



FORENSIC EXPERT OPINIONS ON ARTISTS' SIGNATURES

Tadeusz WIDŁA

University of Silesia, Katowice, Poland

Abstract

The article presents the results of research on signatures of paintings, both from the legal and methodological perspective. A symptomatological analysis of 5000 signatures was conducted for the purposes of the study. A hypothesis was put forward that the graphic-comparative method can be utilized to identify signatures. After examining 3000 signatures executed by modern painters, the hypothesis was confirmed. An algorithmic methodology for conducting forensic examination was prepared in order to adapt the graphic-comparative method to the specifics of examining signatures.

Keywords

Criminalistics; Forensic examination of handwriting; Questioned signatures; Document examination; Examination of artists' signatures.

Received 10 February 2020; accepted 10 March 2020

ORCID: 0000-0001-6319-7048

This study was conducted as part of a National Science Centre research project – *OPUS 8 no 2014/15/B/HS5/01570*.

Justice administration bodies, museums and business entities (antique shops, etc.) are increasingly frequently turning to document experts for expert opinions on signatures (Szyborska, Kowalczyk, 1989). The need to undertake such activities results from the fact that signatures are sources of basic information in attribution procedures. They are therefore also the subject of examinations aimed at identifying an artist conducted for the purposes of court proceedings. 90% of authentic paintings remain unsigned, but 90% of fake works have a signature, claimed Guy Isnard (after: Froentjes, 1958). This is due to the following factors:

- Counterfeiters usually sign their forgeries with fake signatures (e.g. Fig. 2).
- Sometimes, in order to mislead a potential buyer, the work of one artist is signed with a forged signature of another artist, whose works are more sought after on the market, and thus reach higher prices. In such cases, signatures that have been appropriately modified are also encountered.
- There are also cases of so-called goodwill signatures, i.e. where artists sign the works of other artists to enable the latter to sell the signed painting at a higher price (e.g. Corot and Vlaminck did this). Goodwill signatures were also sometimes placed on paintings of someone else's authorship in order to enable the owners to sell such works for profit (e.g. Jacek Malczewski once did so).
- In the case of paintings signed at a later date, there are known cases of signatures that have been conned out of artists, who mistakenly deemed a forgery as their own work. Sometimes such artists (e.g. De Chirico) were sued for damages by buyers who had been deceived in this way.

As a result, private collections and even museum collections contain erroneously attributed works of art whose authorship is the subject of disputes, often terrifying in their tone. The sources of controversy may be not only incorrectly attributed or incorrectly authenticated signatures, but also incorrect understanding of the function of signatures on paintings. In particular,

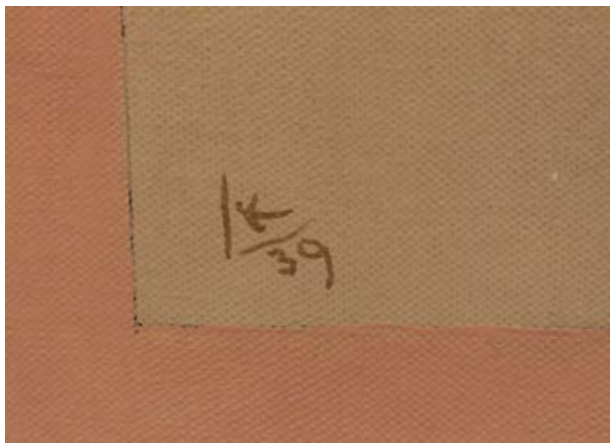


Fig. 1. Kandinsky's genuine, open monogram.

such erroneous interpretations do not take into account the typological distinction between workshop signatures and nominal signatures, or ignore information coded in the signature as to the extent of the master's personal involvement in the execution of the given work. The art market is destabilised in this way and purchasers often fall victim to fraud (Oldsburgh, 2005; Pasieczny, 2012).

Unfortunately, such a state of affairs can be blamed on specialists, who have not acquired the ability to correctly analyse signatures. Conservators may reveal the occurrence of alterations or technical anachronisms, but they do not have the ability to perform comparative handwriting analyses. Likewise, art historians (style connoisseurs) are not appropriately qualified in this matter, so they can only decipher the content of the signature. Like them, art dealers also sometimes resort to general analysis of shapes (Spencer, 2009). As sources of comparative material, they use reproductions of pictures by individual artists with the signatures presented there, or simplified reproductions of individual signatures, which can be found in catalogues – often in the form of black and white facsimiles (Castagno, 1990; 1996). If the disputed authorship becomes the subject of an indictment or a civil case, the courts turn to experts to obtain a handwriting expert opinion. However, it may be difficult to carry out such a study correctly due to unusual writing tools, inks/paints and surfaces. Forensic scientists and lawyers may also find it difficult to correctly interpret the elements of signatures (e.g. elements informing about the author's contribution). They also have to “train on the job”, supplementing their knowledge with information about signatures in given periods and artistic circles in order to be able to make a proper assessment of the subject of the examination and the findings reached. The methodology of forensic handwriting



Fig. 2. Kandinsky's forged, closed monogram.

expert opinions needs to be reformulated in order to adapt it to the specific nature of the objects studied. First of all, it should be determined whether the methodology is efficient in relation to an untypical subject of study – whether it enables description of features with the use of appropriate language, and whether (by this methodology) these features can be properly evaluated.

Therefore, symptomatological research was undertaken in which 5 thousand signatures (2 thousand signatures of past masters, i.e. those painting until the outbreak of the Great French Revolution, and 3 thousand signatures of modern painters, i.e. those creating after that date) served as research material; these were executed on pictures of unquestioned attribution, exhibited in 82 known European museum galleries – personally photographed by the author of this study. The subject of the analysis was the externalisation of writing (forming strokes and letters, and composing words out of them), the topography of signatures, and content and language aspects. As was anticipated, although the results of the analysis significantly contributed to solving the above problems, they also revealed new problems.

1. Signing

The signatures of modern artists usually derive their structure from natural signatures – but, of course, taking into account the influence of the often but not always different tools and paints/inks (Fig. 3 or 4). This goes hand in hand with a sense of identity and artistic independence.

