

Cienka linia między oryginałem a naśladownictwem – tropienie autentyczności i autorstwa dzieł sztuki



Jak pokazuje historia malarstwa, los niejednego obrazu się odmienił. Czasami rozpoznaje się charakterystyczny styl jakiegoś mistrza na obrazie trzymanym na zapleczu. Może tam trafić nawet ze ścian prestiżowych galerii, gdy eksperci uznają, że nie jest autentycznym dziełem sławnego malarza. Tak stało się z pewnym obrazem z oksfordzkiego muzeum.

Przy okazji wystawy „Młody Rembrandt” w Ashmolean Museum przebadano obraz „Głowa brodatego mężczyzny”. Wszystko wskazuje na to, że pochodzi on z warsztatu [Rembrandta](#) i niewykluczone, że studium jest autorstwa samego mistrza. Rozmawiamy o nim z dr Grażyną Bastek, kustoszką malarstwa w [Muzeum Narodowym w Warszawie](#), której zainteresowania badawcze koncentrują się wokół technik malarskich dawnych mistrzów. Pytamy też, do czego w badaniach dzieł przydają się nowoczesne narzędzia technologiczne? I czy „oko” znawcy sztuki odeszło już do lamusa?

Trzy obrazy z jednego dębu

W 1951 roku niewielki obrazek, mierzący 16×13 cm, [„Głowa brodatego mężczyzny”](#) został przekazany do Ashmolean Museum w Oksfordzie przez Percy’ego Moore’a Turnera, który handlował dziełami sztuki. Na odwrocie deski widniała adnotacja aukcyjna

z 1777 roku oraz [informacja](#), że jego autorem jest Rembrandt. W 1981 roku [Rembrandt Research Project](#) uznał jednak, że autorem „Głowy brodatego mężczyzny” nie jest słynny mistrz, a obraz zamknięto na niemal 40 lat w magazynie.



Rembrandt van Rijn „Głowa brodatego mężczyzny” (Manner of Rembrandt – The Yorck Project, 2002, „10.000 Meisterwerke der

Malerei", DVD-ROM, dystrybuowany przez DIRECTMEDIA Publishing GmbH, ISBN: 3936122202 / [domena publiczna](#))

Dr Grażyna Bastek podaje, że powstały w 1968 roku Rembrandt Research Project od ponad 50 lat bada obrazy Rembrandta znajdujące się w światowych kolekcjach. Celem przedsięwzięcia „jest stworzenie nowego korpusu dzieł Rembrandta, z którego zostałyby wyeliminowane dziesiątki, jeśli nie setki obrazów, niesłusznie mu przypisane w ciągu XIX i na początku XX wieku”.

Jak tłumaczy: „Były to albo naśladownictwa, albo kopie, a nawet dzieła, które powstały w XIX wieku. W XIX wieku atrybuowano obrazy wyłącznie na zasadzie ogólnego, stylistycznego podobieństwa, nie badano jeszcze wówczas materiałów malarskich. Ambicją Rembrandt Research Project jest to, by każdy oglądany przez nich obraz był również szczegółowo przebadany technologicznie”.

Ekspertka zwraca uwagę, że już w latach 80. XX wieku istniało wiele metod badania obrazów, których używa się również obecnie. Jednak „nie każde muzeum było na to stać i nie każde też zgadzało się, aby takie badania przeprowadzić. Najwyraźniej w Ashmolean Museum obraz był oglądany w latach 80., ale nie została przeprowadzona dendrochronologia, którą wykonano teraz. Badanie to już wówczas pokazałoby, że obraz powstał około 1630 roku, bo dąb, na którym obraz został namalowany, ścięto, wedle ostatnich ustaleń, w rejonie Bałtyku w latach 1618-1628. Potrzeba minimum 2 lata na sezonowanie drewna, więc deseczka użyta jako podobrazie ‘Głowy brodatego mężczyzny’ najprawdopodobniej doczekała początku lat 30. XVII wieku. Peter Klein, który wykonał tę dendrochronologię, już w latach 80. był uznanym badaczem. Z nieznanych mi powodów nie przeprowadzono wówczas ekspertyzy. Mogły to być np. przyczyny finansowe albo organizacyjne”.

