, ale również w podczerwieni.

Nie zawsze więc tego rodzaju badania dają jednoznaczną odpowiedź. Często konieczne jest przeprowadzenie badań dodatkowych, w tym analizy przekroju stratygraficznego fragmentu sygnatury, czy analizy zastosowanych do jej wykonania farb i spoiw. Bez tego typu działań nie będzie również możliwa ocena autentyczności sygnatury przykrytej grubą warstwą werniksu, której fluorescencja w UV nie będzie odróżnialna. Można oczywiście usunąć w obrębie sygnatury werniks i wówczas sprawdzić jej fluorescencję w UV, jest to jednak działanie konserwatorskie i nie każdy właściciel się na nie zgadza. Dlatego duże nadzieje należy dziś wiązać z wykorzystaniem optycznej koherencyjnej tomografii używanej w badaniach oka. Pozwala ona w przypadku warstw transparentnych (takich jak werniks) określić ich układ bez pobierania próbek⁶.

Porównujemy również stopień rozpuszczalności farby z sygnatury z identycznym odcieniem farby z innego fragmentu obrazu. Jeśli stopnie rozpuszczalności są zgodne, najczęściej przyjmuje się, że sygnatura jest autentyczna. Wtórnie wykonana sygnatura, o wiele młodsza niż oryginał, jest mniej odporna, albo wcale, na działanie rozpuszczalników. I tutaj jednak fałszerze potrafią wprowadzić badacza w błąd przykrywając wtórną sygnaturę, wykonaną farbą olejną, cienką warstwą spoiwa wodnego lub werniksem uzyskanym z białka jaja. Przy próbie rozpuszczalnikowej niewidoczna warstwa werniksu wodnego powoduje, że sygnatura jest odporna na działania rozpuszczalników i może wydawać się, że jest autentyczna.

Wykorzystywane są także badania w dużym powiększeniu – dokładnie wykonane makrofotografie, często jednoznacznie pokazują niepewność wykonania sygnatury przez fałszerza. Należy nadto wspomnieć, że w ocenie autentyczności sygnatury niezwykle istotna jest pomoc badaczy i znawców pisma, co miało miejsce w przypadku zakupionego przez Mu-

⁶ P. Targowski, P. Karaszewicz, B.J. Rouba, D. Markowski, L. Tymińska-Widmer, M. Iwanicka, E. Kwiatkowska, M. Sylwestrzak, *Optical Coherence Tomography for Noninvasive Investigation of Structure and Properties of Historic Glass*, w: *The Art of Collaboration Stained-Glass Conservation in the Twenty-First Century, Corpus Vitrearum United States of America Occasional Papers II*, Harvey Miller Publishers for the American Corpus Vitrearum Inc. 2010, s. 127–134.



Fot. 13 i 14. Makrofotografie fałszywej sygnatury na fałszyfikacji obrazu J. Brandta (fot. D. Markowski)

zeum Narodowe w Gdańsku obrazu *Rybak z siecią*, nie słusznie uważanego za dzieło Leona Wyczółkowskiego⁷.

⁷ Zob. D. Markowski, *Opinia badawczo-konserwatorska obrazu Rybak z siecią przypisywanego Leonowi Wyczółkowskiemu z Muzeum Narodowego w Gdańsku*, Bydgoszcz 2008, s.1–9; M. Marcinkowska, *Fałszywy Wyczółkowski?*, Zabytki Heritage 2008, nr 12 (35), s. 68–71.

Podsumowując należy stwierdzić, że sygnatura nie może być wyznacznikiem autorstwa danego obrazu, gdyż dziś bez wątpienia kluczowym działaniem przy podrabianiu obrazów jest właśnie sfalszowanie sygnatury. Szczególnie zaś, gdy polski rynek zapełnia się ogromną ilością dzieł przywożonych z krajów Europy Zachodniej, którym to dziełom próbuje się przypisać poszukiwanego i cenionego autora.

Warto wspomnieć, że nawet najwięksi artyści często sami uczestniczyli w fałszowaniu dzieł. Zaprzyjaźniona z Jackiem Malczewskim, Michalina Janoszanka (malarka i modelka Malczewskiego), wspominała że „Molestowała ją jedna pani, że jakaś staruszka umierająca w nędzy posiada szkic Malczewskiego, tylko nie podpisany; a gdyby go Malczewski podpisał, mogłaby go dobrze sprzedać i byłaby uratowana. Opowiedziałam to panu Jackowi. Kazał sobie przynieść ten szkic. – Zajęła się tem moja służąca i opowiedziała mi potem jak się to odbyło: A proszę wielmożnej pani, pan Malczewski strasznie się ucieszył, że przyszłam i powiedział: Moje dziecko dajże tu do światła ten obraz. Potem kazał podać sobie pędzel, czarną farbę i patrzył bardzo długo na obraz i tak słodko powiedział: Jak Boga kocham, że nigdy takiego obrazu nie namalowałem. To na pewno nie mój obraz. Ale skoro twoja pani mówi, że jakaś biedna staruszka prosi, to ja mogę się na wszystkim podpisać. Niech służy tej biedusi. I podpisał dużymi literami: Jacek Malczewski”⁸. Pablo Picasso przyznał wprost, że „Jeżeli naśladownictwo było dobre, ja byłem zadowolony. Siadałem i natychmiast je sygnowałem”⁹. Salvador Dali podpisał kilkadziesiąt pustych kartek swoim nazwiskiem i z pełną premedytacją pozwolił im żyć własnym życiem. W takich przypadkach będziemy mieli więc do czynienia z autentyczną sygnaturą na nie autorskim dziele sztuki.

