

**UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO DE MESQUITA FILHO
CAMPUS DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

MARLON JOSÉ ALVES DOS ANJOS

**FALSIFICAÇÃO E AUTENTICIDADE:
A ARTE COMO CONVENÇÃO**

São Paulo

2016

MARLON JOSÉ ALVES DOS ANJOS

**FALSIFICAÇÃO E AUTENTICIDADE:
A ARTE COMO CONVENÇÃO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, área de concentração: processos e procedimentos artísticos.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

São Paulo

2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

A599f Anjos, Marlon José Alves dos, 1988-

Falsificação e autenticidade: a arte como convenção / Marlon José Alves dos Anjos. - São Paulo, 2016.

149 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte - Falsificações. 2. Arte - Filosofia. 3. Arte – análise, apreciação. I. Romagnolo, Sérgio Mauro. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

MARLON JOSÉ ALVES DOS ANJOS

**FALSIFICAÇÃO E AUTENTICIDADE:
A ARTE COMO CONVENÇÃO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, área de concentração: processos e procedimentos artísticos.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

Defesa apresentada em, 30 junho de 2016

BANCA EXAMINADORA

Orientador Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo
UNESP

Prof. Dr. José Leonardo Nascimento
UNESP

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho
UNICAMP

São Paulo

2016

AGRADECIMENTOS

Muitos amigos me ajudaram a escrever esta dissertação. Alguns são tão ilustres que mal ousa citá-los, embora ninguém possa ler ou escrever sem estar perpetuamente em débito com o Erro, a Dúvida e o Engano. Outros, igualmente ilustres, devo apontar separadamente: aos meus pais, Vera e José, pelo apoio e carinho, para citar os primeiros que vêm à mente. Franciyelle, Francislaine Anjos, Adilar Cigolini e Didimo Bandeira, que devido à proeminente participação admito estar em dívida duradoura. Ao casal *anarco-erudito* Vinicius Barth e Rafaela Lagarrigue por sustentarem, amiúde, conversas inquietantes, onde Dionísio fala a língua de Apolo e Apolo mimetiza o gesto de Dionísio – espero ter conseguido aproveitar nossos debates. Igualmente, devo agradecer particularmente à carinhosa amiga Thais Angélica P. por todo auxílio e companheirismo. Ao fraterno Humberto Pereira por sempre demonstrar interesse e apoio. Ao V. V. por afigurar que não existe perda na virtualidade quando se tem ciência no que diz respeito aos labirintóticos códigos HTML. Aos dedicados colegas da pós-graduação por suas contribuições profundas e discussões estimuladoras. Agradeço, especialmente, a Sarah Lee R.Nott por alimentar minha vaidade, cedendo espaço em sua revista para que eu publicasse asneiras. Por fim, outros amigos me ajudaram de maneiras variadas demais para serem especificadas, devo me contentar em me referir aos amigos do peito e do bar, que não ousa citar com receio de omitir alguém, por compreenderem e aceitarem a minha ausência em lugares de moralidade duvidosa.

Meus votos de estima e consideração aos funcionários da UNESP-IA. Particularmente ao admirável professor Dr. João Palma Filho pelo apoio, ao professor Dr. José Leonardo Nascimento pelas valorosas contribuições e ao professor Dr. Sérgio Mauro Romagnolo por aceitar me orientar nesta pesquisa. Por fim, ao professor Luiz César Marques Filho pelas valorosas contribuições.

Para a disputa, Zeuxis pintou um cacho de uvas. Quando mostrou o quadro, dois passarinhos imediatamente tentaram bicar as frutas. Zeuxis então pediu que Parrásio desembrulhasse seu quadro. Este então revelou que na verdade era a pintura que simulava a embalagem do quadro. Zeuxis imediatamente reconheceu a superioridade de Parrásio, pois se tinha enganado os olhos dos passarinhos, este tinha enganado os olhos de um artista.

Plínio, o Velho (História Natural, Livro XXXV, IV)

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efigie e agora só entram em consideração como metal, e não mais como moedas.

Friedrich Wilhelm Nietzsche (Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral)

“Immature poets imitate; mature poets steal;

T.S. Eliot. The Sacred Wood. 1921

Figura 1: Citação de Picasso, Banksy. Mármore e Madeira. 2009. Bristol Museum. Fonte: <http://www.philosophyinmotion.net/home/my-writings-of-conceptual-metaphors-2/picasso-banksy-wolf/>



RESUMO

As publicações sobre falsificação não raras vezes abordam seus aspectos criminais e antissociais. Essa abordagem não mede esforços para desmascarar, por meio de exames químicos e físicos, obras fraudulentas. Em consequência desse reducionismo, a capacidade questionadora proporcionada pelo ato de falsificar fica ofuscada, reduzindo a obra e o autor, levando em conta apenas a porção criminal contida no ato. Como a autenticidade opera como valor instável, fundamentar o conceito de arte nesse valor é algo temerário. Neste sentido insere-se o presente trabalho cujo objetivo é comentar reflexivamente a falsificação de obras de arte e suscitar possível paralelismo entre ambas. Arte e falsificação têm mais a dizer uma a outra do que um tribunal pode revelar.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Falsificação; Autenticidade; Engano; Convenção

RESÚMEN

Las publicaciones sobre falsificaciones no pocas veces ponen en enfoque sus aspectos delictivos y antisociales. Este enfoque se esfuerza para desenmascarar a través de pruebas químicas y físicas, las obras fraudulentas. Como resultado de este reduccionismo, la capacidad inquisitiva proporcionada por el acto de la falsificación se ve ensombrecido por la reducción de la obra y el autor, teniendo en cuenta sólo la parte penal contenida en el acto. Por ser la autenticidad un valor inestable, apoyar el concepto de arte en ese valor es algo temerario. En ese sentido, este trabajo tiene como objetivo comentar obras de arte falsificadas e investigar un posible paralelismo entre ellos. Arte y falsificación tienen más que decir entre sí que podría revelar un tribunal.

PALABRAS CLAVES: Arte; Falsificación; Autenticidad; Engaño; Convención

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 01:** Citação de Picasso. Banksy. Mármore e Madeira. 2009. Bristol Museum. Fonte: <http://www.philosophyinmotion.net/home/my-writings-of-conceptual-metaphors-2/picasso-banksy-wolf/>.....06
- FIGURA 02:** Vazo Com Quinze Girassóis – Autenticidade sob suspeita – Óleo Sobre Tela, 100.5 x 76.5 cm. Arles: January, 1889. F 457, JH 1666, Tokyo: Sompō Japan Museum of Art. Fonte: http://www.vggallery.com/painting/p_0457.htm.....34
- FIGURA 03:** À direita: Misses Payne. Sir Joshua Reynolds, óleo s/ tela. 1765. National Gallery. À esquerda: Sra Payne e suas duas filhas. Sir Joshua Reynolds s/ tela. 1765. National Gallery. Fonte: <http://www.mystudios.com/gallery/forgery/history/forgery-13.html>.....90
- FIGURA 04.** View of Scheveningen. Hendrick Anthonissen. Óleo sobre tela. 1641. Fitzwilliam Museum, Cambridg. Fonte: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/04/restoration-hidden-whale-dutch-painting>.....91
- FIGURA 05:** À esquerda: Menino Fumante, foi supostamente atribuída a Fran Hals, falsificação de Han Van Meegeren. Óleo s/ tela. 57 X 49 cm. (1923). Groninger Museum. À Direita: Menino Com Flauta. Frans Hals. Óleo S/ tela 37 X 37 cm. (1626-1628). Staatliches Museum. Fonte: <https://velehanden.nl/berichten/mededelingen/bekijk/project/kabk/id/8805>104
- Figura 06:** À esquerda: Malle Babbe. Frans Hals. Óleo s/ tela. 75 X 64. (1633). Gemäldegalerie, Berlin. À direita: Malle Babbe, (obra não vendida). Han van Meegeren. Óleo s/ tela. 57 X 49 cm. (1935) Groniger Museum fonte: <http://www.meegeren.net/>.....105
- FIGURA 07:** Ceia em Emaús. Han Van Meegeren. Óleo sobre tela. 118 X 130,5 cm. Museu Bijmans Van Beuningen. Fonte: <http://www.boijmans.nl/en/10/press/pressitem/141#kRu3wVibfWQgjbH.97>.....110
- FIGURA 08:** Selos: À Esquerda: Valor 20+5 centavos. Michel-Nr: 140. 2.000.000 edições. À direita: Valor 10+5 centavos. Michel-Nr: 140. 2.000.000 edições. Contexto da cena: Alemanha. 30 de agosto de 1951, expira em 29 de fevereiro de 1952. Projeto de Max Bittrof. Fonte <http://www.briefmarkenbilder.de/brd-briefmarken-1951/700-jahre-marienkirche-20-pfennige-5>.....119
- FIGURA 09:** S/ título. Helene Beltracchi atua como sua própria avó. Fotografia. Fonte: <http://www.bbc.co.uk/arts/0/32608939>.....129

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I. ARTE COMO CONVENÇÃO INSTITUCIONAL.....	21
CAPÍTULO II. ESTADO DA FALSIFICAÇÃO DE OBRAS DE ARTE.....	44
CAPÍTULO III. O QUE É A FALSIFICAÇÃO DE OBRAS DE ARTE.....	60
CAPÍTULO IV. A ORIGEM DA FALSIFICAÇÃO DE OBRAS DE ARTE.....	72
CAPÍTULO V. A FALSIFICAÇÃO E A HISTÓRIA.....	86
CAPÍTULO VI. TÉCNICA ARCANA DA FALSIFICAÇÃO.....	97
CAPÍTULO VIII. A IRONIA NA FALSIFICAÇÃO.....	115
CAPÍTULO IX. FALSIFICAÇÃO DE PROVENIÊNCIA.....	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
REFERÊNCIAS.....	142

INTRODUÇÃO

A falsificação de obras de arte constitui assunto estigmatizado, sendo elemento de discussão abordado ao longo dos séculos de maneiras variadas. Distante da concepção de críticas radicais que alocavam a falsificação como um parasita na arte, absorvendo apenas a porção criminal do ato, atualmente instituições promovem a espetacularizações da falsificação para atrair visitantes e demonstrar uma outra forma de relacionar o falso a museus. Essas práticas institucionais nos possibilitam uma outra perspectiva em relação ao tema.

Em consonância a essa tendência, a relevância da falsificação como tema manifesta-se ainda no atual número de obras de arte cuja procedência permanece uma incógnita. Neste ponto, ainda que a falsificação formalize oxímoro ao longo da história, devido o teor contido em tal ato, promovendo incerteza e a insegurança em instituições e na organização da historiografia da arte, o conhecimento de obras fraudulentas possibilita o preenchimento de lacunas espaçadas pela falsa ou ausência de compreensão que outrora se teve sobre episódios históricos. Se considerarmos que o engano e o erro são, também, partes indexáveis da própria história, a falta da compreensão desses elementos compromete o entendimento do todo. Neste seguimento, a falsificação como tema assume riqueza única por permitir contextualizar conceitos ambivalentes, assim como sua relação sociocultural, econômica, seus reflexos na história, para, por fim, lançar luzes à figura do falsificador.

A falsificação apresenta reflexos culturais, econômicos e legais relevantes. Por certo vincula-se atividades de legalidade questionável de modo tal que a lei penal prevê crimes contra a fé pública, falsificação ideológica, contrafação, estelionato, dentre inúmeros outros. Do ponto de vista moral, a conduta do falsário para o público em geral é tipificada como desonesta, oportunista ou desqualificada. Para os comerciantes de arte, dois danos se distinguem: o prejuízo financeiro e o dano a reputação. Culturalmente, se pode suscitar problemas como a distorção do desenho da história, classificação de obras e a ontologia da arte.

Apesar de todas as questões listadas acima, não podemos nos furtar em interpretar de maneira dialética o ato consumado. Essa dialeticidade é relevante posto que a falsificação de obras de arte permite a análise do conceito de arte por meio da desconstrução do mito da autenticidade.

Para o filósofo grego Heráclito de Éfeso (aproximadamente 535-475 a.C.), não se

pode percorrer duas vezes o mesmo rio e não se pode tocar duas vezes uma substância mortal no mesmo estado. Sendo tudo mutável, a permanência é uma ilusão. Nesse sentido apenas o fluxo do movimento é real, outrossim, a permanência da percepção inicial a respeito da identidade das coisas iguais a si mesmo constitui uma ilusão. Essa rica visão é necessária a compreensão do estado da arte, pois, consideramos a impropriedade de tentar adaptar e perceber um mesmo objeto de maneira hermética. Assim, a pesquisa propõe fluidez em detrimento de um esgotamento do estado de permanência em relação ao tema, de modo a permitir que a alteridade exposta propicie a ressignificação de sua experiência inicial, a fim de que conceitos tecidos ao longo dos séculos possam ser reescritos.

Nessa senda a dissertação se insere como um convite para refletirmos a falsificação como um elemento pluridimensional que exige uma análise igualmente plural e uma disposição mental ao novo. Tal que, a análise adequada do tema requer a transcendência do aspecto da ilegalidade da falsificação a fim de se vislumbrar o caráter instaurador do ato consumado bem como as capacidades artísticas nele contida.

É importante acentuar, que esta pesquisa prima pela dúvida e não se filia as razões hipotéticas que ambicionam gerar verdades dogmáticas em relação ao objeto de pesquisa. Perpassar as confusões em torno ao tema e apontar os devidos conflitos que envolvem a atribuição de obras de arte, constitui o aporte da pesquisa, sendo objetivo propor reflexões a respeito da falsificação de obras de arte. Faz-se mister reiterar que esta proposta demanda uma leitura livre de questões morais e éticas.

Mesmo que essa perspectiva possa adicionar um sentimento de confusão, impõe-se a necessidade de uma mudança essencial no domínio dos discursos relacionados à falsificação. Há que se afastar da antiga lógica de teor iconoclástico, que é permeada pela negação de obras em favor de um suposto valor na autenticidade. Isso nos motiva a filiar-se a perspectivas que veem um desequilíbrio no desenho que é feito sobre o tema, redesenhar a falsificação distante de uma visão estigmatizadora, na intenção de suscitar possível paralelismo entre falsificação e arte. Nessa perspectiva a falsificação e a arte talvez não sejam, necessariamente, antagônicas. O que a falsificação pode contribuir para a arte é muito mais interessante do que um tribunal pode revelar.

Entende-se que a maior aspiração da arte é revelar a natureza da obra, o discurso que permeia o trabalho e o transcende, passando a existir enquanto arte a partir do momento em

que o outro a reconhece. A partir desse reconhecimento surge um consenso que convencionou seu valor artístico. É no olhar do outro que surge a afirmação que traduz algo em verdadeiro ou falso em relação à essência da arte e também daquilo que a cerca, caracteriza e a distingue do restante. Nessa ótica toda a obra de arte encerra em si um embate dialético entre verdadeiro e falso.

No que diz respeito a arte envolvida na falsificação, faz-se necessário perceber a proximidade do discurso contido no ato de falsificar com a habilidade de persuasão. Estratégia que consiste em utilizar recursos na intenção de induzir alguém a aceitar uma ideia, uma atitude ou uma ação. Desta forma, a manipulação é algo intrínseco no ato de falsificar, e uma vez aceita a falsificação, e enquanto a fraude não for descoberta, o item fraudado tem espaço reservado nos registros históricos do artista usurpado. Quando descoberta a falsificação revela o seu discurso instaurador.

Toda obra possui um discurso fundante e um objetivo: o reconhecimento. Nas falsificações o maior argumento é o engano, contudo, admite-se que seu principal objetivo seja a “comercialização do engano”. Parte-se da premissa que argumentos legitimados fazem uma obra tornar-se um ícone do mundo da arte, onde estão inertes, diluídos entre a imagem e a história, esperando serem revelados sem, contudo, perder os valores do estatuto arte. Nesse sentido, a obra que engana alcança a perfeição e se consuma, logo, ambicionar despi-la desse mistério é um paradoxo, como apontado pelo filósofo Humberto Pereira da Silva:

[...] Mas quem engana à perfeição, justamente, não engana, pois o engano não pode ser outra coisa senão uma falta. Se alguém realizar algo para enganar, não disser que sua obra tem por artifício enganar e esse artifício não for descoberto, não se pode dizer, sem o risco de se cair num absurdo, que houve o engano. (SILVA, 2007, p. 1)

Tal como na retórica exposta acima, o ato de falsificar objetiva autêntico ataque as estruturas dogmáticas na tentativa de reivindicar as incertezas. A existência da falsificação promove a insegurança em atestar convicções no mundo da arte pois insere o princípio da contradição, o que abala mesmo as obras seguramente creditadas como autênticas. Percebemos que inúmeras obras fraudulentas terem obtido sucesso, demonstra a vulnerabilidade cultural aos ataques nocivos da falsificação, demonstrando que o juízo de autenticidade é algo temerário.

Nessa senda insere-se o presente trabalho cujo objetivo é propor que a falsificação

instaura o autogerir da dúvida, ou seja, o engano perpétuo. Qualquer esforço propenso a negar ou excluir a falsificação, apenas intensificará tal ato, pois apenas a aceitação pode eximi-la.

O autogerir da dúvida pode ser exemplificado de duas formas: Num primeiro momento, o autogerir da dúvida encontra-se em repouso. Reside na capacidade de tempo que uma obra consegue permanecer sem ser descoberta, criando relações e conectividades capazes de sustentá-las como genuína, num engano perpétuo, pois alimenta a ideia de parecer ser o que não é. Num segundo momento, uma vez sendo descoberta a fraude e em seguida contestando-a, surge um paradoxo de ordem filosófica, pois a obra deixa de ser considerada arte, todavia, a despeito disso, permanece contendo todos os elementos que levaram ao seu reconhecimento. Então, o autogerir da dúvida se põe em movimento e nos obriga a perquirir o que fazer quando se descobre que uma obra, antes tida como inestimável, em realidade é falsa ou, melhor, não foi feita pelo autor que todos pensavam. Poderíamos simplesmente descartar o autor junto a obra fraudulenta por ter causado tal dissabor? A obra é tão satisfatória como se fosse genuína? Quem disser que não é satisfatória como se fosse genuína e que a obra deve ser descartada, além de tentar purgar coleções ao descartar a falsificação, estará apenas prolongando a possibilidade de ser enganado novamente. O ímpeto de descartar autor e obra apenas prolonga a possibilidade de um novo engano, pois demonstra desconhecimento da natureza fraude. Desta forma, o engano perpétua.

Por meio da análise histórica de casos emblemáticos de obras forjadas de ícones da história da arte ocidental, o presente trabalho pretende comentar reflexivamente sobre a falsificação de obra de arte com a intenção de pleitear o seu devido valor conceitual no mundo da arte. Assim, aborda o processo da falsificação de obras de arte em seu estado de contrafação. Por meio de um conjunto de litígios foram investigados os procedimentos e as condições que determinam o falso bem como no complexo de *personas* envolvida em tal atividade.

Vale ressaltar que o presente projeto não se dispõe em analisar a dúvida na autenticidade de obras fraudulentas, tampouco está dissertação atende a uma empreitada laboriosa que prima por analisar laudos laboratoriais ou peças encaminhadas a tribunais, nas quais restringem a falsificação a objeto de crime. Nosso interesse é estritamente depositado em obras legitimamente falsas. Analisar as incertezas que as falsificações de obras de arte promovem no mundo da arte é o recorte que se propõe, em vista da insegurança que a

falsificação provoca à ideia de unicidade. Esse raciocínio, portanto, constitui o foco na pesquisa.

Destaca-se ainda que esta dissertação não se propõe em analisar a história completa dos objetos falsificados, tampouco se compromete a analisar a história completa dos falsários. Foi selecionado alguns casos relevantes da falsificação de obras de arte, sua produção e circulação, tratando de construir uma interpretação incompleta. Nesta continuidade, vale informar que, devido a grande pluralidade de falsificações de objetos artísticos, analisaremos apenas falsificações na arte ocidental europeia. Esse recorte não se deve a exaltação da arte europeia em detrimento das demais, mas sim ao fato de que a falsificação em outras culturas, por exemplo a Asiática, contém outros significados. Desta forma, objetiva compreender o fenômeno a partir de uma perspectiva cultural.

Todas as traduções de textos citados neste trabalho são nossas. Optou-se em inserir tradução livre, com a versão original em notas, seguindo a ortografia da versão citada nas referências e tomada como base. Optou-se por manter o idioma original das citações de idioma espanhol.

No capítulo 1 – ARTE COMO CONVENÇÃO INSTITUCIONAL, abordaremos a teoria institucional desenvolvida pelo filósofo e professor norte-americano George Dickie, que defende o princípio da existência de múltiplos fatores que influenciam o artefato na obtenção de ser legitimado como arte. Dickie alega que não existe uma definição para o conceituar a arte que seja homogênea, pois a probidade em detrimento da afirmação de que um objeto é arte parte do contexto e do espaço cultural em que o objeto é instaurado. Para o filósofo, generalizações, classificações e caracterizações de sistemas artísticos constituem meras formas de organizar um todo complexo baseado na ideia de unidade e identidade.

Ao longo de décadas a Tese de George Dickie foi por ele modificada. Influenciado pelas ideias contidas no artigo de Arthur Danto, *Defining Art (1969)*, culminou a primeira de duas versões da teoria institucional da arte, *Art and the Aesthetic (1974)*. Respondendo a várias críticas à primeira versão, Dickie apresenta a segunda versão da teoria em *The Art Circle (1984)*. Com o intuito de abordar as diferenças e similitudes das duas teorias, aprimorando as discussões que bordejam a teoria, publicou em 1997, *An Analytic Approach*. Cumpre informar que este último será o material central para desenvolvimento do primeiro capítulo.

Num segundo momento, questionaremos a arquitetura paradigmática que priorizou o valor da autoria em detrimento do valor artístico das obras, tornando a autoria o centro da atribuição do valor. Neste sentido, tornou-se ausente ou de pouca relevância a abordagem da obra enquanto instrumento coletivo, numa tentativa em assegurar empórios ou acervos de obras de arte, tal que, desta forma, corporificam processos que primam pela individualidade e a unicidade da obra em detrimento da feição plural que possa existir na mesma. Assim sendo, insinuamos que a construção da história, da estética, dos valores culturais e econômicos se fazem a partir dos artefatos produzidos pela seleção e eleição que ocorre no mundo da arte.

No capítulo II – O ESTADO DA FALSIFICAÇÃO DE OBRAS DE ARTE, o teor das bibliografias especializadas sobre o tema será foco neste capítulo. Analisaremos como a falsificação de obras de arte foi estudada, comparando alguns autores do final do século XIX com autores do início do século XXI. Apresenta-se a falsificação de obras de arte como objeto de discussão atual, nas quais, pesquisadores enfatizam que tal ato seja parte interna de um sistema, o que atesta que o tema vem sendo contextualizado de maneiras diversas ao longo dos séculos. No entanto, o modo pelos quais, alguns pesquisadores concebem a falsificação nos possibilita refletir sobre novas questões implícitas no ato de falsificar, ou mesmo, refletir sobre possível “aceitação” do ato em si.

Contudo, se aparentemente há uma maior aceitação da falsificação desde o século passado, isso não implica em legitimar o ato em si, mas apenas atesta que o tema ganha centralidade no que diz respeito as questões que permeiam as fronteiras impostas pela legalidade e pelas liberdades artísticas. O que resulta em uma maior disposição dos meios de comunicação em divulgar, analisar e apontar objetos falsificados em vez de ocultá-los.

O referencial teórico deste capítulo embasa-se na análise de livros sistemáticos que abordam o tema: *Le truquage: altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées* (1884), de Paul Eudel. Em contradição com autor Daniel Schávelzon, em *Arte y Falsificación em América latina* (2009), dentre outros.

No capítulo III – O QUE É A FALSIFICAÇÃO DE OBRAS DE ARTE, analisaremos o conteúdo das palavras relacionadas a falsificação, tais como: plágio, cópia e autor. Visando explorar uma definição sobre a falsificação em si mesma. Elucidaremos, por conseguinte, questões linguísticas, a coerência e à aplicabilidade conceitual do emprego das expressões citadas em relação da adequação com o ato em falsificar. Cumpre informar, devido ao

ostracismo utilizado para definir tal substantivo, a necessidade de uma premissa de revisão sobre o termo. Tal que, compreendemos que tais dissabores comprometem a questão, inviabilizando o entendimento profundo e peculiar de cada expressão. Sendo assim, este capítulo pretende diferenciar falsificação de outras atividades ilícitas ou lícitas, bem como aproximar a falsificação das práticas artísticas.

Para sustentar tal discussão partiremos da análise do conceito de falsificação apregoadado pelo consultor de arte e advogado João Carlos Lopes. Conceito que foi, parcialmente, refutado por ser muito abrangente e genérico e por não atender as particularidades do que defendemos.

No capítulo IV – A ORIGEM DA FALSIFICAÇÃO DE OBRAS DE ARTE, este capítulo embasa-se na concepção formulada pelo historiador Riccardo Noboli, no livro: *The Gentle Art of Faking: A History of The Methods of Producing Imitations e Spurious Works of Art From The Earliest Times Up to the Present Day*, publicado originalmente em 1922. Autor que defende a impossibilidade do comércio artístico, assim como a prática de falsificação de obras ou o valor na autoria, ter se desenvolvido plenamente anteriormente ao século V a.C. As questões levantadas por Noboli receberão o devido trato ao estabelecer diálogo com historiadores contemporâneos que expressam argumentação paralela em relação a hipótese do autor.

Neste seguimento, verificamos que noções essenciais para o florescimento da falsificação de obras de arte permaneciam ausentes na história da antiguidade até, pelo menos, o século V a.C. Além do que, é necessário que o valor das obras possa ser relacionado a assinatura ou inscrições nas obras, uma forma de corporificar valor adicional além do valor material. Outra dinâmica que é necessária para a existência da falsificação, igualmente ausente no período supracitado, constitui-se nas alianças entre comércio e obras de arte, o desejo de possuir e a possibilidade de cultivar as obras em coleções particulares.

Para demonstrar o nascimento da falsificação de obras de arte, analisaremos alguns atributos ou elementos ausentes na antiguidade que inviabilizaram tal ato, fez-se necessário a análise da relação entre: autoria, comércio de obras de arte e coleções privadas na antiguidade, salientando a relação destes tópicos com a falsificação, na intenção de relacionar as condições necessárias para sustentar a afirmação de que a falsificação de obras de arte tenha se originado na Roma Antiga.

No capítulo V – A HISTÓRIA E A FALSIFICAÇÃO, os problemas e as questões que a falsificação provoca na historiografia constituem o foco de uma análise singela dos débitos e dos créditos a partir do qual compreendemos a história em contraste com os atos de falsificações, ou práticas intrusivos que resultaram na adulteração da aparência de obras antigas, bem como na distorção do desenho da historiografia.

Demonstrar-se-ia que a história não se resume em enquadramentos herméticos, mas em discursos que diante de descobertas de fraudes ou de práticas intrusivas, tais como a restauração e preservação de obras antigas, necessitam serem revisitadas. Tal que, neste sentido, um dano torna-se evidente, o fato de que algumas obras falsificadas integra o encadeamento da história, a falsificação abala a própria linha cronológica da historiográfica, desestabilizando convicções ao demonstrando que os danos monetários constituem-se em meros dissabores em face das confusões na história de um artista ou de um período artístico que o ato de falsificar pode provocar.

Em um primeiro momento, apresentaremos um preâmbulo em que interpretamos um conto de Borges (1951), na intenção de aludir a fragilidade dos vínculos entre os eventos históricos, tanto quanto na convicção em atestá-los. Na continuidade, analisaremos algumas práticas de restaurações de obras de arte em que em seu uso, podem ser contestáveis, pois contribuíram para gerar confusões em torno da autenticidade e danificaram obras ao decorrer dos séculos. Por fim, na intenção de corporificar a periculosidade dos falsários, analisamos a perspectiva do filósofo norte-americano Denis Dutton (1996), sobre o restaurador e falsário Eric Hebborn, o qual apresenta como elemento nocivo para a historiografia, ambiente de altamente vulnerabilidade aos ataques dos falsários.

No capítulo VI – MÉTODO ARCANO NA FALSIFICAÇÃO, analisaremos aspectos do processo técnico – entendemos técnicos como os métodos físicos e químicos que envolvem a materialidade da pintura falsificada – na obra do falsário Han van Meegeren.

O material bibliográfico que embasa esse capítulo é proveniente dos seguintes referenciais: Jonathon Keats *Forgery: Why Fakes are the Great Art of Our Age* (2013), Eu Fui, *A Lenda do Falsário que Enganou os Nazistas*, de Frank Wynne, (2008) e *The Forger's Spell: A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century*, de Edward Dolnick, (2009). Ambos autores que revisaram os episódios que envolveram o falsário em questão. A necessidade destes três autores expressa-se na maneira diferenciada do

enfoque que os escritores propõem sobre a vida e a obra do falsário. Wynne constrói uma biografia jornalística, por estar repleta de anedotas produz um desenho emotivo do falsário. Keats aborda o tema como um elemento questionador do conceito de autenticidade e, por fim, Dolnick explora de maneira mais minuciosas as relações que o falsário estabeleceu para engendrar obras fraudulentas.

No capítulo VIII – A IRONIA NA FALSIFICAÇÃO, propomos apresentar o teor irônico no ato de falsificar, em vista que o engano gerado pela falsificação possa estar relacionado com a maneira em que o falsário articula, compila e reescreve eventos antecessores, num exercício onde a fronteira de ser e de parecer se dilui. Assim, o falsário pode ser entendido como um escritor de crônicas ou estórias de artistas antecessores, apresentando a fraude como um elemento no qual os discursos não se desassocia da realidade, interpolando elementos fatídicos com histórias falaciosas. Para corporificar tal afirmação, analisaremos a fraude gerada pelo restaurador e falsário Lothar Malskat. Essa análise será fundamentada, principalmente, pelos autores: Frank Arnau e Jonhaton Keats.

No capítulo IX – FALSIFICAÇÃO DE PROVENIÊNCIA, analisamos aspectos do processo de falsificar documentos e registro comprobatórios que falsários valem-se no afã de atestar a credibilidade de pinturas. Cumpre informar que a manipulação de documentos representa um papel de relevo na atribuição de legitimidade em obras fraudadas. Amiúde, o valor das obras de arte esta submetido a documentos que atestem a sua existência ao decorrer da história. Não raras vezes, documentos podem ser fraudados. Na obtenção de sucesso na fraude, o suporte para produzir proveniências fraudulentas constitui importância igual ao conhecimento de métodos técnicos que são utilizados na elaboração e produção das camadas pictóricas de uma pintura fraudulenta.

Este capítulo fundamenta-se na análise dos processos de falsificação de proveniência e registro de duas duplas: os ingleses John Drewe e John Myatt e o casal Beltracchi. Notícias publicadas em jornais de destaca, bem como a bibliográfica fundamental sobre os falsificadores constitui-se o referencial.

Cumpre prevenir que devido o tema ser multifacetado, os capítulos não obedecem uma ordem cronológica entre as partes que compõem essa dissertação. Organizado de forma que nada que se entregue em capítulos percorra de um começo a um fim. Cada capítulo remete ao

outro, sem a necessidade de impor um acesso de entrada, ou sequência, podendo ser lido a bel-prazer do leitor.

CAPÍTULO I. ARTE COMO CONVENÇÃO INSTITUCIONAL

O campo de manifestações aceitas como artística é ampla, acolhe os mais diferentes objetos das mais diversas maneiras. Inúmeros são os objetos que obtêm o conceito arte, tornando-se membros de uma classificação sociocultural e econômica. Podemos perceber versatilidade no panorama que são classificados como tal, devido à pluralidade dos itens que constituem uma singular noção de familiaridade; ocupam esse panorama desde pinturas sacras da idade média a um urinol do século XX, desde objetos requintados a componentes do cotidiano.

Os motivos que legitimam a classificação são os mais diversos, por vezes resultados ideológicos, de cunho político, filosófico, moral\ímoral etc. Tal que a arte pode ser definida como o “conjunto complexo dos padrões de comportamento, das crenças, instituições e outros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade”, para darmos a palavra ao Novo Aurélio. (2010, p. 201). Assim sendo, não há determinante comum. A própria diversidade das obras inviabiliza uma opinião que não seja pluridimensional, de modo que o problema central da classificação consiste em explicar a interpolação entre o uso de alguns tipos de conceitos a vigor da aplicação correta para aceção ou indexamento.

Uma vez aceita a obra como participante desta classificação, podemos dizer que ocorre transmutação no valor subjetivo e material do objeto. Destarte, a água benta não é somente água comum, por impossível que seja distingui-las, pois adquire valor alicerçado na convenção, da mesma forma que *Brillo Box*¹ não é uma caixa de sabão, pois seu conteúdo não funciona na remoção de sujeiras de vestimentas – pelo menos não espera que isso seja feito, assim como ninguém urinará no *Fountain*². A diferença não reside simplesmente no fato que se passava entre a *Brillo Box* de Andy Warhol (1928-1987), exposta na galeria e as mesmas embalagens de sabão em pó armazenada em depósitos. A caixa de sabão ou o urinol são objetos simples que foram transformados em objetos complexos. E as suas diferenças são mais profundas e complexas que a sua mera indiscernibilidade material. (DANTO, 2005)

¹Brillo Box é em sua aparência uma réplica/cópia de uma caixa de sabão utilizada nos anos sessenta, também uma obra de feita por Andy Warhol em 1964.

²Título da obra de Marcel Duchamp realizada em 1917 que constitui no deslocamento de um objeto industrial – um urinol – para condição de objeto artístico, ao ganhar assinatura e coloca de destaque.

Para George Dickie (2008), uma obra de arte é, antes de mais nada, um estatuto em virtude da posição e do lugar que as obras ocupam no interior de uma prática estabelecida. Percebemos, neste sentido, que as obras não se separam, tanto, do mundo, visto que objetos idênticos podem conter significados diferentes e objetos diferentes podem conter significados iguais. Torna-se relevante que tais objetos não são feitos pela ótica ou pela sua materialidade, mas sim pela maneira como as teorias e o espaço ao redor os influenciam, moldando a maneira como olhamos para eles e para o mundo. (DANTO, 2005).

O argumento dos objectos indistinguíveis de Danto mostra que as obras de arte existem num contexto ou enquadramento, mas não revela a natureza dos elementos que compõem o enquadramento. Além disso, são possíveis vários enquadramentos diferentes. Cada uma das teorias tradicionais da arte, por exemplo, implica o seu próprio enquadramento peculiar. (DICKIE, 2008, p. 139-140)

No âmbito da arte, teorias servem para firmar ou infirmar obras em razão de se centrarem em seus objetos, pois despejam todo o peso do seu sistema de pensamento sobre ponto de interseção com a arte e os demais assuntos de interesse, retendo apenas o que é pertinente à sua problemática. Neste sentido, podemos identificar uma perspectiva prevalente, que é a da arte sujeita ao controle e também a censura. A arte é noção sólida e privilegiada, mas possui limites imprecisos. (DANTO, 2014).

Segundo George Dickie: “Uma obra de arte é um artefacto do tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte”. (DICKIE, 2008, p. 145). Primeiramente, Dickie defende que a obra de arte seja um *artefacto*, produto realizado pela humanidade com algum uso ulterior, e não um objeto. Ao se utilizar desta expressão, pretende minimizar restrições que pode ocorrer com a palavra objeto, em se tratando de arte, “por exemplo: um poema não é um objeto físico, mas é, ainda assim, um artefacto. Além disso, coisas como espectáculos – por exemplo danças improvisadas – são também (feitas pelo homem) e, por tanto, são artefactos.” (DICKIE, 2008, p. 131). Em segundo lugar, podemos constatar que a frase supracitada do filósofo envolve a noção de sistema, e seus componentes podem ser definidos da seguinte forma:

Um artista é uma pessoa que participa conscientemente na produção de obras de arte. [...] Um público é um conjunto de pessoas cujos

membros têm suficiente preparação para compreender um objecto que lhe é apresentado. [...] O mundo da arte é a totalidade de todos os sistemas do mundo da arte. (DICKIE, 2008, p. 145).

Essa forma de proposta impinge regras da recepção de um sistema particular que compõe a instituição arte, ou se preferirem, o mundo da arte. Os artistas são considerados sujeitos que exercem, isoladamente ou em grupo, atividades reconhecidas como artísticas, consumando-se apenas no olhar do outro, ou seja, dependem da prática sociocultural que a instaura, fecundando o fenômeno artístico, a obra é, nesta perspectiva, um *artefacto* criado com discernimento, por alguém, no objetivo de apresentá-lo ao público. Assim, é um *artefacto* candidato à apreciação do mundo da arte. (DICKIE, 2008).

O público deve estar preparado em algum grau para compreender este objeto, que por sua vez deve estar enquadrado nas regras de apresentação que compõem os sistemas particulares deste jogo. Visto desse modo, a exibição é a ato pela qual alguém assume a responsabilidade e o poder de dizer o que é arte (DICKIE, 1984).

Essa é uma concepção que pode elencar de maneira hierárquica e habilita alguém, ou grupos, com o poder de julgamento. Em decorrência disso a validação institucional da manifestação artística é considerada e legitimada institucionalmente por alguns que são socialmente autorizados a atribuir os valores artísticos a artefacto ou manifestações. Ao contrário, pode o artefacto candidato a apreciação obter o estatuto arte, como resultado de produzir no interior do mundo da arte, sendo considerada arte em virtude da posição ou lugar que ocupa. (DICKIE, 2008).

Nesse sentido as instituições estariam aptas a acolher os produtores e os artefactos para ocuparem o mundo da arte. Há uma relação em detrimento da estética, a instituição absorve o que a interessa, a arte que lhe é compatível. Uma instituição que funciona no nível da prática, onde as obras têm o seu lugar próprio, que compreende artistas, historiadores, espaços de exibição, críticos, público em geral, assim como as teorias que funcionam como condicionantes para algumas obras, também qualifica seus quadros antecessores, atribuindo o reconhecimento como precursores que ocorre por analogia ou influência. É o que Dickie chama de “ação de conferir estatuto de arte”. (OLIVEIRA, 1998, p. 103).

Se aceitarmos as afirmações de Dickie, torna-se plausível dizer que toda a história da arte, em seus esforços, primou pela ordem e pela classificação a fim de coordenar a produção

dos autores tidos como artistas. Cada época prezou por valores específicos que definiam e diferenciavam tais *artefactos*, elegendo e destacando determinadas obras e artistas, ou mesmo descartando ou excluindo os demais candidatos que não se encaixassem nos cânones de produção cultural de uma dada época ou instituição. Cita-se também que a manutenção do inventário pode ser uma constante, resgatando obras do anonimato e corrigindo erros gerados por perspectivas herméticas. Outrossim, obras de arte montam um tecido temporal em que foi priorizado a ordem e a classificação.

Uma obra de arte não é uma entidade que tenha existência independente. É, em essência, um conjunto de relações que se sincretizam, criando diferenças e conexões, constituindo um elemento que deve ser definido por suas relações ou pelas suas possibilidades de conectividade. Essas conexões são ordenações distintas, a ordem agrupa elementos que constroem uma noção comum. Sendo a ordem uma categoria que se localiza entre classes e familiaridades, ordenar faz com que a obra possa relacionar-se consigo mesma, com precursores e sucessores, e com o mundo. Ordem, pode ser compreendida como o oposto de aleatoriedade, isso significa a interrupção da estrada para as possibilidades. Mesmo um encadeamento temporal pode ser entendido como uma ordenação. Edificar a ordem constitui, em outras palavras, manipular as probabilidades dos eventos.

Essa ordem, também cronológica, permeia a história da arte sendo perceptível sua presença nas seguintes definições: períodos, gêneros, estilo, movimentos, manifestação, *ismo* etc. Cada uma dessas demarcações carrega em si julgamentos probos e réprobos em relação à obra, ao fazer artístico e, porque não dizer, o que é entendido por arte. Assim, cada século teve como obsessão cultural (valor) determinadas características. Nas palavras do filósofo alemão G. Hegel (1770-1831), *zeitgeist*³, expressão que alude que cada período compreendeu o conceito de liberdade, criatividade, possibilidade, entre outras, a sua maneira e a sua efetividade, onde nenhum conceito pode ter sido hegemônico no percurso da história. Desse modo, resta-nos ter em mente que essas ordenações acabam por não contemplar toda a miscelânea de objetos artísticos em seu período de nascença, resultando em reconhecimento póstumo de obras e de artistas.

³Espírito da época ou espírito do tempo. Termo atribuída ao filósofo Georg Hegel, mas ele nunca realmente usou a palavra. Em suas obras, tais como palestras sobre a filosofia da história, ele usa a frase *der Geist seiner Zeit* (o espírito de seu tempo), por exemplo, “nenhum homem pode superar seu próprio tempo, para que o espírito de seu tempo também é o seu próprio espírito” MAGEE, Glenn Alexander, “Zeitgeist”, o dicionário de Hegel, Continuum International Publishing Group, p. 262, 2011.

Vale lembrar que Vincent van Gogh (1853-1890) obteve reconhecimento entre os negociantes de arte após a sua morte. Os motivos para falta de sucesso são os mais diversificados: falta de divulgação, fronteiras ideológicas e até atrito entre os costumes e as tradições de uma dada época. Tal que, temos como herança os vínculos entre história, conhecimento e liberdade. Entretanto, esses elos foram desacreditados pelas múltiplas reinvenções de tradições, imposições de identidades nacionais e explicações seculares da história que encobriam políticas voltadas ao atendimento de interesses específicos, podendo a história ser entendida como um recorte particular, compondo um caleidoscópio.

Poderíamos dizer que a história da arte, com seus paradigmas, elegeu objetos artísticos, transferindo valores ou desvalores aos artefatos. A arte opera com sistemas e conceitos brevemente estabelecidos, excluindo ou acolhendo objetos artísticos, sendo perceptível que nem todas as obras de arte encontrem seu valor adequado no momento em que o autor está ativo em vida. O impressionismo é um movimento de valor incontestável na história da arte, manifestação essa que encontra eco em nossos dias. É inegável a influência deste movimento na arte mundial, porém, a história do aparecimento das primeiras obras é famosa e sabemos que o reconhecimento do valor artístico do estilo foi tardio, o que pode apontar erro ou incapacidade da crítica de absorver tal novidade, sendo necessário o passar do tempo para que os sistemas da arte assimilassem o discurso de alguns artistas.