Badania dendrologiczne wykazały, że podobrazia dwóch innych obrazów wykonanych ówczesnie w Lejdzie, w warsztacie pracujących wtedy razem Rembrandta i Jana Lievensa, pochodzą

z tego samego dębu co „Głowa brodatego mężczyzny”. Chodzi o przedstawienie „Andromedy przykutej do skały”, które znajduje się w Mauritshuis w Hadze, i malowidło Lievensa, zwane „Matką Rembrandta”, które jak zaznacza dr Grażyna Bastek, nie jest prawdziwym portretem matki artysty, tylko studium starej kobiety, tzw. tronie, służącym dawnym malarzom do wypracowywania określonych typów fizjonomicznych i środków artystycznych.

„Ponieważ podobrazia ‘Andromedy’ Rembrandta, dzieła Lievensa i wizerunku mężczyzny z brodą z Oksfordu były wycięte z tej samej deski, to jest to rzeczywiście dobry dowód na to, że obraz powstał w Lejdzie na przełomie lat 20. i 30. XVII wieku. A w tym czasie Rembrandt dzielił warsztat z Lievensem. Jeszcze nie byli wielkimi mistrzami, nie mieli wielkiego warsztatu, więc trudno przypuszczać, że obraz namalował ktoś z warsztatu, bo tego warsztatu tak na dobrą sprawę jeszcze nie było. Obaj malarze byli na dorobku, wynajmowali wspólną pracownię, razem malowali, używali tych samych desek i innych materiałów malarskich” – opowiada historyk sztuki.

„Głowa brodatego mężczyzny” w jej ocenie „to nie jest wielkie dzieło, to nie portret powstały na zamówienie ani ceniony wówczas obraz historyczny czy mitologiczny. To tzw. tronie. Staroniderlandzkim słowem *tronie* określano studium, szkic, chociaż dosłownie oznacza ‘głowę’. Rembrandt malował ich bardzo dużo na początku kariery, ale też i przez całe swoje życie. Nie były to wizerunki konkretnych osób, pomyślane jako portrety. Rembrandt zapewne używał modelu do malowania tych obrazów, ale celem nie był portret tylko wizerunek o określonym wyrazie. Studiował emocje, mimikę i wykorzystywał określone typy ekspresji do stworzenia np. wizerunku kobiety przy pracy albo starca studiującego księgi. *Tronies* służyły więc wypracowaniu określonego typu fizjonomicznego, ale też efektu artystycznego” – zauważa.

W ocenie dr Bastek przykładem może być właśnie „Głowa brodatego mężczyzny”. „Niewielki obrazek, niedokończony, bo

tło jest tylko lekko opracowane, delikatnie pokryte farbą, to rodzaj studium mężczyzny z brodą, zadumanego, pełnego melancholii, typ, który Rembrandt mógł później wykorzystywać w wielofiguralnych obrazach do przedstawienia reakcji jednego z bohaterów w bogatej scenie narracyjnej”.

Rozmówczyni wspomina powstałe w podobnym czasie słynne autoportrety Rembrandta, które w istocie stanowiły *tronies*, np. ten z około 1629 roku, który można zobaczyć w Rijksmuseum i jego wersję znajdującą się w monachijskim muzeum Alte Pinakothek.

„Są to w istocie studium światła przechodzącego przez włosy ocieniające twarz” – tłumaczy.