Mogą być również i odwrotne sytuacje, gdy obraz jest autentyczną pracą znanego artysty, a jego sygnatura fałszywa. Pojawienie się takich sygnatur, głównie na słabszych pracach ma na celu zapewne uwiarygodnić ich autentyczność i autorstwo. Powtórzmy więc – sygnatura nie

⁸ M. Janoszanka, *Wielki tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim*, Poznań 1931, s. 247.

⁹ M. Morka, *Kilka uwag o wartości sygnatur oraz pisaniu ekspertyz*, w: *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej 21-22 maja 1999 roku przez Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Zamek Królewski w Warszawie*, red. J. Miziołek, M. Morka, Warszawa 2001, s. 254.

może być jedynym elementem potwierdzającym autorstwo dzieła¹⁰. Istnieją dziś takie sposoby wtórnego wykonywania sygnatur, że bez podjęcia specjalistycznych badań udowodnienie ich nieautentyczności nie jest możliwe. I ze smutkiem należy stwierdzić, że niestety tak, jak rozwijają się metody badawcze, tak samo rozwijają się metody i sposoby fałszowania dzieł sztuki, w tym i sygnatur.

Część 2

Ujęcie pismoznawcy

Opatrzenie dzieła sztuki sygnaturą jego twórcy od dawna uważane jest za element wydatnie podnoszący wartość tegoż dzieła. Choć wiadomo, że autentyczność sygnatury nie zawsze oznacza autentyczność samego obrazu¹¹, o czym świadczą liczne przypadki występowania autentycznych sygnatur na nieautentycznych pracach i przeciwnie¹², wśród różnorodnych metod badania autentyczności dzieł sztuki, analizie sygnatur przyznaje się miejsce szczególnie¹³.

Duże znaczenie sygnatur jako wyznacznika autentyczności dzieła, w zestawieniu z ogromną liczbą falsyfikatów krążących na rynku sztuki zarówno w Polsce, jak i poza jej granicami, skłania do zastanowienia się nad rzeczywistymi możliwościami oceny autentyczności sygnatur¹⁴. Celem niniejszego opracowania jest rozważenie jakich ustaleń można zasadnie oczekiwać w tej materii od eksperta pismoznawcy, w jakich przypadkach istnieje realna możliwość kategorycznego wnioskowania w przedmiocie autentyczności sygnatury i jakie cechy sygnatur ograniczają zakres możliwych do sformułowania wniosków, a także podjęcie próby ustalenia, gdzie leży granica możliwości badawczych, poza którą

¹⁰ Ibidem, s. 262.

¹¹ Niniejsze opracowanie dotyczy przede wszystkim dzieł sztuki malarskiej, nie uwzględniając specyfiki sygnatur na rzeźbach, obiektach sztuki użytkowej itp.

¹² Zob. T. Widła, *L'expertise des signatures artistiques*, Bulletin du Musée National de Varsovie XXI (1980), nr 1, s. 8–9; M. Morka, *Kilka uwag...*, s. 254 i n.; D. **Markowski**, *Zagadnienia technologii...*, s. 115–116.

¹³ Niektórzy autorzy twierdzą wręcz, że sygnatura ma największe znaczenie przy ustalaniu autentyczności obrazu (B. Slánský, *Technika malarstwa...*, s. 155).

¹⁴ Mieczysław Morka, podzielając przekonanie o dużym znaczeniu sygnatur, słusznie zastrzega, że są one ważnym elementem przy ustalaniu autorstwa dzieła, o ile istnieje absolutna pewność co do ich autentyczności (M. Morka, *Kilka uwag...*, s. 251).

wnioskowanie co do autentyczności sygnatury staje się nieuprawnione, a przynajmniej bardzo ryzykowne. Ponieważ temat zostanie zaprezentowany z punktu widzenia pismoznawcy, poniższe uwagi dotyczą identyfikacji sygnatur na podstawie ich cech graficznych; inne aspekty badania sygnatur zostaną, w razie potrzeby, jedynie zasygnalizowane.