No entanto, a ideia de preservação ocupou o espaço de tal forma que não deixou lugar para a “superação”, reduzindo-se a preservar a tradição. O alto investimento na ideia de preservação interrompe a característica evolucionista das obras. Durante séculos as obras de arte tencionaram as fronteiras do limite, extrapolando moral e dogmas, gerando dissabores e conflitos na história individual ou coletiva. Inobstante, a massificação cultural sempre esteve disposta a alocar e classificar, de tal forma que, por mais diferente e subversora que fosse as obras ou os movimentos artísticos, a condição de apreciação se instaura e capacita o artefato com qualidades a serem visualizadas pelos componentes do mundo da arte.

A perspectiva acima desenvolvida demonstra a prostração frente a cânones e padrões, pois, se aceitarmos a condição de candidato da obra, percebemos que está condição obriga a obra a submeter-se, sendo o julgamento que se faz necessário para eleição do objeto artístico impõe certa conduta. Neste sentido, a arte, em vez de ser um “gênio do sujeito” é, por vezes, exercício de relações-públicas, ou seja, uma convenção institucional que impulsiona o artefato

que se candidatou para obter o estatuto arte, contemplando-o com a possibilidade de ser visto e comercializado. Existir amparado pelo estatuto arte significa ser percebido.

Atualmente, as circunstâncias de que instituições ocultam partes de suas coleções evidencia uma conduta seletiva, na qual as reais motivações que capilarizam esse hábito permanecem uma incógnita. Segundo a jornalista Kimberly Bradley, em coluna para a BBC, a mera falta de espaço adequado para alocar toda uma coleção ou a fragilidade de peças antigas, são, por vezes, empecilhos que obrigam que a grande maioria das peças que constituem as coleções de instituições fiquem ocultas por décadas, longe do olhar do público. Bradley, que entrevistou vários curadores responsáveis por coleções de renome, afirma que não é mostrado para o público nem dez por cento de alguns emblemáticos artistas que permanecem em acervo. Segue alguns exemplos utilizados pela jornalista: no *Museum of Modern Art* (MOMA), em Nova Iorque, 24 de 1.221 obras de Pablo Picasso constitui a amostra permanente que podem ser vista pelos visitantes; apenas uma das 145 peças do artista conceitual Ed. Ruscha pode ser vista; 9 de 156 obras do Surrealista Joan Miró são expostas. Ainda, segundo Bradley, as obras são preservadas e escondidas da opinião pública em meticulosas organizações de armazenamento. O percentual mais alarmante refere-se aos seguintes acervos: A Tate, em Londres, mostra cerca de 20% de toda a sua coleção; O Louvre, na França, mostra 8% e o Guggenheim, em Nova Iorque 3%. (BRADLEY, 2015).

É provável que nem mesmo a conduta ilícita em falsificar formaliza o real motivo que justifique o exílio de obras, talvez a resposta seja intangível a ilicitude e acentue aspectos torpes do mundo da arte. Convém lembrar que as motivações que possibilitam que obras originais permaneçam em acervos e possam nunca ser expostas por gerações, são diversas. Em ambos os casos, as motivações que orientam o ocultamento de obras podem ser distintas, todavia, é inavergável que a ideia de preservação se faz presente, seja na preservação dos acervos, contra obras fraudulentas ou indesejáveis, seja na obediência da demanda de um público. Recai sobre as obras o peso do mercado, onde obras destacam-se pelo sucesso de venda e com isso, algumas instituições podem querer ser livres de obras falsificadas para garantir a integridade duradoura no mercado de arte. Quiça, esse não reconhecimento decorre da torpeza do meio artístico, que instaura a arte como elemento especulativo, ou mero investimento?

Contudo, a falsificação de obras de arte constitui tema singular, não meramente por representar cerca de 40% das obras de arte que são comercializadas no presente, ou devido os arqueólogos, na atualidade, assumirem que, pelo menos, a metade das produções culturais antigas são falsas ou erroneamente atribuídas, mas por somar a obra questões capazes de problematizar à aceção do conceito arte, visto que, quando descoberta a verdadeira autoria, e não se tratando do que todos pensavam, a obra sofre radical transfiguração. Isso pode demonstrar a hegemonia instaurada no mundo da arte. Sob o signo dogmático da autenticidade, nenhuma ou poucas obras forjadas, quando descobertas, apresentam resiliência. Não obstante, este modo restringe a compreensão ou entendimento das obras de arte às fronteiras da legalidade, se valendo de tribunais, onde não apenas o falsário pode ser convertido em culpado, mas também a obra. (SCHÁVELZON, 2009).

Andrey Furlaneto assina matéria que carrega como título: Sob Suspeita de Falsificação, Christie's retira dez obras brasileiras de leilão. Segundo o autor, bastou apenas alguns telefonemas para que atenuasse a dúvida sobre a autenticidade das obras. Essa dúvida fez com que tais itens fossem retirados do catálogo e da possibilidade de comercialização. As obras em questão tiveram seu valor monetário e artístico reduzidos. Se antes tidas como objetos artísticos, com lances iniciais na casa dos trinta mil dólares, após os telefonemas os artefatos foram privados de suas capacidades. (FURLANETO, 2013).

É notável que obras que tenham a autenticidade questionada simplesmente são retiradas das galerias, impossibilitadas de participar de exposições, despidas do valor que um dia as instaurou. O que fazer quando se descobre que uma tela, antes tida como inestimável, em realidade é falsa, ou melhor, não foi feita pelo autor que todos pensavam? Como pode um objeto ser considerado obra de arte em dado momento e em seguida, não? Há proibidade em dissociar os atributos constitutivos da obra, por não se tratar do que todos pensavam? Será que a história da arte, a crítica e o mercado da arte, em eterno condicionamento, numa atitude de purificação, supostamente definiram conceitos não artísticos a fim de conferir valor às obras?

Se a impossibilidade em manter o estatuto arte à obra não for diretamente relacionado ao objeto em si, mas sim a conduta do falsário, subsiste o problema: qual a relevância da intenção do autor para a crítica e o mercado? Qual a relevância de sua conduta, proba ou réproba, no contexto de sua obra? Se não podemos ignorar a intenção do autor para compreender a sua obra, acabamos por influenciar o entendimento da mesma. No sentido em

questão, “[...] se o mundo não se importava com a homossexualidade de Leonardo, a sífilis de Baudelaire, o fato de Gauguin ter abandonado a esposa” (WYNNE, 2008, p.80) porque deveriam se importar com a conduta do falsário frente a obra gerada? Devemos ter consciência de que esse desvaler decorre de uma preocupação/solução econômica e não artística. Desta forma, estariam partes do mundo da arte interessado em higienizar os espaços em detrimento a obras fraudulentas na finalidade de pasteurizar as coleções e espaços artísticos, excluindo elementos espúrios? Quiça, esse não reconhecimento e decorre da torpeza do meio artístico que se vale dos falsificadores para enganar os incautos que veem na arte um mero investimento?

Se uma obra obtém o estatuto arte, podendo ser comercializada por alto valor monetário. E o coletor que adquire a obra, buscando autenticar o trabalho, e com isso, aderir mais valor a obra, envia-a para um comitê de peritos. Para seu desgosto, o trabalho não apenas recebe atestado de reprovação em exame de autenticidade, mas a comitê exige que o trabalho seja queimado. Demonstrando que a ausência de idoneidade implica na atribuição do valor. Poderíamos ainda assim aceitar que as obras de arte não são, amiúde, percebidas como objetos especulativos amarrado ao comércio?

Em 1992, o britânico Martin Lang, colecionador particular de arte adquiriu uma suposta pintura do pintor russo Marc Chagall (1887-1985), por cem mil libras, a conselho de um negociante de arte, que trabalhava em uma casa de leilão. Ofereceu a pintura para escrutínio aos produtores da série televisiva da BBC, *Fake or Fortune?* Que, em cada capítulo, analisa a proveniência ou atribuição de obras notáveis. A série é apresentada pela jornalista Fiona Bruce e o historiador de arte Philip Mould, com pesquisa de Bendor Grosvenor. A pintura foi levada para a comissão de peritos em Marc Chagall, na França, comitê coordenado por duas netas herdeiras legais do artista. Martin Lang firmou um termo com as herdeiras no qual a comissão poderia solicitar apreensão da obra ou quaisquer outras medidas estipuladas na lei se a obra fosse confirmada como uma falsificação.

Após exames criteriosos, foi reprovada a autenticidade da obra. A pintura apresentava dúvidas de proveniência, continha pigmentos anacrônicos, tons de azuis e verdes que eram excessivamente modernas para época que estava assinada na obra. Junto a essas evidências, foi ressaltado que havia falta de compatibilidade estilística com o autor russo no conjunto gráfico da obra. Por estes motivos, concluíram que a pintura teria sido feita a partir dos anos

1930. O comitê Chagall solicitou, então, que a pintura fosse destruída (queimada na frente do magistrado francês).

A revista internacional de arte *Apollo*, abriu espaço para estudiosos se posicionassem sobre o caso. Sofia Komarova, diretora da galeria *Artvera*, em Genebra – galeria especializada em comercializar arte moderna europeia e Russa – pronuncia-se a favor da decisão do comitê.

Estou espantada que a discussão está tão focada no comitê Chagall e sua decisão. Eles estão, na realidade, fazendo seu trabalho. Se eles estão certos de que a pintura é falsa, qual é o problema com a limpeza no mercado de arte? O que acontece com itens falsificados como LVs ou Rolexes retidos nos aeroportos? Eles são destruídos. [...] É realmente desconcertante que este processo possa parecer incomum. (KOMAROVA, 2014, s/p, tradução nossa⁴)

A destruição de objetos que entrassem em discordância com a ideologia do estatuto ou da tradição de uma determinada época não é inédita. Aceitar como incomum tal ato demonstra falta de conhecimento sobre episódios ocorridos no decorrer dos séculos. Queimar objetos serviu como purgação das impurezas que compõem um corpo que se idealiza puro, eliminando a incompatibilidade com o sistema. Norteador por esta ideologia, para mencionar apenas um exemplo, acredita-se que os nazistas incendiaram mais de cinco mil obras durante o regime. Em 1941, com a propaganda nazista focada na destruição da “arte degenerada”, Marc Chagall – provavelmente temendo seu destino e de suas obras – fugiu para a França. Assim, podemos aludir à existência de algo simbólico na decisão do comitê. (SPÄTH, 2014).

De acordo com o advogado britânico Pierre Valentin, advogado interno da casa de leilão Sotheby e, mais recentemente, parceiro da firma de advogados *Withers LLP*, a destruição de obras falsificadas a mando de tribunais é uma prática de longa data na França e em outros países. Há algum tempo o tribunal de Paris ordenou a destruição de obras de arte por julgarem-nas fraudulentas. Além das obras serem consideradas falsas, o que por si só desqualifica o trabalho, essa nítida tentativa de eliminar a prática dos falsários por meio da destruição apregoa um julgamento inquestionável, nos quais, tribunais judiciais decidem se uma obra deve existir ou não. Neste sentido, o comprador é duplamente prejudicado, uma vez pela obra que o enganou e outra devido à compulsória destruição. (VALENTIN, 2013).

4I am startled that the discussion is so focused on the Chagall committee and their decision. They are actually doing their job. If they are certain that the painting is a fake, what is the problem with cleansing the art market? What happens to fake items like LVs or Rolexes withheld at airports? They are destroyed. [...] It is truly bewildering that this process might sound unusual.

Cita-se ainda que Valentin menciona dois casos que tiveram o mesmo destino. Duas pinturas supostamente atribuídas a Joan Miró (1893-1983) foram declaradas como sendo falsificações pela associação com os direitos morais sobre a obra de Miró – ADOM, associação gestada por seus herdeiros legais até 2063. No que diz respeito à lei intelectual legal espanhola (1987), tendo os herdeiros a decisão final sobre a autenticidade da obra do artista, eles podem influenciar no destino da obra fraudulenta, como atesta o caso:

No primeiro caso (Lotz-v-A.D.O.M., 12 de junho de 2013), o Sr. Lotz, um cidadão austríaco, comprou uma aquarela em papel assinado "Miró" de um negociante dos EUA através da Artprice. O Sr. Lotz apresentou a aquarela para A.D.O.M., a associação com os direitos morais sobre obras de arte de Joan Miró. Em abril de 2009, a A.D.O.M. pronunciou a aquarela como sendo falsa e ela foi, a seu pedido, apreendida pela polícia. A.D.O.M. pediu permissão à primeira Corte para destruir a aquarela, permissão que foi devidamente concedida. O Sr. Lotz apelou. O Tribunal de Recursos reconheceu a autoridade da A.D.O.M. para opinar sobre a autenticidade de obras de arte atribuídas a Miró. O Tribunal observou que a A.D.O.M. tinha explicado por que, em sua opinião, a arte não era um trabalho original do artista. Seguiu-se que o primeiro corte tinha direito para confirmar que a aquarela era uma falsificação, e ordenar a sua destruição. O tribunal observou que apenas a sua destruição poderia eliminar o risco de que a falsificação pudesse ser oferecida no mercado aberto como uma autêntica obra do artista.

Dois semanas mais tarde, a mesma Corte ouviu um apelo de Daniel Cohen contra a primeira decisão judicial que ordenou a destruição de um desenho assinado "Miro" (Cohen -v- A.D.O.M., 26 de junho de 2013). O Sr. Cohen tinha recebido o desenho como um presente de casamento de seus pais, que o tinham comprado em uma galeria de arte na Filadélfia. O Sr. Cohen o tinha deixado em consignação para venda em Aguttes, uma casa de leilões franceses, que por sua vez apresentou a obra à A.D.O.M. para autenticação. A A.D.O.M. declarou que era uma falsificação, e a apreendeu. A primeira corte ordenou a destruição do desenho. O Sr. Cohen apelou, alegando que o desenho era sua propriedade, pedindo-o de volta. O Tribunal de Recurso recusou, alegando que apenas a sua destruição impediria que fosse comprado e vendido no mercado aberto. (VALENTIN, 2013, s/p, tradução nossa⁵).

5In the first case (Lotz -v- A.D.O.M., 12 June 2013), Mr Lotz, an Austrian national, bought a watercolour on paper signed "Miro" from a US dealer through Artprice. Mr Lotz submitted the watercolour to A.D.O.M., the association with moral rights over artworks by Joan Miro. In April 2009, A.D.O.M. pronounced the watercolour a forgery and, at their request, it was seized by the police. A.D.O.M. sought permission from the first court to destroy the watercolour. Permission was duly granted. Mr Lotz appealed. The Court of Appeal acknowledged A.D.O.M.'s authority to opine on the authenticity of artworks attributed to Miro. The Court noted that A.D.O.M. had explained why, in their view, the artwork was not an original work by the artist. It followed that the first Court had been right to confirm that the watercolour was a forgery, and to order its destruction. Only its destruction would remove the risk that the forgery might be offered on the open market as an authentic work by the artist, observed the Court.

Two weeks later, the same Court heard an appeal by Daniel Cohen against the first Court decision ordering the destruction of a drawing signed "Miro" (Cohen -v- A.D.O.M., 26 June 2013). Mr Cohen had

A obra, em vez de existir durante os anos na ignomínia da história da arte, teve a permissão legal de confisco e queima por contrafação. Mesmo que seja de conhecimento comum que atribuições, seja por especialistas ou por herdeiros legais, nem sempre envolvem conjecturas, e na história da arte são vários os exemplos de atribuições equívocas, optou-se por estabelecer sanção irrevogável.

Alguns comitês ao redor do mundo optam por uma ação menos intrusiva, carimbando no verso da obra um símbolo que discrimine a falsificação da obra autêntica, e junto é enviada uma declaração que atesta a desaprovação de autenticidade. Neste processo, o proprietário continua com a posse legal em seu poder, podendo dar outras funções à pintura além de lenha para fogueira. Compreendendo essa prática como menos intrusiva e tendo-a como referência, a destruição sistemática de obras declaradas como falsificações podem parecer desproporcional e não parece compatível com os direitos de propriedade. Até mesmo porque destruir obras falsificadas não diminui a quantidade de falsificações que circulam o mercado da arte. Aparentemente falsários não são temerários a tal atitude.

A revista internacional de arte *Apollo* também abriu espaço para estudiosos que reprovassem a sanção irrevogável do tribunal francês. Aaron Rosen, professor no *King's College London*, propõe argumentação contrária à proposta da diretora da galeria *Artver*. Convém lembrar que Sofie Komarova apregoa ser necessária a destruição de obras falsificadas, pois corresponde que esta prática seja uma modalidade legal com a finalidade de exonerar o prejuízo moral e ou monetário ao mercado e ao comprador:

[...] é extremamente difícil ter certeza que qualquer trabalho, este inclusive, é falso. Estamos dispostos a ver uma obra destruída se até mesmo uma mínima parcela de dúvida existir? Ademais, seria sábia tal sentença, mesmo que fizéssemos um caso irrefutável? [...] Além disso, pode fazer mais bem para a prevenção preservar as fraudes. Em primeiro lugar, obras sendo destruídas voluntariamente servem apenas para desencorajar futuros proprietários e concessionários em busca de tais avaliações. Enquanto isso, colocar a pintura à disposição dos estudiosos, curadores e outros especialistas poderia render lições úteis para a detecção de falsificações

received the drawing as a wedding present from his parents. They had bought it from an art gallery in Philadelphia. Mr Cohen had consigned it for sale to Aguttes, a French auction house, who in turn submitted it to A.D.O.M. for authentication. A.D.O.M. declared it a forgery, and had it seized. The first Court ordered the destruction of the drawing. Mr Cohen appealed. He claimed that the drawing was his property, and he asked for it back. The Court of Appeal refused, on the ground that only its destruction would prevent it from being bought and sold on the open market.

futuras. (ROSEN, 2014, s/p tradução nossa⁶)

Contudo, “se o sistema não pode ser garantido, cem por cento livre de erros, então não devemos ter o sistema”, declarou em 2011, sobre a pena capital, o então governador de Illinois, Estados Unidos, Pat Quinn, depois de diversos tribunais terem concluído que treze homens inocentes foram condenados à morte. (LUSA, 2011, s/p). Há uma lição para o mundo da arte nesse evento. É temerário infligir sanções irrevogáveis em julgamentos, principalmente se a base das acusações for subjetiva.

Ainda assim, o aspecto mais inquietante talvez seja: será que influenciou na decisão da corte e do comitê de peritos, o fato de ser um colecionador particular o proprietário da obra, em vez de, uma prestigiada coleção ou instituição a portadora da propriedade apresentada para o escrutínio, junto a conjunto de advogados para apoiá-la? Subsistiu a mensagem, tentativa em preservar uma única autoridade capacitada em produzir atestados de autenticidade? Pode esse evento ter contextualizado o temor dos representantes do mercado de obras de arte, que numa tentativa em manter ou preservar a seguridade do mercado de arte, influenciaram na decisão tomada pela corte e pelo comitê de peritos, e numa punição exemplar, demonstraria que a seguridade das transações do mercado da arte não seria perturbada?

Obras de arte não deixam de ser investimentos com alto desempenho frente a espetacularização. Nesta perspectiva, se uma quantidade significativa de obras falsas puder atrair atenção, assim como obras de arte que ocupam espaço nos repositórios ou reservas técnicas, poderíamos dizer que elas aparecerão em local de destaque, tendo a exposição amplamente divulgada.

A condição de apreciação constitui clara definição e, neste cenário, obras fraudulentas e originais escondidas podem vir à tona e ser recebida pelo estatuto arte. Em consequência disso, transparece a tentativa em manipular o evento que oscila entre sensacionalismo e o escancarado, o primeiro, parte da ideia do sensacional, do exagero, do apelativo. O segundo, explora a ideia de depreciação proferida por alguém superior, assim, expõe o assunto de forma

6It is extremely difficult to be utterly certain that any work, this one included, is a fake. Are we willing to see a work destroyed if even a sliver of doubt exists? Moreover, would such a sentence be wise even if we could make an irrefutable case? [...] Besides, it may do more good to fraud prevention to preserve it. Destroying works willingly proffered for examination will only discourage future owners and dealers from seeking such evaluations in the first place. Meanwhile, making the painting available to scholars, curators and other experts could yield useful lessons for detecting future forgeries.

anedótica ou descrente. No entanto, ambos aparecem metamorfoseados em notícias. Há sempre explicações e justificativas para ambos os casos, o que corporifica tênue limite que separa o interesse no evento que é convertido em espetáculo.

Para demonstrar a incoerência da arte hermética em seus conceitos, tomemos como exemplo os trabalhos supostamente falsificados que saem do anonimato e tornam-se ícones da história da arte. Ao ter revelado sua origem, rapidamente sua importância transmuta de parâmetro, passa então de obra de arte para um trabalho de menor valor. A queda do valor leva junto a ampla divulgação da obra, com o passar dos anos cada vez menos comentada. Desta forma, contextualizando a arte como uma convenção institucional, os participantes do mundo da arte também se apresentam como escroque e não apenas o falsário.

Vincent van Gogh (1853-1990), o mais celebrado e mistificado artista, gênio incompreendido que vendeu pouco em vida e cujas obras atingem hoje preços recordes, e que exposições realizadas ao redor do mundo, em galerias ou museus, recebem milhões de pessoas quando a obra de Vincent está em exposições, e sua obra, está associado, principalmente, a série *girassóis*. “Você sabe que Jeannin tem a peônia, Quost tem o hollyhock, mas eu tenho o girassol, de certa forma” revelou para seu irmão Theo, na carta 573. (GOGH, 2011, carta 573 apud BROOKS, 1996-2016). Para Vincent, os girassóis, mais do que uma identificação, simbolizam a gratidão, em meio a um grito de angústia, como definiu a sua irmã, na carta 856. (GOGH, 2011, carta 856, apud BROOKS, 1996-2016). Segundo o historiador holandês Jan Hulsker (1907-2002), um dos principais estudiosos mundiais em Vincent van Gogh, que publicou o catálogo *Raisonné* de sua obra, em 1978, revisto em 1989 e novamente revisto e ampliado em 1996, sugere que a série de girassóis talvez mais do que qualquer outra de suas pinturas, fizeram dele conhecido em todo o mundo. Muitas vezes são as únicas obras com a qual ele é identificado. (HULSKER, 1996, p. 352).

Segundo o escritor canadense David Brooks (1961-), que estudou por décadas a obra de van Gogh, responsável por um catálogo *Raisonné* virtual do artista, o artista holandês teria pintado onze Girassóis em toda a sua vida, dos quais, apenas dez podem ser visitados atualmente, um foi destruído pelo fogo durante a segunda guerra mundial. Especialistas discutem a possibilidade de algumas destas obras serem, em realidade, falsas. O mais controverso “Van Gogh” é a pintura conhecida como os *girassóis Yasuda*, um dos seis estudos mais ou menos idênticos dos girassóis em um vaso. Uma versão está no Museu Van Gogh em

Amsterdã; uma segundo está na National Gallery, em Londres; a terceira versão está na Filadélfia; na Philadelphia Museum of Art; a quarta está nos Estados Unidos em posse de uma coleção particular; duas versões na National Gallery, uma das duas obras foi posta em leilão, em Londres pela Christie's em 1987 e comprado pela Yasuda Fire and Marine Insurance Co. por US \$ 39,9 milhões, alcançou o maior valor pago por uma obra até então. (BROOKS, 1996-2016, s/p).

FIGURA 02: Vazo com quinze girassóis – Autenticidade sob suspeita – Óleo Sobre Tela, 100.5 x 76.5 cm. Arles: January, 1889. F 457, JH 1666, Tokyo: Sompo Japan Museum of Art. Fonte: http://www.vggallery.com/painting/p_0457.htm



O especialista em van Gogh, Martin Bailey, afirma que, quando a obra foi associada como sendo uma falsificação, milhões de dólares entraram em jogo, assim como a reputação da casa de leilão que comercializava a obra, os encargos mais extremos vieram de Benoit

Landais⁷. Seu sucesso em manchetes foi convidativo a uma indústria de amadores entusiastas que argumentavam, uns com os outros, sobre a obra enigmática. O motor do mundo da arte entrou em movimento. Especialistas foram atraídos para a briga. Suspeitas sobre falsificações de Van Gogh atingiram obras em alguns dos melhores museus do mundo e provocou debates entre especialistas. A opinião entre a autenticidade das obras foi dividida, e sobre algumas obras, como o *Yasuda Girassóis*, ainda recai a dúvida. Em resposta a estas dúvidas crescentes, muitos museus retiraram as obras suspeitas de Van Gogh da vista do público ou manifestam a “autenticidade inquestionável” das obras. O Museu Van Gogh, por exemplo, retirou quatro obras de exposição e submeteu-as a completa bateria de exames para testar a autenticidade das obras. (BAILEY, 2013 apud GAYFORD, 2013).

Contudo, o *Yasuda Girassóis* tem levantado suspeitas, não só porque a pintura não é mencionada nas cartas de Van Gogh ou no inventário de suas pinturas que foi elaborado logo após sua morte, mas porque sua proveniência pode ser rastreada até Émile Schuffenecker (1851-1934). Desde o final dos anos 1920, Schuffenecker é suspeito de ter imitado e realizado falsificações das obras de outros artistas contemporâneos, incluindo Vincent. (GAYFORD, 2013).

Émilie Schuffenecker foi um pintor que conheceu Paul Gauguin (1848-1903), quando ambos estavam trabalhando no mercado de ações, em Paris. Como Gauguin, Schuffenecker abandonou o comércio de ações e dedicou-se à arte. Ficou conhecido por ser um colecionador precoce das obras de Van Gogh e outros pintores. Émile também é conhecido por ter feito cópias de obras de artistas ao seu redor. Alguns esboços e desenhos provam que Schuffenecker estudou cuidadosamente obras de Van Gogh que estiveram em sua posse. O Museu Van Gogh tem uma cópia realizada por Schuffenecker, em pastel, do autorretrato de Vincent com orelha enfaixada. Sabe-se também que produziu um esboço de *L'Arlésienne*, que foi recentemente descoberto na *Frick Art Reference Library*, em Nova York. Vale informar que Schuffenecker modificava e finalizava as obras de Van Gogh que considerasse incompletas. Isso por si obriga a pensar que, em se tratando de autenticidade nas obras de van Gogh, deveríamos primeiro recorrer a porcentagem de original numa obra. (BAILEY, 2013 apud GAYFORD, 2013).

7 Para mais informações sobre o debate, consultar: NOCE, Vincent. A Propos d'un Tableau Présenté Comme un van Gogh. 2014. Disponível em: http://next.liberation.fr/culture/2004/04/12/a-propos-d-un-tableau-presente-comme-un-van-gogh_475761

O que torna especialmente difícil em detectar muitos falsos van Gogh, segundo o jornalista Timothy Ryback, é que algumas dessas obras foram pintadas durante a vida do artista ou imediatamente após a sua morte e, assim, entrou no mercado em simultâneo com muitos originais. Isso leva a pensar que a suposição geral de que o gênio de van Gogh não foi reconhecido até pelo menos quinze anos após a sua morte não é verdadeira. Após o falecimento de Vincent, em 1890, Theo recebeu muitas cartas de condolências, inclusive de vários artistas: Paul Gauguin, Camille Pissarro (1830-1903), Claude Monet (1840-1926), Armand Guillaumin (1841-1927), Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) e Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Dentro de uma década após a sua morte, colecionadores e o público em geral começaram a apreciar suas obras. Ocorreram grandes exposições do artista holandês e o comércio de suas obras floresceu, junto a uma enxurrada de obras falsas invadiram o mercado. Acredita-se que umas das primeiras exposições da obra de van Gogh tenha sido realizada por Schuffenecker, em 1901. (RYBACK, 2000).

A disputa sobre a atribuição da obra em questão permanece ativa, no entanto, os proprietários parecem não se abalar pois a obra encontra-se exposta no *Sompo Japan Museum of Art*, em Tóquio, como um legítimo van Gogh.

Vale lembrar que o primeiro caso de falsificação comprovado de “Van Gogh” ocorreu na década de 1930, protagonizados pelos irmãos Wacker, desde então, falsificações da obra do pintor holandês vem aumentando. (ARNAU, 1961).

Em 1997, Martin Bailey (1949-), publicou relatório, pela *The Art Newspaper*, baseado nas alegações de Jan Hulsker (1907-2002), notório especialista em van Gogh, de que dezenas de pinturas e desenhos tinham sido erradamente atribuídas ao artista holandês. Entre as obras cuja autenticidade tinham sido coloca em xeque, destaca-se algumas das mais famosas obras atribuídas ao artista: “Os Girassóis Yasudas” - já mencionados -, “Retrato do Dr. Gachet”, “O Jardim em Auvers”, “Arlesiana” e “Natureza-morta com Flores”, os dois últimos de propriedade do Masp. Vale lembrar, atualmente que a produção atribuída ao artista é de 900 pinturas e 1.200 desenhos. (HULSKER, 1997).

Questionar a autenticidade de alguns trabalhos em uma publicação que se descreve como um catálogo *raisonné* é obviamente prejudicial para a reputação da imagem de instituições, como a imagem dos artistas. Mas ao não dar as razões para suas dúvidas, é difícil para os curadores e estudiosos validarem tal veredicto.

No cenário atual observamos, constantemente, obras aparentemente asseguradas terem a idoneidade questionada, e outras, talvez menos idôneas, não levantarem suspeita no que diz respeito as questões que envolvem a autenticidade. Assim como a obtenção de valor de uma obra, a atribuição da autoria enlaça motivações que pode não ser altruísta, e ocultar desejos especulativos, do mercado, da tradição, dos valores morais e éticos de uma determinada época, dentre outros. Desta forma, podemos conceber que as questões de autenticidade constituem problemas complexos e plurais, que exigem análise igualmente plural para uma compreensão satisfatória.

Segundo Cassiano Elek Machado, redator da folha de São Paulo, ex-curador chefe do Museu de Arte de São Paulo – MASP, Fábio Magalhães, a tela *Natureza Morta com Flores* não pode ser aceita como sendo produzida por van Gogh, no caso, Magalhães acredita que a obra é inautêntica. No entanto, esta afirmação não é uma opinião pacífica dentre os pesquisadores. Eunice Sophia, coordenadora do acervo do museu, reconhece que a obra carece de estudo acurado, mas não afirma que a obra seja, em realidade, uma falsificação. (MACHADO, 1997)

Em 2015, Felipe Sevilhano Martinez, defendeu a dissertação intitulada *Van Gogh no Masp*, em que analisou as questões suscitadas pelas cinco obras do acervo da instituição, bem como a biografia do artista. A partir das obras da instituição, abordou problemas na atribuição das obras. Para Martinez, *Natureza Morta com Vaso*, é uma obra produzida por van Gogh, que pertence ao círculo de obras produzidas pelo artista em Paris. O autor também afirma que as informações disponíveis sobre os quadros pintados por van Gogh em Paris são escassas, por isso suscetíveis atribuições equivocadas. Époça em que se têm pouco registro do que Vincent havia produzido. Martinez conclui que, a afirmação de que a obra apresente elementos incomuns com a estilística do autor, bem como a pouca documentação da obra, não configura razão suficiente para descartar a possibilidade de tenha sido pintada por Vincent. (MARTINEZ, 2015)

Martinez afirma ainda, que as posições oficiais emitidas pelas instituições e pelos especialistas se mostraram falhas em algumas ocasiões. Destacando o exemplo da natureza pintada sobre o quadro dos lutadores, rejeitada pelos especialistas e depois reabilitada. Isso mostra que não se pode descartar a possibilidade da pintura ter sido feita por van Gogh somente por diagnósticos realizados por renomados especialistas. (MARTINEZ, 2015)

Vale lembrar, que a obra *Natureza Morta com Vaso de Flores* teve sua autoria contestada no terceiro catálogo *raisonné* sobre a obra de van Gogh, publicado em 1970. (HULSKER, 1970). Em outros catálogos, como por exemplo, a primeira (1928) e a segunda versão (1939) do catálogo de *raisonné* das obras de van Gogh, ambos sob a autoria de Jacob Baart de la Faille (1886-1959), a obra está presente.

A partir da década de 1940, Faille iniciou estudos para a elaboração de uma terceira versão do catálogo, no qual, pretende expor as obras que haviam sido mencionadas nas cartas que o artista trocou com o irmão, em que descrevia obras que ainda não haviam sido catalogadas. Contudo, o autor faleceu em 1959, antes de conseguir publicar sua pesquisa. Seus estudos foram apropriados por um conjunto de editores, em que Jan Hulsker fazia parte, autor do quarto e último catálogo de *raisonné* de van Gogh. (MARTINEZ, 2015).

A edição do catálogo de 1970 publicada pelos editores, a partir da pesquisa de Faille, não considerou as obras *Natureza Morta com Vaso*. Os critérios da exclusão da obra são obscuros, no qual os editores afirmaram que a obra não compactuava com a atribuição aferida por Faille. Segundo Martinez, desde a referida publicação, novos estudos não foram elaborados para atualizar a questão:

“[...] pode-se concluir que após 1970, a questão relativa à atribuição do quadro pertencente ao MASP não mais foi discutida. Somente Lecaldano, em um catálogo sobre a obra pictórica do artista, atentou para o fato de que estudos mais aprofundados deveriam ser elaborados para que uma posição mais consistente sobre o quadro pudesse ser adotada. Lecaldano expressa sua discordância não somente em seu catálogo, mas também em uma carta enviada a seu amigo Pietro Maria Bardi, em 1971, na qual reclama da ausência de critérios sólidos e assume o lado do contrerâneo na questão referente à autoria do quadro”. (MARTINEZ, 2015, p. 10).

Vale informar que, Martinez analisou a atribuição de *Natureza Morta com Vaso de Flores*, de van Gogh, em que o autor apregoa, que após a contestação de falta de autenticidade, a obra foi esquecida no Brasil. (MARTINEZ, 2015)

A crescente preocupação com falsificações de van Gogh têm gerado uma indústria de autenticadores. Eles se envolvem em debates públicos, jornais, documentários, apresentando análises técnicas detalhadas, e regularmente enfrentam curadores de museus e casas de leilões com suas descobertas. O debate em curso já dura décadas e não apresenta provas de que ira terminar cedo. (GAYFORD, 2013). Atualmente há uma grande discussão sobre a atribuição

das obras de van Gogh e, em alguns casos, a atribuição proferida por notórios especialistas em artes pode ser contestada, ou mesmo refutada. Desta forma, a questão da atribuição de obras de arte cruza elementos duvidosos e complexos.

Dado o exposto, a falsificação pode ser entendida como uma arte obediente à medida do gosto, conseqüentemente naturalizada por incautos ou conhecedores que se serviram de lucros gerados por transações bem-sucedidas na crença de um bom negócio. Entende-se, também que a falsificação pode nunca ser aceita. Entretanto, quando aceita no horizonte da criação, a obra é um empreendimento relacional, facilmente identificável por ataques virulentos que geram *deficit* a convicções no mercado e no julgamento de especialistas em arte. Assim sendo, a falsificação denuncia a alta imunologia cultural correspondente a alta vulnerabilidade contagiosa. Quiçá, a falsificação apenas alimente os mais profundos desejos de compradores ou de pesquisadores com a ilusão de possuir algo genuíno. Se especialistas são autorizados a atestar obras falsas e juntos a tribunais podem sancionar ou vetar a existência da mesma, a falsificação, em resposta, trás em si a ambiguidade, discurso intrínseco que atesta a improbidade e os abusos no mundo da arte, que corporificam e contextualizam a convenção institucional.

O embate com esses pontos é imperativo para o que a empreitada se propõe, qual seja, comentar reflexivamente o objeto falsificado para que se compreenda que arte e falsificação partilham elementos comuns, em outras palavras, o que caracteriza a arte, como um candidato a apreciação e promulga a possibilidade de ser visto e legitimado, também caracteriza o falso: a convenção.

Para Jonathon Keats a “essência” artística da falsificação reside na possibilidade que o artefato possui em subverter o seu próprio papel, possibilitando várias maneiras em abordar o assunto. Nessa ambiguidade, obras de arte e seu duplo negativo – obras forjadas – aproximam-se de uma maneira inseparável. Neste sentido, vale informar que o que as une é mais forte do que o que as separam. Na verdade, a falsificação e arte estão profundamente interligadas.

Eles refletem os mesmos interesses da sociedade, sempre evoluíram juntas. A resposta ocidental moderna à falsificação é a ansiedade. O estado de espírito da arte ocidental moderna é ansioso. Isso não é uma coincidência ou uma ironia da vida moderna. Arte e falsificação são dois lados de uma mesma moeda. E o que eles podem dizer um ao outro é potencialmente

profundo (KEATS, 2013, s/p tradução nossa⁸).

Nesta ambiguidade, o desabrochar da falsificação estaria despatriado se não fosse as mesmas características que fortaleceram e convencionaram o valor nos objetos artísticos os responsáveis em engendrar e alimentar tal atividade. Ambas sustentadas pelos mesmos canais de propagação.

O potencial extenso da experimentação artística, podemos ver que as provocações mais incisivas do século XX, sob a forma de pesquisa, por vezes, ocultam a finalidade em subverter. Compreendemos que a arte e a falsificação atendem a superar a tradição na finalidade de romper com costumes. Em alguns casos, esses costumes podem ser impostos por leis, mas a gama completa do comportamento humano está além da imaginação dos legisladores e juízes cujo o objetivo de algumas obras é essencialmente rivalizar. (KEATS, 2013).

Acrescenta-se ainda que a arte, enquanto atributo a ser imputado a uma obra possui algumas diretrizes teóricas e dogmáticas tais que o artista e filósofo Timoth Binkley (1943-), apregoa que a característica das grandes obras é a possibilidade que tais artefatos têm em suscitar questionamentos sobre o próprio conceito de arte, numa metalinguagem, explorando as fronteiras que possam existir. Como exemplo desse potencial, o autor cita Duchamp, que revolucionou o mundo da arte ao demonstrar que “‘criar’ uma obra de arte, é apenas especificar o que é uma obra de arte “[...] uma obra de Arte é uma peça especificada no âmbito de convenções artísticas indexantes.” (BINKLEY apud DICKIE 2009, p. 92 – 107).

Marcel Duchamp transformava “qualquer” objeto em arte. Retirava objetos utilitários do cotidiano sem nenhum valor estético devido ao contexto e elevava-os à condição de obra de arte, ao ganhar assinatura, local de apreciação e destaque. Por meio do *ready-made* esse artista transformou objetos cotidianos, elevou-os à condição de obra de arte ao dotá-los de assinatura, local de apreciação e destaque. Essa atitude possibilitou uma nova interpretação do que se entendia por obra arte, pois rompeu com o dogma do belo e critérios que justificavam a tradição.

8They reflect the same societal interests, and they have always evolved together. The modern Western response to forgery is anxiety. The mood of modern Western art is anxious. This is not a coincidence or an irony of modern life. Art and forgery are two sides of the same conversation. And what they can tell one another is potentially profound.

Poderíamos dizer que *Fountain* oferecia uma outra definição para a arte, rejeitando artesanato e canonizando a curadoria. O trabalho do artista, foi proporcionar um contexto no qual um objeto funcionasse como uma ideia. E a ideia *ready-made* foi decretar a redefinição. (KEATS, 2013).

Se *Fountain* desafiou a noção convencional de arte, LHOQQ (1919) questionou a natureza da criatividade. A oportunidade sugerida por Duchamp, dessacralizava a obra-prima de Leonardo, a fim de rebatizar como sua própria. Constata-se que uma das mensagens em tal ato subversor, talvez seja, aludir que a autoria possa ser apenas questão de proclamação, e também, mesmo a mais famosa das imagens poderiam ser apropriada como uma nova obra de arte, porque o ato de apropriar-se render-lhe-ia um novo significado.

A influência de Duchamp seria onipresente, evidente nos métodos de produção e na fatura das obras realizadas por uma gama variada de artista, afinal: “a comunidade da arte sente a presença de Duchamp e a sua ausência. Ele mudou a condição de estar aqui”, escreveu Jasper Johns após a morte de Duchamp. (MENEZES, 2013, s/p).

Andy Warhol (1928-1987), pintor, escultor, cineasta e empresário norte-americano, um dos principais nomes da *Pop Art*, registrou a sua contribuição, de maneira a captar parte da efervescência da apropriação. Em 1963, Warhol lançou uma série de serigrafias incorporando a figura de Mona Lisa, *Thirty are Better than One*, (trinta são melhores do que uma). Seu processo industrial demonstrou a maneira pela qual as pessoas se tornam produtos, e o resultado final revelou o grau em que os consumidores tornam-se participantes, enchendo mentalmente em detalhes suficientes para identificar a tela de seda crua de Warhol com a técnica preciosista de *sfumato* no retrato produzido por Leonardo. (DANTO, 2012).

Em resumo, não faltam “Mona Lisas”. Na ascensão como um ícone global, a imagem presta-se a quase tudo. Acrescentando elementos ao conto, sobram as controvérsias sobre datação, a identidade da figura e as duas Mona Lisas, uma em Londres e a outra em Paris. Também existe a chamada Isleworth Mona Lisa, mais jovem, conhecida há muito tempo mas agora disputa como sendo a primeira, pintada aproximadamente uma década antes da de Paris. Isleworth Mona Lisa foi apresentada como a primeira versão pintada por Leonardo. A teoria de ter sido pintada antes da Mona Lisa do Louvre divide especialistas, mesmo que testes possam sustentar atestado de datação compatível. (CONDE, 2013).

Entretanto, as “Mona Lisas” realizadas no século XX, seguem-se mais heterodoxias, quase sempre com o gesto de Duchamp em subtexto nas apropriações modernas e contemporâneas. Surgindo, novamente, com bigodes e repleta de moedas, na obra de Salvador Dali (1909-1989); rechonchuda na obra de Fernando Botero (1932-1978); a caminho em uma locomotiva na obra de Nelson Leiner (1932-); com a fase oculta por Rene Magritte (1898-1967); trêmula por Roman Cieslewicz (1930-1996); em notas de dólares por Basquiat (1960-1988); ou mesma armada com uma bazuca, ou levantando o vestido e revelando sua traseira, uma nítida citação ao trocadilho proposto por Duchamp em LHOQQ, nas ruas, por Banksy (1974-).