Once, it was different, and signatures express this too. A company functioned in the outside world, and this company was a workshop within a corpo-

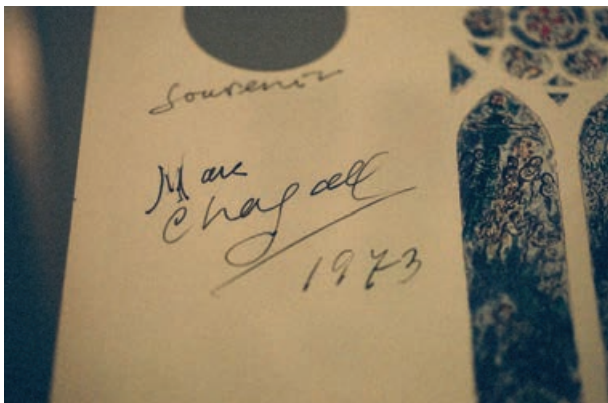


Fig. 3. Chagall's signature written with a pen.

rate (guild) structure, or – much later – an artist was a member of a regional community, called a painting academy (Jensen Adams, 1993). Apart from personalised signatures, there were workshop signatures (today, their equivalents are company logotypes), and only the owner of the company (workshop; Fig. 5 or 6) had the right to sign. The artists employed there had to accept a subordinate position in the hierarchy, expressed not only by the inability to sign, but also by the requirement to paint in the style and manner determined by the master (owner).

Thus, analysis of the practice of signing also provides information about the emancipation of the creator, the transition from the position of an executor (contractor) to the position of an independent artist. It also informs about other social phenomena, e.g. the emancipation of female artists (Fig. 7 or 8), who, finally – but it was a long and slow process – obtained the right to sign:

The signatures of the past masters are also their verbalized artistic expressions (such signatures can be found even today; however, this style is not currently common practice). This opens up a separate area



Fig. 5. Lucas Cranach the Elder's personal signature.

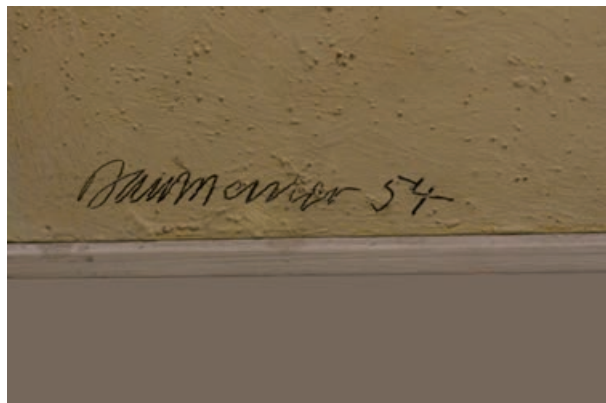


Fig. 4. Baumeister's signature written with a pencil.

of research – the relationship between the artistry expressed in a work of art and the decorative formation of the personalizing statement. Why did artists sign different artworks in different ways in the past? Why do some do this even today? Why did they sign some works of art with a full signature and others, sometimes of similar size, with monograms, and why did they change the structures of these monograms?

At first, the old masters treated the signature as an added element. This is indicated by the fact that they often placed it on the frame of the painting (works were usually ordered together with the frame). Loss, e.g. destruction of the frame, meant loss of the producer's mark. Therefore, sometimes, respecting the separation of the signature from the picture, it was placed on the picture, but on a pseudo-frame that had been painted on or on a cartouche (Fig. 9 or 10).

But why do some contemporary painters also sign on pseudo-frames (Fig. 11 or 12) or on cartouches (Fig. 13 or 14)?

In the practice of the so-called integrated signing, where the signature is integrated into the content of a painting (Fig. 15 or 16), is only the modesty of the

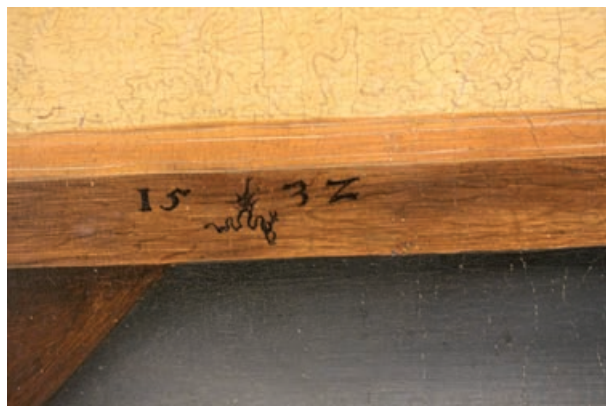


Fig. 6. Signature of the workshop of Lucas Cranach the Elder.

artist – who does not want to come to the fore with a personalizing enunciation – expressed, or is the underlying intention not to disturb the whole composition?

The psychophysiology and pathology of habitual writing patterns are a research problem often studied by forensic scientists. In the case of signatures, however, there is a lack of research providing results that would inform about the relations between the artist's

personality and their preferred way of signing, and how their psychosomatic dysfunctions influence their signing (Mengelberg, 1983). For it is of course known that some artists (e.g. Monticelli or van Gogh – Fig. 17 or 18) underwent psychiatric therapy.

There are more questions than convincing answers concerning these issues, but in the general methodology of science it is assumed that revealing and correctly describing a problem/issue may sometimes be



Fig. 7. Clara Peeters's signature.



Fig. 8. Catherina de Hemessen's signature.



Fig. 9. Bellini's signature on a pseudo-frame.



Fig. 10. Memling's signature on pseudo-frame.



Fig. 11. Brusselmans's signature on a pseudo-frame.



Fig. 12. Cahn's signature on a pseudo-frame.

more important than solving it. The observed state of research on signatures indicates that there are many problems/issues that can be raised and it is not clear why they have not been raised before. As a result, as has been ascertained, descriptions of signatures are limited to the presentation of their content – not only in guidebooks, but even in museum catalogues.

Monograms can serve as an example here. Only two types appear in the literature and in museum catalogues (interlocking, and uncombined). It seems that the fact that information on monograms is sometimes

perfunctory is due to language deficiency – the failure to develop adequate terminology to describe typical monogram structures, which would be the result of appropriately in-depth research. The collection of monograms was subjected to a detailed symptomatic analysis in order to identify their typological classification and position on the works of art. The research showed that the typology of initials is more varied compared to signatures containing full names. Similarly signed initials can be seen both on the works of old masters and on contemporary art paintings. However, artists' pref-



Fig. 13. Brissiere's signature on a cartouche.



Fig. 14. Picasso's signature on a cartouche.



Fig. 15. Dürer's monogram on an upper part of a dress.



Fig. 16. Moroni's monogram on an upper part of a dress.



Fig. 17. Monticelli's signature.