W tradycyjnych badaniach pismoznawczych analizie, przynajmniej teoretycznie, mogą podlegać różne warstwy pisma: techniczna, graficzna, językowa i treściowa. Generalnie dąży się do badania wszystkich wymienionych warstw¹⁵, jako że im szerzej zakrojony obszar badań – czyli im więcej elementów podlega porównaniom, tym pewniejszy ich wynik. Z tego samego względu również badania sygnatur powinny mieć możliwie wszechstronny charakter. Dające się zbadać warstwy językową i treściową można jednak wyróżnić tylko w rozbudowanych, dłuższych tekstach, a sygnatury malarskie występują w takiej postaci raczej rzadko¹⁶. W przypadku zdecydowanej większości sygnatur „badania” wymienionych dwóch warstw z konieczności sprowadzają się więc do postaci szczątkowej: odczytania brzmienia nazwiska lub pseudonimu artysty i sprawdzenia, czy nie występują w nich ewentualne błędy ortograficzne, gramatyczne lub logiczne (np. wykorzystanie w sygnaturze przydomka nadanego artyście już po jego śmierci)¹⁷. Wobec powyższego, standardowe badania sygnatur malarskich z konieczności ograniczone są zwykle do dwóch pierwszych spośród wymienionych warstw, to jest do warstwy technicznej oraz graficznej.

Metody badań warstwy technicznej sygnatur malarskich, obejmujące analizę podłoża, poszczególnych warstw materiału kryjącego, a także sposobu posługiwania się przez wykonawcę narzędziem wykorzystanym do naniesienia sygnatury, zostały dość dokładnie opisane w literaturze¹⁸. Znaczenie analizy warstwy technicznej dla oceny autentyczności sygna-

¹⁵ Od tej ogólnej zasady zdarzają się wyjątki, ich omawianie wykracza jednak poza ramy niniejszego opracowania.

¹⁶ Np. wówczas, gdy znak artysty na dziele oprócz podpisu obejmuje także dedykację dla określonej osoby, jak to ma miejsce w przypadku obrazu Wlastimila Hofmana, zatytułowanego *Piłkarze* z 1935 roku, opatrzonego adnotacją: „Kochanemu Panu D. Adamowi Obrubańskiemu na pamiątkę Wlastimil Hofman 1935”, <http://www.galeria-attis.pl/artysta/wlastimil-hofman/> [dostęp: 20.12.2013 r.].

¹⁷ O swego rodzaju badaniach warstwy treściowej można też mówić w przypadku odczytywania sygnatury mającej postać aliterową: symbolu, figury geometrycznej itp.

¹⁸ Bliższe szczegóły na temat badań technicznych sygnatur zawierają m.in. przywoływane wcześniej prace: B. Sląnský, *Technika malarstwa...*, s. 155–156 oraz T. Widła, *L'expertise...*, s. 9–14.

tury trudno przecenić, ponieważ badania te, umożliwiając wykrycie wtórnych ingerencji w strukturę dzieła, pozwalają na ujawnienie ewentualnych znamion fałszerstwa (podrobienia lub przerobienia sygnatury), tym samym eliminują niekiedy potrzebę poddawania jej specjalistycznym badaniom graficzno-porównawczym.

Decydując się na poddanie badaniom warstwy graficznej sygnatury (co ma miejsce zwykle wówczas, gdy badania techniczne nie dały podstawy do wykluczenia jej autentyczności), należy mieć świadomość, że zakres i stopień kategoryczności wniosków formułowanych w opinii pismoznawczej¹⁹, są uzależnione od bardzo wielu czynników, do których należą w szczególności:

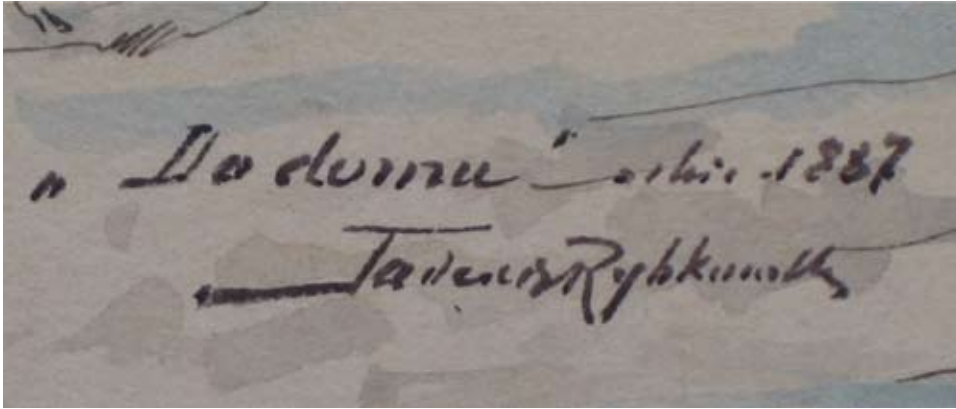
- liczba cech graficznych podlegających analizie (wynikająca bezpośrednio z obszerności badanego zapisu),
- typ pisma oraz motoryka wykonania sygnatury,
- właściwości (obszerność, sposób wykonania, stopień stabilności cech) materiału porównawczego.