„Na końcu łańcucha badawczego zawsze jest znawca”

W opinii dr Bastek: „Nie ma powodu, aby odrzucać obraz z Ashmolean Museum z twórczości Rembrandta, tylko nie należy mu przypisywać wyjątkowej rangi, bo nie jest to prestiżowe zamówienie, portret konkretnej osoby czy złożona kompozycja. Skoro powstało na deseczce, która była używana wtedy w pracowni Rembrandta i Lievensa, to pewnie Rembrandt ten obrazek namalował, tyle tylko, że do celów studyjnych, warsztatowych. Wierzę, że jest to bardzo wczesne studium Rembrandta z lat młodości” – mówi.



Jan Lievens, Profil starej kobiety, „Matka Rembrandta” ([Jan Lievens](http://mam.org/lievens) – mam.org/lievens / [domena publiczna](http://domena-publiczna))

„Wydaje mi się, że nie ma potrzeby w przypadku tego obrazu wykonywać dalszych badań fizykochemicznych w celu potwierdzenia atrybucji, czyli analizy materiałów użytych

do jego powstania, m.in. składników farb: spoiw, pigmentów i barwników. Może jedynie z ciekawości badawczej, ale nie dla potrzeb atrybucyjnych” – uważa dr Bastek.

Według niej takie badanie „niewiele by wyjaśniło, bo i Rembrandt, i Lievens używali dokładnie tych samych materiałów – desek, płócien, farb itd. Ich koledzy na sąsiedniej ulicy też używali tych samych składników. Jeśli badamy autentyczność obrazów XVI-, XVII- czy XVIII-wiecznych, to analizy farb nie są rozstrzygające, bo w określonym mieście czy w regionie wszyscy używali właściwie tych samych materiałów. Identyfikacje materiałów malarskich są przydatne w określaniu autentyczności dzieła, jeśli badamy naśladownictwa i kopie dawnych mistrzów wykonane w XIX wieku i później, bo wówczas zdecydowanie zmieniły się używane przez nich farby, malarze zaczęli stosować farby produkowane syntetycznie i pakowane w tuby”.

W wielu przypadkach, gdy badania fizykochemiczne nie są rozstrzygające, „pozostaje wyłącznie kwestia oka, oceny jakości dzieła, czyli znawstwo. I to znawstwo w starym stylu, polegające na analizie sposobu malowania i ocenie jakości dzieła. Badania fizykochemiczne tego nie rozstrzygną” – wyjaśnia – „choć mogą pomóc, jak np. rentgenogramy, reflektogramy w podczerwieni, badanie powierzchni obrazu w ultrafiolecie, które ułatwiają analizę sposobu, w jaki obraz był malowany, np. w wyodrębnieniu etapów jego powstawania czy zmian nanoszonych w trakcie pracy” – tłumaczy.

„Dawni mistrzowie malowali obrazy w wielu warstwach. Jedną z pierwszych było naniesienie jeszcze na gruncie szkicu kompozycji – podrysowania, czyli rysunku wykonanego odręcznie albo z szablonu. Rysunek ten był po wykonaniu przykrywany farbami, więc oglądając ukończone obrazy, już go nie widzimy. Możemy go jednak analizować dzięki badaniom w podczerwieni. To jest bardzo ciekawy etap pracy nad obrazem. Na jego podstawie możemy określić, czy kompozycja jest odręczna, czy jest mechanicznym powtórzeniem z kartonu. Dowiadujemy się,

jakim materiałem rysunek jest naniesiony, czy malarz przemyślał kompozycję i coś zmienił w trakcie pracy. O przemałowaniach, ale dokonanych już podczas nakładania farb, informują natomiast badania obrazów w promieniach Roentgena. Badania obrazowe pomagają zatem w analizie sposobu malowania, wspomagają atrybucje dokonywane na podstawie analizy powierzchni malowideł” – przyznaje.

Jak odkryć fałszerstwo?