Fig. 18. Van Gogh's signature.

erences have changed – formerly monograms were more structurally varied. Irrespective of the period of origin, there is no difference in topography (location of the monogram). In the absence of appropriate terminology describing typical structures of monograms, a typology was built up that allowed them to be arranged into 28 types of forms (Widła, 2017).



Fig. 19. Kessel's pictorial signature.



Fig. 20. A signature written in ornamental Lombardian handwriting (Turone di Maxia).



Fig. 21. A date written in Arabic numerals (Rubens).



Fig. 22. A date written in Roman numerals.



Fig. 23. Monogrammatic abbreviation (Petrus Christus's christogram).



Fig. 24. Verbal abbreviations in Costa's signature.

Paradoxically, the results of such studies may be of significance in investigating the authenticity of works of art. Forgers' ignorance in this field is manifested in their errors, but only an expert with appropriate knowledge will be able to see these errors, e.g. reveal the inconsistency of the form of the signature with the stated period of creation of the work of questioned authorship. Rembrandt's signatures may serve as an example – in the early period, he signed his works with monograms, and later using his full name (Froentjes, Hardy, ter Kuile-Haller, 1991; Fig. 25 or 26).

The need for research in this field is therefore not only epistemic but also deeply pragmatic. The revealing of anachronisms of handwriting and language may turn out to be a source of useful arguments, especially if there is a deficit of other errors. The natural aging processes of old covering agents (paints), “aggressive” and even workshop-correct conservation procedures, etc., can significantly limit identification possibilities (in relation to writings) involved in comparative studies of handwriting (Fig. 27 or 28).

Analysis of the studied research material, as well as reviews of the literature on the subject, lead to the conclusion that works of art and signatures are basically two different worlds. The first is the world of artistic products, and the second is the world of marks used by producers. In effect, a sort of state of independence has arisen: a work of art in the market may exist without a signature, although this lack may cause attribution and authentication/falsification problems and adversely affect market turnover. The independence of signatures on the market is much less common, although it is also encountered, which is not surprising as there is of course a market for names and trademarks (Fig. 29 or 30).

A logical consequence of this separation is appropriate normative regulations – in many countries forgery of works of art and dealing in such products are separately penalized from forgery/alteration of signatures on works of art – analogously to forgery/alteration of other manufacturer's trademarks (van Bemmelen, 1962). And rightly so, for neither does the



Fig. 25. Monogram used by Rembrandt in his early years.



Fig. 26. Verbal signature used by Rembrandt in his later years.



Fig. 27. Bosch's damaged signature.



Fig. 28. Antonello da Messina's damaged signature.

authenticity of a work of art prove the authenticity of a signature, nor does the authenticity of a signature prove the authenticity of a work. In Poland, there is normative chaos in this matter, resulting from the multitude of regulations – with overlapping scopes (Wilk, 2015). In particular, the issue of forgery of works of art/artefacts (monuments) is regulated by the current regulations: The Criminal Code (Article 306 of the Criminal Code and possibly Article 286 of the Criminal Code), the Act on protection and care of monuments (Article 109a and 109b of the Act on protection and care of monuments), the Industrial Property Law (Article 305 of the Industrial Property Law) and the Act on combating unfair competition (Article 25 of the Act on combating unfair competition). This jungle of regulations has been dealt with, guided by *ratio legis* and principles of logical interpretation – including in particular an analysis of scopes of application and scopes of standardisation of these regulations (Widła, 2017).

In effect, it was established that the possibility of applying the Industrial Property Law and the Act on combating unfair competition should be eliminated. After all, today – unlike in the times of the old masters – artistic activity does not necessarily entail running an enterprise. Similarly, the possibility of applying the Act on protection and care of monuments should be eliminated, because its scope of application encompasses monuments and artefacts which are defined there as objects/events “constituting a testament to a bygone era”. Therefore – leaving aside the fact that not every monument/artefact is a work of art – works of contemporary artists are outside the scope of this regulation. As a consequence, one should advocate the appropriateness of applying the regulation contained in Article 306 of the Criminal Code penalising counterfeiting or alteration of an identification mark or date of production. However, if a product that has finally been formed in such a way is traded, there will be a so-called cumulative concurrence of this regulation with Art. 286 of the Criminal Code (fraud).



Fig. 29. The Citroën trademark.

2. Comparative handwriting analysis

In order that evidence from an expert opinion can be subjected to reliable and thorough evaluation, sometimes carried out with the support of another expert, it is essential that the expert opinion should be executed in accordance with the principles of methodology, and that the expert should make the findings inter-subject recordable and should present the results in an inter-subject communicable way. For findings and conclusions reached and communicated in this way, science can vouch for its authority. Thus, the question arises as to whether the application of the comparative graphical method for signature analysis is justified, and in particular – whether by applying this method we can correctly capture identification features, make correct assessments, and then draw reliable conclusions from this.

2.1. Conceptualization of features

Empirical research has been carried out to verify/falsify the hypothesis that: the features that co-create (the image of) a signature on a painting can be described in a way that is significant for forensic handwriting analysis. To this end, a symptomatological analysis of the handwriting features in signatures was



Fig. 30. A fridge magnet.

carried out. Three thousand signatures executed on pictures painted by the so-called modern painters, i.e. those creating after the outbreak of the Great French Revolution, were examined. This is an arbitrary delineation of the initial boundary, but it is supported by the periodization applied in art history. Thus, the findings below can be directly related to this type of signatures, whereas to other signatures – only as an auxiliary method.

It was checked whether the features could be described in a way that is appropriate for the contemporary model of the comparative graphic method. The subjects of analysis were: features describing the management of writing space, descriptive (structural) features expressing the formation of characters, and content/language features. It was found that they can be captured in a way that is significant for a forensic handwriting expert opinion:

- on a **quotient** scale (with the possibility of nominalization): absolute sizes of characters, and size ratios (ratios of sizes of characters and their components), inclination of axes of letters and words, inter-stroke angles, angles formed by (outlines of) upper and lower word lines (stroke narrowing, increasing letter size towards end of word), inter-stroke, inter-letter, inter-word and inter-line spacing,
- on the **nominal** scale: characteristics expressing motor properties (impetus, impulse, kerning), derivatives of the inclination of the letter axis (parallelism, fan-shapedness etc.) and bases of component characters (structure of baselines), structure of majuscules [capital letters] (cup-shaped, mid-angle and wavy), structure of midline minuscules (ovals, multi-stroke), super-linear and sublinear minuscules, structure of non-letter characters (punctuation, diacritics, accents and adjustments) and linguistic phenomena (loanwords, interferences, etc.).