Problem liczby badanych cech

Identyfikacyjne badania pisma i podpisów prowadzone są obecnie w sposób wszechstronny. Zgodnie z regułami najpowszechniej aktualnie stosowanej metody graficzno-porównawczej, analizie podlega nie tylko budowa znaków (liter, cyfr, wiązań międzyliterowych, znaków interpunkcyjnych – badanych m.in. w zależności od sąsiedztwa, w jakim dany znak występuje), ale także cechy syntetyczne, topograficzne, motoryczne, mierzalne oraz tzw. dodatkowe cechy podpisów²⁰. Kombinacja

¹⁹ W niniejszym opracowaniu przyjęto terminologię stosowaną w k.p.k. art. 193 i 200 i przyjętą w kryminalistyce, zgodnie z którą biegły, na podstawie przeprowadzonych badań, wydaje opinię, zawierającą – poza elementami o charakterze formalnym – sprawozdanie z przeprowadzonych czynności i spostrzeżeń oraz oparte na nich wnioski. Pod pojęciem ekspertyzy, zarówno w procedurze karnej jak i w kryminalistyce, przyjęło się rozumieć ogół czynności badawczych wraz z opinią. Wyjaśnienie to wydaje się istotne ze względu na nieco inne rozumienie wymienionych terminów wśród znawców sztuki (historyków sztuki, konserwatorów zabytków, muzealników), którzy zwykli nazywać ekspertyzą samą opinię, czyli pisemne sprawozdanie z badań zakończone wnioskami.

²⁰ Wymienione podstawowe grupy cech graficznych zostały wyodrębnione w *Katalogu graficznych cech pisma ręcznego*, opracowanym przez zespół pismoznawców w latach 1984–1989 w ramach Jesiennej Szkoły Empirycznych Badań Pisma Ręcznego działającej pod patronatem Instytutu Ekspertyz Sądowych. Całość Katalogu opublikowano w



Fot. 15. Przykład sygnatury, której obszerność pozwala na kategoryczne potwierdzenie lub wykluczenie autentyczności (fot. D. Markowski)

wszystkich wymienionych cech charakteryzująca pismo określonej osoby, uważana jest za unikatową, niepowtarzalną. Jako taka może więc stanowić podstawę identyfikacji człowieka, ale jedynie wówczas, gdy jest kompletna, a przynajmniej gdy liczba (i łączna wartość identyfikacyjna) cech badanych w konkretnym przypadku jest dostatecznie duża²¹. W miarę skracania się badanego zapisu, stopniowo maleje także liczba występujących w nim cech graficznych – aż do poziomu, poniżej którego, ze względu na brak dostatecznej liczby danych, nie ma podstaw do wskazania wykonawcy zapisu.

Sygnatury malarskie, wieńczące zasadnicze dzieło, a więc z założenia stanowiące jedynie swego rodzaju dodatek i nie będące głównym obiektem zainteresowania artysty, są zazwyczaj zapisami krótkimi i bardzo krótkimi. Problem ograniczonej liczby cech graficznych mogących podlegać badaniom występuje w nich zatem częściej, niż przeciętnie ma to miejsce w przypadku zapisów na tradycyjnych dokumentach, choć oczywiście poszczególne sygnatury bywają pod tym względem mocno zróżnicowane. Wiele z nich jest dostatecznie obszernych, aby – dysponując należytych materiałem porównawczym – można było kategorycznie po-

pracy: A. Koziczak, *Metody pomiarowe w badaniach pismoznawczych*, Kraków 1997, s. 37–44.

²¹ Ocena ma charakter subiektywny i opiera się na doświadczeniu dokonującego jej eksperta, jako że ani minimalnej liczby, ani minimalnej „wartości identyfikacyjnej” cech potrzebnych do jednoznacznego wskazania wykonawcy danego zapisu nie udało się dotychczas określić.

twierdzić albo wykluczyć ich autentyczność. Jako przykłady posłużyć mogą: wspomniana wyżej sygnatura W. Hofmana, podobna pod względem obszerności sygnatura na autoportrecie L. Wyczółkowskiego z 1910 roku²², sygnatury na licznych pracach Witkacego²³, a także pięknie kaligrafowane sygnatury Siemiradzkiego²⁴. Inne z kolei są tak krótkie i proste, że wnioskowanie o ich pochodzeniu na podstawie cech graficznych jest w wysokim stopniu ryzykowne. Przykłady takich maksymalnie skróconych sygnatur stanowią inicjały „JM” widniejące na obrazie *Błędne koło* Jacka Malczewskiego (sygnatura ta została przedstawiona w części 1 niniejszego opracowania – fot. 4), inicjały „SW” na wielu pracach Stanisława Wyspiańskiego, czy „A.G.” na obrazie *Altana w ogrodzie* Aleksandra Gierymskiego. Ekspertyza tak prostych twórców graficznych najczęściej kończy się wnioskiem niekategorycznym typu „nie można wykluczyć, że sygnatura pochodzi z ręki X”, ewentualnie kategorycznym wnioskiem wykluczającym autentyczność sygnatury. Prawdopodobieństwo zakończenia badań kategorycznymi wnioskami pozytywnymi, potwierdzającymi autentyczność sygnatury, jest minimalne, ponieważ w tak krótkich zapisach nawet całkowita zgodność cech graficznych z materiałem porównawczym nie dowodzi jednorodności tych zapisów (nakreślenia ich przez tę samą osobę).