Cita-se ainda as “Mona lisas” menos palatáveis, vale informar que não nos referimos a obra de Vik Muniz (1961-), produzida com geleia de uva e manteiga de amendoim (1999), mas as cópias produzidas em sequência ao roubo da obra em 1911. Em 22 de agosto de 1911 a Mona Lisa foi roubada do Louvre por Vincenzo Peruggia (1881-1825), supostamente a mando de Eduardo Valfierno. Segundo consta, Valfierno teria pedido a um falsificador francês que realizasse seis cópias da obra em questão, na intenção de vender as imitações como se fossem originais. Esse evento alude que uma ou várias cópias podem estarem pelo mundo satisfazendo muitos amantes da arte genuína, mas isso é apenas uma suposição. (CAPARRÓS, 2004).

Seja como ou por quem for, a Mona Lisa de Leonardo da Vinci vem “reencarnado” de gera em geração, e sem demonstrar um estado de esgotamento. Em certo sentido, as “Mona Lisas” ou os ready-mades constituem apenas adereços que se seguiram com desempenho, assim como a contrafação é apenas manifestação física da fraude de um falsificador. No qual, todos trazem consigo uma ideia maior, solicitando a redefinição.

[...] Mas foi apenas uma década mais tarde, no feudo pós-modernista, que, especialmente pelo viés da fotografia, as questões de originalidade, de plágio e de direitos de propriedade tornam-se objeto de trabalhos como os da artista americana Sherrie Levine. A esse respeito, em 1981, ela causa uma grande repercussão ao fotografar provas de alguns dos mais célebres fotógrafos modernos. (ROUILLE, 2005, p. 346).

Quando a fotógrafa Sherrie Levine (1947-) reproduziu exatamente as provas dos fotógrafos; Walker Evans (1903-1975), Edward Weston (1886-1958) e Eliot Porter (1901-1990), de maneira que as cópias quase se confundem com os originais, de tal forma que

poderíamos dizer que a fotografia é para Levine um objeto de apropriação e de seus questionamentos. Em 1979, Sherrie Levine refotografou dezenas de fotografias originalmente tiradas por Walker Evans, em 1936, a partir de um catálogo do fotógrafo e em seguida, apresentou como própria produção da artista, sem manipulação nas imagens. (ROUILLÉ, 2004).

A postura de documentarista e, também, artística de Evans foi definida como: “fotografar as coisas ‘como elas são’, aceitar o mundo como ele é, do modo como se apresenta à máquina”, definiu André Rouillé (2009, p.85). Evans usou a fotografia como um meio de produzir provas da crise agrícola nos Estados Unidos durante o período da Grande Depressão, e da miséria que viviam os agricultores americanos. A documentação de uma família de meeiros em Alabama rural, possibilitou a produção das imagens de Evans, publicado pela primeira vez em 1941 em *Let Us Now Praise Famous Homens* e reproduzida novamente em 1978, *First and Last*. As Imagens de Levine eram fotografias das páginas do catálogo de 1978. A única coisa que os distinguia dos originais de Evans foi que ela os renomeava: *after Walker Evans*. Os proprietários dos direitos de autor de Evans interpretaram o ato como uma violação aos direitos de autor, assim, adquiriram as obras de Levine na intenção de proibir as vendas. (ROUILLÉ, 2005).

Levine, simultaneamente, perseguia contradições em outros meios de comunicação. Em 1985, para montar exposição sobre o tema da repetição em Hunter College, ela redesenhou uma obra do russo suprematista Kasimir Malevich, copiou ou seis vezes com tal precisão que cada um de seus originais derivativos não se distinguia dos demais. Em 1991, ela produziu mictórios em bronze e colocava-os em pedestais com títulos: *Fountain, after Marcel Duchamp*. Em 2001, um artista chamado Michael Mandiberg lançou o site *AfterSherrieLevine.com*, oferecendo scans digitais para download de *After Walker Evans*, acompanhado de certificados de autenticidade para a impressão. (KEATS, 2013).

Podemos perceber que arte comporta-se de maneira inesperada quando as práticas subversoras são aceitas. E essas práticas tornam-se perigosas, porque não podem ser evitadas.

A diferença artística final é que, Warhol, Duchamp, Leonardo e tantos outros fizeram tudo isso na luz do dia. Ambos os artistas foram motivados por suas curiosidades. Eles tinham a licença legal para tal produção. Mas misturaram legalidade e recusaram a disciplina. A falsificação é o pleno exercício dessa licença. (KEATS, 2013).

CAPÍTULO II. ESTADO DA FALSIFICAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

Talvez um dos primeiros livros lançados especificamente sobre a falsificação de obras de arte e antiguidades falsas tenha sido publicado em 1884 *Le truquage: altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*, de Paul Eudel (1837-1911) que era colecionador e comerciante de arte⁹. Em que pese a inovação temática, apenas cinco páginas do livro fazem referência ao cenário da América. Por mais absurdo que pareça, não existe nenhum livro sistemático sobre o tema em língua portuguesa no decorrer do século XX. Isso demonstra que o estudo da falsificação de obras de arte durante séculos permaneceu centralizado em poucos países na Europa.

Eudel redige seu livro com o ímpeto de um censor. Nesse espírito, estabelece uma cruzada contra um inimigo desprezível e perigoso, que penetrava de maneira virulenta em museus, galerias e coleções de obras de arte. A falsificação deveria ser erradicada sem piedade; era uma praga detestável cuja proliferação poderia comprometer a própria existência de colecionadores de obras de artes, ou mesmo afetar a segurança na própria história e desestabilizar o comércio de objetos artísticos. E nesta conjuntura, em tom de altruísmo, ele avoca para si a tarefa de informar e alertar os incautos a fim de reprimir a falsificação, alertando acerca dos perigos que a rodeiam:

Previendo a los incautos, informará a los pillos. Por Ud. Aprenderán a evitar sus yerros y a perfeccionar sus procedimientos. Ud. no suprimirá esa lepra de la falsificación, verdadera prostitución del arte; por el contrario, la agravará y, al final de cuentas, sólo conseguirá aumentar el número de sus enemigos.

Así hablaban aquellos a quienes confié mi proyecto.

Pero ya estaba yo bien decidido. Respondí a todos invariablemente: Los falsarios de ninguna manera necesitan ser perdonados. Son un peligro constante para los comerciantes honesto y para los aficionados demasiado novicios.

El desenvolvimiento de la falsificación, como una vegetación parásita, tiene a hacer desaparecer progresivamente el gusto por los objetos de arte. Ha llegado el tiempo de detenerla. (EUDEL, 1947, p. 9).

Pode-se dizer que o livro de Eudel foi concebido tanto para fornecer um meio eficiente de detecção e conhecimento sobre o tema, quanto como um apelo para uma repressão

⁹ O livro foi traduzido para a língua espanhola em 1947.

organizada a falsários e seus acólitos. A julgar pela criminalização subsequente de falsificação na arte, a história, em grande parte, tem ouvido seu chamado.

Muitos estudiosos tentaram encontrar melhores métodos de detecção, se servindo das tecnologias mais precisas e impressionantes da ciência moderna. Nesta empreitada, subsiste a essência da advertência de Eudel. Ao mesmo tempo, de maneira paradoxal, o seu temor também se cristaliza num aperfeiçoamento constante dos procedimentos utilizados por falsários.

A publicação desse autor alcançou maior notoriedade e interesse em pesquisadores no que diz respeito à falsificação. O século que se seguiu produziu crescimento exponencial de publicações relacionadas às questões propostas pelo autor. Esta, supracitada, que imaginamos que seja a primeira publicação exclusiva sobre o tema, produziu um crescimento geométrico que provocou uma profunda paranoia em colecionadores e museus de obras de arte no que diz respeito a genuinidade ou autenticidade nas obras ou antiguidades.

Em que se pese o conselho de constante aprimoramento de Eudel, seus processos sistemáticos de desconfiança resultaram em peritos e historiadores que se dedicam a detectar falsificações, de tal modo que a tendência histórica foi (e ainda é) o ocultamento de obras de arte quando houvesse dúvidas acerca de sua autenticidade, acabando, assim, por eliminar tais obras de olhares curiosos com a nítida finalidade de conservar a moral e a integridade dos museus e colecionadores de arte.

Em tom esperançoso, pode-se dizer que Eudel acredita ser o porta-voz de uma radical modificação na forma de encarar as obras de arte, onde as pessoas que participam das transações do mundo da arte devem se portar sempre desconfiadas e descrentes. Assim afirma:

Ahora que habéis leído este libro, sed ateos en objetos de arte. Armaos de una absoluta desconfianza. Desconfiad sobre todo de la primera impresión. ¡Cuidado con la codicia mercantil! Tomaos vuestro tempo. Examinadlo todo con detenimiento, sin ilusión. Absteneos cuando hayáis visto varias veces el mismo objeto. Temed siempre ser la víctima de una buena farsa italiana de Scaramuche y de Arlequín. (EUDEL, 1947, p. 245)

Em 1922, o pintor e escritor Riccardo Noboli (1859-1939), autor que provavelmente foi influenciado pelos escritos de Eudel, reproduz sua proposta, alegando em seu livro, *The Gentle Art of Faking: A History of The Methods of Producing Imitations e Spurious Works of*

Art From The Earliest Times Up to the Present Day, que não é possível acreditar na autoria de nenhuma peça sem um olhar criterioso e embasado em peritos. Desta forma, a dúvida torna-se uma ferramenta perpétua que deve acompanhar os estudos de quem queira desmascarar obras fraudulentas.

Para resumir, enquanto há o esforço diário para se tornar mais eficiente, confiando o menos possível na ajuda de outros, ou sabendo como escolher o tipo certo de ajuda, é mais importante ser circunspecto, assumindo, em princípio, que o novato é suscetível de ser enganado desde o início, e acreditar que há mais sabedoria do que as pessoas estão dispostas a pensar no conselho de Paul Eudel, *Soyez athees en objets d'art* (Seja cético com objetos de arte!) (NOBOLI, 1922, p.180, tradução nossa¹⁰).

Este ceticismo demonstra a insegurança instaurada entre as transações de objetos artísticos e antiguidades. Transparece uma postura radical: tentar cortar o “mal” pela raiz. Traduz um engajamento frente a um problema crescente ou visível pois, com a artilharia mirada para a falsificação, pode-se afirmar que o problema tenderia a crescer geometricamente, ao contrário do que esperavam, não dissiparia. A atitude em salvaguardar apenas acrescentaria dúvidas às transações, provocando um efeito inverso do esperado.

A incerteza e a divergência entre especialistas representam o colapso de uma estrutura cognitiva voltada à supressão da falsificação, podendo chegar num momento em que a confiança na atribuição de autenticidade beira a negação. Nesse ápice torna-se perceptível o quão profundo o problema realmente é.

Os argumentos pioneiros de Eudel continham um tom sério e também confiante. No século XIX talvez fosse realmente possível acreditar que, com o passar do tempo, a cruzada de autenticidade conseguiria expulsar a falsificação do mundo da arte, trazendo segurança para o comércio de antiguidades. Ao contrário do pretendido, sua obra espalhou mais dúvidas do que soluções, uma verdadeira desconfiança se instauraria em transações de objetos artísticos e antiguidades, bem como na autenticação de antigas obras recém-encontradas, apontando a inerente fragilidade que constitui a autenticidade. Nessa incerteza, o valor depositado em obras que ocupavam museus, galerias, coleções particulares ou sítios arqueológicos poderiam estar comprometidos.

¹⁰To sum up, while striving daily to become more efficient, relying as little as possible on the help of others, or knowing how to choose the right sort of aid, it is most important to be circumspect, to assume in principle that the beginner is likely to be duped at the start, and to believe that there is more wisdom than people are ready to think in the advice of Paul Eudel, *Soyez athees en objets d'art* (Be sceptical in art objects!)

No século XIX, arqueólogos e antropólogos careciam de exames sofisticados e precisos para a atribuição de autenticidade às descobertas dos sítios arqueológicos que continham pinturas rupestres. Talvez por este motivo e em épocas de desconfiança, algumas pinturas ficaram sob suspeita. Alguns pesquisadores se recusaram a acreditar na autenticidade de alguns artefatos encontrados, assim, várias descobertas foram consideradas fraudes. (ZBIGNIEW, 2011).

À guisa de exemplo, cita-se o caso da caverna de Altamira, na Espanha, onde pesquisadores encontraram resistência da comunidade acadêmica ao tentar legitimar a autenticidade de achados arqueológicos. Muitos pesquisadores resistiam à ideia de que o ser humano já dominava, há milhares de anos, algum tipo de arte. Sustentaram sua descrença na ideia de que as pinturas seriam falsificações feitas com a finalidade de ampliar a participação da teoria criacionista para além da Bíblia, acusaram padres jesuítas de adulterar as pinturas, numa maneira de contra argumentar a teoria evolucionista, efervescente na época. Émile Cartailhac (1845-1921) afirmou que as pinturas rupestres seriam obras de pastores da Idade Média, destarte, os cientistas levaram mais de vinte anos para confirmar a autenticidade das pinturas na caverna de Altamira. (ZBIGNIEW, 2011).

Desde então, não parece que a desconfiança se amenizou, tampouco que os autores possam ser menos incisivos que Eudel foi. Segundo Muscarello: “Para hablar con exactitud, no es tanto que todos los objetos no deben ser considerados culpables (es decir, falsos) hasta probar ser inocentes, sino más bien que todo objeto no excavado no puede automáticamente ser considerado inocente”.(2000, p.17, apud SCHÁVELZON, 2009, p. 89). Nesse sentido, essa desconfiança reintegra a suspeita de Eudel, pois assim como na arte:

Nadie está a priori a salvo de toda sospecha de fraude arqueológica, porque la honestidad en esta materia es diferente de la honestidad común. Se ha visto padres engañados por sus hijos (Ch. Lenormand, uno de los miembros más distinguidos de Academia de Inscripciones, engañado por su hijo Francisco, quién fue más tarde, a su vez, miembro de la ilustre institución). Se ha visto a hombres de ciencia abusar de la credulidad de sus mejores amigos: así acaeció con el químico Maillet, de Poitiers (Francia), quien falsificaba las excavaciones que realizaba conjuntamente con su amigo Brouillet. Debe, pues, concluirse que sólo los hombres que ya poseen un pasado de probidad científica en la rama arqueológica pueden ser considerados como seguros. (PRADENNE, 1943, p. 55).

Para Schávelzon, esta postura de Muscarello, assim como a de outros pesquisadores que se filiaram ao seu argumento, pode ser definida da seguinte forma:

[...] Su postura es que, en la arqueología y en la historia del arte del pasado, salvo lo que es excavado, lo demás no puede ni debe ser tomado en cuenta ni analizado; a menos que algo pruebe que es auténtico, todo debe ser asumido como falso. Puede parecer radical, y lo es, casi fundamentalista, pero logro descubrir cientos y cientos de falsificaciones en los mejores museos. Sin embargo, pese a todos los esfuerzos hechos por los museos, las instituciones y los coleccionistas para evitar las compras, para mejorar la acción policial y aduanera, para dar información al público y para evitar el tráfico ilícito, las falsificaciones aumentan de manera geométrica. Lo mismo sucede con el tráfico ilegal. (SCHÁVELZON, 2009, p. 88).

A dúvida se propagou no mundo da arte fazendo com que Thomas Hoving¹¹ (1931-2009) afirmasse que “mais de 60% do que examinou não era ao menos o que deveria ser”, mesmo que não fosse necessariamente falso. (HOVING, 1986, p. 41). No que se refere à imagem Hoving, lembramos que ele foi acusado várias vezes de ter se beneficiado de tráfico de bens falsificados entre 1950 e 1970, como descreve Schávelzon:

Pero si por reírse, Thomas Hoving – ya citamos – fue quien realmente le tomó el pelo a la sociedad pacata y autosuficiente del mercado de internacional. Fue director del Metropolitan Museum, escribió numerosos libros serios sobre el mundo de las falsificaciones, pero también fue acusado una y mil veces de que, entre 1950 y 1970, hizo – o participo de la venta de – unas mil quinientas falsificaciones de primer nivel: Goya, Gainsborough, Toulouse, Van Gogh, Rembrandt, Degas, Renoir, Mondigliani y tantos más. Pero lo hacía con detalles inusitados. Por ejemplo, para imitar la tinta sepia del siglo XVII descubrió que podía extraer del jugo de nueces húmedas una sustancia idéntica, que al parecer es similar a la que se utilizo en su origen. Y en un rincón del cuadro, con la intención de protegerse, puso la frase “Ésta es una falsificación”, visible sólo con rayos X. Tras vender su producción y ganar millones, lo hizo explícito y puso en evidencia la incapacidad de los expertos que autentificaron sus obras y en un rincón y de los museos que las adquirieron. Con tiempo su propios cuadros alcanzaron altas cifras, más de 125 mil dólares, gracias a su gran osadía para enfrentar el sistema y la alta calidad de su trabajo. Sus años en el Metropolitan Museum no opacaron su participación en el mercado negro; lo que sí lo hizo fue su apoyo al tráfico ilegal de objetos latinos, en especial la incorporación de la escultura de Euphoronios al Museo Getty. Luego se dedicó a escribir novelas de acción en el mundo del tráfico ilegal. Fue dueño de una doble personalidad que hoy resulta apasionante. Sólo cabe agregar que murió millonario. (2009, p. 32).

¹¹ Autor de alguns livros sobre o mundo da falsificação e Diretor do *Metropolitan Museum of Art* de 1967 a 1977.

Com essa afirmação, o clima de desconfiança poderia apenas aumentar. Fica evidente que a falsificação constrói seu próprio universo. Dessa forma, torna-se provável que uma parcela de nossa história tem sido construída sobre objetos falsos, duvidosos ou equivocadamente atribuído. Nesse sentido, podemos imaginar que um diretor de museu que, ao longo de seu trabalho, não se deparou com obras falsas, teria feito um trabalho insuficiente. E isso não é uma forma de culpabilizar os museus, seus responsáveis ou colecionistas, mas sim uma maneira de encarar o tema de uma forma menos equivocada, apta a perceber que a falsificação é parte da própria história, não sendo apenas um conglomerado de objetos inseridos e meramente participativos das transações recentes.

Nessa percepção, a existência ou a permanência de obras forjadas não depende unicamente de falsificadores, ou seja, não existiria tamanha quantidade e variedade se parte dos cúmplices fossem formados unicamente por sujeitos identificados, pejorativamente, pelo adjetivo de falsificador. As atividades que asseguram a permanência de obras falsificadas em museus vão além da jurisdição do falsário. Não por menos “irmãos”, “amigos” e “diretores de museus”, para mencionar algumas personas supracitadas, estão envolvidos na questão. Segundo Muscarello:

En el año 2000 la arqueología y el público se enfrentaron a la realidad de que existen miles de falsificaciones de arte antiguo y antigüedades en museos y colecciones privadas de todo el mundo. Muchos aún siguen siendo protegidos o resultan no estudiables. Los problemas históricos y culturales que estas falsificaciones generan no son realmente apreciados por muchos estudiosos. Y la cultura de lo falso que produjo su nacimiento y desarrollo continua clandestinamente haciéndole. (2000, s/p. apud SCHÁVELZON, 2009, p. 91).

Desde então, a bibliografia especializada sobre o tema vem aumentando significativamente, talvez numa tentativa de informar ou de evitar os enganos. A partir da década de 1950, a proliferação de bibliografia constitui, por si só, um sintoma de uma nova atitude em relação à falsificação. A Cultura do Falso, para usar uma expressão de Muscarello, não é apenas a expansão de publicações sobre o tema, tampouco se refere ao rígido controle de certificados de autenticidade, mas talvez, seja mais um sintoma da dúvida perpétua sobre objetos artísticos e antiguidades.

Essa “cultura” descortina a possibilidade de se compreender a falsificação a partir de um sistema complexo de relações, não mais como uma atividade aleatória e solitária, mas sim capaz de conectar as partes de uma complexa dinâmica.

A partir da metade do século XX, publicações que atacam o tema da falsificação de uma forma não vista antes: denunciando casos, nomes, preços e tudo que não tinha sido exposto ou publicado. Os esforços de mais de trinta anos de publicações que criticaram duramente a compra de obras não fundamentadas em certificados de autenticidade estabeleceriam uma nova maneira de trato em relação ao tema. Com passar do tempo, Tornar-se-ia mais comum a prática de análises químicas e físicas em obras duvidosas, tais como: raio x, análise por meio de microscópio, exames eletrônicos, estudos corrosivos e tudo que pudesse auxiliar na perícia para atestar a autenticidade. Assim, as obras teriam que demonstrar ser capazes de suportar uma bateria de exames rigorosos, uma espécie de purgação, na qual corporificava a confiabilidade e o valor que, cada vez mais, estariam amarrados à capacidade da mesma em estabelecer concordâncias entre obra e proveniência. Por conseguinte, laboratórios abriram suas portas progressivamente com a finalidade de testar e analisar obras duvidosas.

Recentemente no Brasil, Luiz Antônio Cruz Souza, atualmente coordenador do LACICOR (Laboratório de Ciência da Conservação, vinculado ao CECOR – Centro de Conservação de Bens Culturais), e do curso de Graduação em Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis, na UFMG – Escola de Belas Artes, junto a uma equipe desenvolve projeto para análise e autenticação de obras de arte. O processo se constitui em práticas minuciosas, com a finalidade de verificar a idoneidade artística das obras.

Segundo o jornalista Cassiano Elek Machado: “a avaliação de uma tela leva meses para ficar pronta e custa, em média, 14 mil reais. O Cecor já fez 25 relatórios dessa espécie”. (MACHADO, 2008, s/p). Antes da obra receber os eventuais certificados, faz-se necessário uma bateria de análises realizada por, no mínimo, quatro especialistas diferentes, conforme descrito pela professora Ana Maria Vieira:

O Lacicor lidera a Rede de Ciência e Tecnologia para a Conservação Integrada de Bens Culturais (Recicor) e abriga grupo de pesquisa homônimo na UFMG, financiado pela Finep. Em 1995, com a análise de um lote de pinturas falsas, Luiz Souza abriu nova janela de investigação na UFMG: a autenticação de obras de arte, derivada dos estudos e das intervenções do

grupo. Atualmente, a equipe especializada nesse segmento reúne grafo documento copista – responsável pela averiguação de assinaturas –, historiador da arte, conservador-restaurador, químico e fotógrafo especializado em documentação de imagens científicas. (VIEIRA, 2008, s/p).

Ana Maria Vieira relata que recentemente o grupo analisou uma pintura que foi comprada a preços módicos, uma obra anônima e esquecida em um antiquário em Portugal. Após minuciosa análise, foi atestada a autenticidade. De autoria de Jean-batist Debret (1768-1848), a obra retrata a segunda cerimônia de casamento de D. Pedro I (1798-1834) com a princesa Amelia de Leuchtenberg (1821-1834). Essa descoberta proporcionou a exaltação da pintura, maneira pela qual a obra saiu do anonimato e foi arrematada por cifras milionárias, pertencendo hoje ao acervo de um Banco, em São Paulo. (VIEIRA, 2009, s/p).

Cassio Elek Machado revela uma passagem em que o professor e ex-diretor da Escola de Belas Artes da UFMG, também responsável por parte dos laudos estilísticos do Cecor, Marcos Elizio de Paiva, especialista em Guignard (1896-1964), deu seu veredicto a uma exposição em São Paulo:

Aos que acreditam que pinturas falsas estão condenadas apenas às coleções de alguns desavisados, o professor conta outro episódio. No ano passado, em viagem a São Paulo, ele visitou a Pinacoteca do Estado. Em uma das salas do museu, um dos melhores do país, viu a pintura de um Cristo. De longe, parecia ser um dos muitos Cristos pintados por Guignard, e assim a tela estava assinada. Quando se aproximou, porém, Marco Elizio não teve dúvidas. “Guignard teve um aluno em Minas chamado Petrônio Bax. De família holandesa, Bax havia aprendido, quando criança, que a Holanda ficava abaixo do nível do mar. Como pintor, ele decidiu que tudo também se passaria embaixo d’água. O quadro na Pinacoteca mostrava um Cristo todo cercado por peixinhos e algas, como muitos outros Cristos de Bax, conhecidos em Belo Horizonte.” Alertada, a direção do museu estudou o caso e retirou a pintura da exposição. (MACHADO, 2008, s/p).

Tal atitude é tão prejudicial à obra como os atestados que declaram que se trata de uma falsificação. Se não fosse revelada a real natureza da obra, a mesma poderia proporcionar prazer a inúmeros visitantes, mas também confundiria a compreensão sincera do real percurso do artista. O instinto do especialista sempre foi no caminho de analisar, química e fisicamente, as obras.

A catalogação das obras que o/a artista produziu é uma prática apta ao combate à falsificação, como é o caso do *Catálogo Raisonné*. Alguns artistas já possuem Catálogo

Raisonné, tais como: Tarsila do Amaral (1886-1973), Tomie Ohtake (1913-2015), Iberê Camargo (1914-1994), entre outros.

Corrêa do Lago e Júlio Bandeira se propõem a aplicar essa proposta ao artista francês Debret. O livro *Debret e o Brasil*, volume de 720 páginas, com mais de 1.300 imagens, ilustra a totalidade de obras do artista. Da mesma maneira, traz à tona 87 trabalhos falsos ou atribuições duvidosas ao artista francês. Um deles, inclusive, sendo um Debret do acervo do MASP, identificado como de autoria do autor italiano Agostino Brunias (1730-1976). (BANDEIRA e LAGO, 2013).

Vale informar que a análise e a catalogação podem produzir efeitos ambivalentes ou, no mínimo, produzir afirmações contrárias ao consenso. Se uma obra antes “sem valor” pode alcançar as graças nos leilões e custar cifras milionárias do dia pra noite, por outro lado, obras tidas como inestimáveis podem cair em completo desprezo e esquecimento, demonstrando que o valor da obra está diretamente relacionado à capacidade da obra em assegurar a autoria.

Machado afirma que “[...] o Museu de Arte de São Paulo (MASP) tem obras questionáveis de Rembrandt e Van Gogh, além de um “Miró” que o próprio Miró renegou [...]”. (MACHADO, 2008, s/p).

O RRP – *Rembrandt Research Project* – foi criado em 1968 com a finalidade de pesquisar com profundidade às características artísticas, históricas e pessoais da obra do pintor holandês Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669). Atualmente, a instituição é considerada a entidade máxima sobre a obra do artista. Nesse projeto, 50% das pinturas do autor foram descartadas por serem consideradas falsas ou serem erradamente atribuída. Do que sobrou, 10% contêm dúvida persistente em relação à autoria. Deve-se considerar que, apesar de 50% das obras do mestre holandês não serem reconhecidas como de sua autoria, isso não quer dizer que sejam propriamente falsas. Rembrandt teve mais de cem discípulos e, talvez, o que o projeto balize seja a porcentagem de “rembrancidade” de cada obra.

A pintura do antiquário de Portugal ou as obras no MASP continuam sendo as mesmas (pelo menos com a mesma aparência) contudo, nítida transgressão ocorre ao metamorfosear a autoria eis que resta apenas, para bem ou para mal, o equívoco que um dia instaurou a obra.

Com o passar dos anos, fica cada mais vez claro que cada vitória em prol da imaculada autenticidade correspondeu a novos avanços nos métodos e realizações próprias dos falsários. Se o objetivo dos peritos, pesquisadores e conhecedores era erradicar a falsificação, podemos

afirmar que, no mínimo, o resultado se apresentou frustrante ou mesmo ambivalente. Novamente a voz de Eudel ressoa: “previniendo a los incautos, informará a los pillos [...]”. (EUDEL, 1947, p.9).

Não por outra razão, os peritos não admitem a paralisia da ciência. Tal confissão somente é possível àqueles que têm sondado a dimensão abissal do problema e que, portanto, reconhecem que um falsificador pode, de fato, ser mais habilidoso do que eles. Reconhecer e analisar essa habilidade intrínseca à falsificação de obras de arte, parece ser muito mais interessante como objeto de pesquisa do que como algo que deva ser exilado, ou reduzido a laudos judiciais.

Contudo, podemos adotar uma abordagem para instrumentalizar o tópico, suspender julgamentos morais, para que não haja simplificação e superficialidade devido a preconceitos. Deve-se considerar o problema historicamente e levar todos os aspectos em consideração, pois o mundo ocupado por obras de arte não se restringe a dois grupos estanques, objetos autênticos de um lado e de objetos falsificados de outro. Resumir-se a isso, enclausurará as possibilidades interpretativas em questão. Para pensar a falsificação, se faz necessário perceber o quão múltiplas são as suas dimensões, que se identifica pelas projeções de suas várias diferenças, onde se abre, como uma espécie de leque e emite sinais em várias direções. De certa forma, constitui-se uma prática plurívoca, pluridimensionalidade do acontecer. Por isso, não pode ser interpretado de maneira mono focal.

Podemos observar que a distinção entre verdadeiro e falso na arte são fenômenos provenientes dos reconhecimentos explícito de que, ao menos em alguns casos, as questões de autenticidade podem permanecer abertas já que algumas falsificações não foram detectadas por longos períodos históricos.

Para demonstrar algumas motivações que justificam tal afirmação, tomemos como exemplos obras que não partilham de um consenso a rigor da atribuição de autenticidade, deixando nítida a fragilidade no rigor na atribuição de autenticidade em obras antigas. Para tanto, se faz mister destacar que as estátuas da antiguidade Grega, e isso é ponto pacífico entre os pesquisadores, são conhecidas por meio de cópias romanas.

[...] Quebra-cabeças como o famoso Getty Kouros Agostino, supostamente datado do século VI a.C., ou o Trono Ludovisi Agostino, um monumento atribuído ao período inicial da Grécia clássica que alguns dizem que é uma obra moderna e outros que é antiga, levaram estudiosos a reconhecer

abertamente que o nível atual de conhecimento os deixa incapazes para atribuir, sem margem de dúvida, uma grande escultura para o século VI a.C ou para o século XX d.C. Alain Pasquier Agostino, que revisou a literatura francesa sobre o Trono Ludovisi Agostino (e, por sua estreita relação, o Boston Throne Agostino), encontrou um terrível desequilíbrio entre a convicção granítica de certos autores e sua incapacidade de convencer alguns de seus colegas, com quem eles deveriam compartilhar os mesmos conceitos e expectativas metodológicas. Essas obras, concluiu ele, “desafiam o conhecimento, elas apontam a sua fraqueza alarmante, uma espécie de calcanhar de Aquiles que revela a sua incrível conclusão”. (LENAIN, 2011, p. 16, tradução nossa¹²).

Os falsificadores têm sido tão implacáveis como seus oponentes. Eles também têm crescido e se familiarizado com os métodos modernos de detecção, parecem ter visto um desafio irresistível em cada nova chamada à ação proferida pelos defensores da arte autêntica. Se, por um lado, o crescente número de publicações sobre o assunto e a tecnologia auxiliam na cruzada contra obras forjadas, por outro, os falsificadores tornaram-se ainda mais precisos e atentos em suas obras forjadas.

Cedo ou tarde os discursos dos conhecedores e estudiosos a respeito de autenticidade deslizam e acabam sendo entrincheirados. Se algumas falsificações provam ser tão bem executadas e sucedidas em sua capacidade de enganar, não sendo percebidas pelos exames mais minuciosos, não nos resta outra abordagem em relação a este tema senão reconhecer o valor e capacidade do falsário.

O engano poder ser compreendido como a matéria-prima da falsificação, um autogerir da dúvida, latente na materialidade da obra ou acolhida por peritos e alojadas em museus. Por essa perspectiva percebe-se a necessidade de analisar as questões relacionadas à falsificação de obras de arte por outro ângulo, mesmo percebendo a ilicitude.

O problema talvez resida no fato de que artistas, curadores, colecionadores e espectadores estejam atentos à falsificação apenas como uma questão da ciência forense, atestada pelos laudos químicos que formalizam a seguridade no valor e na autenticidade da

¹²*Puzzles like the famed Getty Kouros, supposed to date from the sixth century BC, or the Ludovisi Throne, an early classic Greek monument that some say is modern and others ancient, have led scholars to recognize openly that their present level of knowledge leaves them unable to assign a major sculpture without question to the sixth century BC or to the twentieth century AD. Alain Pasquier, who reviewed the French literature on the Ludovisi Throne (and, on its close relation, the Boston Throne), found a terrible imbalance between the granitic conviction of certain authors and their inability to convince some of their colleagues, with whom they are supposed to share the same methodological concepts and expectancies. Those works, he concluded, 'defy the knowledge, they point out its alarming weakness, a kind of Achilles' heel that reveals its incredible conclusion.*

obra, finalizando a discussão em tribunais. Poderíamos dizer que há um empobrecimento latente se o assunto for analisado apenas como uma conduta proba ou réproba.

Ao longo da história das obras de arte, observamos que muitas obras esbarram na ilicitude. Tal divergência não formaliza regra que implique em critério para diminuir ou exonerar o valor da obra. Segundo o professor Jonathon Keats (1971-), um dos maiores defensores da falsificação como arte, apreciar a arte não se limita a laudos da ciência forense ou investigações criminais:

Apreciar arte não é sinônimo de investigação criminal. Enquanto a fraude pode ser ilegal para justificáveis razões e, também, para detetives como Isnar que se prestam necessários para fazer cumprir a lei. No entanto, há mais para ser visto em uma falsificação do que diz respeito a um tribunal, e muito menos a um especialista obcecado em saber o que é “real”. (KEATS, 2013, p. 10, tradução nossa¹³).

Segundo Keats, o propósito declarado por Isnar tinha a intenção de lutar contra os parasitas que desfiguravam indevidamente contribuições de artistas autênticos da “verdadeira beleza”. Tal propósito é anunciado em seu livro de memórias publicado em 1974, *Verdadeiro ou Falso*. (ISNARD, apud KEATS, 2013, s/p).

Thomas Hoving – já citado anteriormente – partilha da mesma postura de Isnar, *automeado* como *Fake-buster*. “Eu tenho que saber a verdadeira condição de tudo com o que me deparo”, escreveu em seu livro de 1996, *False Impressions*. “Tenho que saber quais são reais”. (KEATS, 2013, s/p). Juntos eles formalizam figuras arquetípicas de pesquisadores que veem na falsificação apenas um jogo de investigação criminal. Essa rígida mentalidade policial, deixa o passado ao historiador de arte e a habilidade aos especialistas, demonstrando uma preocupação com a falsificação apenas como um crime simplista que deve converter-se em atestados laudatórios ou mesmo numa instância mais maniqueísta, uma aprendizagem para suas próprias contrafações. É latente que, mesmo tendo como prioridade revelar obras fraudulentas, nada disso implica numa atividade capaz de preservar as coleções e minimizar a quantidade de obras fraudulentas.

Podemos dizer que tais tribunais constituem uma visão restritiva e unilateral sobre o tema, não contemplando as potencialidades artísticas que podem existir em obras forjadas.

¹³*We need to examine the anxieties that forgeries elicit in us now. We need to compare the shock of getting duped to the cultivated angst evoked by legitimate art, and we need to recognize what the art establishment will never acknowledge: No authentic modern masterpiece is as provocative as a great forgery. Forgers are the foremost artists of our age.*

Como consequência, reduzem a questão a uma simples apreciação de conduta legal ou ilegal, retendo da arte apenas o que é pertinente à sua problemática: o valor na autoria, sem desdobrar a questão até pontos mais longínquos, pois nos parece que o ato de falsificar contenha outros significados que vão além de meros dissabores que possam ser discriminados por exames químicos ou judiciais. Nesse sentido Keats exalta a falsificação:

Precisamos examinar as inquietações que as falsificações nos provocam atualmente. Precisamos comparar o choque em ser enganado com a angústia cultivada evocada pela arte legítima, e precisamos reconhecer o que o negócio artístico nunca legitimará: nenhuma autêntica obra-prima moderna é tão provocante como uma grande falsificação. Os falsificadores são os principais artistas de nossa época. (KEATS, 2013, s/p, tradução nossa¹⁴).

A atenção despertada acerca do tema da falsificação pode significar uma abertura por meio da qual se afastará a visão restritiva que sujeita o valor artístico à autoria. Essa atenção denota o surgimento de uma nova postura em relação ao tema, apta a permitir o reconhecimento do processo reconstrutivo histórico e artístico latente nas obras falsificadas. Essa abertura coaduna-se com a atenção voltada aos falsários e permite um vislumbre do paralelismo entre arte e falsificação.

Em 1990, o museu britânico organizou uma exposição onde o público pode contemplar falsificações de cada período, local e tipo, muitas delas provenientes das reservas do Museu Britânico na *National Gallery*. Um catálogo de “erros” revisitado constitui o projeto que pretendia livrar-se do espírito negativo que guiou os projetos anteriores. A mostra, além de gerar um catálogo de 321 páginas, intitulado: *Fake? The Art of Deception, termina com uma série de casos não resolvidos*. (MARK, 1990).

Podemos dizer que tal atitude demonstra uma nova maneira de olhar as obras falsificadas e os falsários. Denota uma postura mais efetiva ao encarar as obras falsificadas e não em escondê-las. Essa abertura mostra-se presente não apenas em museus que acolhem exposições, mas na quantidade de romances, filmes e obras fictícias que apresentam os falsários de uma outra forma, demonstrando uma possível genialidade esquecida que vem tomando conta do mercado e de publicações sobre o assunto.

¹⁴*We need to examine the anxieties that forgeries elicit in us now. We need to compare the shock of getting duped to the cultivated angst evoked by legitimate art, and we need to recognize what the art establishment will never acknowledge: No authentic modern masterpiece is as provocative as a great forgery. Forgers are the foremost artists of our age.*

O âmbito do antigo inquerito não consegue mais abarcar as obras forjadas. Uma nova moda itinerante percorre atualmente o mundo da arte: exhibir obras falsificadas no contexto da contrafação. Uma abordagem educacional que inova o modo de interagir com os observadores. A exposição itinerante, *Intent to Deceive* (Intenção de enganar) apresenta ao público a obra de cinco mestres da falsificação: Han van Meegeren (1889-1947), Elmyr de Hory (1906-1976), Eric Hebborn (1934-1996), John Myatt (1945-) e Mark Landis (1955). Em conjunto, as obras exibem os processos e métodos utilizados para enganar especialistas, peritos, historiadores, o mercado de arte e as instituições que avaliaram e acolheram as suas obras. Vale lembrar que Meegeren, Hory, Hebborn e Myatt possuem biografias completas.

Essa abordagem atesta uma mudança no trato com falsários e falsificações e parece produzir uma nova impressão a respeito da persona e da obra. O fato de eventos como esse serem motivo de encantamento e não de desprezo, motiva a espetacularização da vida e das habilidades miméticas do falsário, tendo a sua bibliografia escrita. Assunto de filmes de Hollywood, tais como: *F for Fake*¹⁵, (1974), dirigido por Orson Welles (1915-1985), *Incógnito* (1998), dirigido por John Badham (1939-), *Genuine Fake*, ainda em produção, entre outros. Cita-se ainda as várias séries de TV: *Mastering the Art e Brush with Fame*, ambos os seriados focam na capacidade de Myatt copiar ou reproduzir a maneira de outros artistas, também a sua habilidade em enganar prestigiadas galerias, sendo por isso considerado um dos artistas mais vendidos do Londres.

Mark Augustus Landis, diagnosticado como esquizofrênico na adolescência, tinha o hábito de posar como filantropo excêntrico ou padre de igrejas jesuítas. Esses disfarces eram a maneira que ele utilizava para doar um grande número de pinturas e desenhos falsos para museus norte-americanos e para centenas de igrejas. Enganou mais de sessenta museus em vinte estados norte-americanos. Por mais de duas décadas, Landis doou vários tipos de peças falsas a instituições. Também cedeu seis cópias do mesmo trabalho em diferentes locais. (VISSIÈRE, 2011). Cumpre informar que Landis não infringiu nenhuma lei. Ao que parece, doar obras falsificadas não é crime, mesmo que suas vítimas tenham sido nitidamente enganadas. (WILKINSON, 2013).

Ele estrelou uma exposição, *Faux real*, em 2012, onde pode assinar suas próprias cópias e falsificações, num total de sessenta obras. Landis também foi mais um dos falsários a

¹⁵Clifford Irving, *Fake! The Story of Elmyr de Hory the Greatest Art Forger of Our Time*. 1969, origem do filme *F for fake* de Orson Welles (1974)

serem reproduzidos no cinema, como protagonista, onde se ilustra e demonstra a forma como enganou inúmeras galerias nos EUA. *The Art Craft*, filme dirigido por Sam Cullman e Jennifer Grausman, codirigido por Mark Becker, foi premiado no *Tribeca Film Festival*, em 2014. Também nomeado como melhor filme na categoria Documentário pela *Satellite Awards*, em 2001, dentre outros prêmios.

Cita-se ainda que Landis, em sua página oficial na internet, disponibiliza o canal de comércio no qual propõe copiar qualquer obra ou qualquer imagem que o comprador escolher, por algumas centenas de dólares.

Exemplos como esses não são singulares na história, nem de falsários que enganam museus, nem da exposição da obra dos falsários, nem filmes ou documentários sobre o assunto.

A livre utilização de obras falsas ou plagiadas na tentativa de atrair visitantes em museus é prática cada vez mais comuns (GRIME, 2014). Isso demonstra, de algum modo, uma mentalidade muito mais receptiva a obras falsificadas do que foi há décadas passadas.

Em consonância a essa receptividade do público ao tema, desde a segunda metade do século XX houve uma diminuição notável de ataques nocivos de pesquisadores ao tema. Apesar disso, a falsificação continua a ser um inimigo que deve ser combatido, mesmo quando os pesquisadores reconhecem as competências estéticas e a qualidade artística da contrafação.