Co ciekawe, „badania fizykochemiczne materiałów malarskich są bardzo pomocne przy wykrywaniu fałszerstw, pastiszy, falsyfikatów dokonanych po XIX wieku. W XIX wieku bowiem bardzo zmieniła się paleta. Malarze przestali używać farb ręcznie ucieranych, a zaczęli je kupować; powstał przemysł farbiarski, oparty na syntetyzowanych chemicznie materiałach, a nie ręcznie ucieranych z minerałów czy glinek. Jestem przekonana, że w dzisiejszych czasach nie można stworzyć już doskonałego fałszerstwa, bo mamy znakomite narzędzia w rękę, które pokażą, co kryje się w obrazie” – stwierdza.

„Dawni fałszerze mieli znacznie łatwiej, ponieważ badania fizykochemiczne nie były jeszcze tak bardzo zaawansowane jak teraz. Słynny fałszerz Han van Meegeren, który od lat 30. XX wieku fałszował obrazy Vermeera van Delft, robił to spokojnie i z powodzeniem pomimo tego, że używał np. bakelitu, a więc plastiku, wytworu współczesnej sobie chemii” – opowiada.

Jak podkreśla dr Grażyna Bastek, bakelit zaczęto wykrywać dzięki rozwojowi badań fizykochemicznych i stał się on „znakiem rozpoznawczym” warsztatu van Meegerena, który wykorzystywał go, aby powierzchnia farb była utwardzona, jak w starych obrazach.

„Nie tak dawno w Courtauld Gallery w Londynie, podczas badań, odkryto bakelit w obrazie, który uważano za XVII-wieczne naśladownictwo utrechckiego caravaggionisty Dircka van

Baburena. Zatem nawet jeszcze dzisiaj w galeriach mogą wisieć dzieła van Meegerena jako obrazy Vermeera czy innych mistrzów holenderskich XVII wieku” – uważa.

Zagadka mapy Winlandii

Jak wspomina dr Bastek, przez długie lata dyskutowano na temat autentyczności tzw. mapy Winlandii, której właścicielem pod koniec lat 50. XX wieku stał się amerykański Yale University. Miała ona ukazywać obszary odkryte przez Europejczyków (wikিংów?) w X i XI wieku i stanowić rzekomy dowód na ich obecność u wybrzeży Grenlandii jeszcze przed Kolumbem.



Mapa Winlandii (Yale University Press – Yale University, ze [strony](#) / [domena publiczna](#))

Ekspertka podaje, że mapa przez lata uchodziła za prawdziwą. Wskazywał na to autentyczny pergamin, który jak przypuszcza, mógł być użyty powtórnie. Wielokrotnie dokonywano ekspertyz, ogłaszano, że mapa jest prawdziwa bądź fałszywa. Napisano o niej mnóstwo tekstów. W końcu w tuszu zidentyfikowano tlenek

tytanu, tzw. biel tytanową.

„To jest syntetyzowany pigment, który został wprowadzony do handlu w latach 20. XX wieku, więc autentyczność mapy Winlandii została podważona. Znaleźli się jednak badacze, którzy stwierdzili, że tlenek tytanu znajduje się również w ilościach śladowych w naturze, w piasku. Jeśli np. tusz był suszony piaskiem, to jego drobinka mogła się gdzieś zapodziać, i jest wykrywana w badaniach, które są bardzo czułe” – relacjonuje specjalistka.

Zaczęto więc analizować, czy znaleziony tlenek tytanu jest naturalny czy syntetyczny.

„W 2018 roku w Yale University zorganizowano symposium poświęcone mapie. Przedstawiono najnowsze badania. Wynika z nich, że tlenek tytanu użyty w atramencie jest syntetyzowaną formą, ponieważ ma specyficzną krystaliczną budowę, którą się uzyskuje wyłącznie w procesie syntezy. To ostatecznie zamyka sprawę mapy Winlandii. Po kilkudziesięciu latach wiemy, z czym mamy do czynienia” – dodaje.