Therefore, it follows from the above statements that the comparative graphical method used in the study of signatures can be efficient, and the terminology used in it will meet the requirement of inter-subject communication. So, when choosing a method, the comparative (graphic) method should be preferred, also because – as we know from the research conducted on the methodology of handwriting expert opinions – only by applying this method correctly can science vouch for its authority. Of course, one should bear in mind appropriate modifications of this method, taking into account the untypical nature of the writing surface, untypical writing tools, as well as covering materials (paints/inks).

2.2. The algorithm of the expert opinion

Since the comparative graphical method can be used in identification analyses of signatures, the order of the component activities should be similar to that in classical handwriting analyses; with appropriate modifications, however, that are necessary due to the specificity of the studied material.

The first stage of the expert opinion is obtain a comprehensive set of research material, i.e. questioned and comparative material.

2.2.1. Questioned material

The optimal subject for analysis is the original picture. However, sometimes it may not be possible to examine it, for example due to technical or organizational reasons. In the light of current Polish law, it is not clear, for example, what transport conditions should be fulfilled in the event of delivering such an object to an expert – whether it is necessary to fulfil the requirements for transporting property of great value, etc. It is also unclear how to draw up an appropriate insurance contract, since the value of the object depends on the results of the expert opinion, which have not been obtained yet. Therefore, the material for analysis is often made up of photographs of signatures – analogue or digital. In such a case, however, these should be not only shots of the configuration itself, but also macro-photographs of fragments, taken not only in perpendicular light, but also in oblique light, which makes the contours of the ducts clearer.

If the original is submitted for examination, the location of the questioned signature should be subjected to macro and microscopic visual inspection and in ultraviolet and infrared light (Craddock, 2009; Weiss, Chartier, 2004). In routine cases, these examinations may be carried out using equipment normally available in a standard forensic laboratory (e.g. video comparators; Fig. 31 or 32).

However, if photographs are submitted as material for expert analysis, it is desirable that appropriate documentation is attached, e.g. documentation stating that photographs were taken during conservation works.

The next stage is a critical analysis of the questioned writing; in particular, determining to what extent it is saturated with features with potential identification significance. This will enable the expert to make a prudent decision as to whether to undertake an expert opinion, and in the event of a positive decision, it will allow the formulating of requests as to the form and amount of comparative material.

2.2.2. Comparative material

The best comparative material would be signatures on pictures. Unfortunately, this is rarely possible; unless the expert analysis was performed in a museum laboratory and it was a personalized museum (dedicated to the work of a given painter). However, it may happen that a multi-theme museum will also have such material at its disposal in the form of paintings which are donations from painters or their families or collectors, etc. Therefore, comparative material will most often be available in the form of appropriately taken photographs; reproductions may also be useful, but only as complementary material. Reviewing them may also provide information about what the imitator has used as a source of inspiration for imitation. Similar indications may be provided by signature catalogues issued for collectors and antiquarian houses.

The amount of comparative material depends on the level of personalization of a given habitual writing pattern. The fewer deviations from the alphabetical standard (which is often the case with signatures signed calligraphically or in printed handwriting), and the more banal the structural solutions of the characters that make up the signature, the more comparative material there should be. It is also important that the reference material should come from different periods – before and after the hypothetical execution of the disputed signature. This will allow one to learn about the natural evolution of the habitual handwriting of the author under consideration. It is also desirable that most of the comparative material should be signatures executed using the same technique (tempera, water-colour, etc.) as the questioned signature.

The submitted material should be subjected to a preliminary screening. An authoritative view on the characteristics of the author's personal habitual writing can only be based on material that does not raise any doubts, so signature samples of contested authorship should be eliminated from the collected set. It is also desirable to have knowledge about the conservation procedures that the pictures from which the comparative signatures originated have been subjected to,

because the signatures may have been corrected (restored) as well. Corrected (restored) signatures can at best be used as complementary material.

2.2.3. Comparative analyses

After collecting a comprehensive set of appropriate reference material, it is necessary to get to know (correctly describe) the features illustrating the writing habit of the author of the comparative signatures and the natural variability of this habitual writing. With this knowledge, it is possible to undertake an expert handwriting analysis of a signature of questioned authorship; considering, in particular, whether it has been formed by the action of regularities that are characteristic of the habitual handwriting of the author of the comparative signatures. Only after taking all the steps that make up this methodology will it be possible to draw reliable conclusions about the authorship of the questioned signature. However, the reverse procedure, typical of the calligraphic method, in which features considered to be characteristic of the disputed signature are searched for in the comparative material, cannot be considered correct. For, as is known, the calligraphic method is much more unreliable.

In the course of the analysis of the findings, the analogies and differences found should be analysed. When assessing analogies, the highest persuasive power should be attributed to the least conspicuous traits, while less should be attributed to initials and other features that are particularly conspicuous – for these are the ones that most attract the attention of counterfeiters – it is precisely these features that they try to imitate. The least valuable are the analogies resulting from the use of a specific calligraphic standard.

Analogies are always accompanied by differences; and if there were not any, it would mean that the disputed signature was a faithful imitation of the comparative signature. Differences may be intentional, if, for some reason, the author wanted to sign differently than usual and, for example, he executed the signature in a mannered way. In such a case, the explanation should be sought in knowledge of the work of a given



Fig. 31. Brandt's signature in UV.



Fig. 32. Brandt's signature in IR.

artist, their – perhaps – eccentric behaviour, as well as fashions in given circles.

The main cause of unintentional differences is the natural, spontaneous variation in the functioning of a personal habitual handwriting. Hence, the search for explanations for the presence of differences should begin by determining what is stably repeatable in the comparative signatures, and what is variable, what is the form of the variations and what may be their cause. The literature on the subject may also be helpful, in which there are more and more frequent reports on the variability of signatures in individual artists. The second group of differences are those caused by external factors. These include: the writer's position (painters often sign standing up, while the painting is resting on an easel), the writing tool (brush heads have different shapes and different elasticity), covering agents (paints of different thicknesses) and textures of various smoothness (Doerner, 1975; Przybysz, 2010). If the presence of a difference has a full, natural explanation, then, guided by the persuasive power of the analogy, a positive identification conclusion can be drawn.