Problem typu pisma, swobody i tempa wykonania sygnatury

Analizując sygnatury malarskie pod kątem typu, swobody i tempa wykonania, można w dużym uproszczeniu podzielić je na dwie zasadnicze kategorie:

²² „Dyrektorowi Kowalskiemu L.Wyczół” (zob. E. Sekuła-Tauer, *Leon Wyczółkowski 1852–1936. Malarstwo, rysunek, grafika. Katalog wystawy jubileuszowej z okazji 150. rocznicy urodzin artysty*, Bydgoszcz 2002, s. 57–58.

²³ Np. na *Portrecie kobiecym* z 1929 roku albo portrecie Michała Choromańskiego z 1930 roku.

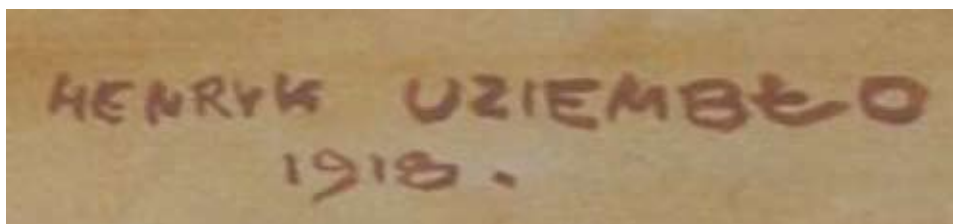
²⁴ Zdarzają się też dzieła wyjątkowe z punktu widzenia pismoznawcy, jak jeden z obrazów Utrilla przedstawiających *Moulin de la Galette*, który zawiera nie tylko rozbudowaną sygnaturę, ale także liczne dodatkowe odręczne zapisy na widniejących na obrazie szyldach. Można zaryzykować stwierdzenie, iż tak obszerny materiał badawczy pozwala – przy należytych materiale porównawczym – ocenić autentyczność dzieła wyłącznie na podstawie badań grafizmu umieszczonych na nim zapisów.

– sygnatury nakreślone swobodnie, w szybkim tempie, z naturalnie zmiennym, rytmicznym naciskiem (zwykle są to sygnatury nakreślone tzw. pismem zwykłym),

– sygnatury kreślone w tempie powolnym, przy stałym, niezróżnicowanym nacisku (często są to sygnatury nakreślone pismem o standaryzowanej, uproszczonej konstrukcji znaków, np. pismem na wzór druku lub zbliżonym w typie do technicznego).

Oczywiście obie wskazane kategorie zapisów występują także na tradycyjnych dokumentach, tyle że w sygnaturach, w związku z utrudnionymi warunkami ich sporządzania (nietypowe narzędzie pisarskie, podłoże, materiał kryjący, pozycja przy pisaniu) druga z nich występuje nieporównanie częściej; tymczasem prawdopodobieństwo poprawnej oceny autentyczności sygnatur tej właśnie kategorii jest znacznie mniejsze niż w przypadku sygnatur kreślonych swobodnie. Jest tak dlatego, że liczba cech graficznych zawartych w zapisie o standaryzowanej konstrukcji znaków często jest mniejsza niż w tej samej długości zapisie kreślonym pismem zwykłym. Jednocześnie sygnatury drugiej kategorii zazwyczaj pozbawione są właściwości pozwalającej na odróżnienie podpisów autentycznych od podrobionych, przy takiej samej lub bardzo zbliżonej ich konstrukcji: rytmicznego nacisku, któremu towarzyszy płynne cieniowanie linii. Specyfika sygnatur drugiej kategorii sprawia, że udatne ich naśladowanie jest zadaniem stosunkowo prostym, ponieważ fałszerz nie jest zmuszony do pokonania największej trudności związanej z podrabianiem podpisów, tj. pogodzenia konieczności naśladowania cudzych nawyków graficznych (po przełamaniu własnych), przy jednoczesnym zachowaniu zgodności nacisku, z którego istnienia najczęściej nawet nie zdaje sobie sprawy, oraz szybkiego tempa i swobody kreślenia. Wystarczy, że skupi się na odtworzeniu kształtów kilku liter, z reguły prostych, na co może przeznaczyć dowolnie dużo czasu. W tak luksusowych warunkach jedynie fałszerz-partacz może nienależycie wywiązać się ze swojego zadania, konkretnych efektów badań pismoznawczych należy więc oczekiwać tylko w szczególnych przypadkach (np. wówczas, gdy fałszerz w ogóle nie dysponował wzorcami sygnatur danego artysty, albo wykorzystał jako wzorzec sygnaturę z innego okresu jego twórczości).