Se é verdade que os falsificadores lucram ao enganar e se expõem ao risco do cárcere, no contexto da cultura artística eles podem ser considerados como gestores de questionamento. Isso porque, uma vez que a obra tenha logrado enganar instituições e colecionadores, temos a impressão de que a fraude se unifica a arte. A maneira como se recebem as falsificações de obras de arte na contemporaneidade parece atestar isso. O acolhimento de obras fraudulentas por instituição, não sabendo da real natureza da obra, ou na organização de exposições quando se tem ciência da real natureza da obra, demonstra esse novo “olhar” no que diz respeito à falsificação. De qualquer forma, as exposições que pretendem expor a falsificação em estado de contrafação dificilmente serão inéditas, pois as obras, possivelmente, já ocuparam espaço em museus de destaque.

Por fim, mesmo que se difunda um sentimento de confusão e impotência, é justo dizer que há uma mudança essencial em curso no domínio dos discursos relacionados à falsificação.

Esta é uma análise bastante modesta, mas ao menos nos fornece uma diretriz para começar a pensar o falso distante da argumentação estigmatizadora evocada por autores outrora.

CAPÍTULO III. O QUE É A FALSIFICAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

A falsificação de obras de arte, na perspectiva do consultor de arte João Carlos Lopes Santos, pode ser definida da seguinte maneira: o ato de falsificar, plagiar, adulterar ou reproduzir, sem licença, documentos, produtos ou serviços de forma a obter vantagens comumente econômicas e, conseqüentemente, com o pontual interesse torpe de quem pratica a fraude, ou de terceiros intencionados a prejudicar materialmente ou moralmente o artista ou outrem, como pode ser lido:

Falsificação, diria, é o plágio total – inclusive da assinatura e demais caracteres secundários que denotam a autoria, encontrados na obra do artista falsificado – que busca a verossimilhança absoluta do estilo de uma criação artística de outrem, objetivando fazer parecer que aquela obra é da lavra de um artista que não a executou. (SANTOS, s/d, s/p.).

Nesta observação, que trata desse estranho universo, surge uma permissão de revisão da exposição terminológica, pois entendemos que plágio e falsificação são palavras distintas e que cada palavra aporta um sentido específico. Mesmo que ambas façam parte do mesmo campo lexical, elas permitem ao falante optar por uma ou outra na finalidade de realçar ou de delimitar um traço semântico. Essa distinção funciona como uma forma de delimitar o percurso do que está sendo traçado, na expectativa de evitar que a discussão caia na utilização de termos genéricos, provocando confusões na compreensão das questões que envolvam a falsificação. Sabemos que algumas palavras podem ter significados distintos, sendo aplicadas de forma variada durante a história. Nesse sentido, efetuaremos uma revisão ao discorrer sobre palavras-chave relevantes ao tema.

Entre ‘falsificação’ de obras de arte e ‘plágio’ há uma distância evidente. O plágio é, segundo verbete “[...] apropriação indevida e não autorizada de criação literária, que viola o direito de atribuição de crédito do autor e a expectativa de sinceridade no leitor.” (DINIZ e TERRA, 2014, p. 23). Se autoria remete-se a um autor concreto, a sinceridade implica um compromisso ético que todo autor deve assumir para se demonstrar confiável, esse é o aspecto violado pelo plagiador.

O plágio é um ato de apropriação paradoxal, pois o texto original continua sendo propriedade do autor que o criou. Em uma descrição geográfica das

evidências, o livro original permanece na estante do autor com sua assinatura na capa. O plágio é uma duplicação dessa geografia do livro, com a diferença de que outra assinatura acompanhará o texto. Por isso, não seria correto descrevê-lo como roubo – não há efetivamente uma perda de propriedade, e sim uma espécie de compartilhamento de bens; porém, essa é uma comunalidade não consentida e, algumas vezes, desconhecida pelo autor. [...]. (2014, p. 24-25).

Afirmar que o plágio seja apenas uma obra deslocada sem a assinatura do autor é, no mínimo, uma forma provocativa de propor uma reflexão a respeito de como compreendemos o tema na atualidade. Mesmo que a proposta de que o plágio seja apenas um deslocamento geográfico de propriedade, que não possa ser aceita no âmbito legal, por uma questão lógica, a ironia persiste.

Podemos também, definir o plágio de maneira amistosa, “o plágio é a forma mais ingênua de admiração literária”, segundo Ricardo Piglia (apud HATOUM, 2007, s/p.), autor argentino que teve sua obra plagiada por uma escritora Chilena, que acabou sendo premiada em um concurso com o seu conto *El Fin Del Viaje*.

O escritor Milton Hatoum (1952-) apresenta uma passagem, talvez irônica, em que Jorge Luis Borges (188-1986) faz um elogio à prática deliberada do plágio, demonstrando que o plágio possa ser, simplesmente, uma forma de paixão onde o apreço e o entusiasmo pela obra não permitem alteração, apenas a reprodução na íntegra, letra a letra, linha a linha.

Eu o imitei até a transcrição, até o apaixonado e devotado plágio. Sentia: Macedônio é a metafísica, é a literatura. Os que o antecederam podem resplandecer na história, mas eram rascunhos de Macedônio, versões imperfeitas e prévias. Não imitar esse cânone teria sido uma negligência incrível. (BORGES, apud HATOUM, 2007, s/p).

Pode-se encontrar com facilidade alguma retórica a respeito do plágio dentro da obra de Borges, como é o caso mais conhecido do autor que quis reescrever *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes (1547-1616), linha a linha, palavra por palavra. Nessa ficção, Cervantes é um elogio retórico pois entrega-se a crítica dos contos da cavalaria e a realidade a sua volta, Menard é um distanciamento irônico, pois escreve distante do passado, uma maneira astuta de problematizar a verdade que os historiadores professam. Ambos os contos, por mais que seja impossíveis de diferenciar uma obra da outra, formulam sentidos diferentes que estão enraizados na época da publicação do livro, seja a obra de Cervantes, no século XVII ou a

obra de Menard, no século XX. Uma das possíveis mensagens do conto talvez seja que a história não seria uma sucessão de fatos, desorganizados ou distantes de qualquer julgamento ou decisão arbitrária daqueles que a professam. Em última instância, a história é manipulável e as palavras ganham sentido ao serem apropriadas ao decorrer dos séculos, e também devido ao contexto, como demonstra Menard, personagem Borgiano.

[...] O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza.)

Constitui uma revelação cotejar o Dom Quixote de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (Dom Quixote, primeira parte, nono capítulo): ... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

Regida no século XVII, regida pelo “engenho leigo”, Cervantes, essa enumeração é um mero elogio retórico da história. Menard, em compensação escreve:

...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

Regida no século XVII, regida pelo “engenho leigo”, Cervantes, essa enumeração é um mero elogio retórico da história. Menard, em compensação escreve:

...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

A história, mãe da verdade; a idéia é espantosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como uma indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para êle, não é o que sucedeu; é o que pensamos que sucedeu. As cláusulas finais – exemplo e aviso do presente, advertência do futuro – são descaradamente pragmáticas. (BORGES, 1972, p. 56).

Mesmo não sendo o foco da pesquisa, o plágio criativo constitui forma de produção ou apropriação que atrai cada vez mais adeptos. Demonstra uma criatividade coletiva por meio de processos de compartilhamento ou apropriação ao longo da história. Constitui-se numa praxe de uso comum que ambiciona reduzir os direitos legais da propriedade privada¹⁶.

¹⁶Em 2001, foi fundado *Creative Commons*, uma organização sem fins lucrativos que se dedica a disponibilizar obras em diversas mídias. Criado pelo advogado, e professor de Harvard, Lester Lawrence (1961-). Lessig é defensor da redução de restrições legais sobre direitos de autor, incentivando a prática do plágio.

Sobre a prática de plágio criativo nas artes visuais, na contemporaneidade, consultar: HOME, Stewart. Manifestos Neoístas. Ed. Brasil LTDA. São Paulo, 2004

Sobre a prática de plágio na literatura e na poesia, consultar:

Sobre a prática de plágio criativo na música e no cinema, consultar: FERGUSON, Kirby: everything is a remix. Documentário. (2011, 2014 e 2015)

Poderíamos ainda afirmar que o plágio instaura materialidade que delata o infrator na identidade em si mesma, pois a obra carrega uma assinatura diferente da original, revelando a farsa. Na falsificação a dinâmica é inversa, as provas da farsa não podem ser encontradas no artista que produz a fraude, apenas podem ser associadas a semelhanças entre a obra fraudulenta com o artista que foi falsificado, ou seja, a falsificação é uma criação produzida na intenção de que a obra fraudulenta ocupe espaços vagos em catálogos de outros artistas. No plágio há uma invasão, na falsificação há uma sublimação da verdadeira autoria. Neste viés, ambas as atividades constituem atos distintos.

Se o plágio estabelece relação direta com a falsificação, a interpolação encontra-se subentendida, pois o plágio se vale da obra do autor, usurpando a autoria e reproduzindo integralmente ou parcialmente a obra. A falsificação, pelo contrário, se vale da utilização dos métodos do autor, não sendo a regra delatar autoria, pois forja artefatos fraudulentos que reproduzem ou são inspirados por um ou mais modelos autênticos, de tal forma que os próprios objetos, por alinhamento ou paralelismo, possam reivindicar a autoria de outrem.

Vale informar que o plágio constitui prática que pode ser encontrada com mais facilidade na música, em teses de trabalhos escritos, na literatura em geral¹⁷. Poucas vezes mencionado na pintura, pois o plágio encontra barreiras para se consumir nas artes visuais porque a pintura é uma prática repleta de subterfúgios para sustentar a afirmação de plágio, sendo comum acusação de ‘pastiche’ ou de ‘releitura’.

Tomemos como exemplo a obra *O Grito do Ipiranga*, pintura de Pedro Américo (1843-1905) que foi acusado por críticos de ter plagiado a ideia do artista Ernest Meissonier que pintou a obra intitulada *Friedland* que retrata a vitória de Napoleão Bonaparte na batalha de mesmo nome. Sobre a questão do plágio, nunca saberemos se Pedro Américo realmente se inspirou na pintura de Meissonier ou se foi apenas uma coincidência, contudo, esse episódio é tido apenas como prova da existência de um diálogo com a pintura internacional.

Na história da arte e na prática de estudo artístico, é comum o ato de copiar ou reproduzir obras de artistas, isso foi um método formalizador. Segundo Rieth: “la falsificación siempre se inicia como imitación, pero copiar no es falsificar [...] Copiar es parte de la herencia humana”. (1970, p. 14, apud SCHÁVEZON. 2009, p. 79).

Sobre a prática de plágio criativo na escrita, consultar: PERISSÉ, Gabriel, O Conceito de Plágio Criativo. 2005. Disponível em: http://www.perisse.com.br/artigos_e_ensaios_de_Gabriel_Perisse.html
 17VALENTE, Décio. O Plágio. Editora: Livraria Fara. 1986

A palavra ‘cópia’ pode ser definida como um ato humano ou técnico, bastando que haja um mecanismo na reprodução fiel de uma obra de qualquer natureza. No ocidente, os copistas, a princípio, não estavam interessados em copiar objetos e sim signos comunicacionais. Membros da igreja católica dedicavam parte de seu tempo em copiar a Bíblia, integralmente ou em partes. Em relação à música, até recentemente, chama por copista a pessoa que cumpre a função de copiar partituras para serem distribuídas entre os profissionais da área.

Enquanto as cópias dos livros e documentos eram feitas à mão, ainda não havia a clara pressuposição de similitude entre o texto original e as suas cópias. Essa noção nasceu apenas com a criação da imprensa e outros mecanismos equivalentes. O ato de copiar implica em reproduzir, imitar, fazer da mesma forma, material ou tecnicamente, para assemelhar-se a um original. Isso tem sido comum na história da humanidade até a invenção da gravura ou da fotografia. Qualquer rei ou mecenas encomendava cópias de obras que lhe agradassem. E, também, até hoje é parte do processo de aprendizagem de estudantes. (ARNAU, 1961).

Segundo Frank Arnau, Leonardo da Vinci (1452-1519) talvez tenha sido o primeiro a incitar o problema com relação às cópias declarando que:

En su tratado sobre la pintura declara con asombrosa perspicacia que en pintura no existe ninguna copia que puede equipararse al original, y que no existe un número ilimitado de hijos en lo que a las obras se refiere, contrariamente a lo que sucede en el caso de las obras impresas. La pintura sólo así puede ser la gloria algo precioso y único. Su carácter de singularidad es lo que la eleva por encima de las ciencias que se hallan difundidas por doquier. Leonardo rechazaba la imitación, la despreciaba como algo propio de personas necias y gregarias: *Stultum imitatorum pecus*. (VINCI, apud ARNAU, 1961, p.42).

O pintor florentino reprova a imitação, defende que a pintura apenas alcança a glória sendo algo único, outrossim, é o caráter singular que gera o valor da obra. Nessa senda o copista ficaria aprisionado ao estilo que imita, quase como se o copista estivesse preso diante da sombra da caverna, para usar uma expressão platônica.

Podemos dizer que essa atitude abriu caminho para a exaltação da autoria e seguiu influenciando artistas e produtores posteriores. Elevar o mestre acima da obra retrata a ânsia por ser o primeiro a chegar em determinado resultado, uma luta para alcançar fama e dinheiro.

Essa foi uma das causas que produziram certas manifestações de rivalidade entre os artistas, transformando-se até em reprováveis intrigas. Segundo Arnau:

Algunos grandes maestros, con tal de aumentar su gloria, rebajarónse al nivel de cortesanos; Correggio acabó una obra de Rafael con estas palabras: “También yo soy pintor” ; Matthias Ensinger puso en una de sus obras la siguiente inscripción: “Imitalo, si puedes!”. (ARNAU, 1961, p. 43).

O francês Pierre Mignard (1612-1695), pintou no século XVII uma *Madalena Penitente* utilizando a técnica e imitando o estilo de Guido Reni (1575-1642), que tinha falecido alguns anos antes. Assim, ariscou seu prestígio e fama vendendo o quadro a um colecionador parisiense. A obra levantou suspeita sobre a sua autoria. Charles Le Brun (1619-1690) examinou-a e deu a sua opinião, de que *Madalena Penitente* era indiscutivelmente uma obra realizada por Guido Reni. Mignard tentou reaver a autoria da obra, confessando o seu ato, mas não obteve sucesso. (ARNAU, 1961).

Admirar y apreciar la imitación como obra de arte era algo propio del espíritu del Renacimiento, época en la que corrían parejas el envenenamiento y el heroísmo, lo religioso y lo profano, la abnegación y la ambición desenfrenada. (ARNAU, 1961, p. 44).

Nesse ambiente de cópias, Arnau cita Michelangelo (1475-1564) que desde muito jovem foi aprendiz do pintor renascentista Domenico Ghirlandaio (1449-1494) e, como era de costume, recebeu do mestre a tarefa de realizar uma cópia. O trabalho ficou tão perfeito que era impossível identificar o original da cópia. O comprador deu-se por feliz em possuir o original, quando em realidade possuía o falso. Michelangelo guardou para si o original, como um precioso tesouro, e entregou a cópia. Porém, não foi possível manter o fato em segredo. Michelangelo contou para outros aprendizes sobre o assunto. Um dos alunos de Ghirlandaio delatou-o para o comprador, que foi à escola de pintura para reaver o original. Michelangelo negou o fato, colocando os trabalhos lado a lado, ficando aparente que nada poderia distingui-los. Vale informar que este fato concedeu grande fama a Michelangelo. (ARNAU, 1961).

Giorgio Vasari (1511-1575), notório biógrafo de artistas, registra o entusiasmo de Ghirlandaio frente ao prodígio aprendiz:

“Ele sabe mais do que eu”: e ficou muito admirado com a nova maneira e a nova forma de imitação que, graças ao tino recebido do céu, eram praticadas por um jovem em idade tão tenra, coisas que, na verdade, eram as mais

desejáveis possíveis na prática de um artista que já trabalhasse havia muitos anos. (VASARI, 2011 p. 714).

Se quisermos levar ao limite a provocação de que o copista é tão habilidoso quando o artista copiado, podemos tomar como real a anedota proposta pelo escritor argentino Martin Caparrós, autor de *Valfierno*, livro que aborda o roubo da Mona Lisa ocorrido em 1911.

Lo único que digo es que hay una injusticia terrible en todo esto. Usted sabe que un artista que copia es más hábil que el copiado. El artista copiado no ha hecho más que dar libertad a sus instintos: hace lo que le sale, lo que puede. En cambio el que copia se esfuerza, se tuerce para hacer lo que el otro hizo sin querer. Lo que em uno naturaleza em el outro es arte. Y estábamos hablando de arte, si entendido bien. (CAPARRÓS, 2004, p. 46).

Dessa forma podemos perceber que a ideia de que o copista seja alguém desprovido de talento estaria refutada. Também podemos dizer que se torna visível a presença da cópia como método formalizador dos estudos nas artes. A cópia, talvez, seja uma reciclagem lícita, no limite do litígio, que demonstra que toda criação parte de influências e referência.

Copiar uma obra de arte não é crime. Ao longo dos séculos, artistas aprenderam seu ofício imitando as criações e as técnicas de grandes mestres até absorver as lições desses expoentes. Na velhice, Rubens copiou e aprimorou a obra de todos os pintores que admirava. Delacroix, apesar da carreira meteórica, elaborou mais de cem cópias das pinturas de Rafael e Rubens. Uma cópia tampouco é necessariamente inferior ao original: em 1976, a Christie's leiloou dois quadros quase iguais: *Tempestade iminente*, de Willem van de Velde – pintor que Turner considerava, com pesar, superior a ele – foi vendida por 65 mil libras; *Tempestade iminente à maneira de Willem van de Velde, o Jovem*, de J. M. W. Turner, alcançou 340 mil libras. Os pintores copiam os trabalhos daqueles que admiram, daqueles que gostaria de ser, dos mestres reconhecidos cuja obra sintetiza tudo que esperam realizar. [...] (WYNNE, 2008, pág. 67).

O século passado assistiu o perigo do desaparecimento de obras pré-histórias ao serem expostas à visitação pública. Parte das pinturas encontradas na caverna de Lascaux, no sul da França, sofreram deteriorações com a enorme influência do público que visitava a caverna, e com a ameaça de uma invasão de fungos. A caverna foi fechada ao público em 1963, e foi realizada a cópia para a visitação, com modelos e escala equivalentes à original. Em 1982 foi produzida a Lascaux II, que permitia o contato dos visitantes com a arte ancestral. Em 2003

foi lançado outro projeto, Lascaux III, uma réplica de alta-fidelidade que percorre alguns museus pelo mundo em uma exposição itinerante. (CANELAS, 2015).

Cópias legais vêm ganhando cada vez mais espaço e interessados em seu comércio, seja devido à necessidade de preservação, numa tentativa de preservar a história antiga com a produção de cópias, ou ao desejo de possuir obra inestimável que apenas possa ser contemplada por meio da reprodução, onde o consumidor possui a cópia como uma pintura em si, exaltando as suas qualidades.

Vender cópias constitui uma atividade que tem aumentado no decorrer das décadas. Negociações legais como *Forgery of the Month*, em Chicago, e *True Fakes Limited*, em Nova York, são exemplos disso. Vale lembrar que alguns falsários ou ex-falsário, como queiram, vendem, atualmente, imitações a preços elevados: Mark Landis e John Myatt, para citar alguns exemplos.

Talvez devido a essa atenção à técnica o preciosismo do copista em realizar suas reproduções, a confecção e a capacidade de forjar obras ilusórias tenha sido a motivação para Georges Roque afirmar: “La falsificación es un ‘tipo particular de cópia’ hecha con el objetivo concreto de engañar, con o sen lucro, y puede implicar hasta la copia de la obra completa o de su firma”. (ROQUE, 1995, p. 27-32, Apud SCHÁVELZON, 2009, p. 79).

Contudo, A falsificação pode ser entendida como um objeto sujeito, uma prática dialógica. Uma vez que se alimenta da interlocução, um pré-requisito indissociável da fraude. O plágio é proveniente da criação intelectual anterior, a falsificação é aquilo que não encontra anterioridade, fraude apenas é capaz de gerar similitudes conectivas. Nem sempre há delito, mas engano, que quando não percebido tende dispersar.

Para a falsificação consumir-se é necessário um julgamento que comprove que se trata de algo que, em sua natureza, é falso, reconhecendo a intenção que presidiu a execução do objeto. (BORRELLI, 2012). Não basta meramente a comparação com o item original de proveniência. Só assim poderíamos afirmar que estamos diante de uma falsificação. “Quizá debería decirse: la falsificación empieza donde se intenta hacer pasar una cosa por otra; la falsificación es una obra que se da por lo que no es.”. (ARNAU, 1961, p. 10).

É a decepção que se tem com um objeto ao perceber que não se trata daquilo que acredita ser. A falsificação pode ser entendida como o ato de gerar crenças ilusórias entre obra e autor. (MARK, 1990). Neste sentido, é a consumação do engano que define a condição de

existência da falsificação, a confusão criada para ludibriar autorias, e por isso um problema.

Em outras palavras:

Vista por essa perspectiva, a condição da falsificação talvez seja apenas esta: ela mantém uma relação equivocada com quem a produz e por isto não pode ser aceita como portadora de uma afirmação de seu autor; a falsificação apenas aspira a ser a afirmação do outro. [...] (DANTO, 2005, p. 96).

Para traçarmos alguns conceitos sobre o que seja o autor, tomemos como exemplo a análise feita pela pesquisadora Pricila Faulhaber sobre a conferência; *O Que é o Autor*, de Michel Foucault (1926-1984), apresentada em fevereiro de 1969, a Sociedade Francesa de Filosofia na qual a autoria, para Foucault, pode ser entendida como uma estratégia em tentar responsabilizar o criador, um método usado para vigiar, controlar e obter a confissão ao negar, compulsoriamente, o anonimato. Assinalar um nome supõe um estado de direito que reconhece a responsabilidade penal do autor. (FAULHABER, 2012).

[...] Para Foucault, assinalar um nome supõe um estado de direito que reconhece a responsabilidade penal do autor, antes que este seja inscrito em um sistema de apropriação. No entanto, a autoria nem sempre é atribuída a quem escreveu um texto. Tal questão foi colocada em evidência quando Roland Barthes lembrou a diferença entre *écrivains* (reconhecidos por sua função social) e *écrivans* (distinguidos por sua atividade de escrever), o que envolvia, como sublinhou a tradução editada por Susan Sontag, a dissociação de duas figuras diferentes: o autor e o escritor. Essas palavras tomam seu sentido moderno a partir do século XV. Tal dissociação está por trás do distanciamento moderno do “eu” do autor, que o ficcionaliza, conferindo, nas palavras de Chartier, “realidade a uma ausência”. (FAULHABER, 2012, p. 26).

Mesmo que Foucault se proponha em delimitar o conceito de autor ao escritor, não podemos nos furtar de utilizar desta imagem e aplicá-la a arte de maneira genérica, em vista de que também recaem as mesmas sanções sobre obras que se diferem pelo suporte.

Em 1506 Albrecht Dürer (1471-1528) descobriu que setenta e quatro de suas imagens tinham sido plagiadas, todas as imagens foram realizadas com tamanha precisão que o plagiador se preocupou utilizando-se dos mesmos materiais que o artista alemão, inclusive imprimia o lendário ambigrama de Dürer em suas reproduções. A fraude foi atribuída ao artista italiano Marcantonio Raimondi (1480-1534). O artista alemão entrou com uma reclamação para o governo veneziano. Os líderes da cidade decidiram que Marcantonio teria

que remover as iniciais de Dürer de suas placas, mas permitiram-lhe continuar a imprimir as suas imagens. A situação de Dürer não estava confinada apenas a Itália. Vários anos depois, um falsificador alemão começou a copiar suas impressões em Nuremberg, cidade natal do artista. A proteção dada ao monograma de Dürer, não impediam que suas as imagens fossem falsificação ou plagiados. (KEATS, 2013).

Segundo Jonathon Keats, o artista inglês William Hogarth (1697-1764) produziu dentre os anos de 1731 a 1732 *A Harlot's Progress* (progresso de uma prostituta). Uma série moralizante de gravuras que foi vendida no centro de Londres semanas antes da publicação oficial. Hogarth apelou para o Parlamento, notando que a escrita publicada havia sido legalmente reconhecida como propriedade intelectual dele desde 1710 e argumentando que os direitos autorais equivalente deveriam serem concedidas às gravuras. Em 25 de junho de 1735, Lei Hogarth, oficialmente como *Engravers' Copyright Act*, entrou em vigor. A Lei Hogarth deu ao artista o estatuto jurídico procurado por Dürer a mais de dois séculos antes. Concessão de um monopólio de quatorze anos em imagens publicadas e multa aos falsificadores. (KEATS, 2013).

Uma convenção se instala onde é aceito que o sujeito nomeado como autor da obra, em seu ato firmador, a assinatura, constrói a ilusão de criação individual. Tal conceito parece baseado numa visão romântica de gênio, no conceito de autor único, autônomo e individual que cria algo original, sendo detentor do direito de tirar proveito de produção da sua obra. Sendo assim, a produção é vista como uma mercadoria da qual o autor torna-se proprietário, onde a genialidade é a garantia de um produto, e pré-requisito de sua qualidade. Tal genialidade é, portanto, questionável, uma vez que não pode ser vista isoladamente da totalidade cultural em que foi engendrada. (ROSE, 2003).

[...] Com base nos pressupostos da propriedade privada, a obra é considerada de autoria original. Até meados do século XVIII, o valor econômico de tal obra era tido como incomensurável. A partir de então, torna-se necessária sua avaliação monetária, sendo sua remuneração, como um trabalho como outro qualquer, submetida às leis do mercado. No entanto, a invenção do autor como proprietário – na Inglaterra e depois na França – esteve diretamente associada à reivindicação pela perpetuação de um velho sistema de privilégios, garantidos pela guilda e pelo rei. O mecenato persistiu advento da imprensa e da mercantilização da produção cultural. (FAULHABER, 2012, p. 32).

Há um caráter ficcional na propriedade, desenvolvido ao longo dos séculos, fixado no conceito de originalidade e de propriedade do indivíduo e da estilística da obra, ambos atributos de um suposto autor individual. Essa é uma definição genérica, que mostra como tais noções são vistas, como frutos da mercantilização dos bens culturais, considerando historicamente o contexto da aparição da questão de propriedade. (FAULHABER, 2012).

Segundo Roger Chartier (1945-) “o ‘autor’ não é uma função apenas uma função que desloca e transforma a personalidade de um indivíduo que escreve; é também uma ficção que proporciona realidade a uma ausência. (CHARTIER, 2012, p. 40).

Mesmo que a obra seja falsificada ou adulterada, nela permanece a marca do autor. Já foi demonstrado que a liberdade de pensamento é uma ficção, múltiplas vinculações sendo impostas pelo sistema de produção intelectual. [...]. (FAULHABER, 2012, p. 34).

De modo irônico, podemos dizer que as falsificações são as mais autênticas dos artefatos. Certamente são as mais sinceras, uma vez que seja detectada dissimulação. Não se trata de anedota, não obstante, cada falsificador de sucesso presta grande atenção à arte, não só à química da técnica, que revela a natureza do falso, mas também à psicologia da apreciação. (GOODMAN, 2006). Neste sentido, percebemos que o quadro gerado pelo falsário não é pintado pela ótica, mas sim pela teoria e a historiografia.

Pode-se dizer que a falsificação tanto representa uma resposta ao meio no qual atua – já que utiliza o artista já consolidado no campo institucional – quanto o desejo dos representantes do mercado da arte gerado pela ausência de obras históricas perdidas ou esquecidas em tempos pretéritos. Visto sob esta ótica, o falsário, ao reconstruir obras de outros artistas, apropria-se de seu processo artístico e suas maneiras, cria engodos, pois reconstrói contextos, “revive” o artista original e continua seu discurso, sua identidade. Este processo minimiza a subjetividade do falsário pela estratégia de se “apropriar de peculiaridades”, possibilitando vislumbre da experiência em primeira pessoa de outrem.

A arte envolvida na falsificação é o discurso, a ilusão que se constrói onde o artífice “inventa” um tempo, uma história, imprime as cicatrizes na obra de tal forma que ela proclama o artista de origem. O seu suporte não é senão o próprio artista, sendo uma identidade móvel, pois o “eu artístico” reconhecível é o outro, como se esse “eu artístico” fosse uma mediação entre o catálogo do artista e o reconstrutor. Trata-se de apropriar-se da

subjetividade de um artista e, talvez, continuar sua obra. Ademais, acreditamos que seja este o embevecimento e a potência contidos em obras falsificadas.

A falsificação fala em silêncio tudo o que sua materialidade pode dizer. A obra perde, então, autonomia a fim de se submeter ao ritmo, à sintonia, sendo uma ponte, não a repetição. Ela mesma soma para reencarnar na bibliografia ou catálogo de um outro artista, não sendo a separação uma dicotomia que aparece em seu *corpus*, mas o engenho de uma nova criação. Esse espetáculo é uma experiência criativa a não separar o sim do não. Toda falsificação é anônima, pois a assinatura instaura ato convencional ou comercial, e não um ato criativo. Toda falsificação submete-se apenas à autoridade da história, à assinatura do autor, quando muito. Em seu ápice, demonstra que o grande inimigo da verdade não é mentira, e sim a convicção.

O engano é a matéria-prima da falsificação, um auto gerir da dúvida, está permeia a obra ou é acolhido por peritos e alojados em museus. Vendo desta forma, podemos perceber a necessidade de analisar as questões relacionadas à falsificação de obras de arte por um outro ângulo, mesmo percebendo a ilicitude. Trata-se de demonstrar as lacunas geradas pelo tratamento demasiadamente estigmatizado associado ao tema.

CAPÍTULO IV. A ORIGEM DA FALSIFICAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

Segundo Lenain (2012) a primeira contribuição central para o desenvolvimento da falsificação ocorreu no Antigo Egito, mais precisamente na 25ª dinastia (século VIII a.C.), quando a reprodução de estilos funcionava como uma herança e um simulacro da vida, obedecendo valores e funções religiosas. Em que pese o legado, as obras que eram realizadas nesse período podem ser entendidas no máximo como simulacros, e não propriamente como falsificações.

[...] Esta produção deve ser considerada como o primeiro exemplo de uma forma de revivalismo em culturas do Mediterrâneo, mais tarde seguida pelo desenvolvimento das esculturas *neo-Attic* no período helenístico e romano. Ao observarmos estátuas arcaicas, que servem o mesmo propósito básico que a estatuária antiga (que é supostamente funcionar como duplos dos falecidos e são feitos para acompanhá-los na tumba), referem-se ao Império Antigo ou Médio, aparentemente em uma tentativa de recuperar seu prestígio. Eles não só imitavam as características isoladas das imagens antigas, como a vestimenta, o penteado e a pose, mas também a estrutura orgânica formal por completo, que aparece como normalmente relacionada com a idade de ouro. O estilo “clássico” do Reino Antigo ou Médio é abordado como um todo, o significado da imitação é claramente algo conotativo. Curiosamente, a fidelidade de alguns destes arcaicos, que seriam quase indetectáveis sem a inscrição hieroglífica que dá o nome e as datas da pessoa representada. Agora, a própria presença destas inscrições indica que essas imitações, no entanto, nunca foram passadas como sendo verdadeiras do império Antigo ou Médio. Isto seria completamente insignificante no que diz respeito à função mágico-religiosa destas imagens. É por isso que a reivindicação de Sepp Schüller em dizer que a "falsificação de arte havia perpetrado nas margens do Nilo, no início período histórico "é enganosa, para dizer o mínimo. (LENAIN, 2012, p. 50, tradução nossa¹⁸)

¹⁸*This production is to be regarded as the very first instance of a form of revivalism in Mediterranean cultures, later followed by the development of neo - Attic sculpture in the Hellenistic and Roman periods. Archaic – looking statues, which serve the same basic purpose as more ancient statuary (they are supposed to function as doubles of the deceased and are made to accompany them in the tomb), refer to the Old or Middle Kingdom, apparently in an attempt to retrieve their long-gone prestige. They not only imitate isolated characteristics of ancient images, such as the dress, hairstyle and pose, but also aim at the complete formal organic structure that appears as typically related to that remote golden age. The ‘classical’ style of the Old or Middle Kingdom is approached as a whole, the meaning of the imitation being clearly of the connotative kind. Remarkably enough, such is the fidelity of some of these archaistic works that they would be almost undetectable without the hieroglyphic inscription giving the name and dates of the person represented. Now the very presence of these inscriptions indicates that these imitations, however close they may be, never attempt to pass as real Old or Middle Kingdom works. This would be completely meaningless with respect to the magical-religious function of these images. This is why Sepp Schüller’s claim that ‘art forgeries were perpetrated on the banks of the Nile in the early historical period’ is misleading, to say the least.*

No século VIII a.C. estátuas tumulares eram frequentemente esculpidas no estilo arcaico do antigo reinado e a utilização de cópias não era questionada. O reconhecimento das cópias decorreu das inscrições que traziam as informações de quem era representado. Keats partilha da mesma argumentação que Lenain, e ainda completa a impossibilidade da falsificação ter ocorrido nesse período a anteriormente:

[...] Passá-las como antiguidade não teria sentido porque o seu valor era essencialmente funcional: Eram desejáveis na vida após a morte como duplos para o falecido, não no mercado de reposição como exóticos objetos de arte. O estilo do antigo reino trazia nas estátuas do fim da dinastia, uma expressão da herança, o que pode ter sido exagerada, mas não foi intencionalmente enganosa. Não houve falsificação de arte tal como a conhecemos, porque não havia a arte tal como a interpretamos (KEATS, 2013, s/p, tradução nossa¹⁹).

O jornalista e historiador da arte Adrian Darmon (1945–), em seu texto *Forgeries, A Long History*, afirma que a falsificação é tão antiga quanto a história do comércio artístico, tendo origem no século IV a.C. Nesse período, Egito e Grécia já comercializavam livremente tais obras. Tudo que ganhou notoriedade foi reproduzido ou copiado e exportado, espalhando objetos por todo o mediterrâneo. (DARMON, 2008).

No entanto, a aplicabilidade do ato de falsificar a arte, assim como a prática do comércio de obras, necessita, obrigatoriamente, de uma variedade de condições e atributos inter-relacionados capazes de fomentar toda a dinâmica. Observa-se que noções essenciais para o florescimento da comercialização de obras artísticas permaneciam ausentes na história da antiguidade, até pelo menos o século V a.C.

Vale lembrar que as obras artísticas estavam submetidas a etapas para surgirem como arte autônoma. O termo ‘arte’, na antiguidade, grosso modo, refere-se a uma atividade que ressalta a existência de um método adequado, executado de modo rigoroso, submetido a critérios de adequações que alocavam a obra entre artística e não artística, como uma atividade intelectual ou irracional, entre a beleza e a função. A correspondência posta em

¹⁹*To pass them off as genuinely antique would have been nonsensical because their value was essentially functional: They were desirable in the afterlife as doubles for the deceased, not in the aftermarket as exotic objects d’art. The Old Kingdom style of late-dynasty statues was an expression of heritage, which may have been overstated but wasn’t intentionally deceptive. There was no art forgery as we know it because there was no art as we construe it.*

objetos ou em um discurso elencava inclusive debates morais. Também as divisões eram realizadas entre liberais e vulgares, baseada no uso da energia física. (GREFFE, 2013).

O emblemático ato de falsificar estabelece relações paralelas com as convenções que justificam o valor nos artefatos artísticos. Ou seja, a convenção no valor intrínseco à autoria, sendo corporificada pelo ato de assinar as obras, a reputação estética e histórica que as obras e os artistas são capazes de assegurar ao artefato, junto ao fortalecimento das relações de escambo de objetos artísticos impulsionaram a arte, e também fomentaram e estimularam a falsificação.

O estímulo de atividades dessa natureza seria fundamental para a eclosão tanto da falsificação como da arte em si. Não obstante, podemos dizer que, para o gozo pleno de ambas atividades, foi necessário que o valor subjetivo da obra fosse convencionalmente aceito como superior ao valor material dos artefatos.

Cita-se ainda que a percepção e a relevância do valor nos objetos artísticos estão sujeitas a percepção da autenticidade na obra. Valor que não se entrega ao repouso, constante de grandes modificações ao longo da história, podendo até mesmo ser entendido de maneiras diversas no decorrer de um dia para o outro. No entanto, corporifica critério elementar na atribuição de valor aos objetos.

Nesse sentido, o valor das obras de arte parte do encantamento gerado pela convenção na atribuição da autenticidade, ou seja, o valor não é uma propriedade intrínseca às obras de arte. Podemos mencionar, por exemplo, a dinâmica da ponderação da cotação de pedras preciosas: ouro, prata ou diamante, em seu valor primário, não perde seu valor quando a matéria é fracionada, sendo assim, o valor é intrínseco às pedras preciosas. Na pintura, por exemplo, se fracionarmos os materiais que foram utilizados na produção: tinta, tecido, entre outros, percebemos que os elementos, por si apenas, não possuem mérito artístico intrínseco, sendo ingredientes, por vezes, humildes que, por meio do “toque de Midas” – a assinatura do mestre – suscitam uma feição engendradora, podendo ocasionar apreço. Nesse sentido, a arte consoma-se como mérito maior do que as suas partes, seus ingredientes, unificando objeto e sujeito. (CHARNEY, 2015).

No mundo da arte, a crença de que uma obra seja autêntica intensifica seu valor artístico e monetário, ambas partes distintas de uma mesma dinâmica que está amarrada às possibilidades de transações, assim como a própria denominação do objeto, que moldam a

percepção de valor que repousa nas obras. A conquista do objeto artístico em proclamar-se como autêntico instaurou o valor, bem como fomentou o desejo em obter obras fraudulentas ou criá-las, é uma tentativa de exaltar as capacidades de escambos que o objeto possa oferecer, além da ingênua percepção de primar pela liberdade do artista.

O livre exercício da subjetividade, sendo simbolicamente afirmado pela assinatura ou inscrições na obra, constitui um dos fatores para a regulamentação da autenticidade na tentativa de atribuir o valor aos objetos artísticos, por meio da acusação ou associação de autoria. Em razão disso, pode-se afirmar que a autenticidade e as inscrições nas obras na antiguidade não possam, ainda, instaurar uma prática de vigilância na tentativa de responsabilizar o autor, e que também a autoria nem sempre foi atribuída a quem produziu a obra.

Impõe-se assim uma premissa de revisão para a compreensão da falsificação de obras de arte, fazendo-se necessário buscar parâmetros na história da arte que possam lançar luz à questão, tendo como ponto inicial a intenção de resgatar a noção histórica da individualidade que ambigualmente favoreceu as atividades – a falsificação e a arte –, naturalmente responsáveis pela noção de autoria, raridade e demanda, a fim de desnaturalizar certa acepção que se tem como universal, a do indivíduo autor que embasa o marco regulatório sobre propriedade intelectual.

[...] No século VI entra em cena um tipo de homem até então praticamente desconhecido: o artista com uma personalidade pronunciadamente individual. Nem na época pré-histórica nem na oriental primitiva, nem durante o período geométrico da arte grega, havia qualquer coisa como um estímulo individual, ou ideias ou ambições, pelo menos não há o menor vestígio de o artista alimentar quaisquer sentimentos dessa natureza. [...] (HAUSER, 1972, p. 111).

O valor da individualidade na obra é corporificado pela possibilidade de poder registrar sinais que materializem referências ao artista ou ao grupo de artífices feitores da obra. Esse gesto é apenas naturalizado a partir do século VI a.C. Nessa época “[...] as inscrições colocadas na base de qualquer obra de arte importante da escultura grega mencionava, além do nome do patrono e do deus a quem a estátua era dedicada [...] o nome ou os nomes dos artistas”. (CURTIU, 1938, p. 246 apud HAUSER, 1972, p. 121).

Vale lembrar que não há registro histórico desse ato, nem estímulo para que ocorra em nenhum período histórico anterior, nem entre os artistas “mágicos” da idade do paleolítico, nem entre os sacerdotes cantores do neolítico, nem entre os escribas egípcios. Tudo isso é novo e proclama uma revolução que, a partir deste período histórico, a Grécia do VI a.C., continuará sem retrocesso até o presente. (HAUSER, 1972).

O avanço expresso na impressão da singularidade na obra encontrou resistência por parte dos valores culturais aristocráticos na Grécia. Havia forte oposição a reconhecer qualquer impulso de individualidade devido aversão da aristocracia deste período a ideias individualistas. A resistência em fomentar o individualismo pode ser identificada por meio de valores culturais que enxergavam a expressão da subjetividade como uma forma de fragmentação social.

A aristocracia não favorece, em geral, qualquer individualismo; fundamenta as suas reivindicações de privilégios em virtudes comuns a toda a classe ou, pelo menos, a todo o clã. E a nobreza dórica do período arcaico tinha, particularmente, com a nobreza da idade heroica ou dos centros comerciais jônicos. O herói ambiciona fama, o comerciante, o lucro; ambos são individualistas; mas na nobreza territorial dórica os antigos ideais heroicos haviam perdido o vigor, enquanto, simultaneamente, a procura do dinheiro e do lucro lhe inspirava mais temor do que esperança. Deste modo é perfeitamente natural que ela se haja entrincheirado por detrás das tradições da sua classe e tentado deter a irrupção do individualismo. (HAUSER, 1972, p. 112).

O comércio na antiga Grécia, praticado como uma atividade individualista em busca do lucro, era considerado atividade secundária e de menor prestígio entre os cidadãos gregos. O comércio foi uma atividade em que aqueles que faziam uso eram aceitos como não sendo civilizados. As atividades relacionadas ao comércio obedeciam uma lei abstrata de equivalência das partes que realizavam as trocas. Esse argumento, exposto por Florenzano (1998) sobre as sociedades gregas do tempo de Homero, somados àqueles expostos pelo historiador Arnold Hauser, formou um coro capaz de reificar as fronteiras culturais que enfrentaram o livre exercício de expressão de individualidade nos períodos citados.