3. Instead of a summary

It should not matter to the handwriting expert whether they are preparing an expert opinion for: a justice administration body, a museum intending to make a purchase, an economic entity (e.g. an antique shop) or a collector. Thus, if they give an out-of-court opinion, they should not limit the scope of their research nor impoverish their workshop resources. The superiority of the comparative graphical method in comparison to others (e.g. the calligraphic method) will only be achieved if it is applied holistically. If this does not happen, the identification value (accuracy, reliability) of the expert opinion, even that of a handwriting expert, will not exceed that of the opinion of a conservator or style connoisseur who is familiar with the way a given artist signs. Unfortunately, expert opinions executed in such a way will be laborious and time-consuming, and will therefore also be costly, just as forensic expert opinions on classical (regular) written statements are laborious and costly. But only then can you obtain results that are useful as evidence.

References

1. van Bemmelen, J. M. (Ed.) (1962). *Aspects of art forgery*. The Hague: Martinus Nijhoff.

2. Castagno, J. (1990). *European artists; signatures and monograms, 1800–1990*. Metuchen (NJ), London: The Scarecrow Press Inc.
3. Castagno, J. (1996). *Old masters; signatures and monograms, 1400–1800*. Lanham (Md), London: The Scarecrow Press Inc.
4. Craddock, P. (2009). *Scientific investigation of copies, fakes and forgeries*, Amsterdam, Boston, New York, Oxford, Paris, San Diego, San Francisco, Sydney, Tokyo: Elsevier.
5. Doerner, M. (1975). *Materiały malarskie i ich zastosowanie*. Warszawa: Arkady.
6. Froentjes, W. (1958). Kunstfälschungen (Bilderfälschungen) im international Bereich. (In) Grundfragen der Kriminaltechnik. Arbeitstagung im Bundeskriminalamt Wiesbaden vom 25. November bis 30. November 1957 über Grundfragen der Kriminaltechnik (pp. 237–247). Wiesbaden: Bundeskriminalamt.
7. Froentjes, W., Hardy, J. J. ter Kuile-Haller, R. (1991). Een schriftkundig onderzoek van Rembrandt signature. *Oud Holland Jaargang, 3*, 185–204.
8. Jacoby, M. (2009). *Powtórzenie i falsyfikat w malarstwie chińskim*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.
9. Jensen Adams, A. (1993). Rembrandt [f]ecit]. The italic signature and the commodification of artistic identity. *Artistic Exchange, 2*, 581–594.
10. Mengelberg, M-P. (1983). Zur Handschrift des bildnerischen Menschen. *Zeitschrift für Menschenkunde, 1–2*, 16–56.
11. Oldsburgh, C. (2005). *Authenticity in the art market*. Leicester: Institute of Art and Law.
12. Pasieczny, R. (Ed.) (2012). *Problematyka autentyczności dzieł sztuki na polskim rynku. Teoria – praktyka – prawo*. Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zabytków.
13. Przybysz, A. (2010). Badania autentyczności sygnatur na obrazach; analiza śladów narzędzia. (In) P. Rybicki (Ed.), *Wybrane zagadnienia z zakresu badań identyfikacyjnych rękopisów* (pp. 225–284). Warszawa: Wydawnictwo Centralnego Laboratorium Kryminalistycznego Komendy Głównej Policji.
14. Spencer, R. D. (Ed.) (2009). *Ekspert kontra dzieło sztuki*. Warszawa: Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych.
15. Szyborska, K., Kowalczyk, W. (1989). *Dzieła sztuki malarskiej w badaniach kryminalistycznych*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Kryminalistyki Ministerstwa Spraw Wewnętrznych.
16. Trzciniński, M., Jakubowski, O. (Eds) (2016). *Przestępczość przeciwko dziedzictwu kulturowemu*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
17. Weiss, R. J., Chartier, D. (Eds) (2004). *Falsebustors II. Scientific detection of fakery in art and philately*. River Edge (NJ): World Scientific Publishing Company.
18. Widła, T. (2016). *Ekspertyza sygnatury malarskiej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

19. Widła, T. (2017). *Świat sygnatur*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
20. Wilk, D. (2015). *Falszerstwa dzieł sztuki, aspekty prawne i kryminalistyczne*. Warszawa: C.H. Beck.

Corresponding author

Prof. dr hab. Tadeusz Widła,
Uniwersytet Śląski, Wydział Prawa i Administracji
ul. Bankowa 11B
PL 40-007 Katowice
e-mail: tadeusz.widla@us.edu.pl

KRYMINALISTYCZNA EKSPERTYZA SYGNATURY MALARSKIEJ

ORCID: 0000-0001-6319-7048

Praca powstała w ramach projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki – OPUS 8 nr 2014/15/B/HS5/01570

Coraz częściej organy wymiaru sprawiedliwości, muzea i podmioty obrotu gospodarczego (domy antykwareczne etc.) zwracają się do ekspertów dokumentów o wykonanie ekspertyz sygnatur (Szymborska, Kowalczyk, 1989). Potrzeba podejmowania takich czynności wynika z faktu, że sygnatury są źródłami podstawowych informacji w procesach atrybucyjnych. Stanowią więc i przedmiot badań mających na celu identyfikację artysty przeprowadzoną na potrzeby postępowania sądowego. 90% autentycznych obrazów pozostaje niepodpisanych, ale 90% podrobionych dzieł ma podpis, twierdził Guy Isnard (za: Froentjes, 1956). Powodują to następujące czynniki:

- Falszerze zazwyczaj podpisują swoje podróbki fałszywymi podpisami (np. ryc. 2).
- Czasami aby wprowadzić w błąd potencjalnego nabywcę, dzieło jednego artysty jest podpisane sfałszowanym podpisem innego artysty, którego prace są bardziej poszukiwane na rynku, a tym samym osiągają wyższe ceny (przesygnowanie). W takich przypadkach spotyka się też sygnatury odpowiednio przerebione.
- Zdarzają się przypadki tak zwanych sygnatur dobroczynności, tj. gdy artyści podpisują dzieła innych artystów, aby umożliwić tym ostatnim sprzedaż podpisanego obrazu po wyższej cenie (czynili tak np. Corot i Vlaminck). Sygnatury dobroczynności bywały też umieszczane na obrazach cudzego autorstwa, aby umożliwić właścicielom sprzedaż takich prac z zyskiem (np. kiedyś tak postąpił Jacek Malczewski).
- Jeśli chodzi o obrazy postsygnowane, to znane są przypadki sygnatur uzyskanych w wyniku wyłudzenia od artystów, którzy błędnie uznali falsyfikat za własne dzieło. Niekiedy tacy artyści (np. De Chirico) przez w ten sposób oszukanych nabywców bywali pozywani o odszkodowanie.