Przykładem sygnatury, której swoboda i szybkość kreślenia umożliwia sformułowanie kategoriycznych wniosków w przedmiocie jej pochodzenia i to nie tylko negatywnych (wykluczających autentyczność), ale także pozytywnych, jest częściowo czytelny podpis na *Portrecie Balzaca*



Fot. 16. Przykład sygnatury nakreślonej pismem na wzór druku, której swoboda i dość duże tempo kreślenia oraz nacechowana indywidualizmem konstrukcja znaków, dają podstawy do identyfikacji wykonawcy na podstawie grafizmu (fot. D. Markowski)



Fot. 17. Przykład sygnatury pozbawionej swobody kreślenia, sporządzonej quasi-technicznym typem pisma, co znacznie ogranicza możliwość identyfikacji jej wykonawcy (fot. D. Markowski)

z 1952 roku autorstwa P. Picassa. Choć podpis ten jest krótki i w gruncie rzeczy niezbyt skomplikowany, dynamika kreślenia czyni sfałszowanie tego podpisu (i jemu podobnych) zadaniem krańcowo trudnym. Inny przykład sygnatury kreślonej dość szybko i pewnie, co utrudnia jej sfałszowanie, a zarazem (mimo drukowanego kroju liter), znacznie ułatwia ustalenie jej pochodzenia, przedstawiono poniżej na fot. 16.

Przykładową sygnaturę pozbawioną swobody kreślenia, sporządzoną standaryzowanym, quasi-technicznym typem pisma o uproszczonej konstrukcji znaków ukazano na fot. 17. Ze względu na łatwość naśladowania tak nakreślonych sygnatur, wnioski potwierdzające ich autentyczność należy uznać za ryzykowne.

Niektóre sygnatury malarskie, ze względu na wybitnie uproszczoną formę połączoną z brakiem spontaniczności i wolnym tempem kreślenia, są właściwie pozbawione jakichkolwiek wartościowych cech identyfikacyjnych, co oznacza, że bez względu na ilość i jakość materiału porównawczego, ustalenie ich pochodzenia na podstawie analizy cech graficznych jest niemożliwe. Za takie należy uznać np. wiele kreślonych na wzór druku sygnatur „COROT”.

Jeśli więc obiektem ekspertyzy pismoznawczej ma być sygnatura nakerślona piśmem technicznym albo drukowanym, w wolnym tempie, pozbawiona swobody, a do tego krótka, składająca się z niewielu znaków, należy z góry założyć, że zgodność jej grafizmu z materiałem porównawczym nie musi oznaczać autentyczności sygnatury²⁵ a jedynymi kategorycznymi wnioskami, jakich ewentualnie można się spodziewać (przy korzystnym splocie okoliczności), są wnioski o charakterze negatywnym, czyli wykluczające autentyczność.

Problem stabilności grafizmu

Grafizm pisma (w tym podpisów) każdego człowieka zmienia się z upływem czasu, a także na skutek działania różnorodnych czynników wewnętrznych i zewnętrznych, zarówno chwilowych, jak i działających długotrwale. Jest to zjawisko w pełni naturalne; potwierdzeniem naturalnej zmienności cech graficznych jest to, iż żadna osoba nie jest w stanie dwukrotnie podpisać się – ani nakerślić jakiegokolwiek innego zapisu – dokładnie tak samo. Z tego względu idealne podobieństwo dwóch zapisów (tzn. podobieństwo tak duże, że zapisy te pokrywają się ze sobą) uważane jest za dowód sfalszowania przynajmniej jednego z nich; jednocześnie samo występowanie w badanych próbkach różnic w zakresie cech graficznych nie wyklucza jednorodności tych próbek.

Zakres naturalnej zmienności grafizmu, dotyczącej sygnatur malarskich w stopniu nie mniejszym niż innych zapisów odręcznych, jest różny u różnych osób. Związek między omawianym zjawiskiem a wykorzystywaniem sygnatur jako podstawy oceny autentyczności dzieła sztuki przejawia się w tym, że im większa jest różnorodność sygnatur danego

²⁵ Dobitnie pokazują to wyniki udanych eksperymentów z fałszowaniem podpisów W. Kossaka czy Sisleya (T. Widła, *Falszerstwo doskonałe*, w: *Problematyka autentyczności dzieł sztuki na polskim rynku. Teoria - praktyka - prawo*, Warszawa 2012, s. 172).

artysty, tym trudniejsze zadanie stoi przed ekspertem badającym sygnaturę widniejącą na konkretnym dziele – a więc tym mniejsza jest szansa na zakończenie badań kategorycznymi wnioskami. Omawiany problem bezpośrednio wiąże się także z ilością potrzebnego do badań materiału porównawczego: im mniejsza stabilność grafizmu znanych sygnatur konkretnego twórcy, tym obszerniejszym materiałem porównawczym należy dysponować dla wydania opinii na temat autentyczności sygnatury wcześniej nie badanej.

W przypadku artystów, których sygnatury cechują się dużym zakresem zmienności (np. Jacka Malczewskiego²⁶ lub Jana Lebensteina), ocena autentyczności sygnatury może okazać się dla eksperta dużym wyzwaniem, a niekiedy będzie wręcz niemożliwa; zależy to od jakości sygnatury kwestionowanej oraz dostępnego w danym przypadku materiału porównawczego.