Poza tym również badania historyczne pokazały, że mapa Winlandii jest kompilacją, a wiele naniesionych elementów i oznaczeń zostało skopiowanych z innych dzieł kartograficznych.

„Ile jest Botticellego w Botticellim”

Obecnie dr Grażyna Bastek uczestniczy w badaniach obrazu, który pochodzi z warsztatu Sandra Botticellego. Jego pracownia od schyłku lat 70., przez lata 80. XV wieku „masowo produkowała przedstawienia Madonny z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów i różnych świętych”.

W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się obraz z wizerunkiem Madonny z Dzieciątkiem, aniołem i św. Janem Chrzcicielem.



Sandro Botticelli, „Madonna z Dzieciątkiem” ([Sandro Botticelli](#) / [domena publiczna](#))

„Na pierwszy rzut oka wydaje się, że jest dobrze wykonany i reprezentuje wysoką jakość. Badacze zazwyczaj mają jednak wątpliwości dotyczące tego, ile jest Botticellego w Botticellim. Jaki jest osobisty wkład mistrza przy powstaniu typowej kompozycji, którą wykonywano w wielu dziesiątkach egzemplarzy, a na ile działa się to przy udziale warsztatu” – wyjaśnia.

„Nie tak dawno wykonaliśmy badania w podczerwieni, czyli odkryliśmy rysunek leżący pod farbami. Jest on bardzo

swobodny, naniesiony z ręki, ma przemalowania, zmiany pozycji dłoni św. Jana Chrzciciela czy głowy anioła. To pokazuje, że podrysowanie nie było mechanicznie przeniesione i powielone. Artysta, który ten rysunek nanosił, tworzył tę kompozycję *a vista*, kształtował ją podczas rysowania” – zaznacza.

Dlatego „wydaje mi się, że w tym przypadku mamy do czynienia z oryginalnym rysunkiem Botticellego, a za mechanicznie nałożone farby odpowiadają członkowie jego warsztatu, którzy pracowali z udziałem i pod kontrolą mistrza, ponieważ wychodzące z pracowni obrazy musiały być namalowane w bardzo homogenicznym stylu”.

Zdaniem dr Bastek: „Swobodniejszy jest rysunek, którego dzisiaj nie widzimy, niż sposób nałożenia farb i malarskie wykończenie obrazu – co zapewne jest efektem współpracy Botticellego i warsztatu” – zauważa.

Jednak proces badawczy trwa i nie są to jeszcze ostateczne wnioski.

„To jest *casus*, w którym badania fizykochemiczne pomagają nam rozstrzygnąć udział mistrza w warsztatowej produkcji – stwierdza historyk sztuki.

„Badania fizykochemiczne mają dzisiaj ogromne znaczenie i ułatwiają analizy obrazów. Ocenę dzieł sztuki i badania atrybucyjne wykonywane za pomocą narzędzi ze świata chemii i fizyki nazywa się dzisiaj ‘nowym znawstwem’, dla odróżnienia od metod używanych przez dawnych historyków sztuki. Chociaż i dzisiaj oko oraz doświadczenie znawcy bywa w wielu przypadkach rozstrzygające. Jednak badania fizykochemiczne nie służą jedynie datowaniu i określaniu autorstwa dzieł sztuki. *Technical art history* to dzisiaj niezmiennie ceniona gałąź historii sztuki, która bada nie tylko materiały i technologie, ale też organizację i strategię warsztatów artystycznych, współpracę malarzy z innymi rzemieślnikami,

rynek materiałów służących do wytwarzania dzieł sztuki. Może nieco ograbia obrazy z romantycznej, tajemniczej otoczki, ale daje narzędzia do zrozumienia procesu malarskiego, praktyk warsztatowych, pokazuje, w jaki sposób obrazy funkcjonowały na rynku i za co je ceniono” – podsumowuje dr Grażyna Bastek.

Autor: Agnieszka Iwaszkiewicz, [The Epoch Times](#)