W rezultacie zbiory prywatne, a nawet zbiory muzealne, zawierają błędnie przypisane dzieła sztuki, których autorstwo jest przedmiotem sporów, często przerażających swym tonem. Źródłem kontrowersji mogą być nie tylko błędne przypisania lub błędne uwierzytelnienie sygnatury, ale także nieprawidłowe rozumienie funkcji sygnatur na obrazach. W szczególności takie błędne interpretacje nie uwzględniają typologicznego rozróżnienia między podpisami warsztatowymi a podpisami nominalnymi lub ignorują zakodowane w podpisie informacje odnośnie do stopnia osobistego zaangażowania mistrza

w wykonanie danego dzieła. Rynek sztuki jest w ten sposób destabilizowany, a nabywcy często padają ofiarą oszustwa (Oldsburgh, 2005; Pasiczny, 2012).

Niestety za taki stan rzeczy można winić specjalistów, którzy nie posiadli umiejętności prawidłowego analizowania sygnatur. Konserwatorzy mogą ujawnić występowanie przeróbek lub anachronizmów technicznych, ale nie są w stanie przeprowadzić porównawczych badań pisma ręcznego. Podobnie historycy sztuki (styloznawcy) w tej kwestii nie mają odpowiednich kwalifikacji, dlatego potrafią tylko rozszyfrować treść sygnatury. Podobnie jak oni, marszandzi też czasami uciekają się do ogólnej analizy kształtów (Spencer, 2009) Za źródła materiału porównawczego służą im reprodukcje obrazów poszczególnych artystów z tamże przedstawionymi sygnaturami lub uproszczone reprodukcje pojedynczych sygnatur, które można znaleźć w katalogach – często w postaci czarno-białych faksymili (Castagno, 1990; 1996). Jeśli zakwestionowane autorstwo stanie się przedmiotem aktu oskarżenia lub sporu cywilnego, sądy zwracają się do biegłych w celu uzyskania ekspertyzy pismoznawczej. Poprawne wykonanie takowej może być jednak trudne z uwagi na nietypowe narzędzia pisarskie, środki i podłoża. Kryminaliści i prawnicy mogą też mieć trudności z poprawną interpretacją elementów sygnatur (np. predykatów informujących o wkładzie autorskim). Muszą także doraźnie doksztalać się, uzupełniając swą wiedzę o informacje na temat sygnowania w danych okresach i środowiskach artystycznych, by móc dokonać właściwej oceny przedmiotu badań i czynionych ustaleń. Metodyka kryminalistycznej ekspertyzy pismoznawczej wymaga przeformułowania, aby dostosować ją do specyficznego charakteru badanych obiektów. Przede wszystkim ustalić należy, czy w odniesieniu do nietypowego jednak przedmiotu badań jest ona wydolna – umożliwiała ujmowanie cech z użyciem właściwego jej języka, a cechy te mogą być właściwe wartościowane.

Podjęto więc badania symptomatologiczne, w których za materiał badawczy posłużyło 5 tys. sygnatur (2 tys. sygnatur mistrzów dawnych, tj. tworzących do wybuchu Wielkiej Rewolucji Francuskiej i 3 tys. sygnatur malarzy nowoczesnych, tj. tworzących po tej dacie) złożonych na obrazach o niewątpliwej atrybucji, eksponowanych w 82 znanych europejskich galeriach muzealnych – osobiście sfotografowanych przez autora niniejszego opracowania. Przedmiotem analizy były uzewnętrznienia grafizmu (formowania gramm, liter i komponowania z nich wyrazów), topografii sygnowania oraz aspekty treściowo-językowe. Antycypując, można stwierdzić, że choć wyniki analizy znacznie przybliżyły do rozwiązania powyższych problemów; to i ujawniły nowe problemy.

1. Sygnowanie

Sygnatury artystów nowoczesnych zazwyczaj konstrukcją swą wywodzą z naturalnych podpisów – oczywiście z uwzględnieniem wpływu często, choć nie zawsze odmiennych narzędzi i środków kryjących (Ryc. 3 lub 4). Idzie to w parze z poczuciem tożsamości, samistości artystycznej.

Kiedyś, a wyrażają to i sygnatury, było inaczej. Na zewnątrz występowała firma, którą był warsztat pozostający w strukturze cechowej (gildii), albo – znacznie później – artysta zrzeszony we wspólnocie regionalnej, nazywanej akademią malarską (Jensen Adams, 1993). Obok sygnatur spersonalizowanych istniały sygnatury warsztatowe (dziś ich odpowiednikami są firmowe logotypy), a prawo do sygnowania przysługiwało tylko właścicielowi firmy (warsztatu; Ryc. 5 lub 6). Zatrudnieni tam artyści musieli się godzić z podrzędną pozycją w hierarchii, wyrażającą się nie tylko niemożnością sygnowania, ale i koniecznością malowania w stylu i w sposób wyznaczony przez mistrza (właściciela).

Analiza praktyki sygnowania informuje więc i o emancypacji twórcy, przechodzenia od pozycji wykonawcy do pozycji artysty samoistnego. Pokazuje też i inne zjawiska społeczne, np. obrazuje emancypację kobiet artystek (Ryc. 7 lub 8), które zwolna, ale też w końcu uzyskały prawo do sygnowania:

Sygnatury mistrzów dawnych to także ich zwerbalizowane wypowiedzi artystyczne (i dziś spotyka się takie sygnatury, jednak jest to odbiegająca od powszechnej praktyki maniera). Otwiera to osobny przedmiot badań – związku artysty z wyrażaniem w dziele sztuki i dekoracyjnym uformowaniem wypowiedzi personalizującej. Dlaczego dawniej artyści na różnych dziełach sztuki sygnowali w różny sposób? Dlaczego niektórzy czynią tak i dziś? Dlaczego jedne dzieła sygnowali pełnoprzebiegiem, a inne, niekiedy o podobnych rozmiarach – monogramami, i dlaczego zmieniali konstrukcje tych monogramów?

Z początku mistrzowie dawni traktowali sygnaturę jako element dodany. Wskazuje na to fakt, że często umieszczali ją na ramie obrazu (dzieła zazwyczaj zamawiano wraz z oprawą). Utrata, np. zniszczenie ramy, oznaczała utratę oznaczenia producenta. Stąd niekiedy respektując oddzielenie sygnatury od obrazu, umieszczano ją na obrazie, ale na domalowanej nibyramie lub na kartuszu (Ryc. 9 lub 10).

Dlatego jednak i niektórzy malarze współcześni sygnują na nibyramach (Ryc. 11 lub 12) lub na kartuszkach (Ryc. 13 lub 14)?