Problem materiału porównawczego

We wszelkich badaniach pismoznawczych materiał kwestionowany (próbka, której pochodzenie ma zostać ustalone) i materiał porównawczy stanowią swego rodzaju całość, co oznacza, że niedostatki jednego z nich można częściowo skompensować odpowiednią jakością i ilością drugiego. Zasadą jest, że im skromniejszy materiał kwestionowany, tym obszerniejszego i lepszej jakości materiału porównawczego wymaga jego zbadanie, i odwrotnie. Dlatego też materiał porównawczy do badań autentyczności sygnatur malarskich (z przyczyn omawianych wyżej zaliczających się raczej do kategorii trudnych obiektów badawczych), powinien spełniać co najmniej standardy wymagane w przeciętnej ekspertyzie pismoznawczej (a często znacznie wyższe), a zatem:

– powinien obejmować co najmniej kilkanaście (najlepiej kilkadziesiąt) podpisów porównawczych²⁷, sporządzonych w podobnych warunkach (podłoże, narzędzie pisarskie, pozycja przy pisaniu); w praktyce oznacza to konieczność dysponowania w charakterze materiału porów-

²⁶ Zob. przykłady sygnatur przedstawione na fot. 2–4 w części 1 niniejszego opracowania.

²⁷ Liczby potrzebnych do badań podpisów porównawczych nie sposób określić z góry, ponieważ zależy ona od jakości sygnatury kwestionowanej; ta sama liczba podpisów porównawczych, odpowiednia do przeprowadzenia badań w jednym przypadku, w innym może się okazać dalece niewystarczająca.

nawczego odpowiednią liczbą sygnatur malarskich nieróżniących się od sygnatury kwestionowanej formą (np. typem pisma, stopniem skrócenia) ani treścią; zwykle podpisy danego artysty, ze względu na odmienny cel i warunki ich składania, w wielu przypadkach będą z sygnaturą całkowicie nieporównywalne,

– znaczna część materiału porównawczego powinna pochodzić w przybliżeniu z tego samego okresu, co sygnatura kwestionowana, aczkolwiek dla oceny zakresu możliwości wykonawczych danego twórcy wskazane byłoby także dostarczenie do badań sygnatur powstałych w innym czasie.

Im gorszej jakości (krótsza i prostsza) jest kwestionowana sygnatura, tym większego znaczenia dla końcowych wniosków nabiera spełnienie powyższych wymogów dotyczących materiału porównawczego. Warto przy tym podkreślić, że wykorzystany w badaniach materiał porównawczy należy w opinii precyzyjnie opisać. Opis powinien obejmować informacje o brzmieniu poszczególnych sygnatur porównawczych, dokładne określenie dzieł, na których figurują, określenie narzędzi, którymi sygnatury zostały sporządzone, wskazanie czasu ich sporządzenia, określenie, czy sygnatury porównawcze badane były w oryginale, czy też analizowano ich kopie i jaką techniką kopie te zostały sporządzone; podobne wymogi dotyczą ewentualnych próbek w postaci innego rodzaju zapisów odręcznych, jeśli podlegają one badaniom. Biegli pismoznawcy, mając świadomość wagi powyższych informacji (oraz zobligowani do tego odpowiednimi uregulowaniami prawnymi, w szczególności art. 200 k.p.k.), na ogół umieszczają w swych opiniach stosowne informacje. W opiniach sporządzanych przez specjalistów nie będących pismoznawcami bliższych danych na temat materiału porównawczego często brak, albo są one nazbyt ogólnikowe, co rodzi pewne konsekwencje, gdyż przy pobieżnym oznaczeniu materiału porównawczego nie sposób zweryfikować wartości opisanych w opinii spostrzeżeń o charakterze szczegółowym. Przykładem niech będzie zapis: „Stwierdzono, że litera X posiada poziomą kreseczkę prostopadłą do pierwszej pionowej kreseczki. Takiego sposobu pisania litery X przez artystę XY nie zaobserwowano na dostępnych sygnaturach”²⁸. Tego typu spostrzeżenia mogą mieć znaczenie dla oceny autentyczności sygnatury kwestionowanej (gdyby z zawartego w opinii opisu wynikało, że badany materiał porównawczy był prawidłowo-

²⁸ Cytat z opinii sporządzonej przez konserwatora zabytków. Opisywana w opinii litera została zastąpiona przez „X”, a nazwisko artysty zastąpiono inicjałami „XY”.

wo dobrany, odpowiednio obszerny i dobrej jakości), ale mogą też być go zupełnie pozbawione, co ma miejsce zarówno wówczas, gdy badany materiał porównawczy nie był dostateczny, jak i wtedy, gdy w opinii w ogóle nie podano, na jakim dokładnie materiale porównawczym opierają się wnioski w przedmiocie autentyczności sygnatury.

Wnioski

Znaczenie sygnatury w ustalaniu autentyczności dzieła sztuki (abstrahując od problemu występowania autentycznych sygnatur na nieautentycznych dziełach sztuki i odwrotnie) jest w bardzo dużym stopniu uzależnione od jej formy (długości, typu pisma, swobody i tempa kreślenia). Kategoryczne potwierdzenie autentyczności na podstawie grafizmu możliwe jest w przypadku sygnatur dostatecznie obszerne, kreślonych w sposób naturalny; w pozostałych przypadkach badania cech graficznych sygnatur często pozwalają jedynie na formułowanie wniosków niekategorycznych (w rodzaju: „Nie ma podstaw do kwestionowania autentyczności przedmiotowej sygnatury”), ewentualnie na kategoryczne wykluczenie autentyczności.