[...] na sociedade grega do tempo de Homero o comércio era mal visto à qual se dedicava os povos bárbaros, como os fenícios. Em caso extremo, os gregos poderiam trocar objetos necessários, mas estritamente equivalentes de modo que nenhuma das partes fosse lesada na operação. (FLORENZANO, 1998, p. 21-22).

Outra concepção característica do pensamento grego era o preconceito com as atividades manuais, consideradas formas indignas de se obter o sustento. Vale informar que atividades como esculpir, ou atividades lucrativas encontravam-se dentre atividades reconhecidas como manuais e também individuais, estigmatizadas duplamente pela tradição cultural na Grécia Antiga. Tais atividades eram desenvolvidas quase que exclusivamente por escravos e *metecos* – homens excluídos do exercício da cidadania grega, em plena condição de estrangeiro.

As atividades lucrativas, o comércio, o câmbio, etc. recebiam o mesmo tipo de tratamento ou pior do que os trabalhos manuais. Escravos e metecos dedicavam-se a elas livremente, mas um cidadão era malvisto se o fizesse. Este tipo de atividade era moralmente condenado, o ideal de equivalência absoluta entre as partes que realizavam as trocas permaneceu vivo até pelo menos o séc. V. (FLORENZANO, 1998, p. 42).

A disseminação da individualidade, atributo essencial para a formalizar a autoria e expandir o comércio de obras de arte, apregoa valor na autenticidade. Esse pensamento foi também influenciado pelo modelo educativo conhecido como *paideia*, consolidado no período clássico, que objetivava uma formação ética integralmente individual para o exercício da cidadania. Foi conquistada então, a possibilidade de inserir marcas que registrassem a presença e o valor do indivíduo(os) feitor(es) nas obras.

Ao que tudo indica, isso não foi o suficiente para que os gregos antigos pudessem livremente exercer a liberdade de criação e disposição na confecção das obras. O conceito de *Kalokagathia* exerceu ampla influência, pois derivado da expressão *kalos kai agathos*, significa literalmente *belo e bom*, conceito que associava a beleza com as virtudes morais, religiosas e cívicas. (ANDREW, 2007). Isso pode ter influenciado na percepção de que a arte produzida sobre essas influências refletiam tanto estilos como significados e funções. Nesse sentido, a liberdade artística pode estar entrincheirada, pois a arte estaria sujeita a uma série de convenções que depositavam o peso ideológico das tradições nas obras criadas pelos artistas.

Nesse período as obras não poderiam meramente adornar os espaços urbanos ou privados, mas sim, obrigatoriamente, conter significados sociais capazes de servir como modelos educacionais. Poderíamos dizer que a arte funcionaria como um instrumento

pedagógico essencialmente urbano e de cunho moral, sagrado ou político. Grosso modo, as obras de arte grega ocupavam, quase que exclusivamente, os espaços públicos, talvez numa tentativa de refletir o ideal democrático, possibilitando aos cidadãos o gozo do espírito público.

O fato de que os gregos antigos – anteriores ao domínio de Alexandre e o período conhecido como Helenístico – destinarem as obras de arte para o espaço público demonstra que eles não prezavam a prática de colecionismo, nem estocavam obras em coleções privadas. Isso não significa que não houvesse colecionismo de obras de arte. O hábito de colecionar foi diferente ao longo da história. Anterior ao domínio macedônico, é improvável que tenha existido qualquer coleção com finalidades mercadológicas ou que se submetiam as funções semelhantes às dos museus modernos. Vale lembrar que “[...] a coleção antiga de obras de arte, que antecipa o museu, parece ter surgido no fim do século III a.C. Entre a morte de Alexandre e a cristianização do Império Romano,” (CHOAY, 2001, p. 33) ou seja, no período Helenístico.

Na Antiguidade, sabemos a respeito de grandes coleções existentes nas sociedades egípcias, mesopotâmicas e na Grécia – sobre o domínio macedônico – e em Roma, normalmente associadas com espólios de guerra. Os gregos já desse período, admiradores das artes, passaram a valorizar a prática colecionista, tendo seu maior exemplo na coleção de esculturas e pinturas formadas por Átalo I (241-197 a.C.), exposta na Acrópole de Pérgamo, podendo ser compreendida como uma coleção de cunho religioso. Além disso, havia os santuários dos templos dedicados às musas (*Mouséion*), que recebiam doações, ex-votos e oferendas, ou tesouros. Também é um *Mouséion* o colégio de filósofos em Alexandria, que continha o que hoje poderia ser entendido como um museu, e a conhecida biblioteca de Alexandria. (GIRAUDY e BOUILHET, 1990). Cita-se ainda, que tudo isso é constantemente atribuído à figura dos imperadores da linhagem ptolomaica, em especial Ptolomeu I Sóter, que concebeu a Biblioteca e valorizava a cultura intelectual de seu reino. De certa forma, esse ambiente favoreceu uma sociedade bastante intelectualizada onde muitos pesquisadores trabalhavam dentro da Biblioteca.

Os gregos não poderiam ser colecionadores, no sentido moderno do termo, pois os templos que se tornaram empórios e museus de arte, onde todos cidadãos tinham permissão para desfrutar das instituições, como a pinacoteca da Acrópole, o ginásio do Areópago, em

Atenas, a coleção de mármore do Parthenon, ou mármore de Elgin, levado em 1806 para Grã-Bretanha, entre outras, não se prestavam a servir como expressão do ato de colecionismo ou como ambiente expositivo ao público de obras e tesouros.

O fato é que não temos informações suficientes que possam afirmar que houve coleções privadas na Grécia Antiga. Embora pareça bastante consistente, considerando a paixão extrema pelo conhecimento que os gregos cultivavam, pois existiam bibliotecas privadas suntuosas, tais como as de Aristóteles (384-322) e Teofrasto (371-287), mas mesmo estas, embora contendo algumas obras raras e preciosas da época, eram verdadeiras bibliotecas, não se prestando como um ambiente que priorizasse a prática de colecionismo de obras ou coleções de volumes textuais elaborados. A mania de encadernações de materiais caros foi, mais tarde, o capricho de Roma, não dos gregos. (NOBOLI, 1922).

Com a ausência de coleções privadas na Grécia Antiga, corrobora-se o fato de que as habitações gregas eram de baixa qualidade em comparação com as habitações romanas. Assim, não sustentariam tal exercício, como demonstrado por Noboli;

Que os gregos em seu mais alto nível histórico não entraram nas delícias privadas e artísticas do colecionismo, também pode ser percebida a partir das pobres construções de suas habitações. É bem conhecido que os ladrões, mais especialmente em Atenas, foram chamados “quebradores de parede”, estranho apelido obtido devido ao método peculiar de entrar nas casas, ou seja, fazendo buracos nas paredes, em vez de desbloquear a porta. As precárias habitações dificilmente puderam abrigar tesouros de uma coleção. Assim, tal simplicidade de costumes e da forma definida de apreciar arte, salvou os gregos, em grande medida, de um comércio regular com antiguidades com todos as suas eternas estranhas e deploráveis. (NOBOLI;1922, p.18, tradução nossa²⁰).

Tanto as coleções de obras de arte como os museus têm proveniência romana. Poderíamos dizer que a ausência da figura do colecionador, aliada à escassez da prática de colecionismo, junto aos conceitos éticos/morais que regeram a Grécia Antiga – até aproximadamente o século IV a.C. – formam juntos argumentos que sustentam a inviabilização da aplicabilidade do ato de falsificar obras na Grécia antiga. Poder-se-ia dizer

20That the Greeks at their highest historical level did not indulge in the Private and artistic delights of the collector may also be gathered from the poor construction of their usual dwelling-houses. It is well known that thieves, more especially in Athens, were called "wall breakers," and obtained this odd nickname from their peculiar method of entering houses, namely, by making a hole through the wall rather than troubling to unlock the door. Such flimsy dwellings can hardly have sheltered the treasures of an art collection. Thus simplicity of customs and a clearly defined manner of enjoying art, saved the Greeks to a great extent from a regular trade in antiques with all its strange and deplorable etceteras.

que a casa do “coleccionador” e, conseqüentemente, de seu fiel companheiro, o falsário, era Roma”. (NOBOLI, 1922, p. 18, Tradução nossa²¹).

O coleccionador, o chefe patrono da falsificação, um amante egoísta da arte, é muito natural que os gregos, que viram na arte um grande meio público de educação e diversão, não podem ser chamados de coleccionadores de arte no sentido moderno da palavra. Conseqüentemente, não havia quase espaço para essa impostura em um país onde a arte emanava diretamente do espírito público, rigorosamente mantido para o bem do povo. (NOBOLI, 1922, p. 17, tradução nossa²²).

Em 210 a.C., Átalo (269-197) realiza ao que possa corresponder as primeiras escavações conhecidas na história. Suas descobertas despertam admiração e fascínio pelo passado. O conhecimento destas obras por meio do trabalho de escavações proporcionou uma outra forma de perceber e se relacionar com objetos artísticos antigos. As obras providas de escavações, adquiram, rapidamente, valor na sociedade e começam a ocupar espaços urbanos e residências, o que demorou séculos para ocorrer no mediterrâneo. Objetos gregos espoliados pelos exércitos romanos começaram a entrar discretamente no interior de algumas residências. Podemos dizer que os atálidas e os romanos não apenas queriam se apoderar da cultura grega por meio de suas obras, como um desfrute pessoal, mas sim apropriar-se de todo o conjunto de valores materiais e simbólicos que acreditavam estar intrínseco nas obras, e por meio delas, reviver a cultural dos gregos. Desta forma, objetos espoliados foram assimilados à cultura de cada região. (CHOAY, 2001).

Todos os objetos que encantaram os atálidas e os romanos, são de origem grega. [...] seu valor não se prende à sua relação com uma história à qual conferissem autenticidade ou permitissem datar, nem à antiguidade: dão a conhecer as realizações de uma civilização superior. São modelos, servem para suscitar uma arte de viver e um refinamento que só os gregos tinham. Os atálidas queriam fazer de sua capital um centro de cultura grega. Os romanos procuravam impregnar-se do mundo plástico grego pela visão, assim como procuravam imbuir-se do pensamento da Grécia pelo uso de sua língua. Não se trata de uma medida reflexiva e cognitiva, mas de um processo de apropriação: fragmentos de arquitetura ou de esculturas, objetos de artesanato grego, que adquiriam um novo valor de uso uma vez assimilados à decoração das termas, da rua, dos jardins públicos e privados,

21 *The home of the "collector", and consequently of his faithful companion, the faker, was Rome.*

22 *The collector, the chief patron of fakery, being somewhat of a selfish lover of art, it is quite natural that the Greeks, who saw in art a grand means of public education and enjoyment, cannot be called art collectors in the modern sense of the word. Consequently there was hardly room for sham art in a country where art as the direct emanation of public spirit was rigorously maintained for the sake of the people.*

da residência, ou ainda após terem sido transformados em repositórios da vida doméstica. (CHOAY, 2001, p. 34).

O contato da cultura que ocorre é determinante para a construção da identidade histórico-social romana. Um fascínio determinante que estimula a absorção de características culturais e molda parte de seus hábitos, de seus gostos estéticos e de sua religião. Além de influenciar a cidade, preserva a cultura grega de forma pulsante no interior de Roma. A constatação de tal simbiose formaliza ponto pacífico entre historiadores.

Os romanos não cultivavam os mesmos princípios que os gregos em relação às obras de arte, pelo menos neste período de transição. Sua relação parece ser mais fictícia, talvez se apresente como um deslumbre egoísta, como supracitado por Noboli. As obras na Roma Antiga deixam de ocupar restritamente as ágoras e os templos gregos, e passam, sutilmente, a ocupar os jardins e as propriedades privadas. Cumpre informar que ainda que coleções e acervos de obras importantes nesse período, tais como a de Caio Salústio Crispo (86-34 a.C), Polion (75-4 a.C), entre outros o lugar de disposição predominante das obras de arte ainda era o espaço público, até o século II d.C. Porém, olhar para o passado proporciona, em Roma, um estranho avanço na história. Uma transmutação de valores ocorre, pois cada objeto espoliado, ao ser assimilado à cultura, adquire outro significado e função, distante das motivações antigas que os originaram.

No período inicial e primitivo de sua existência, Roma não teria apenas sido um pouco negativa em relação à arte, mas foi ainda bastante adversa à sua fruição. Por um longo tempo os romanos viram na fruição da arte a principal fonte de enfraquecimento e degeneração dos inimigos, maneira de subjugar por meio de depredações ou pilhagens outras culturas. (NOBOLI, 1922).

No início, estátuas e objetos de arte de todos os tipos foram trazidas para Roma sem discriminação. Em seguida, a educação avançou gradualmente, desenvolvendo um gosto mais criterioso, e as pilhagens tornaram-se mais esclarecidas. Marco Fulvius Nobilior (II a.C.), para citar um dos muitos conquistadores que trouxeram botim de guerra artística para Roma, enriqueceu com 285 estátuas de bronze, 230 de mármore e 112 quilos de ornamentos de ouro. “Os romanos também realizavam as práticas de colecionar e expor – não só para demonstrar riqueza e curiosidades, mas também para deixar bem claro seu poder de dominação”. (ALMEIDA, 2001, p. 127).

Seguindo o costume dos gregos, os romanos em um primeiro momento apresentaram estátuas e pinturas a vários templos como ornamentos. Mais tarde, com mais discriminação, funcionários romanos procederam a uma espoliação sistemática na Grécia e no Oriente, atrás de tesouros da arte. Estátuas e pinturas seguiram os triunfos de generais romanos, assim como escravos e prisioneiros de guerra. A educação artística dos romanos data deste tempo. A paixão e a ambição para enriquecer e embelezar casas particulares ajudou a ensinar o que era digno de consideração. Espoliar os países subjulgados, possibilitou o primeiro empório de arte no mundo. (NOBOLI, 1922). Um mundo novo de amantes da arte com suas verdades fictícias fornece um grupo variado de agentes.

Desde então, como acontece com tanta frequência em outros domínios, Roma oferece um espetáculo ambíguo, sobre o qual o olhar do século XX fica tentado a projetar os valores e atitudes da sociedade ocidental, pós-medieval ou mesmo atual. Roma conhece colecionadores de arte, eruditos como Asínio Pólio, refinados como Ático, vorazes como Sêneca, desconfiados como Cícero, apaixonados como Verres, a ponto de perder a vida por ela. Roma conhece um mercado de arte, especialistas, falsários, corretores. Roma espoliou a Grécia em escava equivalente à das pilhagens napoleônicas: pense-se nas quinhentas estátuas de bronze tiradas do santuário de Delfos e cuja restos se encontram atualmente no palácio de Diocleciano. (CHOAY, 2001, p. 33).

Roma experimentou uma nova maneira de se relacionar com os objetos artísticos. Sem entrincheirar o exercício de individualidade, não propôs fronteiras e impulsionou as coleções privadas, seja por meio do comércio ou das pilhagens. As coleções privadas de arte, como qualquer mansão aristocrática, abrigavam uma ampla quantidade de obras, local onde as pinturas e objetos puderam ser exibidos com vantagem. Noboli apresenta uma oratória de Cícero (*Pro Roscio Amerino*) que permite uma alusão das coleções nos palácios romanos:

Olhe para Chrysogon, quando ele desce sua boa mansão no Palatino! Ele é dono de uma casa de campo encantadora, onde vai descansar, às portas de Roma. Ele também é dono de domínios extensos, todos magníficos e todos pertos da cidade. Seu palácio repleto de vasos de *Delos* e bronze *Corinthian*. Ele mantém aqui a famosa *authepsa*, comprado por ele há algum tempo a um preço que ao ouvir a voz do leiloeiro repetir o lance que estava sendo oferecido, os transeuntes imaginaram que uma fazenda estava à venda. O que diremos de sua prata cinzelada? De suas preciosas coisas? Suas pinturas? Estátuas? Mármore? Quantas dessas coisas você acha que ele é dono? Basta imaginar o que foi pilhado de tantas famílias opulentas em

tempos de angústia e rapina; e todos para a reposição de um único palácio. " (NOBOLI, 1922, p. 45, tradução nossa²³).

É notável que, em Roma, o colecionismo teve efervescência e ocorreu das mais diversas formas, seja por pilhagem ou através de compras em leilões. Ambas motivações catalisaram interesses e impulsionaram a falsificação de obras de arte. Os romanos gradualmente tornaram-se colecionadores de arte, desenvolvendo pleno comércio das obras pilhadas, copiadas ou falsificadas. O novo amante da arte surge em Roma, desenvolvendo-se gradualmente. As vendas de arte eram realizadas por leilões ou por negociação particular, tanto em lojas como através de intermediários. Nesse sentido, podemos afirmar que o comércio de obras de arte em Roma talvez não fosse tão diferente dos leilões atuais.

Curiosamente o leilão e as vendas das cidades foram fornecidas por um empregador "cuja a função parece ter sobrevivido nas vendas públicas de Paris. O *prceco* Latino é algo como o *Crieur* – pregoeiro francês – cujo ofício é em leilões públicos para exaltar e louvar os objetos oferecidos para venda. Deve ser dito, que de maneira precoce, no entanto, não era apenas um *Crieur* simples, mas as vezes, uma espécie de diretor de venda, combinando assim as funções de leiloeiro e perito, mas foi, sem dúvida, na última função que a sua capacidade melhor contribuiu para o sucesso da comercialização. Alguns deles devem ter enriqueceram como leiloeiros regulares. Horace (I. Ep., 7) descreve um desses *crieurs* que cedeu ao luxo, ao ganhar dinheiro facilmente e dispersando-o como a água, permitindo-se todo o tipo de prazer e produzindo tremendamente à moda. “A curiosa descrição, sugeri que este Vulteius Menas de Horace deve ter tido uma carreira de sortes semelhantes a alguns leiloeiros parisienses, não sendo indiferente a forma de gay auto-indulgente que os parisienses dizem: *Faire la bombe* – *fazer bombar*.” (NOBOLI, 1922, p. 29 tradução nossa²⁴)

23Look at Chrysogon when he comes down from his fine mansion on the Palatine! He owns a charming villa, where he goes to rest, just at the gates of Rome. He also owns extensive domains, all magnificent and all near the city. His palace overflows with vases of Delos and Corinthian bronze. He keeps here the famous authepsa bought by him some time ago at such a price that on hearing the auctioneer's voice repeat the bid, the passers-by imagined a farm was being offered for sale. What shall we say of his chiseled silver? His precious stuffs? His paintings? Statues? Marbles? How many of such things do you think he owns? Just imagine what has been pillaged from so many opulent families in times of trouble and rapine; and all for the repletion of one single palace.

24Curiously enough the auction sales of the Urbs were provided with an employe" whose function seems to have survived in the public sales of Paris. The Latin *prceco* is something like the French *crieur* whose office it is at public auctions to extol and praise the objects offered for sale. It must be said that the *prceco*, however, was not only a simple *crieur* but at times a sort of director of the sale, thus combining the functions of *commissaire priseur*, expert and *crieur*, but it was certainly in the latter function that his ability best contributed to the success of the sale. Some of these employes must have enriched themselves like regular *commissaires priseurs*. Horace (I. Ep., 7) describes one of these *crieurs* as indulging in luxury, making money easily and scattering it like water, allowing himself every kind of pleasure and yielding tremendously to fashion. A curious description, suggesting that this Vulteius Menas of Horace must have had the Lucky career of some of the Parisian auction employes and cannot have been indifferent to that form of gay self-indulgence that Parisians call: *Faire la bombe*.

Essa fase levou pela primeira vez a aquisição do que poderia ser denominado como algo entre a ambição e o desejo de ostentação. Em seguida, o comércio de objetos de arte mostrar-se-ia finalmente aliado, como uma consequência lógica, à imitação e à arte fraudulenta. Nesse sentido, podemos dizer que a falsificação de obras de arte alcançou o seu ápice (NOBOLI, 1922). Obras fraudulentas de pintura e escultura, assinadas, muitas vezes, no sentido moderno da expressão, com os nomes falsos de artistas notáveis, já se faziam presentes no mercado, antes da época de Cícero (107-44 a.C.). Tal que podemos concluir que, dessa forma, a falsificação recebeu um grande impulso quando a arte atingiu seu clímax em Roma.

Eram indiferentes com a proveniência da escultura, pois é evidente que as estátuas eram incorporadas a uma engenharia criativa que se relaciona com a arquitetura romana. A maior preocupação com a atribuição na estatuária era por causa do nome da pessoa retratada. Inscrições mais antigas foram substituídas, por vezes, com inscrições mais novas. Chamavam por “espólios” as estátuas redesignadas, podendo ser entendidas como falsificações históricas. Se os valores retratados dos egípcios eram destinados a acompanhar o falecido na vida após a morte, seus equivalentes romanos foram feitos para ocupar os lugares, e desvincular-se dos cadáveres. (KEATS, 2013).

A Roma Imperial parece ser ainda menos estrangeira. Todo o império passa abrigar culturas antes reconhecidas como exóticas. Coletores de Marcus Túlio Cícero (106-43 d.C.) a Públio Élio Trajano Adriano (76-138 d.C.), grandes admiradores da cultura grega, adquiriram compulsivamente esculturas de mármore e bronze para decorar seus recintos (BOWDER, 1980). A Vila de Adriano em Tivoli pode ter concentrado o principal acervo de obras da Grécia Clássica no século II, contendo trabalhos como o Discóbolo de Míron, (proveniente do século V a.C.), Doríforo de Policeto (século V a.C.), a Vênus Agachada de Doidalsas de Beltinia (século III a.C.), bem como obras do Egito Antigo. Essa arquitetura evocava as numerosas viagens que o imperador teria realizado. No entanto, é provável que nenhuma escultura fosse um original grego. As estátuas eram feitas para acoplar a arquitetura, seguido modelos gregos para produzir obras que se ajustassem ao cenário, mas raramente importadas da Grécia. (KEATS, 2013).

Keats afirma que para os romanos não eram um problema as cópias, quando bem executadas poderiam até conter inscrições que delatavam o copista. O Autor cita Apollonios, filho do Archos de Atenas, que fez a inscrição de seu nome em um busto de bronze do primeiro século de Herculano, copiando um Hermes esculpido por Policeto três séculos antes. Policeto não é mencionado, mas seu estilo é evidente, segundo Keats. (KEATS, 2013).

Os processos de criação de esculturas e pinturas na Antiguidade conduzem evidente empréstimo de tecnologia e estilo, pelas quais foram alcançados efeitos estéticos que, uma vez inventados, entravam em domínio público para serem reproduzidos e modificados conforme a necessidade e o desejo do criador. Se isso ainda não puder ser entendido como a semente da falsificação, o engano perpassa séculos e nos obrigamos a apontar que ainda é presente.

CAPÍTULO V. A FALSIFICAÇÃO E A HISTÓRIA

No conto *Kafka e seus Precursores* (1951), Jorge Luis Borges (1889-1986) ilustra sua ideia de preservação e continuidade ao demonstrar que elementos da obra de Franz Kafka (1883-1924) já estariam presente em obras de autores antecessores. Esse retorno formaria uma rede de sucessão que confere permanência à ideia de originalidade.

Da antiguidade a modernidade há uma herança poética transferida ao decorrer dos séculos, perceptível nas similitudes entre escritores distintos. Nessas obras as conexões são ordenações distintas, agrupam elementos que constroem uma noção comum entre os elos de um encadeamento temporal. Esse alinhamento notório apenas torna-se visível e significativo por meio da obra de Kafka, sem ela a linha hereditária tornar-se-ia imperceptível. (BORGES, 1951).

Poderíamos dizer que Borges convida-nos a refletir sobre o próprio desenho da hereditariedade entre os escritores. Esse legado possui contornos tênues que podem escapar do incauto, caso elos faltantes não seja publicamente conhecidos. Para Borges o trabalho possui o condão de modificar a percepção de passado e de futuro de modo que é o sucessor quem determina o precursor, e não o contrário.

A fim de ilustrar seu ideário, Borges produziu um conto ou uma ficção apoiada em resistente estrutura. Em sua narrativa Kafka solicitou, como seu último desejo, que seu amigo Max Brod (1884-1968) queimasse a sua obra. Se o pedido fosse atendido, e a história consuma-se, a obra de Kafka e, com ela, uma infinidade de encadeamento de precursores e sucessores poderiam nunca terem existido, ou ser perceptível.

Partindo do conto de Borges podemos perceber que repousa possível fragilidade nos eventos históricos, tanto quanto na convicção em atestá-los. Para adentrarmos nesta perspectiva devemos prosseguir com um balanço dos débitos e dos créditos a partir da qual compreendemos a história em contraste com os atos dos falsários. Poderíamos dizer que a história não se resume em enquadramentos obstruídos, mas em discursos que, diante das mais recentes descobertas de fraudes, necessitam ser revisitados.

Essa necessidade surge da compreensão de que, assim como a literatura conserva uma herança, a história é produto de uma série de encadeamentos. Por certas algumas obras falsificadas integram o encadeamento da história, daí a possibilidade de se suplantar

preconceitos e adentrar numa discussão teórica, sob pena de se perder patrimônio cultural relevante.

A questão da autenticidade é tema pujante. Há um imbricado número de questões que serão postas junto ao conhecimento de uma obra fraudulenta e não há forma de prever o revés que pode estar contido nessa descoberta. A autenticidade ao vir à tona, talvez possa causar mais confusões do que esclarecimentos na compreensão da historicidade posto que impõe a necessidade da manutenção dos fatos que envolveram a obra quando sua real natureza encontrava-se desconhecida. Reconhecer isso é entender que a descoberta da real autenticidade ou inautenticidade de uma obra pode promover um rearranjo na história.

Observamos que o fato de que obras falsas demonstram a insegurança e a maleabilidade de conceitos canônicos da história da arte atesta que, em se tratando de obras antigas, pode nunca haver certeza na autenticidade. Dessa incerteza decorre a possibilidade de abordar diferentes interpretações que versem sobre obras de arte de modo tal que o tema da falsificação contribua para enriquecer o universo em torno delas, mostrando que mesmo as obras mais antigas e notórias estão sujeitas a novas perspectivas.

Contudo, cumpre informar que as obras de arte sempre foram passíveis de adulteração e ao controle ao decorrer da história. A aceitação de uma obra está submetida a parâmetros que são inspirados por textos canônicos, padrões de beleza, assim como juízos de gosto. Destarte, cada época circunscreve características de aceção da obra candidata ao espaço no mundo da arte, cada período tenciona força que instaura tendências que toldam a aparência das coisas, na qual a possibilidade é minimizada em troca da predisposição em submeter-se as linhas de força, mesmo que de maneiras abstratas, obras de arte repousam sob o signo da moda e da tendência. Sob essa ótica, a ideia que se tem de uma obra pode não se filiar a alteridade. Assim sendo, cada época instaura faculdade de eleger a aparência que obras deveriam possuir, autorizando intrusões no objeto artístico que pode ser justificada por motivações variadas, ao atender ao crivo religioso, político, econômico ou moral.

Na história da arte, atos iconoclásticos praticados por instituições ou por possuidores de obras constituem-se uma constante. Sucedeu frequentemente ao decorrer dos séculos, a destruição ou adulteração de ícones de sociedades conquistadas, numa nítida forma de supressão ou dominação. Sendo assim, a história mostra não apenas situações de grande ignorância com a preservação e a conservação das obras mas também de desprezo.

Vale lembrar que os iconoclastas não são contra a arte, mas favoráveis as readaptações. As obras por eles atacadas não são necessariamente destruídas, muitas vezes são incorporadas após serem alteradas. Em muitos casos há substituição de partes ou de obras inteiras por motivos florais ou animais, em lugar da parte indesejada. A subtração do original ocupa campo extenso de discussão e, por certo, podem deformar ou confundir a percepção de obras antigas.

Um exemplo da iconoclastia foi o Concílio de Trento (1545-1563), documento criado para assegurar a unidade da fé e o dogma eclesiástico que se mostrou uma resposta à Reforma Protestante. A arte foi eleita como um dos principais domínios do Concílio, sujeita à incisiva censura e controle, daí que partes consideradas espúria eram ocultadas ou removidas das obras de arte (BESAÇON, 1997). Esse incisivo documento sustentou a intervenção no que pode ser reconhecido como um dos ícones da pintura mundial. Em 1559, Papa Pio V encarregou uma missão a Daniel de Volterra (1509-1566), discípulo e colega de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), a cobrir ou remover as representações de genitálias na obra *O júízo Final* (1537-1541), do autor florentino. O episódio lhe renderia o epíteto de *braghettone* – Bragas pudicas.

As bragas pudicas atualmente são consideradas parte da história e da arte da Capela Sistina, talvez porque Daniel de Volterra removeu partes do original e acrescentou a sua versão. Contudo, esse fato corrobora com os argumentos expostos anteriormente: obras de arte estão sujeitas a dominação, ao controle e a adulteração, a serviço do gosto ou motivações distintas. Vale informar que há uma cópia que nos possibilita um deslumbre da real aparência da obra. Essa cópia (1549) da obra *O Júízo Final* foi realizada pelo pintor italiano Marcello Venusti (1512-1579), a mando do Cardeal Alessandro Farnese (1520-1589), sendo que essa encomenda foi aprovada pelo próprio Michelangelo (BESAÇON, 1997).

A adulteração no afresco da Capela Sistina, talvez seja a mais conhecida da história da arte, todavia, não foi a ação mais intrusiva. As medidas disciplinadoras aprovadas pelo Concílio de Trento tiveram efeitos retroativos. Não havia imagem ou escultura que não fosse visada, nem sequer as estátuas da antiguidade grega e romana escaparam à censura purgatória. (BESAÇON, 1997).

Entretanto, a subtração da obra de arte pode iludir pesquisadores ao longo dos séculos, mas também a adição instaura impactos danosos a obra e a historiografia. O museu de

Deutsches, em Leipzig, possui uma bíblia de Gutenberg (1398-1462), que é considerada seu primeiro impresso e marco do início da produção em massa de livros no ocidente. Segundo Schávelzon, a bíblia contém 143 iluminuras falsas com 136 iluminuras autênticas. O autor cita ainda que Gutenberg, como editor, é em si mesmo um mistério pois dele não se sabe onde ou quando morreu, apenas que seus direitos a patente foram vendidos em 1545, sem que tivesse publicado algo, daí que, provavelmente, a bíblia foi editada por outros com o seu mobiliário. Em que pese ser evidente que alguém falsificou ou incluiu iluminuras, o valor econômico não mudou com o devido acréscimo, o que nos obriga a concluir que as motivações da possível adição a bíblia são obscuras. (SCHÁVELZON, 2009).

Outra forma polêmica em relação a autenticidade e a classificação das obras envolvem a prática de restauração, preservação e limpeza das obras. Acredita-se que os gregos e os romanos não eram adeptos da prática de limpeza das obras, executando a repintura ou adição de cera em obras com defeitos ou que sofressem ação do tempo.

Muitos danos foram causados às obras de arte devido ao capricho na limpeza das peças. O branco das antigas estátuas gregas não é reflexo do estilo da estatuária na antiguidade, e sim, uma prática de curadores do século XIX, que quando encontravam vestígios de pinturas feitas com cores berrantes e ceras sobre as obras escultóricas, limpavam a para encobrir, a fim de fazer com que as estátuas alinhassem ao gosto da época. Os regimes de limpeza de obras de arte no século XIX, talvez, podem terem sido motivados pela influência da moda higienista da época vitoriana que apregoava uma técnica de renovação da pureza, onde a limpeza, em sua máxima, constituía uma forma de purgação dos valores morais.

Percebemos que essas ações podem gerar mais confusão do que solução, ocasionando uma visão distorcida da história e da estética das obras. Vale lembrar que possivelmente foi devido à limpeza descriteriosa ou o uso de métodos atualmente reprováveis que ocorreu a remoção dos cílios e, talvez, das sobrancelhas da Mona Lisa, de Leonardo da Vinci. Essa remoção resultou em deformação da pintura original que foi aceita como característica comum da moda feminina da época (CONDE, 2013).

A repintura praticada durante os séculos é responsável pela adulteração de inúmeras obras. Na obra *The misses Payne Lady Lever coll*, de Sir Joshua Reynolds (1723-1792). A técnica de Raio-X moderna possibilitou que a matriarca fosse visualizada, descobriu que a

figura da anciã madre havia sido coberta, possivelmente por algum restaurador, antes escondida sob a superfície da tela, por ser considerada uma intrusa que perturbava a harmonia e suavidade do quadro. A pintura foi mais uma vez restaurada, e a sra. Payne pode retornar ao lado de seus familiares.

Pudicícia e erro, no entanto, não são nada em comparação com os danos causados a muitas pinturas em nome do comércio. Ao longo dos séculos, centenas de reverentes estudos da *Santa Família* foram “restaurados”, eliminando-se a figura de José e cortando-se o suporte para criar uma *Madona com o Menino*, muito mais vendável. Com frequência, altera-se sutilmente o tema de um quadro considerado muito cru, ou visceral demais para atrair comprador. Quando se restaurou *Salomé segurando a cabeça de João Batista*, de Lucas Cranach, recobriu-se de ouro e pedras preciosas a cabeça sangrenta do santo na bandeja. Reintitulada *A filha do ourives*, a obra logo encontrou comprador. Nem mesmo o cliente que encomenda um retrato está a salvo: no século XX, Raios X, revelaram que o gracioso estudo das irmãs Payne ao piano, pintado por Sir Joshua Reynolds, era, na verdade, um retrato da sra. Payne com as suas filhas. Um restaurador escondera a dama velha e feiosa para tornar o quadro mais vendável. Depois a sra. Payne mãe recuperou seu devido lugar. (WYNNE, 2008, p. 84-85).

FIGURA 03: À direita: Misses Payne. Sir Joshua Reynolds, óleo s/ tela. 1765. National Gallery. À esquerda: Sra Payne e suas duas filhas. Sir Joshua Reynolds s/ tela. 1765. National Gallery. Fonte: <http://www.mystudios.com/gallery/forgery/history/forgery-13.html>



Para citar outro exemplo, a pintura *View of Scheveningen Sands*, realizada pelo pintor holandês de marinhas, Hendrick van Anthonissen (1605-1656) ocultou durante séculos algo menos peculiar. A limpeza da pintura revelou a existência de uma baleia encalhada, que possivelmente foi ocultado por meio de prática de repintura entre o século XVIII ou XIX, porque, possivelmente, a representação de um animal morto era considerada uma representação ofensiva para os valores da época. (KENNEDY, 2014).

Uma pintura original pode passar por muitas mudanças ao longo dos anos. Além da ação do tempo, o resultado da restauração e dos “*photoshop*” realizados a mando dos proprietários podem alterar radicalmente as camadas pictóricas bem como a aparência de uma obra. Devemos, por isso, sobrepujar a ideia de passado como algo estático e aceitar que as obras de arte se modifiquem e se transformam. Essas alterações enriquecem os questionamentos acerca da autenticidade da obra. Desta forma, conduz pesquisadores a se questionarem a porcentagem da obra em realidade que se refere ao autor, e qual a porcentagem de adição e ou de subtração na mesma que contradiz com o autor. Para por fim, balizar o percentual de originalidade necessário para caracterizar uma obra como autêntica. (SHÁVELZON, 2009)

FIGURA 04. *View of Scheveningen*, por Hendrick Anthonissen. Óleo sobre tela. 1641. Fitzwilliam Museum, Cambridg. Fonte: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/04/restoration-hidden-whale-dutch-painting>



Os exemplos apresentados servem ao propósito de suplantar o maquinaísmo verdadeiro ou falso ao descortinar uma miríade de possibilidades de autenticidade de uma obra. Para Arnau, “No se trata solamente de separar lo ‘auténtico’ de lo ‘falso’, sino también de determinar las numerosas ‘formas mixtas’ de un modo que no deje lugar a dudas”. (ARNAU, 1961, p. 09). A complexidade dessa tarefa é tamanha que, ainda que se aceite as diversas possibilidades de autenticidades ou falseamento, não há segurança em apregoar que as discussões sobre tal problemática trarão uma certeza, como ansiava Arnau.

Uma linha tênue circunscreve dois mundos: ser e parecer. Neles, práticas de salvaguardar obras pulverizam periculosidade e confusão, assim como falsificações, tanto para obra quanto para a histografia, pois se cílios e sobrancelhas apagadas, senhoras escondidas e animais aquáticos ocultos causaram espanto e encantamento, por ambivalência, também produziram a esperança em desvelar as camadas profundas da história.

Pode surpreender o fato de que a falsificação, ao contrário das adições e subtrações, pode representar uma ameaça maior a história que ao mercado. Isso porque, se a contrafação for tão bem realizada que permaneça durante muito tempo sem ser descoberta, enquanto pessoas permanecem no engano por séculos, tributando valor notório a obra fraudulenta, acumulando pesquisa que assegurem sua autenticidade se questiona, quais seriam as lesões a historiografia quando a real natureza da obra fosse exposta?

A falsificação de obras de arte constitui um problema prático terrível para o colecionador, o conservador e o historiador da arte, que têm muitas vezes de investir onerosas quantidades de tempo e energia para determinar se certos objetos particulares são ou não genuínos. Mas o problema teórico é ainda mais agudo. A questão obstinada de saber por que razão há qualquer diferença estética entre uma falsificação enganadora e uma obra original põe em causa uma premissa básica da qual as próprias funções do colecionador, do museu e do historiador da arte dependem. Um filósofo da arte apanhado sem uma resposta a esta questão fica, pelo menos, tão desamparado como um conservador de pintura apanhado a tomar um van Meegeren por um Vermeer. (GOODMAN, 2006, p. 123-124).

Ao tomar como autênticas obras fraudulentas, Goodman insinua os efeitos e a maneira como a falsificação de obras de arte afeta o mundo da arte. Desdobram-se em inúmeras questões insolúveis, seja na confusão mercadológica ou em enganos na historiografia,

tencionam debates que questionam a seguridade nas afirmações feitas ao decorrer das épocas, tal que, “[...] uma falsificação é um objeto que finge ter a história de produção que se requer da (ou de uma) obra de arte original [...]”. (GOODMAN, 2006, p. 144). Assim sendo, a confusão que uma obra contestada pode gerar não tem limites. Além de que, talvez, muitas obras fraudulentas aguardam para virem à tona.

Para contextualizar os argumentos expostos acima, tomemos como exemplo o pintor e restaurador inglês Eric Hebborn (1934-1996), assassinado em 11 de janeiro 1996, seu corpo foi encontrado em uma rua de Roma, cidade onde viveu desde a década 1970, estava com o crânio quebrado, provavelmente por um golpe martelo desferido por trás. (DUTTON, 1996). Segundo Keats, o assassino nunca foi capturado e o motivo nem foi verificado. Apesar de haver muitas pessoas que queriam vê-lo morto, por muitas razões, a polícia quase não se preocupou em investigar. Seu talento era um *enfant terrible* para o mundo da arte. (KEATS, 2013).

Insta apontar que a morte de Hebborn não foi o suficiente para encerrar seus ataques virulentos sobre a história da arte. Duas semanas após o falecimento do restaurador foi publicado seu segundo livro, *II Manuale del Falsario* (1996), um conjunto de instruções completas sobre como forjar desenhos e pinturas, bem como as especulações que o falsário realizou e a revelação da “verdadeira autoria” de obras expostas em museus e instituições. É bem verdade que não há concessão sobre a veracidade das afirmações de Hebborn. Ele também nomeou todos os especialistas e os concessionários que ele tinha enganado, incluindo numerosos diretores de Colnaghi – concessionaria localizada em Londres, uma das mais antiga do mundo, estabelecida em 1760 – e especialistas das casas de leilão Christie’s e Sotheby’s. O efeito mais profundo de seu livro, no entanto, era revelar a extensão do seu subterfúgio, o grau em que ele tinha inserido o seu trabalho no passado, bem como a forma didática em que ele habilitou qualquer estudante de artes, permitindo que se utilizasse de suas experiência para produzirem obras fraudulentas. (KEATS, 2013).

Não por menos, o filósofo Denis Dutton (1944-2010) lamenta a existência da obra de Eric Hebborn. Falsário que mesmo após seu assassinato não deixou de causar preocupações em diretores de museus, galerias ou coleções particulares, a existência de Hebborn subscreve a potência da falsificação e a fraqueza das convicções. Alega ter realizado falsificações de aproximadamente mil desenhos, supostamente aceitos como sendo da autoria de: Andrea

Mantegna, (1431-1506); Pieter Brueghel, o velho, (1525-1569); Giorgio Ghisi, (1512/20-1582); Antoon van Dyck, (1599-1641); Nicolas Poussin, (1594-1665); Giovanni Benedetto Castiglione, (1609-1664); Peter Paul Rubens, (1577-1640); François Boucher, (1703-1770); Giovanni Battista Tiepolo, (1696-1770) e Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Cita-se ainda que era um excelente escultor, realizou obras que foram associadas aos seguintes artistas: Jean-baptiste Camille Corot, (1796-1875); Giovanni Boldini, (1842-1931); Augustus Johns, (1878-1961) e até mesmo David Hockney, (1937-).

Isso é visto como um problema na perspectiva de Dutton, porque o número de obras de Eric Hebborn em coleções públicas nunca será certo. Entre o início da década de 1960 e sua morte, Hebborn criou um número estimado em milhares de desenhos dos mais variados mestres antigos, artisticamente misturado com milhares de outros originais legítimos que comercializou. Embora dezenas das falsificações fossem detectadas por curadores e outras tantas mais fossem reveladas pelo próprio falsário – vale informar que Hebborn nunca foi preso –, foi de conhecimento comum, publicado em autobiografia em 1991, *Drawn to Trouble*, que grande parte de obras forjadas permanecem em circulação. (DUTTON, 1996).

Naturalmente, a sua reputação como uma fraude foi o que deu credibilidade a sua confabulação. Ele não precisava fazer quinhentas falsificações após ter enganado a notória casa Colnaghi, entre os anos 1963 – 1965, pois, se alguém tinha demonstrado ser possível enganar as maiores casas de comercialização de obras de arte, o que esperar de transações mais modestas. Apenas em 1978 Colnaghi tornou público o fato de que tinha sido enganado por falsário. Thomas Hoving insinua que não alertaram o mundo divulgando o nome de Hebborn no decorrer das investigações pelo receio de causar pânico no comércio de obras artísticas. (HOVING, 1996).