Czy w praktyce tzw. sygnowania uwikłanego, gdzie sygnatura wkomponowana jest w treść obrazu (Ryc. 15 lub 16), wyraża się tylko skromność artysty, który z personalizującą enuncjacją nie chce się wysuwać na plan pierwszy, czy też kryje się za tym zamiar niezakłócenia całości kompozycji?

Psychofizjologia i patologia funkcjonowania nawyku pisarskiego to problem badań często podejmowanych przez kryminalistów. W przypadku sygnatur brak jednak badań, których wyniki informowałyby o tym, w jakich relacjach pozostaje osobowość artysty i preferowane przez niego sposoby sygnowania, jak na sygnowanie wpływają jego psychosomatyczne dysfunkcje (Mengelberg, 1983). A przecież wiadomo, że niektórzy (np. Monticelli lub van Gogh – Ryc. 17 lub 18) poddawani byli terapii psychiatrycznej.

W tych kwestiach więcej jest pytań niż przekonujących odpowiedzi, ale w ogólnej metodologii nauk przyjmuje się przecież, że ujawnienie i właściwe postawienie problemu niekiedy może być ważniejsze od jego rozwiązania. Zaobserwowany stan badań nad sygnaturami wskazuje, że problemów postawić można wiele i nie bardzo wiadomo, dlaczego ich dotąd nie stawiano. W efekcie, jak stwierdzono, nie tylko w przewodnikach, ale nawet i w muzealnych katalogach opisy sygnatur ograniczają się do prezentacji ich treści.

Przykładem mogą tu być monogramy. W literaturze i w katalogach muzealnych występują one tylko w dwóch rodzajach (wiązany, niewiązany). Wydaje się, że fakt, iż informacje te bywają zdawkowe, wynika z niedostatku języka – niewypracowania odpowiedniej terminologii opisującej typowe konstrukcje monogramów, która byłaby rezultatem odpowiednio wnikliwych badań. Zbiór monogramów poddano szczegółowej analizie symptomatologicznej, której celem było rozpoznanie ich typologicznej klasyfikacji i położenia na dziełach. Badania pokazały, że typologia inicjałów jest bardziej zróżnicowana w porównaniu z podpisami zawierającymi pełne nazwiska. Podobnie składane inicjały można zobaczyć zarówno na dziełach dawnych mistrzów, jak i na obrazach sztuki współczesnej. Preferencje artystów zmieniły się jednak – dawniej monogramy były bardziej konstrukcyjnie urozmaicone. Niezależnie od okresu pochodzenia nie ma różnicy w topografii (lokalizacji monogramu). Wobec braku odpowiedniej terminologii opisującej typowe konstrukcje monogramów zbudowano typologię, która pozwoliła na ich uporządkowanie obejmujące 28 postaci rodzajowych (Widła, 2017).

Sygnatury mistrzów dawnych to materiał do badań paleograficznych, bo w sygnaturach zarejestrowane są zmiany literactwa i inne zjawiska pisarskie (Ryc. 19 lub 20), sposoby datowania preferowane w różnych wiekach (Ryc. 21 lub 22) czy też zapomniane już nieco abrewiacje (Ryc. 23 lub 24).

Paradoksalnie wyniki takich badań mogą mieć znaczenie w badaniach autentyczności dzieł sztuki. Niewiedza fałszerzy w tym zakresie wyraża się w ich błędach, ale tylko posiadający odpowiednią wiedzę ekspert będzie w stanie dostrzec te błędy, np. ujawnić niezgodność postaci sygnatury z zadeklarowanym okresem powstania dzieła o kwestionowanym autorstwie. Za przykład niech

posłużą sygnatury Rembrandta, który we wczesnym okresie sygnował swe dzieła monogramami, a później wyrazowo (Froentjes, Hardy, ter Kuile-Haller, 1991; Ryc. 25 lub 26).

Potrzeba badań w tej dziedzinie ma więc nie tylko znaczenie poznawcze, ale głęboko pragmatyczne. Ujawnianie anachronizmów pisarskich i językowych może się okazać źródłem użytecznych argumentów, zwłaszcza jeżeli zbiór innych będzie zubożony. Naturalne procesy starzenia się dawnych środków kryjących (farb), „agresywne”, a nawet poprawne warsztatowo zabiegi konserwacyjne etc., mogą bowiem znacznie ograniczyć zaangażowane w toku porównawczych badań pisma możliwości poznawcze odnośnie do grafizmów (Ryc. 27 lub 28).

Analiza przebadanego materiału badawczego, a także studia literatury przedmiotu prowadzą do wniosku, że dzieła sztuki i sygnatury to w zasadzie dwa różne światy. Pierwszy z nich to świat produktów artystycznych, a drugi – oznaczeń stosowanych przez producentów. W efekcie wytworzył się stan swoistej niezależności: dzieło sztuki w obszarze użytkowym może egzystować bez sygnatury, choć brak ten może rodzić problemy atrybucyjne i autentyfikacyjne/falsyfikacyjne oraz niekorzystnie wpływać na obrót rynkowy. Znacznie rzadsza, choć też spotykana, jest rynkowa samoistość sygnatur; co o tyle nie zaskakuje, że przecież istnieje rynek nazw i znaków firmowych (Ryc. 29 lub 30).

Logiczną konsekwencją tego zróżnicowania są uregulowania normatywne – w wielu krajach osobno penalizowane jest fałszowanie dzieł sztuki i obrót takim produktami, osobno zaś – podrabianie/przerabianie sygnatur na dziełach sztuki – na podobieństwo podrabiania/przerabiania innych znaków producenckich (van Bemmen, 1962). I słusznie, bowiem ani autentyczność dzieła sztuki nie przesądza o autentyczności sygnatury, ani też autentyczność sygnatury nie przesądza o autentyczności dzieła. W Polsce w tej kwestii istnieje chaos normatywny wynikający z wielości uregulowań – o krzyżujących się zakresach (Wilk, 2015). W szczególności problematyka fałszerstw dzieł sztuki/zabytków znajduje uregulowanie w obecnie obowiązujących: Kodeksie karnym (art. 306 k.k. i ewentualnie art. 286 k.k.), Ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (art. 109a i 109 b u.o.z.o.z.), Prawie własności przemysłowej (art. 305 p.w.p.) i w Ustawie o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji (art. 25 u.z.n.k.). Z tym gąszczem uregulowań uporało się, kierując się *ratio legis* oraz zasadami wykładni logicznej – w tym w szczególności poddając analizie zakresy zastosowania i zakresy normowania tych uregulowań (Wiśla, 2017).