Bardzo duży wpływ na możliwość oceny autentyczności sygnatury ma ilość i jakość przekazanego do badań materiału porównawczego. Specyfika pisma ręcznego sprawia, że rozbieżność cech graficznych sygnatury kwestionowanej i materiału porównawczego nie wyklucza autentyczności tej pierwszej; z drugiej strony, w niektórych przypadkach nawet daleko idąca zgodność cech sygnatury kwestionowanej i materiału porównawczego nie musi oznaczać pochodzenia ich od tej samej osoby. Wnioskowanie w przedmiocie autentyczności sygnatury na podstawie jej właściwości graficznych wymaga więc doświadczenia w zakresie oceny wartości identyfikacyjnej poszczególnych cech graficznych, ich podatności na naturalne zmiany oraz możliwości ich naśladowania, zatem powinno być przeprowadzane wyłącznie przez kompetentnego pismoznawcę²⁹. Ideałem byłoby, gdyby ten ostatni wyposażony był w wiedzę

²⁹ Przekonanie to wyraził już 30 lat temu T. Widła (T. Widła, *Rola eksperta pisma w identyfikacyjnych badaniach obrazów*, *Ochrona Zabytków XXXI* (1978), nr 1 (120), s. 55). W głośnym raporcie na temat stanu nauk sądowych w USA, badania pisma wymieniane są wśród dyscyplin, w których brak danych co do częstotliwości występowania poszczególnych cech badanych obiektów powoduje, że biegli z konieczności bazują na obserwacjach i doświadczeniu (*Strengthening Forensic Science in the United States: A*

na temat dzieł sztuki³⁰ i posiadał doświadczenie w badaniu tak szczególnych zapisów, jakimi są sygnatury.

W związku z ograniczonymi możliwościami wnioskowania o autentyczności sygnatur na podstawie ich grafizmu, w przypadku wątpliwości co do autentyczności dzieła opatrzonego sygnaturą o niewielkiej wartości identyfikacyjnej, warto rozważyć przeprowadzenie badań dzieła w odpowiedniej kolejności, poczynając od tych, które dają największe szanse na kateryczne wnioski w przedmiocie jego autentyczności³¹.

Path Forward, The National Academies Press, Washington, www.ncjrs.gov/pdffiles1/nij/grants/228091.pdf, s. 188). Doświadczenie związane z badaniem sygnatur malarzkich w ogóle, czy nawet z badaniem sygnatur konkretnego twórcy, jakim dysponują konserwatorzy zabytków, historycy sztuki czy muzealnicy, nie może być uznane za wystarczające, ponieważ aby ocena autentyczności sygnatury na podstawie jej cech graficznych mogła być zasadna, nie wystarczy samo porównanie jej z sygnaturami niewątpliwie autentycznymi. Ekspert musi nadto umieć ocenić wartość identyfikacyjną poszczególnych cech, zarówno zgodnych, jak i niezgodnych, a także możliwe przyczyny i znaczenie podobieństw oraz różnic grafizmu (na ten temat zob. m.in.: R.A. Huber, A.M. Headrick, *Handwriting Identification: Facts and Fundamentals*, Boca Raton – New York 1999, s. 34 i n.).

³⁰ Niezależnie od powyższego warto odnotować, że znalezienie „kompetentnego biegłego pismoznawcy”, któremu warto byłoby powierzyć analizę warstwy graficznej sygnatur, może się okazać niełatwym zadaniem, ponieważ w dzisiejszej rzeczywistości niestety nawet wpis na którąś z prowadzonych w sądach okręgowych list biegłych nie jest – w przypadku niektórych sądów – gwarantem kompetencji danej osoby i jej biegłości w tradycyjnych badaniach pisma, o badaniach sygnatur nie wspominając.

³⁰ Co nie oznacza, że pismoznawcy orientujący się w sprawach dzieł sztuki są uprawnieni do oceny autentyczności dzieła, np. na podstawie badań styloznawczych – i w istocie raczej tego nie czynią, w przeciwieństwie do znawców sztuki, którym zdarza się przyznawać sobie kompetencje do obejmowania swymi badaniami także warstwy graficznej sygnatur (T. Widła, *Metody ustalania autentyczności obrazów*, Studia Kryminologiczne, Kryminalistyczne i Penitencjarne, t. 10, 1979, s. 268).

³¹ Czyli wnioski potwierdzające ewentualne jego sfalszowanie. Sformułowanie wniosków potwierdzających autentyczność dzieła powinno być poprzedzone kompleksowymi badaniami przeprowadzonymi przez specjalistów z różnych dziedzin (zob. T. Widła, *Metody ustalania...*, s. 277 i n.), jest więc kosztowne, co w konsekwencji wpływa na wzrost cen na rynku sztuki.