Segundo Keats, durante as filmagens de um documentário da BBC 1991, Hebborn confidenciou, distantes das câmeras para um repórter Ben Gooder, que havia redesenhado obras de Leonardo representando a Virgem e o Menino com Santa Ana e João Batista do National Gallery de Londres. Ele explicou para o repórter que o original tinha sido irreversivelmente danificado, enquanto ele era um estudante na Academia Real – onde o desenho foi então armazenado – e que ele havia sido chamado em segredo para recriá-lo, em compensação a academia havia lhe concedido o Prêmio de Roma. (KEATS, 2013). Segundo Dutton, o ex-parceiro Hebborn, Graham Smith, disse a Geraldine Norman do jornal londrino

Independent, que isso nunca tinha acontecido. Hebborn também afirmava que pinturas recém-descobertas era obras suas, alegou ter pintado um Rogier van der Weyden (1400-1464) e um Carracci Annibale (1560-1609), ambas as pinturas foram descobertas durante o tempo que estava ativo como falsário. (DUTTON, 1996).

Mais importante que a realidade dos fatos é que Hebborn, em seu humor ácido, colocou em xeque as convicções na história da arte podendo ter contato apenas mentiras sobre uma dúvida verdadeira, ou seja, simplesmente alegando ter feito isso foi o suficiente para jogar a história da arte em turbulência. Em virtude dos fatos, fingir sua falsidade pode ter sido seu golpe de mestre uma vez que nenhum especialista poderia detectar falsificações que nunca existiram. Ademais, alegando que autênticas obras que comercializou fossem falsificações, cairia na seguinte parábola, quem não conseguisse diferenciar que uma obra falsificada é autêntica, do mesmo modo, não conseguiria diferenciar o inverso. (KEATS, 2013).

Em vista dos argumentos apresentados, sejam mentiras laboriosas ou práticas nocivas realizadas em obras autênticas ao decorrer da história da arte, o conhecimento que se tenha das obras antigas é proveniente de seus sucessores, no qual o passado é ressignificado por autores no presente, como uma engrenagem que, ao ser posta em movimento, perturba o repouso de toda uma estrutura. Os encadeamentos que a falsificação pode produzir tornam visível se a real natureza da obra não for descoberta, caso contrário, os elos evanescem, da mesma forma que se Max Brod resolvesse demonstrar lealdade ao atender o pedido de Franz Kafka, e queimasse suas obras.

Dado o exposto, vontade de escritor morto não contém validade para o editor, e a obra de Kafka está disponível para o mundo. Da mesma forma, Hebborn nos convida a refletir que toda a falsificação demonstra sua lealdade atendendo a expectativa, a demanda e o desejo dos conhecedores, suprimindo as suas vontades de rastrear e encontrar obras antigas. De tal modo, que auxilia pesquisadores a encontrarem elos perdidos.

Devemos que conceber que uma imagem não é capaz de mentir. Na essência do engano, subsistiu a ação do sujeito, capacidade de manipular ou instaurar o feito. O maior crime dos falsários não está inerte aos infortúnios causados a comerciantes na tentativa de passar obras fraudulentas como investimentos seguros mas, sim na habilidade de romper as certezas da historiografia e a confiabilidade que possa existir nas instâncias dos valores apregoados por meio de transações, pois uma vez que a verdadeira autoria da obra seja

descoberta, o ato de falsificar sutilmente distorce a percepção do nosso alcance da compreensão do passado, ou lança luz ao fato, demonstrando a real compreensão, restando apenas a consumação do engano. Não por acaso, evidência que a convicção é a maior inimiga da verdade e não a mentira, para se utilizar de uma expressão nietzschiana. E, talvez, a essência da falsificação resida justamente na capacidade de subverter, e de relacionar-se com a compreensão que se tenha do passado.

Possivelmente essa seja a máxima da falsificação e onde resida a sua real periculosidade: falsificações transportam os historiadores, os peritos e os conhecedores, assim como os incautos, para dentro de um quadro surrealista onde a história e o tempo se derretem.

CAPÍTULO VI. TÉCNICA ARCANA DA FALSIFICAÇÃO

Henricus Antonius Han van Meegeren (1889-1947) talvez seja concebido, entre pesquisadores, como um dos falsários mais bem-sucedido do século XX, e talvez seja o mais conhecido dentre os falsificadores. Um personagem sagaz que, de maneira ímpar, fez frente ao um mundo caótico e opressor, dominado pelo Terceiro Reich, em plena turbulência da revolução da arte moderna. Em seus processos técnicos para forjar telas dos pintores, põem em evidente característica alquimista de um apurado conhecimento. Foi capaz de produzir várias obras que foram supostamente atribuídas aos pintores do século de ouro holandês – período compreendido entre 1584 – 1702: Franz Hals, o Velho (1580-1666), Gerard ter Borck (1617-1681), Johannes Vermeer (1632-1675) e Pieter Hooch (1684-1684).

Han van Meegeren, *Bon vivant*, acumulou uma fortuna estimada em 50 milhões de dólares, que foi esbanjada, consumiu uma pequena parte de sua fortuna em morfina e em casas na França e na Holanda, caviar, *perrier* e prostitutas. Parte de sua fortuna foi gasta em morfina e remédios, foi um hipocondríaco veterano. Nada tinha de inocente, era um adúltero, trapaceiro e mentiroso. Vendia seus quadros por valor dez vezes maior que a obra de Picasso (1881-1973), assistiu seus “Vermeers” serem pendurados nos museus nacionais de maior prestígio da Holanda. Tal sucesso apenas foi possível, pois conhecia a “alma” dos especialistas, dos *marchands* e do mercado da arte. Balançou as convicções do mundo da arte, disseminando dúvidas na autenticidade de pinturas antes imaculadas. (WYNNE, 2008)

Han obtinha as virtudes de um falsificador, porém, estabeleceu relações com os nazistas, firmando a venda de seus “Vermeers” como tesouro nacional holandês para *Reichsmarschall* Hermann Goering (1893-1946), o número dois dos capangas e possível sucessor de Hitler. Esta relação nebulosa levou o falsário a ser preso em 1945, para se livrar do cárcere, confessou seu crime, alegou que, em vez de compactuar com os nazistas, ele os enganou, vendendo quadros falsos de Vermeer como se fossem obras genuínas. Entregar a real natureza de suas obras era a única defesa possível para escapar da penal capital. Admitiu que todos aqueles quadros, de fato, eram de sua autoria, confissão em que o público se recusou a acreditar. O único recurso da corte foi exigir que Han van Meegeren, então, pintasse seu último Vermeer diante de um júri.

A história de Han contém mais sobre falsificação do que apenas o ato em apropriar-se da autoria de outros artistas. Desde o julgamento em 1945, talvez até mesmo antes, foi recebido como uma anomalia na arte, seja por suas façanhas ou por seus delitos, o resultado de seus engôdos compõe uma sistemática rede, na qual vida e obra se misturam em uma grande falácia. Podemos afirmar que a própria vida de Han foi meticulosamente estruturada, organizada em meio a trapaças, enganos e mentiras na tentativa de criar o plano perfeito, no qual gozaria daqueles que um dia o desprezaram. Uma vida motivada pela vergonha e pela vingança, na qual, transmutou de aliado dos inimigos – os nazistas – a herói holandês, de tal forma que sua relação com o nazismo foi esquecida, quiçá convenientemente esquecida. (CHARNEY, 2013).

Em 1889, quando Han nasce, o realismo declinava, mas a pintura florescia. Foi em 1889 que Gauguin se afastou do impressionismo para criar algo menos naturalista, que chamou de sintetismo; e que Georges Seurat fez esboços pontilhistas da Torre de Gustave Eiffel, enquanto operários se esfalfavam para concluir essa extravagância de ferro para a Exposition Universelle. Esse foi o ano em que um desconhecido pintor holandês se internou voluntariamente no asilo de St. Paul, em Arles, onde retratou o banco de pedra e os ciprestes dos jardins; o ano em que o jovem Henri Matisse, escrivão que nunca tinha posto o pé numa galeria de arte, matriculou-se num curso de pintura em sua Saint Quentin natal. E em 1889 que Picasso, aos oito anos de idade, pintou o que se considerava sua primeira obra, *Le Picador*. Algo quase mágico estava acontecendo na arte ocidental. Uma centelha de loucura, uma faísca de gênio estava no ar, alimentando discussões controversas em Paris e Londres. Nada disso havia chegado a Deventer. (WYNNE, 2008 p. 35).

Han van Meegeren nasceu na cidade provinciana de Deventer, Holanda. Reprimido e estigmatizado quando criança, teve seu talento negligenciado, impedido de estudar arte e ridicularizado pelo pai, foi obrigado a escrever cem vezes: “eu não sei nada, eu não sou nada, eu não sou capaz de nada” (WYNNE, 2008, p. 37). Apesar dessa infância trágica, Han enfrenta os pais e dedica-se ao estudo das belas-artses.

Durante seu curso na Escola Superior Burger, Han conhece Bartus Korteling (1853-1930), professor e pintor tradicionalista que tinha como exemplo os pintores do século de ouro holandês, e via a arte moderna como degenerada e decadente. Korteling ensinou Han a utilizar as ferramentas do ofício: trabalhavam com pedras e argilas, placas de apiloar, almofariz de vidro para a manipulação de pigmentos e vernizes. (WYNNE, 2008). Han estava

diante de um herdeiro da pintura do século de ouro holandesa e seus mistérios. É possível traçar uma linha de antecessores, entre mestres e aprendizes, e conectar Bartus a Rembrandt.

Segundo os documentos divulgados pelo Instituto de História da arte Holandesa – RKD –, Bartus Korteling foi reconhecido como o pintor mais talentoso da cidade provinciana de Overijssel, em seu período de atividades. Filho de Gerhard Korteling (1809-1888), comerciante de pinturas, em Deventer. O jovem Bartus aprendeu com seu pai os ofícios da pintura, e estudou na Academia de Deventer, foi aluno Jan Striening (1827-1903). Striening foi professor de desenho em Haarlem, Deventer e Rotterdam. Por sua vez, foi aluno de Dirk Jan Hendrik Joosten (1818-1882) e Pieter Frederi van Os (1808-1892). (MULLER, 2014). Pieter, era filho e aluno de Pieter Gerardus van Os (1776-1839). Os van Os constituem uma família notória e tradicionalmente de artistas, homens e mulheres aprenderam e ensinam o ofício da pintura por gerações. Gerardus van Os, deu continuidade a tradição familiar, foi aprendiz de seu pai, Jan van Os (1744-1808), renomado artistas conhecido pelas suas pinturas de natureza morta. (RKD, 1991). Jakob Rosenberg (1893-1980) e Seymour Slive (1920-2014), publicaram um dos mais completos livros sobre a pintura Holandesa que abrange de 1600 à 1800. Neste livro, é possível relacionar o desenho da tradição que conecta pintores dos séculos citados. Na sequência da linha de sucessão, Jan van Os foi aprendiz de Aert Schouman (1710-1792), prolífico pintor que foi discípulo do retratista Dordrecht Adriaan van der Burg (1693-1733), que teria aprendido com Arnold Houbraken (1660-1719), pintor e biógrafo, que estudou com dois pintores da época de ouro holandesa: Jacobus Leveck (1634-1675) e Samuel Dirksz van Hoogstraten (1627-1678), ambos discípulos de Rembrandt. (ROSENBERG e SLIVE, 1998).

Han nasceu fora da época em que teriam obtido reconhecimento. Os ensinamentos e as obras que produzia revelam a dessincronia dos seus trabalhos com as efervescências da arte moderna, seus trabalhos eram demasiadamente antiquadas para época. Han van Meegeren nasceu para ser pintor, mas chegou com cinquenta anos de atraso.

Em 19 de agosto de 1839, Paul Delaroche, um dos pintores franceses mais populares e respeitados do século XIX, solenemente declarou: “A partir de hoje, a pintura está morta”. Paradoxalmente, fez essa declaração enquanto trabalhava para a École des Beaux-Arts, retratando a história da arte numa pintura de 27 metros. O dobre fúnebre soou em resposta ao acontecimento mais espetacular da história da arte figurativa: a doação ao mundo, feita pelo

governo francês, de uma nova e fascinante patente, o daguerreotipo. (WYNNE, 2008, p. 30).

Tal declaração se deveu ao fato de que na época, espalhava-se pela Europa uma nova tecnologia capaz de “pintar com a luz”: a fotografia. A afirmação de Paul Delaroché (1797-1856) trás em seu bojo o que talvez tenha sido a maior crise da imagem na história da arte. Louis Daguerre (1787-1851), um dos criadores do primeiro aparelho fotográfico em 1839, mostrava ao mundo uma máquina capaz de cristalizar o instante e reconstruí-lo com “perfeição”. De fato, a fotografia obrigou a pintura a tomar outros partidos além da reprodução fidedigna das aparências. Longe de destruir a pintura, a fotografia foi um dos fatores cruciais em sua evolução.

Em 1917, ano que Marcel Duchamp (1887-1968), com quase a mesma idade de Han, mudaria o mundo da arte para sempre, abandonou as tintas e telas, apropriou-se de um objeto comum, transferiu o contexto de objeto a um contexto alheio, a um contexto artístico, ao escolher o que mudaria o mundo da arte para sempre, selecionou um urinol da *J.L.Mott Iron Works*, girou este objeto num ângulo de cento e oitenta graus e assinou *R.Mutt, 1917*. No entanto, Han não estava atento com o seu tempo, poderíamos dizer que, não tinha nenhum engajamento com os processos artísticos modernos. Enquanto Han trabalhava em suas pinturas temas e processos técnicos que Pieter Claesz ou Franz Halls poderiam ter pintado séculos antes, em Rotterdam, apresentava-se para o mundo as obras de Piet Mondrian (lançamento da Revista de Stijl). No cabaré Voltaire, em Zurique, Hugo Ball se dirigia a poetas e artistas num dos momentos mais definidores da arte do século XX – o primeiro Manifesto dada, Zurique em 1917 (WYNNE, 2008).

Em 1917, Han van Meegeren realizou sua primeira exposição em Haia, no *Kunstzaal Pictura*. Tal exposição colidia com momentos decisivos da história da arte. Enquanto Han se preparava para receber os convidados de sua exposição, Duchamp apresentava para o mundo os *ready-made*. “O júri do salão recusou a obra de *Fountain*”, (WOOD, 2002 p. 12). Na sociedade artística faziam exposições sem júri, contudo devia-se pagar por isso, a sociedade cuja a direção Duchamp era membro, sendo membro convocou uma reunião emergencial e votou para a remoção de objeto “imoral” e “não arte”. Mais tarde, largou o cargo e publicou na revista Arte Criativa:

Em última análise, o artista pode gritar, do alto de todos os telhados, que é um gênio: terá de esperar o veredicto do espectador para que sua declaração tenha valor socialmente para que, no fim, a posterioridade o inclua nos compêndios da história da arte. (BAITELLO, 2012, p. 35)

Contudo, poderíamos dizer que Han também conclui algo a respeito da influência da opinião especializada sobre obras. A opinião da crítica equivale a um palpite sacralizado. Os críticos podem se equivocar em seus julgamentos, mas é a única opinião que importa. O destino de um artista e de uma obra poderia depender da opinião de um único crítico. Mathias Goeritz ilustra essa parábola, em uma anedota, em que a arte e a apreciação das obras é influenciada pela crítica: “Não há mais artistas, mas há arte. Já não são mais os artistas que fazem a arte progredir, mas sim os críticos. Se me perguntassem quais os personagens mais importantes na arte atual, viria imediatamente ao meu espírito o nome de alguns críticos de arte”. (GOERITZ apud RESTANY, 2011 p. 11).

Wynne comenta um caso em que Theo van Wijngaarden (1874-1952), em 1923, adquiriu duas pinturas do século XVII com estado de deterioração avançado. Embora as pinturas estivessem embaçadas e bastante danificadas, possuíam similitudes com as obras de Frans Hals. Han removeu as camadas de verniz, e utilizou óleo de lavanda, em vez de óleo de linhaça, por ser um veículo mais volátil e secar mais rápido, para reconstruir camadas e partes da pintura. (WYNNE, 2008). Edward Dolnick (1952-), escritor norte-americano, acrescenta que Theo era um falsificador de pigmentos e corantes, e foi ele que auxiliou, e provavelmente, aprimorou as técnicas que Han empregaria em suas obras fraudulentas. (DOLNICK, 2009)

Esse caso demonstra uma parceria entre Han e Theo, ambos discípulos de Bartus, que tinham como objetivo restaurar e recuperar pinturas perdidas do século de ouro holandês. Juntos, a dupla comprou obras de pouco valor e usava a arcana tradicional que aprenderam com Korteling para transformar em “nova” pinturas antigas.

Esse episódio alude a linha tênue que foi a fronteira entre pintura e repintura nos séculos passados, onde muitos restauradores já atravessaram essa fronteira para “melhorar” ou censurar obras. Não por menos, Etienne Gilson (1884-1978) afirma que “restaurar é, cientificamente, um dos métodos mais seguros para substituir pinturas antigas por novas.” (ETIENNE apud WYNNE, 2008, p. 82). Vale informar que todos os falsários possuíam algum envolvimento ou conhecimento, mesmo que prévio, com a prática de restauração e ou

preservação. O que demonstra que a proximidade das práticas é evidente “[...] se a restauração é serva das belas-artes, também é a parceira da falsificação [...]”. (WYNNE, 2008, p.85). Cita-se ainda que as obras que são alvos da intrusão do restaurador nem sempre perdem seu valor monetário, como demonstra Wynne:

Deliberadamente ou não, os restauradores têm “aprimorado” obras de arte ao longo dos séculos. A *Vênus Barberini*, uma das esculturas mais famosas do mundo, considerada “tão bela que inspira amor em todos que a vêem”, é uma cópia romana de um original grego. Quando o banqueiro e marchand Thomas Jenkins a adquiriu, faltavam-lhe a cabeça, o braço direito e o antebraço esquerdo. A deusa do amor perdera até parte das nádegas. Jenkins confiou a “restauração” a Bartolomeo Cavaceppi, o maior restaurador romano da época, que simplesmente acrescentou uma cabeça sem corpo a um corpo sem cabeça. Infelizmente, a única cabeça compatível que ele tinha em estoque era a de uma Agripina velada. Cavaceppi arrancou-lhe o véu para mostrar o rosto e aparou o pescoço para ajustá-lo ao torso. Depois, enxertou os membros faltantes, recatadamente colocando a mão da Deusa sobre as partes pudendas (uma pose implausível no tempo dos romanos). Thomas Jenkins levou a escultura de volta para a Inglaterra, onde vendeu como original a William Weddel, da Newby Hall. Quando a Christie’s a leiloou, em 2002 (admitiu a extensão da restauração), seu valor quase quadruplicou, chegando a 11,8 milhões de dólares, a cotação mais alta que uma antiguidade já alcançou em leilão. (WYNNE, 2008, p. 85).

Theo se encontrou com Conerlis Hofstede de Groot (1863-1930), eminente crítico de arte, para conseguir certificado de autenticidade para duas pinturas. De Groot forneceu os certificados. “com base na avaliação, o quadro foi oferecido aos respeitáveis leiloeiros Muller & Co, que o adquiriram a obra por 50 mil florins – mais de 160 mil dólares atuais. (WYNNE, 2008, p. 88).

Jonathon Keats completa cenas faltantes dessa transação. Hofstede de Groot era um historiador de arte independente, que ganhava a vida autenticando pinturas de artistas da época de ouro holandesa, cobrando uma comissão que variava de acordo com o valor da obra, desta forma baseava seus honorários, dada a sua reputação. *The Boy Smoker*, atribuído como um genuíno Frans Hals, datada dentre anos 1626-1628. De Groot comprou ele mesmo a pintura, por trinta 30.000 florins. A segunda pintura, *Laughing Cavalier*, foi vendida a um colecionador particular. (KEATS, 2013).

Segundo Keats, por volta de 1920 Abraham Brendius era um rival de Groot. Mesmo depois da morte de Groot, Brendius se recusou a entrar no edifício que abrigava seus arquivos e sua coleção.

Segundo Wynne, numa manobra incomum, os compradores solicitaram mais um teste de autentificação, desta vez, realizado pelo perito de arte holandesa, Abraham Brendius. A pintura não foi capaz de resistir ao um teste de praxe, que consistiu em umedecer com álcool um algodão e friccionar partes da pintura, os eflúvios do álcool amolecem tinta que sejam recentes. Também detectaram pigmentação anacrônica, vestígios de ultramar artificial, azul-cobalto e branco de zinco, pigmentos que só passaram a serem produzidos a partir do século XIX. Além disso, dois dos pregos que prendiam a tela eram nitidamente do século XIX. Essas evidências, juntas a declaração de Abraham Brendius (1855-1946), foram capazes de refutar o certificado de autenticidade concedido anteriormente.

Segundo o Manual do Artista de Ralph Mayer, o azul de alumínio de cobalto, foi descoberto por Louis Jacques Thérnard (1777-1857), na França, em 1820, e introduzido como cor artística detre as décadas de 1820-30, também, e nesta mesma época, foi inserido no mercado o pigmento artificial de azul ultramar. O branco de Zinco, ou óxido de zinco, foi fabricado e vendido na França no fim do século XVIII, introduzido e vendido em grande escala a partir do século XIX. (MEYER, 2006).

O historiador que haviam concedido o atestado de autenticidade, de Groot, eximiu-se de toda responsabilidade pelo engano, mesmo a obra sendo declarada como falsa pelo notório crítico, Abraham Brendius, protestou que a anacronia dos materiais era responsável de uma restauração posterior na obra, e não que a obra tratasse de uma falsificação, mas não obteve sucesso. Dessa forma, de Groot comprou a obra para sua coleção, lá ficaria segura, distante da especulação, onde ninguém poderia questionar a sua autoridade (KEATS, 2013) em 1925 contestou, mais uma vez:

[...] Publicou *Echt of Omecht* (Verdadeiro ou falso), em 1925, de Groot ainda não estava convencido da autenticidade do retrato. Explicou que, embora o azul original fosse ultramar, o azul-cobalto resultava da última restauração; que o branco de zinco, longe de ser uma invenção do século XIX, fora usado pelos antigos gregos e que um artista como Hals saberia prepará-los; e que os dois pregos foram substituídos pelo restaurador. Quando ao suporte, declarou: “Está absolutamente correto, as diferentes madeiras sendo resultado de um conserto feito anos, talvez séculos depois.

Na maioria dos painéis dos velhos mestres há partes de madeiras antigas e mais recentes”. (WYNNE, 2008, p. 88-89).

Essa disputa pública apenas confirma que as vezes uma única opinião é o que realmente importa, e que a verdade, em se tratando de obras antigas, é o equivalente a crer.

FIGURA 05: À esquerda: Menino Fumante, supostamente atribuída a Frans Hals, falsificação de Han van Meegeren. Óleo s/ tela. 57 X 49 cm. (1923). Groninger Museum. À direita: Menino Com Flauta. Frans Hals. Óleo S/ tela 37 X 37 cm. (1626-1628). Staatliches Museum. Fonte: <https://velehanden.nl/berichten/mededelingen/bekijk/project/kabk/id/8805>



Han se envolve com Karel de Boer, um notório crítico holandês, provavelmente na intenção de alavancar a sua carreira como pintor. Com seu auxílio, após os elogios da crítica, alcança o sucesso profissional e a estabilidade financeira efetuando a venda de suas obras. Han manteve laços de amizade com Boer, mas não de fidelidade, pois manteve um caso duradouro com a esposa do crítico, que mais tarde tomaria como sua companheira. Boer, não admite a humilhação pública que Han o submeteu, e como vingança pois a cargo destruir a carreira que ele próprio tinha feito, junto a seus colegas, decidiu lembrá-lo o grau da influência que a voz da crítica poderia ter. Em 1922, Han realizou exposição em Haia, no entanto, foi um fracasso, a crítica reuniu-se para atacá-lo, desta forma, nada foi vendido. Seu

fracasso era eminente, suas obras foram depreciadas em jornais e textos críticos. (WYNNE, 2008).

Pronunciou a elite da revista holandesa, *Elsevier*, que as novas pinturas de van Meegeren “não continham significado profundo”. Segundo Irving Wallace (1916-1990), escritor do *Saturday Evening Post*, os críticos de arte deixaram claro que se aproximaram dele por encantamento de uma promessa rotineira, e se fosse para escrever boas críticas a respeito do seu trabalho, ele deveria pagá-los. Han negou a proposta. Assim os críticos escreveram comentários depreciativos, descartavam o como obsoleto, entrincheirando-o, o que dificultaria o reconhecimento pelas suas obras e, também, a vendê-las, a sua única fonte de renda que garantiria a sua sobrevivência. (WALLACE, 1946, apud KEATS, 2013).

Figura 06: À esquerda: Malle Babbe. Frans Hals. Óleo s/ tela. 75 X 64. (1633). Gemäldegalerie, Berlin. À direita: Malle Babbe, (obra não vendida). Han van Meegeren. Óleo s/ tela. 57 X 49 cm. (1935) Groniger Museum fonte: <http://www.meegeren.net/>



Em 1936, quando podia mais suportar a crítica, van Meegeren tratou de se vingar. Trabalhando sozinho em um estúdio secreto no sótão de sua casa. Reuniu os utensílios necessários para sua alquimia artística. “[...] Carmim, Garança, Chumbo e mercúrio que

conseguiu facilmente em farmácias e lojas de materiais artísticos, em Haia”. (WYNNE, 2008, p. 103).

Tratou de produzir a pigmentação a partir da matéria prima, refinando o mineral e, quando necessário, cozinhando para obter partículas de pigmentos finamente divididas e igualmente dispersas. Fez uso de velhas receitas para garantir que os pigmentos fossem preparados de maneiras autênticas. Primeiro precisava moer os minerais à mão, para replicar a paleta dos artistas do século XVII. Essa não era uma questão teatral, mas uma questão estratégica. As partículas de pigmentos moídos à mão variam em tamanho, as partículas de pigmentos modernos são moídas mecanicamente, tendo uma aparência uniforme, quando vista por meio do microscópio. (DOLNICK, 2009).

Do chumbo, extraiu o branco de chumbo. Metal conhecido e usado desde a antiguidade. Suspeita-se que este metal já fosse trabalhado há 7000 anos, utilizado pelos egípcios, sendo parte de ligas metálicas, e pelos romanos como componentes de tintas e cosméticos. O branco proveniente do chumbo, é um dos pigmentos fabricados mais antigos da história da pintura, foi a única cor de branco que foi utilizada por artistas até o século XIX. Seu uso foi substituído a partir da década de 1910 pelo branco de zinco, pois devido a alta toxicidade levava ao envenenamento as pessoas expostas. (DOLNICK, 2009).

O vermelhão, foi extraído de sulfato de mercúrio ou do óxido de ferro de vermelho natural. Pigmento que foi usado em tempos longínquos na china, seu uso mais antigo na Europa remonta o século VIII d.C., podendo também ser proveniente do cinabre de minério. Também produziu o carmin, corante extraído de um inseto da América central, pigmentação que têm receitas publicadas a partir do século XVII. O amarelo foi extraído do sulfato de bário, conhecido também como amarelo ultramarino, Han também utilizou amarelo-ocre, extraído do oxido de ferro amarelo. Das raízes de Garança produziu as lacas resinosas, na intenção de produzir o veículo das tintas. (MEYER, 2006).

Segundo Edward Dolnick (1952-), para obter o pigmento principal, Han foi para Londres e visitou Winsor e Newton, responsáveis por patentear o tubo de tintas (1841). Os irmãos venderam lhe quatro onças de lápis-lazúli bruto, uma quantidade que a loja demorava, em média, cinco anos para vender. (DOLNICK, 2009).

Contudo, um dilema persistia, provavelmente enfrentado por todos os falsificadores: poderia Han, com bastante dificuldade, replicar os materiais do século XVII? Os

falsificadores modernos carecem de materiais para realizar obras antigas, por este motivo é mais comum que encontremos obras falsificadas de artistas do século XX do que artistas anteriores. Vale lembrar que cada material tem sua própria singularidade, por exemplo, Veermer utilizavam resíduos provenientes de um poço que continham elementos carbonizados, tais como, vegetais, marfim ou mesma fuligem recolhida a partir da queima de madeiras.

Podemos concluir que o envelhecimento do suporte é de uma dificuldade homérica, além de que exames podem detectar materiais que foram usados para o envelhecimento artificial. Por este motivo, normalmente, o falsificador procede utilizando matérias antigas, originais da época do artista que forjará. Escolher meticulosamente os materiais, além de ser uma forma de evitar anacronismo, é peça fundamental e fundante da fraude.

Os suportes antigos, em desenho por exemplo, podem partir de páginas despigmentadas de livros antigos ou materiais equivalentes. Madeiras de moveis antigos podem ser adquiridas em antiquários ou em mercado de pulgas, dentro os múltiplos usos, servem como suporte ou como chassi para pinturas. (ARNAU, 1961).

Segundo Frank Arnau, as escolas antigas de pinturas faziam uso de materiais diferentes, o que atesta que a seleção de suportes constitui uma prática peculiar de cada região e época. Por exemplo, os italianos usavam o choupo – também conhecido como álamo –, ou o cedro, o castanheira sativa, o cipreste e a madeira da nogueira-comum. Os holandeses utilizavam carvalho-roble, abeto, pinus, tilia ou haya. A partir do século XVII, na Holanda, foi comum o uso de caoba, madeira que chegou ao continente americano, provavelmente, pelas navegações Holandesas. Num primeiro momento, percebemos que os italianos preferiam utilizar madeiras identificadas como macias e os holandeses as madeiras identificadas como duras. Há também diferenças no preparo do material, geralmente os italianos não escovavam o dorso e os sucos da placa, os holandeses, ao contrário, poliam a parte posterior das placas. (ARNAU, 1961).

Na falsificação de obras de arte, a atenção com os detalhes é obrigatória. Um especialista pode chegar a importantes conclusões apenas pelo modo que a madeira foi cortada. Normalmente as guildas, em especial a de São Lucas, associação de artistas fundada em 1577, em Roma, que Vermeer juntou-se à guilda em 1653 e que mais tarde foi escolhido, 1662 a 1669, para presidir a associação, proporcionavam a seus sócios métodos de serramento

próprio, na intenção de identificar as obras produzidas. No século XVII, uma serra de marqueteria impulsada por uma máquina hidráulica, cortava os troncos na vertical, expondo a parte interior das madeiras, que eram postas para secar durante anos, para evitar empenamento, depois eram utilizadas como suporte ou como chassi. Todas essas marcas, sejam diretamente infringidas no suporte ou no chassi podem ser identificadas com facilidade por um especialista. (ARNAU, 1961).

Os holandeses colocavam a marca de suas guildas no dorso das placas de madeiras. Conhecer as marcas do suporte, para o falsário, é tão importante como a utilização do material correto, bem como, as inscrições ao redor do quadro ou do chassi, as assinaturas e monogramas. Vale informar, que para imitar inscrições de séculos antigos, requer conhecimento em epigrafia e paleografia. O mínimo erro pode ser o suficiente para despertar suspeita e colocar a obra em questão, como foi o caso do falsário Alceo Dossena (1878-1937), em que a sua fraude foi descoberta, pois continha erros de inscrições realizada pelos comerciantes da obra.

Como os suportes em telas não funcionam diferente. Arnau informa que os tecidos antigos não branqueados envelhecem e modificam-se de maneiras diversas ao decorrer do tempo, diferentemente dos tecidos branqueados, também a trama do tecido pode ter um padrão próprio. Os tecidos antigos têm vestígios de resíduos, sendo livres de amido, de adições minerais e produtos químicos. Para a tela aparentar antiga é necessário um preparo adequado tanto nas primeiras como nas camadas posteriores para unir adequadamente ambas. Vale lembrar que os tecidos modernos apresentam uma coloração amarelada, produzida pela soda cáustica. (ARNAU, 1961).

Para diminuir suspeitas e evitar a tentativa de envelhecimento artificial. Han comprou uma tela que poderia ser de um contemporâneo de Vermeer, algo sóbrio em tamanho físico de 1,20 X 1,80, algo que tivesse sido pintado no século XVII de um artista que agora fosse esquecido. “A arte não sobrevive sem estima. O tempo é impiedoso com artistas menores, pinturas que não amadas desaparecem em função da indiferença e do abandono”. (WYNNE, 2008, p. 105). A tela que Han comprou, era uma representação da Ressurreição de Lazaro.

Removeu cuidadosamente a camada pictórica da pintura até chegar no fundo branco, pintou sobre a tela antiga com pinceis, que ele havia produzido, de pelos de texugo ou de zibelina, utilizou as fórmulas de produção de pigmentos e de tintas que eram usadas na era de

ouro holandesa. Para a composição da cena, usou como modelo objetos de pratas do XVII que havia adquirido em uma loja de antiguidades.

A pintura de van Meegeren era diferente de tudo que Vermeer já tinha visto ou feito. O elixir secreto era baquelite, inventada por Leo Baekeland (1863-1944), em 1909, o material é um precursor do moderno plástico, feito por aquecimento de uma mistura de formaldeído e fenol. Na época, bijuterias, brinquedos e objetos eram muitas vezes feitos com este material devido à durabilidade e a resistência após o arrefecimento. Uma resina sintética que apenas pode ser moldada na sua fase inicial, e de natureza volátil. (DOLNICK, 2009).

Em que pese o tempo dispendido no estudo e em testes das reações do material moderno com os óleos secantes utilizados na pintura, renderam-lhe várias erupções cutâneas pelo corpo e avermelhamento constante dos olhos. Isso demonstra que, por mais que ele tenha alegado no julgamento que produziu as falsificações sozinho, tentado inocentar a cumplicidade de sua esposa, dificilmente ela poderia não ter percebido o cheiro dos produtos químicos e a estranha aparência de seu marido. (DOLNICK, 2009).

Han adaptou o material para a pintura a óleo. Para conseguir a translucidez, característica das tintas de Vermeer, dissolvia os ingredientes em terebintina, misturando pigmentos triturados à mão, com óleo lilás ou óleo de lavanda, os óleos de flores são mais voláteis, isso significa que evaporam mais rápido. (WYNNE, 2008).

Pintou imagens que adaptou da composição de Caravaggio com a paleta de Vermeer. A tela foi então cozida durante horas em um grande forno, para que, lentamente, a tinta gradualmente endurecesse devido o cozimento a uma temperatura de 120°C. Depois de aplicar uma camada de verniz, pressionava na parte de trás da tela para produzir os craquelês, esfregando tinta de amarelo indiano nas rachaduras, para aparentar ser antiga. Adicionava, também, danos arditos a tela, rasgando-a. Por fim, assinou, e no canto superior esquerdo, escreveu as letras IV Meer. (KEATS, 2013).

Optou por um tema religioso que carregaria junto um teor de ironia. Criou uma nova versão da Ceia em Emaús. Cena bíblica, do novo testamento, que narra a passagem que Cléofas e Pedro, melancólicos com a morte de seu mestre, resolvem ir até Emaús. Em Emaús, o pequeno grupo senta-se em uma estalagem para alimenta-se. Antes da ceia, os discípulos surpreendem-se ao ver o desconhecido abençoar o pão. Assim, descobre que é o Cristo ressuscitado, que repete o mesmo gesto feito na última ceia. Como anedota poderíamos

apregoar o epíteto de homem do renascimento para Han van Meegeren, em vista de que pintou a cena da colta de Cristo aos apóstolos em cima de uma reprodução de uma ressurreição de Lazaro.

FIGURA 07: Ceia em Emaús. Han van Meegeren. Óleo sobre tela. 118 X 130,5 cm. Museu Bijmans Van Beuningen.



Abraham Bredius gozou das atenções de descobrir o “Novo Vermeer” 1937 com sua publicação – *A New Vermeer, Burlington Magazine 71* na qual relatou com entusiasmo sobre a descoberta: “É um momento maravilhoso na vida de um amante da arte, quando ele de repente se confronta com uma pintura, até então desconhecida de um grande mestre, intocada, sobre a tela original, e sem qualquer restauração, assim como deixada no estúdio do pintor”, escreveu Abraham Bredius, exaltado pela reaparição da obra de “Vermeer”, ex-diretor do Museu Mauritshuis de Haia. “E que imagem tenho aqui – eu estou inclinado a dizer – que se

trata de uma Obra-prima de Johannes Vermeer de Delft” Bredius não encontrou nada para criticar, mas tudo para o louvar. “A cabeça de Cristo pendente, serena e triste... ainda cheia de bondade, em nenhuma outra imagem do Grande Mestre de Delft, vamos encontrar tal sentimento, uma compreensão tão profunda da história Bíblica. Um sentimento que expressa a nobreza humana, por meio da mais alta arte”. Após o texto elogioso de Abraham Bredius, o Museum Boijmans, em Roterdão adquiriu a pintura por 520.000 florins. E fez da ceia em Emaús a peça central de uma exposição de grande sucesso da época de Ouro holandesa. (BREDIUS apud KEATS, 2013, s/p).

Keats demonstras o quão cerimonial a descoberta de Emaús foi, “o evento histórico de maior importante”, escreveu o erudito Frithjof Van Thienen em uma monografia em 1939 sobre o mestre de Delft. “A pintura mostra Vermeer em seu melhor” (THIENEN apud KEATS 2013, s/p). Além disso, Emaús estabelece linguagem visual de van Meegeren como se fosse o próprio Vermeer. Ambos partilham o mesmo monograma lendário, ele vingou-se dos especialistas mais cinco vezes entre 1937 e 1943, antes de tomar para si o crédito de ter criado as pinturas mais festejadas na Holanda.

Para compreender as motivações de tanta cerimonia, é necessário, rapidamente, analisar a forma como Vermeer foi recebido durante os séculos e perceber que o mérito que tal obra dispõe não é algo que o acompanhou durante os séculos.

Vermeer era tanto um enigma como uma revelação. Embora admirado por seus contemporâneos, que pagaram grandes quantias por suas pinturas, Vermeer foi quase esquecido no início do século XVIII. Somente na década de 1860 foi descoberto, trazido à atenção do público em uma série de artigos do historiador francês Théophile Thoré-Bürger (1807-1869). Capaz de encontrar quase nenhuma informação sobre a breve vida de Vermeer, Thoré-Bürger nomeou-o pelo epíteto de “A Esfinge de Delft”, intermitentemente referia-se a ele como van Der Meer. Apenas pelo supracitado, poderíamos dizer que já havia bastante para causar confusão, incluindo o fato de que na época de Vermeer houvesse um Johannes Van Der Meer trabalhando em Utrecht, bem como dois Jan Van Der Meers, em Haarlem. (KEATS, 2013).

Em 16 de maio de 1696, uma quarta-feira, quase vinte anos após a morte de Vermeer, leiloaram-se os bens de Jacob Dissidis, que incluíam a maior coleção de Vermeers já posta à venda. O lote número treze – *A cidade de Delft em perspectiva, vista do sul* – alcançou a régia soma de duzentos

guilders. Depois disso, o quadro – e Vermeer – praticamente sumiram. No século e meio seguinte, o nome de Vermeer foi apenas mencionado pelos historiadores da arte como um dos “discípulos e imitadores” de Gabriel Metsu ou Pieter de Hooch. Só em maio de 1822 a Vista de Delft – *Esta obra capital e famosa do mestre* – reapareceu; o governo holandês adquiriu por 2900 guilders e doou-a ao recém-inaugurado Mauritshuis. Mais trinta anos transcorreriam até o quadro e seu autor serem “descoberto” por Théophile Thoré, eminente crítico francês, cuja obsessão pelo homem que chamou de “a esfinge de Delft” asseguraria a Vermeer um lugar entre os mestres da idade do Ouro holandesa. (WYNNE, 2008, p. 50-51).

Em 1866, Théophile Thoré, sob o pseudônimo Willem bürger, publicou na Gazeta de Belas artes Três partes da obra de Johannes Vermeer van Delft. Deu, assim, o primeiro passo para a elevação de Vermeer à altura dos grandes mestres holandeses da idade do Ouro. (WYNNE, 2008).

[...] Vermeer assinou, quando muito, a metade de suas criações, e, no século XIX, muitas delas foram atribuídas a outros pintores – mais famosos e mais valiosos. Jorge III acidentalmente adquiriu um Vermeer que lhe disseram ser um Frans van Mieris; o imperador da Austrália comprou *A alegoria da pintura* como sendo um genuíno Pieter de Hooch; e *Mulher lendo uma carta* passou por um Rembrandt durante um breve e glorioso período até se tornar um de Hooch, em 1826. Thoré/Burger se revelou um crítico perspicaz, porém quixotesco. Embora reconhecesse corretamente a mão de Vermeer nessas pinturas, enganou-se ao incluir obras de Mieris, Jan Vermeer de Haarlem e Jacob Vrel. Com efeito, seu Vermeer favorito – *Chalé rústico* –, reproduzido na primeira página de seu artigo, atualmente é atribuído a Derk van der Laan. [...] (WYNNE, 2008, p. 52).

Das atribuições equívocas a pouca informação que tinha sobre a vida ou as obras Vermeer, A Esfinge de Delft manteve seus segredos. Estudiosos foram sentiram-se atraídos a especular sobre o impacto de artistas caravaggistas em Vermeer. Isso propagou a expectativa de que as obras do mestre holandês seriam descobertas e poderiam, por fim, traçar um desenho do percurso artístico de Vermeer. Isso porque as obras já catalogadas, sessenta e duas pinturas identificadas, unificavam-se em uma relação atípica, deixando lacunas para serem preenchidas. (KEATS, 2013). Poderíamos de Dizer que Han van Meegeren trabalhou arduamente para preencher as lacunas geradas pelo desejo dos historiadores, completar as partes faltantes da vida e obra da esfinge de Delft foi o redesenho produzido por Han e alguns historiadores.

O grande jogo de Han era encontrar obras para preencher lacuna entre a primeira fase e o período em que Vermeer pintava obras mais conhecidas, como a menina com o brinco de pérola.

Han recebeu um mito do qual poderia se apropriar. Em 1907, Groot publicou uma monografia que expõem uma teoria que, provavelmente, inspirou a Han em produzir sua maior falsificação:

[...] Diziam que, embora a produção de Vermeer fosse pequena, havia uma gritante disparidade de estilo e de tema entre *Diana e Suas Companheiras*, a primeira obra do mestre, e *A leiteira*, seu primeiro trabalho maduro. No início da carreira, Vermeer pintou grandes quadros no estilo italiano, com as pinceladas largas e o característico chiaroscuro de Bauburen e dos caravaggistas de Utrecht. Muito diferentes da “serenidade de coração e nobreza de espírito” que caracterizavam a produção de sua maturidade. Nesse vazio, Hannema e van Schendel imaginaram um Vermeer desaparecido que um dia uniria as duas fases: afirmavam com segurança que, na juventude, o mestre de Delft pintara diversos quadros com temas religiosos, dos quais apenas sobrevivera um. (WYNNE, 2008, p. 127).

Se não era exatamente óbvio, a associação de Vermeer com Caravaggio, também não era completamente estranha ou totalmente sem precedentes. A ideia não era nova. Hannema e van Schendel só estavam corroborando uma teoria proposta por Abraham Bredius, quando fez uma controversa atribuição em uma viagem a Londres, onde se admirou e afirmou ter identificado um Vermeer que continham as influências da pintura italiana, numa vitrine em Londres, em 1901. (WYNNE, 2013).

Contestou-se a atribuição com veemência. Muitos estudiosos acreditavam – alguns ainda acreditam – que a tela fora pintada por Jan Van der Meer, Utrecht, mas Bredius não tinha dúvida de que ali estava uma das primeiras obras de Jan Vermeer de Delft. Disse que o quadro era prova incontestável de que Vermeer recebera forte influência dos italianos do início de sua carreira e argumentou que Vermeer provavelmente esteve na Itália e foi inspirado pelo próprio Caravaggio. Sendo assim, certamente deixara outras obras religiosas que ainda estavam por ser encontradas. (WYNNE, 2008, p. 128)

Poderíamos dizer que a existência de um Emaús por Vermeer era plausível e a produção de um por van Meegeren era viável. Neste sentido, Han apenas precisava identificar o desejo mais intenso dos críticos e realizá-lo, visto que já sabia o que desejavam, bastava

apenas materializar este desejo. Paráfrase um dito romano: *Populus uult decipi, ergo decipiatur*; O povo quer ser enganado, logo, que o seja.

CAPÍTULO VIII. A IRONIA NA FALSIFICAÇÃO

Hodiernamente podemos apontar com facilidade as diferenças entre as pinturas de Vermeer e as fraudes de Meegeren, aceitando com espanto o fato de que notórios especialistas tenham se enganado e que obras tão distintas tenham um dia sido creditadas como provenientes de um único autor. O equívoco na atribuição constitui ainda uma questão insolúvel. Antes que a suspeita transpareça, não há estudo que indique que os especialistas estavam envolvido na fraude, pode-se afirmar que, em razão dos fatos divulgados, o engano foi genuíno. Em consequência disso, não apenas a crítica especializada se enganou mas toda uma geração.

Ocorre que o leigo de hoje consegue, com bastante facilidade, enxergar o que os críticos não viram: a ausência de “Vermeers” naqueles quadros. Dentre os inúmeros motivos que podem sustentar essa mudança de perspectiva, destaca-se o fato de não terem um comparativo na época, ou seja, a obra de Meegeren era ausente ou pouco conhecida.

Reiterando a posição já mencionada nos capítulos anteriores, as obras de arte podem não ser “visíveis” a olho nu, ou seja, uma pintura não é produzida pela ótica, mas pela teoria, sendo um *locus* no tempo, instrumento fundante na arte. Cumpre informar que a falsificação nos forçam a aceitar a impossibilidade de se portar enfrente as obras despindo-se de todo o embasamento e experiência que tenhamos. Neste sentido, o que nós admiramos em uma obra inclui mais do que simplesmente o que o olhar encontra, de tal forma que a nossa atitude em relação a uma obra de arte é, em parte, determinada por aquilo que sabemos sobre as circunstâncias em que a obra foi produzida, e a época em que a obra está sendo apresentada.

Contudo, a falsificação apresenta-se como um ato que distorce nossa compreensão de um artista original ou um tempo histórico, assim como nossas convicções. O objetivo do falsificador é vender suas obras falaciosas aos seus contemporâneos. Uma vez que a falsificação é aceita como verdadeira, será inevitável que nossa compreensão sobre a história da arte, ou de algum tempo passado, não seja afetada. (DUTTON, 1998).

Para o falsário a história nunca tem fim. Ele articula, compila e reescreve as crônicas de artistas antecessores, num exercício onde a fronteira de ser e de parecer se dilui. Não se trata de confirmar a redundância, nem de corporificar a anacronia, a fatura da obra apresenta-se de maneira subversiva, ao ironizar a crença na novidade e no possível. Apresentando o

novo como o renovado.

Nesta senda, a falsificação constitui ato irônico, pois diz ao contrário da real informação, supondo que poderia ser assim. A ironia é dizer num tom sério o que, na verdade, não é levado tão a sério. “Pode-se enunciar o que deveria ser, fingindo acreditar que isso é precisamente o que é”, e no humor, “descrever minuciosa e meticulosamente o que é, fingindo acreditar que assim as coisas deveriam ser”. (BERGSON, 2001, p. 95).

Falsários buscam fatos que correspondam e deem suportes as fraudes, oferecem como proposta na tentativa de legitimá-los como convicções por seus interlocutores. O que fez com que os especialistas tenham se enganado, não foi a dúvida, mas sim a certeza. Acreditar na possibilidade de um discurso, e que este discurso possa corresponder a realidade, ou melhor, acreditar que seria possível que fosse desta maneira, produziu tendências psicológicas de querer que fosse real o que na verdade não é. Neste sentido, os falsários demonstram que a verdade instaurar-se como ídolo como outro qualquer e que a convicção corresponde a crer.

Em 29 de março de 1942, nas primeiras horas de Domingo de Ramos, a cidade de Lübeck, localizada no norte da Alemanha, no estado de Schleswig-Holstein, explodiu em chamas. O ataque da *Royal Air force* – RAF – bombardeou uma cidade que foi construída de antigas madeiras, localidade de rica arquitetura que abriga, aproximadamente, mil e trezentas construções no estilo gótico, renascentista e barroca. O ataque a mando de Winston Churchill (1874-1965) tinha como alvo fábricas alemãs, centenas de aviões derrubaram quase quatro centenas de toneladas de bombas incendiárias, queimando milhares de casas, bem como bairros comerciantes, a prefeitura, e várias igrejas, totalizando um quinto da cidade tomada em chamas. O incêndio foi quente o suficiente para derreter a sustentação dos sinos da igreja de Santa Maria de Lübeck (*Marienkirche*), bem como descascar cinco séculos de cal das paredes, expondo enormes afrescos góticos pintados quando o prédio havia sido erguido, (1227-1351). Este episódio ficou conhecido como “o milagre de *Marienkirche*”. (KEATS, 2013)

O afresco descoberto ficou protegido sob telhados improvisados até que a guerra terminou e reparos estruturais puderam ser iniciados. Os danos causados eram de proporção na igreja, muitas obras artísticas haviam sido destruídas e os afrescos medievais em suas paredes quase tinham desaparecido. Em 1948, a igreja foi fechada para a restauração. (KEATS, 2013).

Dietrich Fey, que vinha de família de restauradores, filho do professor Ernst Fey, historiador e restaurador de arte notório em Berlim, acompanhado por seu filho e seu ajudante, Lothar Malskat (1913-1988) foram os responsáveis para restaurar os afrescos medievais da igreja de Sta. Maria de Lübeck. (KEATS, 2013).

A restauração foi realizada em sigilo durante dois anos, enquanto Malskat produzia os afrescos, os Fey, pai e filho, permaneciam na entrada para que ninguém pudesse testemunhar a restauração. Nos momentos em que a igreja era utilizada para cultos, os murais eram cobertos por andaimes e placas de madeira. (KEATS, 2013).

Como os afrescos estavam degradado, sobrando pouco ou quase nada da obra original, Malskat tratou de produzir sua própria versão do “milagre de *Marienkirche*. Descoloriu os pigmentos com cal para dar as paredes um tom de antigo. Nesta superfície fresca pintou à mão livre a sua própria versão dos murais. Desenhou suas figuras em tons de terra, assumiu o estilo das pinturas religiosas do século XIV. Rendeu a seu pai como um profeta e representou Cristo com as feições do rosto de um antigo colega. Para a Virgem Maria, escolhe uma feição mais famosa e adorada por todos, a estrela de cinema austríaca Hansi Knoteck (1914-2014). Também, tinha modelado várias figuras religiosas nas feições de sua irmã, Freyda e da atriz Marlene Dietrich (1901-1992), inclusive a persona histórica do místico russo, Grigoriy Yefimovich Rasputin (1869-1916), logrou espaços entre as figuras de santos nos murais da igreja luterana. (KEATS, 2013)

A motivação para adaptar os murais veio de superintendentes da igreja, o arquiteto-chefe, Dr. de Bruno Fendrich, que exortou os restauradores para “preservar a impressão religiosa”, lembrando-lhes que “não queremos em nenhum museu.” De acordo com Malskat, refrão favorito de Fendrich foi “*Immer Farbe druff!*” (Coloque mais tinta). (KEATS, 2013, s/p). Pode-se dizer que, Malskat acrescentou tinta além do esperado por Fendrich. Em 1950, antes do tempo previsto, ele teria criado todos os murais supostamente atribuídos ao século XIV, um ano antes das festividades do setingentésimo aniversário da igreja. (Idem).

Segundo Frank Arnau, em uma tese de doutorado publicada pelo Instituto de História da Arte da Universidade de Kiel, ignorava quem tivesse realizado os afrescos, pois, deveria ser um dos metres medievais que, como de costumes, faziam desaparecer a sua própria personalidade na obra:

En la magnífica figura de María es tan poco lo que hay de belleza física, que sólo podríamos suponer que fue un alemán el creador de esta maestra. La mirada de las figuras de los santos parece estar dirigida hacia el Oeste, donde se encuentra el tribunal del juicio final. Es evidente que en la iglesia de Santa María se hallan dos estilos uno junto a outro. El más antiguo realiza de un modo unificado el contorno negro de las carnaciones y los ropajes; em cambio, el estilo más reciente deja de una manera naturalista los contornos rojos de la carne y del cabello y modela solamente los ropajes com líneas negras. (ARNAU, 1961, p. 306).

Reproduções dos murais foram impressas em dois milhões de selos postais pelo serviço de correio da Alemanha, na intenção de beneficiar a igreja luterana. Os selos de números 139-140, faziam parte da comemoração do setingentésimo aniversário da Igreja de Maria de Lübeck. (ARNAU, 1961). Nos meses seguintes 100.000 pessoas visitaram a igreja. (Arnau, 1961).

As obras da igreja Santa Maria de Lübeck, no estilo do gótico primitivo, não apenas foram divulgadas em selos, mas despertaram o interesse em diversos críticos e historiadores da época que confabularam, ingenuamente, para endossar o fraudulento afresco. O historiador de arte Hans Jürgen Hansen, publicou em 1952 um trado com ilustrações coloridas sobre os afrescos encontrados na Igreja, em que afirmou:

Los frescos estuvieron intensamente expuestos a la acción de la intemperie, después del incendio, pero mediante una cuidadosa restauración pudo evitarse que se perdieran, restauración que no añadió nada, sino que únicamente conservó o que já existía. La Virgen María com el Niño Jesús constituye la figura central de uno de los grupos de tres figuras que forman las imágenes pintadas al fresco... La pintura procede de hacia el año 1300. La viveza de sus colores se ha conservado com un frescor desacostumbrado, debido a que durante casi 500 años las pinturas estuvieron escondidas bajos una capa blanca de cal hasta que fueron descubiertas, después del ataque com bombas incendiarias de que fue objeto la iglesia em el año 1942. (HANSEN, 1952, apud ARNAU, 1961, p. 307).

O parecer dos peritos apenas aumentou o culto ao redor da obra, como descreve Keats:

Isso deixou apenas elogios. “As ideias até então atuais quanto ao aspecto original de tijolos góticos terão de serem revistos em função do mérito dos trabalhos aqui recuperados”, escreveu o diretor do museu de Lübeck, Hans Arnold Gräbke em uma monografia sobre os murais, *Die Wandmalereien der Marienkirche zu Lübeck*. Observando semelhanças estilísticas com os afrescos de Schleswiger, ele datou os murais do coro como sendo do século XIII, uma avaliação que foi ecoada num segundo tratado pelo historiador da arte Hans Jürgen Hansen. “Eles exibem um estilo severo, influenciados pelo

estilo bizantino e ainda quase românico”, Hansen observou, contrastando-os com as pinturas do século XIV na nave, que considerou “mais animadas, mais suaves, inteiramente góticas.” Até mesmo o austero Peter Hirschfeld apareceu, chamando os murais de “os mais importantes e extensos já descobertos na Alemanha, na verdade um dos mais belos afrescos intactos dos séculos XIII e XIV existentes em toda a Europa ocidental.” (KEATS, 2013, s/p, tradução nossa²⁵).

FIGURA 09: Selos: À Esquerda: Valor 20+5 centavos. Michel-Nr: 140. 2.000.000 edições. À direita: Valor 10+5 centavos. Michel-Nr: 140. 2.000.000 edições. Contexto da cena: Alemanha. 30 de agosto de 1951, expira em 29 de fevereiro de 1952. Projeto de Max Bittrof. Fonte <http://www.briefmarken-bilder.de/brd-briefmarken-1951/700-jahre-marienkirche-20-pfennige-5>



Nas comemorações do setingentésimo aniversário da Igreja de Sta. Maria de Lübeck, quem recebeu os louros foi Dietrich Fey, em vez de Malskat. Fey teve seu ego massageado,

²⁵That left only acclaim. “Ideas hitherto current as to the original aspect of Gothic brick interiors will have to be revised in light of the merits of the works here recovered,” wrote the Lübeck Museum director Hans Arnold Gräbke in a monograph on the murals, *Die Wandmalereien der Marienkirche zu Lübeck*. Noting stylistic similarities to the frescoes in Schleswig, he dated the choir murals to the 13th century, an assessment echoed by the art historian Hans Jürgen Hansen in a second treatise. “They exhibit a severe style, Byzantine-influenced and still almost Romanesque,” Hansen observed, contrasting them with the 14th-century paintings in the nave, which he found “more animated, softer, entirely Gothic.” Even the dour Peter Hirschfeld came around, calling the murals “the most important and extensive ever disclosed in Germany, in fact one of the finest intact frescoes of the thirteenth and fourteenth centuries extant throughout western Europe.”

foi homenageado por Konrad Hermann Joseph Adenauer (1876-1967), Chanceler da República Federal da Alemanha. Como mérito, recebeu o cargo de professor universitário, na Universidade de Boom, onde o chanceler havia estudado. E também, recebeu 150 mil marcos em dinheiro pela restauração. O ressentimento de Malskat foi envenenado por oito meses, após a notícia, enquanto ele trabalhava para Fey em projetos de restaurações menores. (KEATS, 2013).

La decisión de Malskat de refuiarse, por así decirlo, em el público, decisión que abrazón el 2 de septiembre de 1951, sólo llegó a realizarse ocho meses más tarde. Durante este tiempo, Malskat siguió trabajando por engano de Dietrich Fey em restauraciones em el ayuntamiento de Lübeck. En un gabinete salidizo habíanse descubieto unos “frescos góticos”, e Fey los “regaló de nuevo a la actualidad y a la posteridad”. Lo que era bueno para la iglesia de Santa María, no podía ser malo para el venerable ayuntamiento. (ARNAU, 1961, p. 313).

Em 10 de maio de 1952, Malskat escreveu a Dietrich Fey exigindo que ele: “informara a todos los organismos interesados, de que no se trataba de pinturas puesta al descuubierto, sino frescos pintados nuevamente.” (ARNAU, 1961, p. 314).

Malskat, na tentativa de não abrigar nenhuma dúvida sobre a sua participação na restauração, afirmou que havia pintado no estilo de antigas obras originais a mando das ordens de Fey e que sua ação tornou-se fraudulenta por meio do entusiasmo dos peritos que atestaram a autenticidade dos murais: “[...] assinalando que estava confessando porque Fey era um bandido que lhe tratara injustamente.” (KEATS, 2013, s/p). podemos observar que transparece um nítido desejo de vingança da parte de Malskat, promove o ocultamente de partes dos fatos para prejudicar Fey, na tentativa de sair ileso do processo.

As provas mais consistentes de Malskat no que diz respeito aos afrescos “do gótico primitivo” eram as fotografias que registravam o processo, desdas paredes cobertas por cal branco até a finalização de todo o afresco. Mesmo com essas afirmações, se negaram em aceitar essa realidade. Maslkat encontrava-se em completo descrédito e desatino.

Ninguém acreditou nele. Os policiais rotularam-no como um maluco, um jornal local proclamou que “este é o caso lamentável de um pintor enlouquecido”, e os cidadãos de bem de Lübeck propuseram que ele fosse detido. Recusaram-se a examinar os murais – para investigar o seu milagre – mesmo depois de Malskat ter submetido as fotografias tiradas com a sua

Leica documentando o seu progresso criativo nas paredes, desde a camada de cal até os afrescos terminados. Malskat apelou para a mídia nacional. As alegações sensacionalistas de um pintor desconhecido lhe renderam entrevistas no rádio e na televisão. Ele apontou reproduções baseadas em Rasputin e Hansi Knoteck, e fotografias impressas Die Welt de murais ao lado de suas supostas fontes, incluindo o santo copta no Kaiser Friedrich. Para qualquer observador sem preconceitos, a semelhança era inconfundível. Para que a mente aberta prevalecesse, a cidade de Lübeck emitiu uma declaração oficial: “Os rumores e acusações contra o renomado especialista em arte Doctor Fey não são consequentes, sendo apenas fofocas maliciosas.” As paredes do Marienkirche foram recuperadas do esquecimento; Precisavam agora ser protegidas contra a difamação. (KEATS, 2013, s/p, tradução nossa²⁶).

Não foi possível obter a prisão de Fey por sua restauração da Igreja de Santa Maria de Lübeck, as provas eram insuficientes, ou talvez nem tenha despertado a suspeita por partes dos investigadores. No entanto, Fendrich e seus companheiros, funcionários da igreja, foram no registro com um decreto assinado, como apresentada abaixo:

“aun cuando se han hecho ahora inculpaciones al restaurador Dietrich Fey, tales inculpaciones no han podido hacer nacer la duda em nosotros. Los trabajos de conservación, por consiguiente, siguen estando a cargo del restaurador Dietrich Fey”. Esta declaración llevaba las firmas siguientes: Dr. Ing. Bruno Fendrich, arquitecto; Dr. Münter, director de obras del municipio; Dr. Consejero superior de construcciones Blunck, conservador de onumentos; Dr. H. A. Gräbke, director del museo; consejero superior eclesiástico Göbel. (ARNAU, 1961, p. 315).

Segundo Arnau, Malskat contratou um advogado, Willi Flottroug. Informou ao advogado não apenas sobre o trabalho de restauração na Igreja, mas também sobre uma lista desejável de artistas que Fey lhe solicitou para falsificar, e que o próprio Fey auxiliava nas falsificações: Picassos, Rembrandt, Chagall, van Gogh, Gauguin, Antonie Watteau (1684-1721), Jean-batiste Camille Corot (1796-1875), Edvard Munch (1863-1944) Edgar Degas (1834-1917), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Edvard Munch (1863-1944) e Maurice

²⁶*Nobody believed him. The cops labeled him a crackpot, a local newspaper proclaimed that “this is the lamentable case of a painter gone crazy,” and the good people of Lübeck proposed to have him committed. They refused to examine the murals — to scrutinize their miracle — even after Malskat submitted photographs taken with his Leica documenting his creative progress from whitewashed walls to finished frescoes. Malskat appealed to the national media. The unknown painter’s sensational claims garnered him interviews on radio and television. He pointed out the figures based on Rasputin and Hansi Knoteck, and Die Welt printed photos of murals next to their purported sources, including the Coptic saint in the Kaiser Friedrich. To any unprejudiced observer, the resemblance was unmistakable. Lest open-mindedness prevail, the city of Lübeck issued an official statement: “Rumors and accusations against the renowned art expert Doctor Fey are of no consequence and purely malicious gossip.” The walls of Marienkirche had been reclaimed from oblivion; now they needed to be protected against defamation.*

Utrillo (1883-1955). Entre os artistas que ele forjou ao longo dos anos, acredita que se somem em seiscentos óleos e aquarelas. Desta forma, Malskat cedeu uma quantidade significativa de provas, ele instruiu Flottrong para prestar queixa contra Fey e ele próprio, legalmente obrigando a polícia a agir. (ARNAU, 1961).

Flottrong apresentou a documentação para o Ministério Público em 7 de outubro de 1952. Como a máquina da justiça em movimento, dois dias depois, Fey foi detido quando a polícia viu a sua casa em Travemünde. Eles encontram sete pinturas e dezenas de obras falsificadas descritas por Malskat. (ARNAU, 1961).

Uma comissão de especialistas foi enviada para examinar os murais da Igreja de Santa Maria de Lübeck: Dr. Sedlmaier, historiador da arte da Universidade de Kiel; Dr. Grundmann, Hamburgo, presidente da associação de conservação de monumentos nacionais e o conservador Dr. Sheper. Em 20 de outubro o comitê publicou o relatório:

Las 21 figuras del coro no son góticas, sino pintadas libremente por Malskat. Los resultados de la investigación nos obligan todavía de momento a distinguir entre el estado de las partes superiores e inferiores de los paños pintados del coro de Obengarden. En las partes superiores, los restauradores no penetraron en ningún punto hasta la capa medieval de argamasa. Por consiguiente, la pintura que el restaurador Fey llama antigua, no se encuentra en modo alguno sobre la capa medieval, sino sobre una capa posterior, y por este solo motivo no puede ya ser original. (ARNAU, 1961, p. 316).

Assim, o julgamento de Malskat e Fey também tornou-se um ensaio das instituições que os apoiaram. “Os réus reais não são os falsificadores, mas os peritos e funcionários que deixaram de exercer o cuidado adequado”. Em um editorial de um jornal local foi publicado. “Eles nem se importaram em ser enganados. Malskat não tinha fotografado as paredes da igreja vazia, antes de começar a pintar seus murais, as provas teriam sido suprimidas pelas mesmas pessoas que tinham lhe empregado. Eles são tão culpados tanto quanto os falsificadores”. (KEATS, 2013, s/p, tradução nossa²⁷)

O julgamento começou em 10 de agosto de 1954. Segundo Keats, o caso era muito grande para o tribunal Lübeck. Para acomodar todas as pessoas que clamam para assistir ao julgamento, o evento foi realizado na Saal des Atlantiks, um salão de dança popular. Pessoas

²⁷“They didn’t mind being deceived. Had Malskat not photographed the empty church walls before he started painting his murals, the evidence would have been suppressed by the very people who employed him. They are as much to blame as the forgers themselves.”

se acumularam sentadas na pista de dança, outras acumulavam-se em cadeiras no jardim, para testemunhar cada depoimento que era transmitido via alto-falante. Maslkat, foi o centro das atenções, como um dia quis o pintor ressentido. Pode se gabar para centenas de pessoas sobre suas artimanhas, menosprezando os peritos e estudioso que não reconheceram suas falsificações, conto quais eram os amigos ou celebridades que tinha lhe inspirado na produção da feição dos santos na Igreja de Santa Maria de Lübeck. (KEATS, 2013).

Em 26 de janeiro de 1955, depois de mais de cinco meses de testemunho, o tribunal chegou a um veredicto. O tribunal compreende que a desonestidade dos envolvidos minava a confiança na contratação de trabalhadores para reintegrações, além de causar danos materiais excessivos. Desta forma, foi entendido como um crime de danos materiais e infração psicológica. A produção de afresco do gótico primitivo, rendeu a Maslkat dezoito meses de prisão e vinte meses a Fey. (KEATS, 2013).

Os afrescos não puderam ser rebatizados, nem o argumento de que a obra seria ainda a mesma depois do julgamento conseguiu poupar a sua aparência. Se quando descoberta a pintura causou espanto e entusiasmos, agora nem vista mais poderia ser. Da mesma forma que apareceu o afresco, “milagrosamente”, também desapareceu. No entanto, uma nova restauração foi realizada. E a “mancha” moral não pode mais ser vista, e como Keats apontou, a igreja de Santa Maria Lübeck continua sendo milagrosa:

As respostas contraditórias refletem nossa ambivalência emocional relativa a uma traição de confiança: se deve ser destruída ou comemorada a ofensa. No entanto, qualquer que seja a decisão tomada, o ferrão da lesão passará, e as pessoas recuperarão a sua crença. De acordo com a entrada Lübeck no *Rough Guide: Alemanha – um Baedeker para o século 21* - “afrescos góticos de Cristo e dos santos adicionam cores sobre as paredes outrora planas [de Marienkirche]; as imagens em pastel só ressurgiram quando um incêndio causado por um ataque aéreo em 1942 sobrepujou a camada de cal.” Malskat não é mencionado, nem a sua mancha moral é aparente na igreja. Para uma nova geração de turistas, os murais são novamente milagrosos. (KEATS, 2013, s/p, tradução nossa²⁸).

28The contradictory responses reflect our emotional ambivalence toward a betrayal of trust: whether to obliterate or to commemorate the offense. Yet whichever decision is made, the sting of injury will pass, and people will recover their belief. According to the Lübeck entry in Rough Guide: Germany — a Baedeker for the 21st century — “Gothic frescoes of Christ and saints add colour to otherwise plain walls [of Marienkirche]; the pastel images only resurfaced when a fire caused by the 1942 air raid licked away the coat of whitewash.” Malskat is not mentioned, nor is his moral stain apparent in the church. For a new generation of tourists, the murals are again miraculous.

CAPÍTULO IX – FALSIFICAÇÃO DE PROVENIÊNCIA

O falsário por meio de ilusórias proveniências capacita documentos fraudulentos para transparecer uma verdade que apenas pode funcionar se compor estreita proximidade a documentação produzida ao decorrer da história. Desta forma, substantiva o engano ao apresentá-lo como sendo uma propriedade real, tal que, o ato criativo na falsificação apresenta-se na capacidade de ludibriar a percepção que se tem da historiografia, ao utilizar-se de falácias ou documentos fraudados. Neste sentido, o falsário manipula o espírito do real sem dele se afastar, apresentando uma realidade possível e, portanto, crível.

Nos bastidores do engano, após o falsário selecionar seu hospedeiro, a seleção e manipulação de materiais adequados para instaurar a fraude é o momento em que as habilidades em forjar do falsário entram em evidência. “Para ter sucesso, ele (como em muitas atividades criminosas, as mulheres estão em minoria), precisa ser competente como historiador de arte, restaurador, químico, grafólogo e documentalista. [...] (WYNNE, 2008, p. 95-96). Neste sentido, poderíamos afirmar que a vida de um falsário não é para negligentes, ele deve ser astuto, perfeccionista, e contar com relações poderosas para obter sucesso nas transações, deve ter consciência que seu maior atributo é forjar mentiras consistentes, em conformidade, tal que, Wynne afirma:

O principal atributo do falsário é a capacidade de mentir. “Há um estágio na trajetória do mentiroso em que a condição normal desapareceu e a doentia ainda não se instalou”, escreveu o insigne criminologista Hans Gross. O falsário precisa superar esse estágio para, como van Meegeren, merecer figurar no *Reference Companion to the History of abnormal Psychology*, de John G. Howell, como paradigma de *pseudologia fantástica*, mentiro patológico. Menosprezado, o trapaceiro mente para se vingar de seus detratores; humilhado, mente para se sentir poderoso; atormentado por dúvidas, mente para sustentar o auto-engano. (WYNNE, 2008, p. 96)

O Falsário não é um mentiroso patológico, portador de pseudologia fantástica, suas mentiras não são desproporcionais da realidade. Em face dessa contingência, a habilidade posta em xeque do falsário é a capacidade de ludibriar outros e as instituições. Muito se comenta que para uma mentira não ser descoberta é necessário não desvincular a dissimulação

da realidade, do contrário, torna-se fantasiosa e pouco crível. A obtenção do sucesso em sua transmissão depende do entusiasmo que o interlocutor cultiva. Desta forma, mesclar eventos verdadeiros com falsos, constitui estratégia coerente na tentativa da fraude florescer como convicção.

Poderíamos dizer que a capacidade do falsário em ludibriar ou fraudar a proveniência das obras constitui atributo elementar de maior relevância para a obtenção de sucesso na fraude do que o domínio de notáveis perícias técnicas capazes de iludir peculiaridades da obra de outrem. Não se trata de contestar as habilidades técnicas do falsário que, com óleo, resinas e outros materiais consegue evocar assombro e admiração mas sim de propiciar a compreensão sobre o processo criativo na falsificação.

A manipulação de documentos representa um papel de relevo no ofício do falsificador. Normalmente as obras de arte possuem documentos que atestem a sua existência ao decorrer da história. Não raras vezes, documentos podem ser fraudados. Um documento aparentemente confiável, apresentado por legítimos representantes do mundo da arte, pode atribuir valor e credibilidade a obra, assegurando autenticidade e também evitando baterias de exames químicos e físicos, possibilitando que uma obra fraudada, sem ter sido realizada criteriosamente, converta-se em genuína e repouse longe de suspeitas. Paralelamente a obra, a documentação é um elemento representante do estatuto de conferir valor e autenticidade, do mesmo modo que, imbuído de poder do Estado, um juiz pronuncia uma sentença que converte um homem em condenado, um registro confiável é capaz de sancionar fatos e firmar confiabilidade do valor de verdade em registros.

A documentação que acompanha as obras de arte é conhecida como proveniência. O especialista em bens culturais e diretor de segurança do *Isabella Stewart Gardner Museum*, EUA, Anthony M. Amore, em seu livro *The Art of the Con* (2015), alude que a proveniência pode ser entendida, grosso modo, como o registro histórico da propriedade de uma obra, a cronologia da posse, custódia e localização de um objeto histórico. A proveniência tem por finalidade fornecer evidência circunstancial e contextual do objeto. Embora isso possa parecer simplista, é bastante complexo. (AMORE, 2015)

A história de uma obra pode manter relações diversas com documentos gerados ao decorrer de séculos. Não há padrão que determine esse atributo tampouco há métodos regulados para manter registros. A história da proveniência de uma obra pode ser tão única

quando a própria obra, o que implica numa casuística que demanda discussão insolada e de difícil unidade argumentativa. Proveniências podem assumir muitas formas: certificado ou declaração assinada pelo detentor dos direitos de autor, ou por especialistas reconhecidos; informação verbal de algum familiar ou de algum sujeito próximo do artista; cartas; jornais; recibos de transações; livros; catálogos; entre outros. Qualquer documento relacionado a obra pode ser um registro. (AMORE, 2015)

Pode-se afirmar que um falsário astuto não necessita criar grandes quantidades de amostras sólidas de documentação, ou mesmo ser exageradamente criterioso com os processos técnicos para forjar uma falsificação convincente, pois documentos comprovativos de uma proveniência adequada podem ser suficientes para que uma obra fraudada seja aceita como original.

Em meados da década de 1980, o casal alemão Beltracchi: Wolfgang (1951-) filho de um restaurador de arte e Helene, atriz, escandalizaram o mundo da arte ao produzirem provas tão verosimilhante e convincentes de proveniências que demonstraram uma empreitada de grande engenhosidade. Além de arrecadar milhões em dólares em uma carreira que durou quarenta anos, as falsificações dos Beltracchi tem sido fonte de constrangimento para muitas empresas e peritos que atestaram a autenticidade de obras de arte. Diversos clientes têm procurado soluções jurídicas contra os especialistas em arte que erroneamente produziram atestados de autenticidade das obras. (SALISBURY e SUJO, 2009)

Wolfgang produzia as obras e Helene às vendia. “De princípio não era uma grande história, eu dizia às pessoas que tinha recebido as pinturas da minha família, alega Helene” (MCCAMLEY, 2015, s/p, tradução nossa²⁹). Embora, ocasionalmente, falsificações são equivocadamente validadas por comerciantes de arte e casas de leilões, com o passar do tempo, sabiam que a fragilidade se instalaria na fraude se continuassem comercializando obras sem registro seguros, pois, poderiam ser contestadas. Na intenção de legitimar as obras forjadas por Wolfgang, o casal optou por forjar histórias falaciosas e documentos profícuos. Passaram a apresentar registros e obras forjadas como parte de uma coleção de propriedade da família, a coleção de Werner Jägers, uma suposta coleção de pinturas de propriedade do empresário Werner Hunter (1912-1992). Apesar da artilosidade, essa coleção era, também, falsa. Hunter foi um senhor humilde, avô de Helene Beltracchi. (MACCAMLEY, 2015).

²⁹"At first it was not a big story, I told people I got these paintings from my family." Helene claims.

Obras e documentos falsos poderiam constituir um regime fadado ao fracasso, ocasionado a prisão da equipe, pois quanto mais elementos fraudados maior seria a probabilidade de erros e elementos que produzissem anacronismo ou que levantassem suspeitas. Caso essas suspeitas resultem no reconhecimento de um documento fraudulento, por simples associação, os demais também seriam contestados. Como o efeito dominó, todo o trabalho de fraude poderia estar comprometido se algum erro fosse cometido. Desta forma, podemos imaginar que, um ou dois documentos podem ser aceito por uma instituição ou alguns estudiosos, mas toda uma coleção levantaria dúvidas sobre a legitimidade. Falsificadores que entendem a necessidade de um documento plausível de proveniência, além da aparência genuína da obra, estão à frente do jogo.

Em primeiro lugar, o processo de produção das proveniências implica alguns requisitos que devem ser levado em consideração. Os Beltracchi deveriam imaginar como o texto ou as imagens pareciam quando supostamente foram feitas e somente então estimar a aparência do documento nos dias de hoje. Portanto, fazer uso de materiais que já tenham sofrido a ação do tempo, em vezes se valer de métodos químicos ou físicos para iludir temporalidade no objeto constitui uma apta estratégia capaz de minimizar anacronismo.

O suporte para produzir fraudulentas proveniências constitui importância igual ao conhecimento acerca da maneira como o material foi formulado, a terminologia da época, datilografado ou escrito à mão, ou seja, quais as peculiaridades do documento, seja na forma ou no conteúdo, são alguns dos desafios em questão.

Em segundo lugar, ao assumir em conta os materiais: instrumentos de escrita; marcas postais; interferências em fotografias; linguagem e sistemas de escrita. O falsificador também deve considerar como um documento genuíno teria envelhecido. Será que o papel teria tido tempo suficiente para tornar-se marrom ou amarelado? Quebradiço? Será que a tinta oxidou ou sangrou? Será que o documento foi manipulado descuidadamente a ponto de alguém ter derrubado café ou outras substâncias no documento, e como isso afetaria em sua aparência? O documento foi dobrado, vincado ou rasgado? Pode parecer simplista, mas esses detalhes corroboram para tornar confiável um documento, gerando um quebra-cabeça, para que possa ser remontado junto a outros registros, a proveniência é como um sobrevivente que compõe uma história própria e relacional.

Os materiais utilizados, pelo casal Beltracchi, para produzir a proveniência foram encontrados em lojas de antiguidades ou mercados de pulgas, possível local onde, também, as telas e os pinceis eram adquiridos. Assim, o anacronismo em relação ao suporte poderia ser descartado em vista que se utilizariam de materiais originais da época que fraudariam.

Os Beltracchi optaram em produzir uma falsa coleção de fotografias que atestasse uma suposta coleção de arte da família Hunter: a coleção Werner Jägers, pretense acervo de pinturas do empresário Werner, adquiridas a partir da década de 1920 (KOHLER, 2011). Para convencer potenciais compradores de que as falsificações eram genuínas, Helene afirmava que tinha herdado de seu avô, Werner Jägers, que por sua vez as tinha comprado do renomado comerciante de arte Alfred Flechtheim (1878-1937), em Düsseldorf. Para isso, muitas das pinturas recebiam etiqueta com as inscrições “sammlung Alfred Flechtheim” (Coleção de Alfred Flechtheim), na parte de trás da obra (SONTHEIMER, 2011).

Por meio de fotografias produzidas com uma câmera fotográfica *vintage*, revelada com filmes de oitenta anos, produziram documentos que poderiam proclamar que as obras existiram desde a década de 1920, criando assim uma prova documental que atestasse que Hunter possuía uma legítima coleção proveniente de Flechtheim.

Em que pese a relevância dos documentos, nesse caso o conteúdo das imagens era o diferencial. Em seu atelier, o casal construiu um cenário que aludia uma sala da suposta família detentora da coleção. Em primeiro plano, posa Helene Beltracchi, disfarçado de sua própria avó, figurava como uma antiga colecionadora de obras de arte, em meio a roupas antigas e mobiliários velhos. As fotos eram registradas com cuidado para incluir as obras de arte na parede – as pinturas falsificadas produzidas por Wolfgang, seu esposo. Revelando a foto em preto e branco, recortando a borda com uma tesoura de frisos nas bordas, assim montavam álbum fotográfico para ser apresentado aos peritos, na intenção de pleitear certificados de autenticidades. Helene, se apresentava como *hippie* detentora de uma herança milionária em obras de arte ao exibir o álbum de fotografias de seus familiares. (SALISBURY e SUJO, 2009).

Essa prática não apenas obteve sucesso por conquistar certificados, como também, as obras pintadas por Wolfgang foram exibidas em capas de catálogos da Christie's (MACCAMLEY, 2015). Vendidas em vários leilões ao redor do mundo, ocuparam lugar de destaque em museus, tais como Metropolitan, em Nova Iorque, ou Hermitage, Lausana.

Algumas das obras forjadas foram citadas em livros de arte como umas das melhores pinturas do século XX. (SIMON, 2014). Cita-se ainda que lucraram milhões de euros com as contrafações vendidas a colecionadores de arte ou casas de leilões. Investigadores estimaram que o lucro gerado pela fraude dentre vinte a cinquenta milhões de euros. (KOHLENER, 2011).

FIGURA 09: s/título. Helene Beltracchi atua como sua própria avó. Fotografia. Fonte: <http://www.bbc.co.uk/arts/0/32608939>



Nesta foto, apreendida pela polícia de Berlim, Helene Beltracchi atua como sua própria avó posando na frente de algumas obras. Da esquerda para a direita, possivelmente sejam: um suposto Ferdinand Léger, em seguida, dois supostos Max Ernet. (Não conseguimos identificar as outras duas obras, a pintura do canto superior direito e a escultura na mesa)

A carreira de falsário foi encurtada, possivelmente, por alguns erros grosseiros que o casal realizou. Em 2006, efetuaram uma venda para a empresa *Trasteco Ltd.*, por um preço recorde de 2,88 milhões euros, uma venda intermediada pela Casa de leilão Lempertz, em Colónia. Lempertz, ciente do potencial comercial da obra, anunciou-a em catálogo de referência como um caso de autenticidade garantida. A obra, intitulada *Rotes Bild Mit Pferden*, atribuída a Heinrich Campendonk (1889-1957), supostamente uma pintura que deveria ter sido produzida em 1914.

A obra provinha da suposta coleção de Werner Jäger. O casal havia inserido na parte de trás da obra um rótulo falso do notório galerista alemão Alfred Flechtheim, ativo durante a República de Weimar (aproximadamente, dentre os anos 1919-1933), na tentativa de iludir a genealogia da obra. De acordo com a presença desta cronologia fornecidas pelos Beltracchi, Wener Jäger teria comprado, diretamente de Alfred Flechtheim, a pintura expressionista aos dezesseis anos de idade. Depois dessa descoberta, a *Galeria Artvera* – que estava intermediando a compra com a Casa de leilão *Lempertz* – aconselhou seu cliente, empresa *Trasteco Ltd.* a realizar análise científica para avançar com a pesquisa (SALISBURY e SUJO, 2009).

Após a compra, a empresa *Trasteco Ltd.* solicitou a galeria que disponibilizasse os certificados, junto a outros documentos que acompanhariam a obra, e ainda uma bateria de exames químicos e físicos que atestasse a autenticidade da obra. O fato da casa de leilão Lempertz recusar-se a colaborar, negando a entrega dos documentos solicitados, produziria uma dúvida geométrica. Para uma obra que tenha ficado desaparecida por quase cem anos e não carregasse documentos que atestasse que a obra foi examinada por Dr. Adrea Firmenich, principal especialista em Campendonk e autor do Catálogo de Raisoné do artista, ou por nenhum outro, comprometeu a confiabilidade na transação. (SALISBURY e SUJO, 2009).

Em 2008, o instituto Doerner, em Munique, por meio de espectroscopia Raman – técnica que proporciona informação química e estrutural de quase qualquer material, composto orgânico ou inorgânico permitindo assim sua identificação – atestou que a superfície da obra estava repleta de branco de titânio (HAMMER, 2012). Embora o branco de Titânio, ou dióxido de titânio ser uma das “[...] propriedades conhecidas desde 1870 ou antes, porém não foi produzido com êxito em uma quantidade de braco puro até 1919 na Noruega e na América” (MAYER, 2006, p. 100). A empresa Trasteco, apresentou queixa contra a casa de

leilão *Lempertz*, exigindo reembolso e também informou a Polícia Criminal Alemã. A casa de leilão prosseguiu negando as acusações. Após quatro anos de investigação e de embate entre advogados, foram determinados responsáveis. (SALISBURY e SUJO, 2009).

Depois de quatro anos de duelo com a Casa de leilões com sede em Colónia, Lempertz foi oficialmente condenada por violação de deveres e cuidados pelo promotor de Colónia. A Casa de Leilão Lempertz teve o encargo de reembolsar os compradores pela venda da falsa obra de Campendonk, não apenas todo o preço de venda, mas também todos os custos incorridos pelos processos judiciais. Durante uma audiência pública, o juiz Tribunal Regional de Colónia, não só provou que Lempertz e seus defensores estavam errados, mas também tinha claramente falhado no seu dever, abalando o mercado de arte como um todo. Segundo o Tribunal, dado o alto preço do trabalho e da falta de provas conclusivas de autenticidade disponível, a Casa de leilão Lempertz teria sido diligente, e deveria buscar conhecimento mais profundo que garantisse a autenticidade das obras que comercializasse. (SALISBURY e SUJO, 2009).

Wolfgang e Helene Beltracchi, e seus cúmplices foram presos 27 de agosto de 2010, em Freiburg. Durante o julgamento, em Outono de 2011, Beltracchi admitiu forjar 14 pinturas. Em 2011, após um julgamento de 40 dias, Beltracchi foi considerado culpado e condenado há seis anos em uma prisão, e sua esposa recebeu a pena de quatro anos, também foram condenados a pagar 800 mil em restituição. Com o tempo e devido ao bom comportamento, cumpriram a pena em regime aberto. Beltracchi foi libertado em 9 de janeiro de 2015, tendo servido pouco mais de três anos em carcere. (FORBES, 2015).

Embora tenham sido considerados culpados por ter falsificado catorze obras, o casal afirma ter falsificado mais de cinquenta artistas, produzido mais de trezentas obras. Verdade ou mentira, o fato é que muitas obras de Beltracchi sustentam-se como legítimas em diversos museus ao redor do mundo. Uma investigação criminal em Berlim sugere que Beltracchi passou, pelo menos, quinze anos, a partir da década 1980, junto aos seus cúmplices vendendo falsificações. É possível que tenham inundado o mercado de arte com centenas de obras fraudulentas. O especialista Ralph Jentsch, sugere que centenas de falsificações foram produzidas por Beltracchi, e poderiam ter sido passadas com sucesso pelos seus cúmplices (SONTHEIMER, 2011).

O *Bundesverband Deutscher Kunstversteigerer* (Federação Alemã de Arte de

Leiloeiros), como parte do seu banco de dados de falsificações conhecidas, publicou em 2012 um catálogo de obras do imaginário Jägers Sammlung. O catálogo apresenta cinquenta e quatro pinturas falsificadas, sendo obras de vinte e quatro artistas diferentes, incluindo Heinrich Campendonk (1889-1957), Raoul Dufy (1877-1953), Kees van Dongen (1877-1968), Louis Marcoussis (1878-1941), André Derain (1880-1954), Fernand Léger (1881-1955), Auguste Herbin (1882-1960), Jean Metzinger (1883-1956) e Max Ernst (1891-1976). (LEVESQUE, 2014).

Em 2015, na abertura da exposição individual de Wolfgang Beltracchi – exibição que acolheu obras assinadas pelo ex-falsário – um jornalista Britânico perguntou a ele se ele poderia garantir que nunca mais falsificaria obras de arte, Wolfgang respondeu que: “certamente nunca usaria branco de titânio novamente” (KOLB, 2015).

Para alguns o falsário alemão é um gênio, para outros ele é mais um criminoso famoso na história da arte. Entre admiração e espanto, as obras que Beltracchi pintou à maneira de outras artistas, bem como os processos que foram realizados para atestar proveniência, dividem opiniões. Em 2014, enquanto ainda estava servindo a sua sentença, Christine Brügger, em Berna, abriu as portas para expor as falsificações de Beltracchi. O responsável pela Galerista Brügger está convencido do talento de Beltracchi. “Tal pintura pertence a museus”, exclamou o notório galerista. (MILLIARD, 2014, s/p). A ironia óbvia é que, provavelmente várias de suas obras fraudulentas já estão em museus, insuspeitas. Cumpre informar que, a galeria conseguiu arrecadar com as vendas das obras do artista 650.000 mil euros. O sucesso firmando por meio das vendas de obras do ex-falsário não foi celebrado por todos, a galeria foi expulsa da Associação de Galerias da Suíça – AGS.

Em 2015, foi realizada uma exposição individual do ex-falsário em Munique, Art Room 9, intitulada Freiheit (liberdade). Nessa exposição, também, foram apresentadas obras assinadas pelo próprio Beltracchi, pintada em sua própria caligrafia, Curtis Briggs, responsável pela galeria, não teme repressões. (NEUEDORF, 2015). Vale informar que os Beltracchi ainda são alvos de processos que visam restituição, dividades de hipotecas, acusações de falsificação, dentre outros, são algumas dos problemas que recaem sobre eles.

Frente a sofisticação por eles alcançada, esta história não está fechada, seja pelos processos judiciais ou por falsificações que podem ser descobertas, seja como for, mais uma vez os Beltracchi ensinaram o caminho, pode não demorar muito para que outros sigam seus

passos. Demonstrar a brecha na proveniência obriga a autopreservação para garantir alteridade nas transações. (FORBES, 2014). De alguma forma, eles apontaram um ponto fraco nas transações de obras de arte, obrigando os responsáveis por casa de leilão ou galerias, a ficarem mais atentos. E compradores a serem mais cautelosos.

Contudo, o caso do casal Beltracchi expõe o absurdo do mercado de arte nos quais pinturas são negociadas exclusivamente como investimentos especulativos. Isso evidencia que não é o valor estético de uma pintura que decide se vale a pena milhões gasto ou investido em uma obra, mas sim, o valor monetário e estético, está amarrado a questão de saber se a obra foi produzida por um artista conhecido e da moda ou por um desconhecido. Também, entra em evidencia o fato de que os peritos e negociantes de arte, impulsionadas pela ganância ou vaidade, poderiam declarar pinturas forjadas como obras genuínas sem hesitação. (SONTHEIMER, 2011).

O caso de Beltracchi, ao atacar o mundo da arte com proveniências fraudulentas, evidencia que a falsificação demanda de uma rede de relações para instaurar-se, denunciando que tal atividade pode criar seu próprio universo. O mercado da falsificação inclui catálogos, exposições, financiadores, especialistas, publicações e investigações que, normalmente, acompanhando a ficha de registros de uma ou um conjunto de obras.

Conhecer a real proveniência do registro de uma obra pode ser um trabalho árduo, tendo em vista que pode estar mesclado documentos ambivalentes, conflituosos em seus veredictos e nem sempre esses materiais estarão disponível, a grande maioria dos registros pertence a acervos arquivistas de respeitáveis bibliotecas. As instituições culturais confirmam a herança cultural de várias formas, amiúde, bibliotecas, arquivos, repositórios e museus cumprem trabalho indispensável na manutenção e construção do legado. Ambos dependem da documentação como evidência, seja para transações, exposições ou correspondência. No mundo da arte, a proveniência é fundamental para indicar a história e vincular valor a uma obra (CARTER, 2007).

Insta apontar que o papel de repositório também é utilizado como elemento fundante da fraude, pois existem falsários que inserem os documentos fraudulentos em repartições de prestígios, na ambição de que os responsáveis pela instituição concedam o certificado de autenticidade a obra fraudulenta. Até meados da década de 1990, não pairava a suspeita de que os ataques virulentos dos falsários poderiam atingir bibliotecas arquivistas. Em 1996 veio

à luz um novo esquema que ilustra a crescente sofisticação dos falsificadores de arte, documentos dos arquivos da *Tate Gallery*, em Londres, haviam sido adulterados na intenção de construir provas de registro para que obras fraudulentas fossem aceitas por potenciais comerciantes de arte como genuínas. (RIDING, 1996).

Essa notícia foi recebida com espanto e divulgada com cautela. Os policiais das *Scotland Yard* optaram por não divulgar a documentação que estava em investigação, nomes e instituições lesas foram ocultadas, em primeira instância, numa tentativa de evitar balbúrdia, todavia, a ocultação de dados não minimizou as especulações (RIDING, 1996).

Sem a real dimensão do problema, responsáveis pelos arquivos da *Tate*, assim como comerciantes de arte e antiguidade receberam a notícia com assombro pois desconheciam – e talvez desconheçam – todas as instituições que tiveram os arquivos adulterados. Talvez a existência e conhecimento deste fato obrigue algumas instituições a aceitar que não há precisão e segurança em afirmar a autenticidade de obras recém-comercializadas como autênticas, também não há como mensurar quanto tempo essa prática é utilizada ou quantas instituições podem ter sido afetadas. Mensurar o nível de confiabilidade dos arquivos e registros armazenados em bibliotecas, calcular o alcance da contaminação constitui uma longa empreitada. Constance Lowenthal, uma das mais reconhecidas especialista em arte roubada e falsificada dos EUA, diretora executiva da *International Foundation for Art Research*³⁰, sediada em Nova York, afirmou que, mesmo que tenham se deparado ao longo da carreira com documentações fraudadas, nunca tiveram conhecimento de que adulteração de materiais de pesquisas pudesse ser inserida em meio a documentação autêntica de bibliotecas arquivistas (RIDING, 1996).

Os responsáveis em causar tamanha confusão foram os dois britânicos: John Drewe (1948-), idealizador da fraude de proveniências, e John Myatt (1945-), copista e falsário. Em 1986, Myatt publicou um anúncio nos jornais britânicos, em que se oferecia para pintar falsificações genuínas de pinturas do século XIX e XX por 150 libras, *Pirate Eye*, era o título do anúncio publicado no jornal londrino. Poderíamos dizer que Myatt foi honesto com essa divulgação de expediente e prática, em primeira instância. No entanto, Drewe, um suposto

³⁰ *International Foundation for Art Research* (IFAR) é uma organização sem fins lucrativos que foi criada para canalizar e coordenar informações acadêmicas e técnicas sobre obras de arte. IFAR fornece um quadro administrativo e jurídico em que os especialistas podem expressar suas opiniões objetivas. Estes dados são disponibilizados a indivíduos, associações e agências governamentais. Contém em acervo mais de 30.000 arquivos de arte roubada ou falsificada.

PHD em física nuclear, era seu cliente regular, sendo capaz de revender as pinturas falsificadas ou copiadas por Myatt como originais. (GENTLEMAN, 1999).

Myatt produziu obras que foram supostamente atribuídas aos seguintes artistas: Henri Matisse (1869-1954), Albert Gleizes (1881-1953), Roger Bissière (1886-1964), Marc Chagall (1887-1985), Le Corbusier (1887-1965), Ben Nicholson (1894-1982), Jean Dubuffet (1901-1985), Albert Giacometti (1901-1966), Graham Sutherland (1903-1980) e Nicolas de Staël (1914-1955). Embora possa ter produzido uma paleta variada de artistas, Amelia Gentleman, escritora do jornal *The Guardian*, acompanhou o julgamento da dupla e relatou que Myatt foi descrito como um homem talentoso mas pouco criterioso nas escolhas dos materiais, uma vez que realizou pinturas com materiais que apenas haviam sido criado a partir da década de 1950, ou seja, suas fraudes eram anacrônicas. Um dos galeristas lesados pelas obras fraudulentas, Peter Nahum, colaborador regular em redescobrir obras perdidas, proprietário da *The Leicester Galleries*, em Londres, afirmou que estava chocado com a má qualidade das pinturas, afirmou que apenas efetuou a compra devido as credencias documentais da obra (GENTLEMAN, 1999).

Provavelmente aqueles que argumentaram na intenção de desprestigiar os falsários não estavam atento aos números de obras descobertas. De duzentas falsificações que Myatt alegava ter realizado, apenas quatorze haviam sido recuperadas no momento do julgamento. Com o passar dos anos, a polícia recuperou sessenta obras falsificadas, restando uma centena de obras que Myatt alegou ter realizado para serem descobertas. (THE GUARDIAN, 2009).

Segundo o jornalista investigativo David Pallister, especializado em erros judiciais, não foram especialistas que descobriam a farsa mas a esposa de Drewe que o delatou. Em 1993, após Drewe deixar a Batsheva Goudsmid, por uma parceira israelense, Goudsmid ficou para si com material incriminatório e, para vingar-se, entregou para polícias dois sacos de lixos cheios de provas (PALLISTER, 1999). Dois anos depois, em 1995, *Scotland Yard* prendeu John Myatt. Ele logo cooperou com as autoridades delatando John Drewe. Em 16 de abril, a polícia invadiu a galeria de Drewe em Reigate, na Inglaterra, e encontrou materiais que ele teria usado para forjar certificados de autenticidades. Durante o interrogatório, Drewe contestou protestando sua inocência sob a alegação de que era um traficante e revendia armas com dinheiro capitalizado por meio das falsificações. Sem prova dessas alegações, os interrogadores acreditaram que o seu discurso era apenas uma tentativa para intimidá-los.

(LANDESMAN, 1999).

O julgamento começou em 1998 e terminou em 1999, Drewe, apelidado de mestre das marionetes, foi condenado há seis anos por conspiração de fraude, duas acusações de falsificação e uma de roubo. Ficou em carcere dois anos na prisão. Myatt foi condenado a um ano de prisão pela acusação de conspiração de fraude, liberado quatro meses depois de sua sentença, por bom comportamento (THE GUARDIAN, 1999).

Julia N. Rossi publicou em 2012 *Salting the Archives: A Cautionary Tale of Forgery, Deceit, and Archival Corruption*. Material em que propõe analisar documentos falsos e suas implicações para arquivos de bibliotecas. Formulou uma dura crítica aos falsários e viu a si mesma como responsável em aprofundar a questão, reconheceu que, embora investigadores da *New Scotland Yard* travaram uma verdadeira odisseia para identificar todos os acervos arquivísticos potencialmente contaminados, a extensão do ato Drewe pode nunca ser totalmente conhecida. Esse ocorrido afetada não só o mercado de arte moderna, mas também a credibilidade de algumas das maiores instituições culturais na Grã-Bretanha, podem ter comprometido acervos arquivísticos de instituições em outros países. (ROSSI, 2012).

Na década de 1980, o mercado de arte britânico foi sistematicamente contaminado com pinturas forjadas, mascarada de obras legítimas de artistas modernos. Essas obras circularam com o auxílio dos certificados forjados por Drewe, que passou quase uma década inventando registros falsos e semeando falsificações em coleções existentes, tais como: na biblioteca arquivista da *Tate Gallery*, na *National Art Library*, localizada no *Victoria and Albert Museum* e no *British Council*, para citar algumas (ROSSI, 2012).

A fim de corroborar as procedências necessárias para acompanhar as criações fictícias de Myatt, Drewe caiu nas graças de vários grandes arquivos em Londres e metodicamente plantava documentos falsos no meio de registros autênticos. Possava como cientista rico e patrono das artes que desejava ajudar e a financiar projetos em troca do acesso irrestrito a repositórios arquivísticos. Ofereceu contribuições generosas em dinheiro a instituições, doou obras de artistas renomados para conquistar a confiança dos diretores e não levantar suspeitas. Por exemplo, ICA – *Institute of Contemporary Art* –, em Londres, ele ofereceu para contribuir com o acervo um esboço de Giacometti (1901-1966) e uma colagem de Le Corbusier (1887-1965), Bill McAlister, diretor do instituto, não recusou a oferta. Drewe Também fez doação de 50.000 libras a mesma instituição. McAlister, para mostrar seu apreço, levou Drewe para os

arquivos, dando-lhe uma cópia da chave e acesso irrestrito a sala de arquivo (ROSSI, 2012).

Provavelmente Drewe aproveitou a falha de segurança e também a oportunidade de permanecer nas salas dos arquivos sem vigilância para contrabandear documentos autênticos ainda em brancos, pilhar arquivos e materiais que eventualmente poderiam ser utilizados para forjar e ou atestar a autenticidade de obras fraudulentas. Longe de suas intenções resumirem-se a mera pilhagem, Drewe pode adulterar catálogos de décadas passadas, podendo fornecer proveniência substantiva ao inserir réplicas em arquivos relevantes mesclando documentos originais com fraudulentos. (ROSSI, 2012).

Segundo Rossi, a maioria das pinturas forjadas por Myatt eram amparadas por proveniências fraudulentas produzidas pelo próprio Drewe e não em registro que atestasse obras perdidas ou faltantes. Pode não ser exagero afirmar que Drewe buscou a falsificação perfeita, o material utilizado era adequado, dificilmente seria contestado por anacronismo e, além disso, a proveniência estava em local de prestígio. Dentro desta lógica, não havia a necessidade das pinturas possuírem uma qualidade inabalável. Destaca-se que não se tratava de documentação recém-descoberta apresentada junto a obra fraudulenta a comerciantes de artes, como o casal Beltracchi fez. As pinturas falsificadas por Myatt, uma vez expostas, agiam como um dispositivo que convidava pesquisadores a autenticá-las, por meio das proveniências espalhada nos acervos das bibliotecas arquivistas do país. Desta forma, para a pintura fraudulenta ser convertida em genuína, bastaria apenas que algum pesquisador associasse a obra aos documentos das bibliotecas. Tendo as provas de autenticidade plantada em repositórios de arquivos de renome, minimizaria a suspeita de falsificação, pois a crescente dúvida sobre a autenticidade de uma obra recebe ganho de potência quando obras forjadas surgem acompanhadas de atestado de autenticidade (ROSSI, 2012).

Com o conhecimento da dependência do mundo da arte em documentos de arquivo para determinar a genealogia de uma obra de arte, John Drewe chegou a realizar importantes documentos de proveniências fraudulentos. Se documentos falsos poderiam ser adicionados a acervos arquivísticos respeitáveis, então estes registros fraudulentos poderiam ser utilizados para autenticar pinturas forjadas.

Em 1990, Drewe expandiu sua prática seguindo a mesma fórmula que usou para obter acesso aos arquivos do ICA. Doou 20.000 libras para a Tate, solicitou a permissão para pesquisar nos arquivos da instituição e conseguiu acesso aos arquivos da *National Art*

Library, localizada no *Victoria and Albert Museum*. Uma vez dentro dos arquivos, alterou os registros semeando sua própria história, uma crônica alternativa que reconstruiria, por meio da inclusão ou substituição, possibilidades históricas. (LANDESMAN, 1999).

Atualmente John Drewe está preso. Em março de 2012, foi condenado há oito anos por roubo de receitas provenientes da venda da casa de um professor de música aposentado e por envolvimento em fraude do título de propriedade. O juiz que conduziu o caso disse-lhe que ele era a pessoa “mais tortuosa e desonesta que ele já tinha conhecido”. (CUNNINGHAM, 2012, s/p).

Dado o exposto, este episódio não demonstra que os especialistas foram imprudentes em não perceber a adulteração ou a contaminação dos repositórios. Antes prova que os negociantes de arte estavam apenas atento a falsificação na superficialidade da obra e não ao todo. Torna evidente que, para o mercado, o valor da obra não está relacionado ao conteúdo interno da mesma, mas a capacidade de confiabilidade da proveniência assegurada na materialidade da obra, ou dos documentos em que esteja associada. Também não podemos afirmar que a segurança dos acervos arquivistas foram indulgentes, pois os arquivistas foram treinados para perceber sujeitos que tentassem remover documentos das coleções e não adicioná-los, ou seja, foram treinados para perceber a ausência de itens dos repositórios.

De tal forma que, podemos compreender o furto ou o roubo de obras de arte como um ato que ocupa a primeira cena, já que é percebido na ausência da obra, a falsificação, ao contrário, está diluída na obra, diante dos olhos do espectador, ou seja, é um crime que não oculta provas, encontrando-se no fundo da própria imagem, repousando em camadas mais profundas, ou sutis, aguardando ser despertada.

A questão adere propriedade quando pesquisadores despercebem e sondam como o problema pode ser abismal, no qual a falsificação pode obter correspondências com a obra e o artista provedor. Capilarizando elos temporais, no qual a obra falsificada inseri-se nas rachaduras ou lacunas da historiografia, em que documentos fraudulentos, na tentativa de atestar a legitimidade, funcionam como prova irrefutável. Desta forma, deformando o desenho histórico de artistas.

Se considerarmos a relevância atribuída a autenticidade, o papel das obras na história da arte e da própria humanidade, será forçoso concluir que o assalto à cultura é mais custoso para a historiográfica do que o valor monetário dispendido nas transações de obras

fraudulentas. E, talvez, a questão não esteja recebendo a devida intenção quando o problema é tomado como um dano material.

Por fim, talvez apenas as obras falsificadas que por deslize, por erro ou por vaidade dos falsários acabam sendo descobertas, e uma grande quantidade de falsificações, assim como falsificações perfeitas, podem estar espalhadas pelos museus, instituições e coleções privadas proporcionando um genuíno prazer a quem a observa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciarmos essa dissertação afirmamos que vivemos em um universo falsificado, que nossas certezas são ilusões e que quase metade das obras artísticas antigas são falsas ou parcialmente falsificadas. Foi demonstrado que, por vezes, a intrusão e a adulteração em obras obedecem motivações econômicas e ideológicas.

Constatamos que a atribuição na arte corresponde ao desejo e aos esforços de práticas coletivas, para além dos valores intrínsecos que possam estar contidos na obra. A obra de arte existe no interior de uma convenção, pode não haver nenhum valor em sua materialidade. Nesta continuidade as práticas coletivas correspondem a finalidade de capacitar, metafisicamente, objetos à apreciação. Dessa forma, as obras alcançam valor econômico e idoneidade por meio da atribuição de autenticidade.

Dissemos também que o plágio pode ser entendido como uma forma de “homenagem”, e a falsificação não implica em roubo, mas em uma estranha proximidade entre autores.

Afirmamos que abordar a falsificação apenas pelos aspectos legais anula a complexidade do fenômeno, e que nem sempre há delito, mas engano, que quando não percebido tende a dispersar e, nesta dispersão, a falsificação pode ser entendida como uma forma estética que coloca as coisas em seu limite, onde os ideais comerciais e o desejo em descobrir o passado ultrapassam as prerrogativas.

No horizonte da criação, a falsificação demonstra que o novo é o renovado ou uma elaboração sem história. Logo, a liberdade é pré-requisito para o novo. Toda obra instaura um empreendimento relacional e, na falsificação, o falsário é um artista crítico que não inscreve seu veredito nas relações de produção, mas nas produções de relações.

Por fim, nas relações do mundo da arte podemos constatar que obras notoriamente falsas estão ganhando exposições, as contestações de que obras antigas sejam falsas são constantemente refutadas, daí que podemos pensar que o mundo da arte esta cruzando elementos que não são bem explicados ou que a arte é algo dialógico. Nesta dialética, ocorre interlocução ativa, o intérprete também tem voz e voto, só assim a interface fica assegurada e a alteridade garantida. No jogo da autenticidade, a criação e a verdade correspondem ao um caráter ficcional. O ato de falsificar não é apenas um problema moral ou legal. A arte é algo

dialógico por se alimentar do interlocutor, um aparelho crítico capaz de acompanhar os diversos movimentos. A falsificação é pluri-unívoca, pois tem a capacidade de reencanamento, permitindo dupla satisfação.

REFERÊNCIAS:

ABELLEYRA, Angélica. **De Falsificaciones de Arte**. *Grupo de Reflexión sobre Economía y Cultura* – GRECU. S/d. Disponível em: <http://economiacultural.xoc.uam.mx/index.php/abelleyra/271-falsificaciones> Acesso em: 01/07/2014.

ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de. **O Coleccionismo Ilustrado na Gênese dos Museus Contemporâneos**. Anais do Museu Histórico Nacional, v. 33, 2001.

AMORE, Anrhyon M. **The Art of the Con. The Most Notorious Fakes, Frauds, and Forgeries in the Art World**. 1 ed. EUA: Publisher St. Martin's Press. 2015.

ANDREW, Stewart. **Classical Greece and Birth of Western Art**. Cambridge University Press, 2007.

ARNAU, Frank. **Arte de Falsificar la Arte**. Tradução de Juan Godo Costa. 1ª Ed. Barcelona, España: Editora Noguer, 1961.

BANDEIRA, Júlio e LAGO, Pedro Corrêa de. **DEBRET E O BRASIL: OBRA COMPLETA (1816-1831)**. 4ª Ed. Rio de Janeiro, Editora Capivara, 2013.

BATAILLE, Georges. **A Experiência Interior**. 1ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BESANÇON, Alain. **A Imagem Proibida: Uma História Intelectual da Iconoclastia**. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____, Jorge Luis. **Kafka e seus precursores**. In: BORGES, Jorge Luis. Outras inquisições. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORRELLI, di Licia Vlad: **La falsificazione in archeologia**. *Treccani, Cultura Italiana*, 2002. Disponível em: <http://www.consultarte.com/scripts/home.asp> Acesso em: 28/05/2015.

BOWDER, Diana. **Quem Foi Quem Na Roma Antiga**. Tradução de Maristela Ribeira de Almeidas Marcondes. 1ª Ed. São Paulo: Art Editora, 1980.

BRADLEY, Kimberly: **Why Museums Hide Masterpieces away**. *BBC*. 23 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://www.bbc.com/culture/story/20150123-7-masterpieces-you-cant-see> Acesso em: 03/03/2016

BROOKS, David: **A Galeria Vicent van Gogh**. 1996-2016. Disponível em: <http://www.vggallery.com/> Acesso em: 05/02/2016

CANELAS, Luciada. **Chauvet: A Caverna das Maravilhas já tem uma réplica.** *Público*. 11 de abril de 2015 Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/chauvet-a-caverna-das-maravilhas-ja-tem-uma-replica-1692096> Acesso em: 25/06/2015.

CAPARRÓS, Martín. **Valfierno**. 1ª Ed. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Campanhia das letras, 2004.

CHARNEY, Noah. **The Art of Forgery: The Minds, Motives and Methods of Master Forgers**. 1ª Ed. London: Publisher Phaidon Press Limited, 2015.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio**. 1ª Ed. Estação Liberdade, Brasil, 2001. 304 p.

CONDE, Idalina: **Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo**. Lisboa: CIES e-Working Paper N.º 156/2013.

CUNNINGHA, Christine. **Businessman John Drewe Jailed for Eight Years Following Fraud Trial at Norwich Crown Court.** *Eastern Daily Prees*. 12 de março de 2012. Disponível em: http://www.edp24.co.uk/news/crime/businessman_john_drewe_jailed_for_eight_years_following_fraud_trial_at_norwich_crown_court_1_1234548 Acesso em: 01/05/2016.

DANTO, Arthur, **A transfiguração do lugar-comum**. Tradução Vera Pereira. 1ª Ed. São Paulo: Editora Cosac Naif, 2005.

_____, Arthur. **Após o fim da Arte: arte contemporânea e os limites da história**. Tradução Saulo Krieger. 1ª Ed. São Paulo: Editora. EDUSP, 2010.

_____, Arthur. **O Descredenciamento filosófico da arte**. Tradução de Rodrigo Duarte. 1ª Ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

DARMON, Adrian: **Forgeries, A Long History**. 1998, disponível em: <http://www.museum-security.org/forgeries.htm> Acesso em: 05/02/2015.

DICIONÁRIO, **Aurélio da língua portuguesa, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira**. São Paulo: Ed. Positivo, 2010.

DICKIE, George. **Definindo arte: intensão e extensão. Estética: fundamentos e questões de Filosofia da Arte**. KIVY, P. (Org.) 1ªEd. São Paulo, 2008.

_____, George. **El circulo Del arte: uma teoría Del arte**. Tradução de Rolando Almeida. 1ª Ed. Espanha: Paidós, 2005

_____, George. **Introdução à estética**. Tradução de Vítor Guerreiro. Ed. Lisboa: Bizâncio, 2008.

_____, George. **O que é arte?** Trad. Carmo D'Orey. In: *O que é arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007.

DINIZ, Debora e TERRA, Ana. **Plágio – Palavras Escondidas**. 1ª Ed. Brasília: Editora Fio Cruz, 2014.

DOLNICK, Edward. **The Forger's Spell: A true Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century**. 1ª Ed. London: Harper Perennial, 2009.

DUTTON, Denis. **Forgery and Plagiarism**. in *The Encyclopedia of Applied Ethics*, edited by Ruth Chadwick, 4 vols. San Diego: Academic Press, 1998.

_____, Denis. **The Death of a Forger**. (on Eric Hebborn), essay for *Aesthetics Online*, website of The American Society for Aesthetics, edited by Dominic McIver Lopes, 1996.

EUDEL, Pablo. **La Falsificacion de Antiguidades y Objetos de Arte, Alteraciones – Fraudes y Adulteraciones descubiertas**. 1ª Ed. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1947.

FAILLE, Jacob Baart de la. **The works of Vincent van Gogh: his paintings and drawings**. Amsterdam: Meulenhoff, 1970.

FAULHABER, Priscila e LEITE LOPES, José Sérgio (orgs.). **Autoria e História Cultural da Ciência: Roger Chartier**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012.

FLORENZANO, Maria Beatriz B. **Sociedade e economia na antiguidade**. 1ª Ed. Editora Brasiliense, Rio de Janeiro. 1982.

FORBES, Alexander. **What You Need To Know about Master Forger Wolfgang Beltracchi's Latest Antics**. *Art Net News*. 3 de março de 2014. Disponível em: <https://news.artnet.com/market/what-you-need-to-know-about-master-forger-wolfgang-beltracchis-latest-antics-3292> Acesso em: 01/05/2016.

FURLANETO, Andrey. **Sob Suspeita de Falsificação, Christie's retira dez obras Brasileiras de Leilão**. *O Globo*. 07 de maio de 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/sob-suspeita-de-falsificacao-christies-retira-dez-obras-brasileiras-de-leilao-8310648> Acesso em: 12/06/2015.

GAYFORD, Martin: **The Sunflowers are Mine**. *The Spectator*. Disponível em: <http://www.spectator.co.uk/2013/10/the-sunflowers-are-mine-by-martin-bailey-review/> Acesso em 15/03/2016.

GENTLEMAN, Amelia. **Fakes leave art world in chaos**. *The Guardian*. (1999-02-13— Retrieved. 2007-08-31). Disponível em: Acesso em: 27/04/2016.

GIRAUDY, Daniele e BOUILHET, Henri. **O Museu e a Vida**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da Arte: Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos**. Tradução de Vítor Moura e Desidério Murchio. 1ª Ed. Editora Gradiva, Lisboa. 2006.

GREFFE, Xavier. **Arte e Mercado**. 1ª Ed. (organização Teixeira Coelho), Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2013.

GRIMES, Willians. **To Reel In Crowds, a Museum Is Showing a Fake Painting**. *New York Times*. 31 de outubro de 2014 disponível em: <http://www.nytimes.com/2014/11/01/arts/design/to-reel-in-crowds-a-museum-is-showing-a-fake-painting.html> acesso: 25/07/2015.

Hammer, Joshua. **The Greatest Fak Art Scam in History?** *VF Cultura*. 10 de outubro de 2012. Disponível em: <http://www.vanityfair.com/culture/2012/10/wolfgang-beltracchi-helene-art-scam> acesso em: 29/04/2016.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972

HOME, Stewart. **Manifestos Neoístas**. 1ª Ed. São Paulo: Brasil LTDA, 2004.

HOVING, Thomas. **False Impressions: The Hunt for Big-time art Fake**. New York: Simon and Schuster, 1996.

HOVING, Thomas. **The Forgery Boom**, by Connoisseur. *Kentucky New Era*. 01 de novembro de 1986. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0N-VGjzr574C&dat=19861101&printsec=frontpage&hl=pt-BR> acesso em: 24/08/2016

HUFFMAN, Laurie. **Canton Exhibit Looks at Fakes and Forgeries in the Art World**. *Alliance the Review*. 18 de setembro de 2014. Disponível em: <http://www.the-review.com/entertainment/2014/09/18/canton-exhibit-looks-at-fakes-and-forgeries-in-the-art-world> acesso em 02/02/2016.

HULSKER, Jan. **The New Complete Van Gogh: Fully revised and enlarged edition of the Catalogue raisonné**. John Benjamins Publishing Company; 2 Sub edition, 1996.

MACHADO, Cassiano Elek. **Autenticidade de Obras É Questionada**. disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj021010.htm> acesso em: 20/01/2016

INWOOD, Michael. **O dicionário de Hegel**. Editora Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 2011.

JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 3ª Ed. Editora Jorge Zahar. Rio de Janeiro 2001.

KEATS, Jonathon. **Forged: Why Fakes Are the Great Art of Our Age**. 1ª Ed. Publisher Oxford University press, London. 2013.

KENNEDY, Maev. **Restoration Reveals Hidden Whale in 17th-century Dutch Painting**. *The Guardian*. 04 de junho de 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/04/restoration-hidden-whale-dutch-painting> Acesso em: 03/09/2015

KOLB, Bettina. **How Beltracchi, the world's most famous art forger, plays with the market.** *Made For Mids* – DW. 19 de agosto de 2015. Disponível em: <http://www.dw.com/en/how-beltracchi-the-worlds-most-famous-art-forger-plays-with-the-market/a-18436266> Acesso em: 29/04/2016.

KÖLN, MICHAEL KOHLER. **Es Hat Mir Mächtig Spass Gemacht.** *Art das kunstmagazin*. 28 de outubro de 2011. Disponível em: <http://www.art-magazin.de/szene/9762-rtkl-sammlung-jaegers-koeln-es-hat-mir-maechtig-spass-gemacht> Acesso em: 01/04/2016.

KOMAROVA, Sofia. **Why Not Dstroy This Fakes? A Defence of the Chagall Committee.** *Apollo Internacional Art Magazine*. 06 março de 2014. Disponível em: <http://www.apollo-magazine.com/destroy-fake-chagall-committee/> Acesso em: 14/02/2016.

KOUSSER, Rachel. **Creating the Past: The Vénus de Milo and the Hellenistic Reception of Classical Greece.** In *American Journal of Archaeology*, vol. 109, n.02. 2005.

LANDESMAN, Peter. **A 20th-Century Master Scam.** *The New York Times*. 18 de julho de 1999. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1999/07/18/magazine/a-20th-century-master-scam.html?pagewanted=all> Acesso em: 14/02/2016.

LENAIN, Thierry. **Art Forgery: The History of a Modern Obsession.** 1ª Ed. London: Publisher Reaktion Books, 2012.

LEVESQUE, Dawn. **Wolfgang Beltracchi and the Biggest Art Scandal.** *Liberty Voice*. 22 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://guardianlv.com/2014/02/wolfgang-beltracchi-and-the-biggest-art-scandal/> Acesso 01/05/2016.

LUSA. **Abolida a Pena de Morte no Illinois.** *Diário de Notícias*. 09 março de 2011. disponível em: <http://www.dn.pt/globo/eua-e-americas/interior/abolida-a-pena-de-morte-no-illinois-1802113.html> Acesso em 19/02/2016.

MACHADO, Cassiano Elek. **Cuidado, Tinta Fresca.** *Revista Piauí*. 17 de fevereiro de 2008. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/cuidado-tinta-fresca/> Acesso em: 23/07/2015.

MARK, Jones. **Fake? The Art of Deception.** 1ª Ed. EUA: Publisher University of California Press,. 1990.

MARTINEZ, Felipe Sevilhano. **Van no Masp.** Campinas, 2015. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

MCCAMLEY, Frankie. **Art Forgery Freed and Making Millions.** *BCC*. <http://www.bbc.co.uk/arts/0/32608939> Acesso em: 10/12/2015.

MEYER, Ralph. **Manual do Artista: de Técnicas e Materiais.** 1ª Ed. Tradução de Christine Nazareth. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MENEZES, Caroline: **As Reverberações da Arte Pós-Duchamp**. Blog Doims: 03 de junho de 2013. Disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/as-reverberacoes-da-arte-pos- Duchamp-por-caroline-menezes> acesso em: 23/05/2015

MILLIARD, Coline. **Master Forger Wolfgang Beltracchi Gets a Gallery Show**. *Art Net News*. 08 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/master-forger-wolfgang-beltracchi-gets-a-gallery-show-190326> Acesso em: 29/04/2016.

MOURA, Vítor (org. e tradução): **Arte em teoria: Uma analogia Estética**. 1ª Ed Lisboa: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2009.

MUSCARELLA, Oscar W. **Excavated in the bazaar: Ashubanipal's Beaker**, em *Source*, vol. xx, núm. 1,2000.

NEUENDORF, Henri. **Notorious Forger Wolfgang Beltracchi Is Making Millions since Going Legit**. *Art Net News*. 12 de maio de 2015. Disponível em: <https://news.artnet.com/people/forger-wolfgang-beltracchi-exhibition-296551> Acesso em: 29/04/2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral (1873)** in *Obras Incompletas*. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2000.

NOBOLI, Riccardo. **The Gentle art of Faking: a History of the Methods of Producing Imitations e Spurious Works of Art From the Earliest Times Up to the Present Day**. Seeley Servie e Co. Ltd. London. 1922.

NOCE, Vincent. **A Propos D'un Tableau Présenté Comme un van Gogh**. 2014. Disponível em: http://next.liberation.fr/culture/2004/04/12/a-propos-d-un-tableau-presente-comme-un-van-gogh_475761

OLIVEIRA, Armando. **Mora de Arte: uma análise institucional**, in: OLIVEIRA (et. al.). *Tópicos de Filosofia Geral*, 1ª Ed. Editora Brasiliense, São Paulo 1998.

PALLISTER, David. **The Conman: How One Man Fooled the Modern Art Establishment by Laney Salisbury and Aly Sujo**. *The Guardian*. 10 de abril de 2010. Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2010/apr/10/the-conman-salisbury-sujo-review> Acesso em: 15/03/2016.

PERISSÉ, Gabriel. **O Conceito de Plágio Criativo**. 2005. Disponível em: http://www.perisse.com.br/artigos_e_ensaios_de_Gabriel_Perisse.html Acesso em: 03/02/2015.

PRADENNE, A. Vayson de. **La Prehistoria: Advenimiento del Hombre**. 1ª Ed. Buenos Aires: Pleamar, 1943.

RESTANY, Pierre. **Os novos realistas**. 1ª Ed. Editora Perspectiva: São Paulo. 1979.

ROSE, Marc. **Whats is Not a Scientific**. In: Biagioli e Galison. *Scientific Authorship*. New York and London: Routledge, 2003.

ROSEN, Aaron. **Forum: Is it Ever Justifiable to Burn a Fake?**. *Apollo*, The Internacional Art Magazine. 04 de março de 2014. Disponível em: <http://www.apollo-magazine.com/forum-justifiable-burn-fake/> Acesso em: 19/02/2016.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: Entre o Documento e Arte Contemporânea**. Tradução Constancia Egrejaas. 1ª Ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

RYBACK, Timothy. **The So-Called van Goghs**. *Art News*. 01/11/2007. Disponível em: <http://www.artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-sorting-out-the-sunflowers/> Acesso em: 20/06/2015.

SCHÁVELZON, Daniel. **Arte y Falsificación en América Latina**. 1ª Ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Editora Tezontle, 2009.

SCHJELDAHL, Peter. **Fakery**. *The New Yorker*. 08 de novembro de 2013. Disponível em: <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/fakery> Acesso em: 14/03/2016.

SIMON, Bob. **The Con Artist: A Multimillion Dollar Art Scam**. *CBS News*. 03 de agosto de 2014. Disponível em: <http://www.cbsnews.com/news/con-artist-wolfgang-beltracchi-on-multimillion-dollar-scam/> Acesso em: 29/04/2016.

SLIVE, Seymour. **Pintura Holandesa 1600-1800**. Tradução de Miguel lana e Otacilio Nunes. 1ª Ed. São Paulo: Cosac & Nayfi, 1998.

SONTHEIMER, Michael. **A Cheerful Prisoner: Art Forger All Smiles After Guilty Plea Seals Deal**. *Spiegel Online Internacional*. 27 de outubro de 2011. Disponível em: <http://www.spiegel.de/international/germany/a-cheerful-prisoner-art-forger-all-smiles-after-guilty-plea-seals-deal-a-794454.html> acesso em: 29/04/2016.

SPÄTH, Daniela. **Grande Queima de “Arte Degenerada”: Um Mistério de 75 anos**. *Made For Mids – DW*. 20 de abril de 2014. Disponível em: <http://www.dw.com/pt/grande-queima-de-arte-degenerada-um-mist%C3%A9rio-de-75-anos/a-17511014> Acesso em: 24/04/2016.

STREETER, Michael. **Van Gogh "Falso" pode abalar mercado**. *Folha de São Paulo*. 31 de outubro de 1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/31/ilustrada/11.html> Acesso em: 23/05/2015.

THE GUARDIAN. **What’s Wrong with This Picture?**. *The Guardian*. 20 de fevereiro de 1999. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/1999/feb/20/books.guardianreview4> acesso em: 20/04/2016.

VALENTE, Décio. **O Plágio**. São Paulo: livraria Farah, 1986.

VALENTIN, Pierre. **The Destruction of Fakes**. *Art Law*. 12 de setembro de 2013. Disponível em: <http://www.artatlaw.com/archives/archives-2013-july-dec/the-destruction-of-fakes> Acesso em: 25/03/2016.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos Artistas**. Tradução de Ivone Castilho Bennedetti. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VIEIRA, Ana Maria. Quando a Arte e a Técnica se Confundem. *Boletim UFMG*. Nº **1599 – ano 34. 03 de março de 2008**. Disponível em: <https://www.ufmg.br/boletim/bol1599/4.shtml> Acesso em: 14/08/2015.

VISSIÈRE, Hélène. **Moi, Mark Landis, Peintre, Faussaire et Philanthrope**. *Le Point*. 21 de abril de 2011. Disponível em: http://www.lepoint.fr/societe/moi-mark-landis-peintre-faussaire-et-philanthrope-21-04-2011-1324103_23.php Acesso em: 26/07/2015.

WHALEY, Barton. **Detecting Deception: A Bibliography of Counterdeception Across Time, Cultures, and Disciplines**. Second Edition, EUA. 2006. Disponível em: <http://jmw.typepad.com/files/whaleybibliographycounterdeceptionsecondedition.pdf> Acesso: 09/09/2015.

WILKINSON, Alec. **The Giveaway**. *The New Yorker*. 26 de agosto de 2013. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2013/08/26/the-giveaway> Acesso em: 25/07/2015.

WYNNE, Frank. **Eu Fui, A lenda do falsário que enganou os nazistas**. 1ª Ed. São Paulo: Editora Companhia das letras, 2008.

ZBIGNIEW, Herbert. **Capela Sistina Subterrânea**. *Revista Piauí*. 01 dezembro de 2011. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/capela-sistina-subterranea/> Acesso em: 23/06/2015.