W efekcie ustalono, że należy wyeliminować możliwość zastosowania Prawa własności przemysłowej i Ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji. Dziś przecież – inaczej niż w czasach mistrzów dawnych – działalność artystyczna nie jest prowadzeniem przed-

siębiorstwa. Podobnie wyeliminować należy możliwość zastosowania Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, bo swoim zakresem zastosowania obejmuje ona zabytki, które tamże zdefiniowano jako obiekty/zdarzenia „stanowiące świadectwo minionej epoki”. Zatem, niezależnie od tego, że nie każdy zabytek stanowi dzieło sztuki, uregulowanie to pozostawia poza swym zakresem dzieła współczesnych artystów. W konsekwencji należy się opowiedzieć za trafnością stosowania uregulowania zawartego w art. 306 k.k., penalizującego podrabianie lub przerabianie znaku identyfikacyjnego bądź daty produkcji. W przypadku jednak, gdy tak ostatecznie uformowany produkt będzie przedmiotem obrotu, zaistnieje tzw. kumulatywny zbieg tego uregulowania z zawartym w art. 286 k.k. (oszustwo).

2. Pismoznawcze badania porównawcze

Aby dowód z opinii biegłego mógł być poddany rzetelnej i wnikliwej ocenie, niekiedy czynionej przy wsparciu innego biegłego, konieczne jest, by ekspertyza została wykonana zgodnie z zasadami metodyki, by ekspert czynił ustalenia w sposób intersubiektywnie rejestrowalny, a wyniki przedstawił w sposób intersubiektywnie komunikowalny. Za tak czynione i zakomunikowane ustalenia i wnioski nauka może ręczyć swym autorytetem. Nasuwa się więc pytanie, czy zastosowanie metody graficzno-porównawczej do badań sygnatur jest zasadne, a w szczególności – czy stosując tę metodę, można prawidłowo ujmować cechy identyfikacyjne, dokonywać prawidłowych ocen, a następnie wyprowadzać z tego miarodajne wnioski.

2.1. Ujmowanie cech

Przeprowadzono badania empiryczne zmierzające do weryfikacji/falsyfikacji hipotezy głoszącej, że: cechy współtworzące obraz sygnatury malarskiej mogą być ujmowane w sposób znamieny dla kryminalistycznego pismoznawstwa. W tym celu przeprowadzono symptomatologiczną analizę cech pisma występujących w sygnaturach. Przebadano 3 tys. sygnatur złożonych na obrazach namalowanych przez tzw. malarzy nowoczesnych, tj. tworzących po wybuchu Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Jest to arbitralne wyznaczenie granicy początkowej, ale znajduje ono wsparcie w periodyzacji stosowanej w historii sztuki. Do tego typu sygnatur można więc wprost odnosić rezultaty poniższych ustaleń, do pozostałych – jedynie posiłkowo.

Sprawdzano, czy cechy mogą być ujmowane w sposób właściwy dla współczesnego modelu metody graficzno-porównawczej. Przedmiotem analiz były: cechy opisujące gospodarowanie powierzchnią pisarską, cechy opisowe (konstrukcyjne) wyrażające modelunek znaków

i cechy treściowo-językowe. Stwierdzono, że w sposób znamieny dla kryminalistycznej ekspertyzy pismoznawczej mogą one być ujmowane:

- na skali **ilorazowej** (z możliwością nominalizacji): rozmiary bezwzględne znaków i stosunki wielkościowe (proporcje rozmiarów znaków i ich elementów składowych), nachylenie osi liter i wyrazów, kąty międzygrammowe, kąty tworzone przez obrysy górnych i dolnych linii wyrazów (gladiolaże, grosysaże), odstępy międzygrammowe, międzyliterowe, międzywyrazowe i międzywierszowe (interlinie),
- na skali **nominalnej**: cechy wyrażające motoryczność (rozpęd, impuls, kerning), pochodne nachylenia osi liter (paralelizm, wachlarzowość etc.) i baz znaków składowych (budowa linii podstawowych), budowa majuskuł (czaszowych, śródkątowych i falistych), budowa minuskuł śródliniowych (owali, poligramm), minuskuł nadliniowych i podliniowych, budowa znaków aliterowych (przestankowych, diakrytycznych, akcentów i adiustacji) oraz zjawiska językowe (ksenizmy, interferencje etc.).

Z powyższych stwierdzeń wynika zatem, że metoda graficzno-porównawcza zastosowana do badań sygnatur może być wydolna, a stosowana w niej terminologia spełni wymóg intersubiektywnej komunikowalności, dokonując więc wyboru metody, należy preferować metodę graficzno-porównawczą (graficzną) także i dlatego, że – jak wiadomo z badań prowadzonych nad metodyką ekspertyzy pismoznawczej – tylko za rezultaty właściwego stosowania tej metody nauka może ręczyć swym autorytetem. Oczywiście należy mieć na uwadze odpowiednie jej modyfikacje uwzględniające nietypowość powierzchni pisarskiej, nietypowe narzędzia do pisania, a także środki kryjące.

2.2. Algorytm ekspertyzy

Skoro w identyfikacyjnych badaniach sygnatur można stosować metodę graficzno-porównawczą, to i porządek czynności składowych powinien być podobny do klasycznych badań pismoznawczych, ze stosownymi jednak modyfikacjami, koniecznymi z uwagi na specyfikę materiału badawczego.

Pierwszy etap ekspertyzy to kompletowanie materiału badawczego, tj. kwestionowanego i porównawczego.

2.2.1. Materiał kwestionowany

Optymalnym obiektem badań jest oryginał obrazu. Niekiedy jednak badanie go może być niemożliwe choćby z przyczyn technicznych i organizacyjnych. W świetle obecnie w Polsce obowiązującego prawa nie bardzo na przykład wiadomo, jakie warunki transportu powinny być spełnione w przypadku dostarczenia biegłemu takiego obiektu, czy konieczne jest dochowywanie wymogów dotyczących transportu mienia o wielkiej wartości etc.

Nie wiadomo też, jak sporządzić stosowną umowę ubezpieczeniową, skoro wartość obiektu uzależniona jest od jeszcze nieuzyskanych wyników ekspertyzy. Często więc materiał do niej współtworzą fotografie sygnatur – analogowe lub cyfrowe. W takim przypadku jednak powinny to być nie tylko ujęcia samej konfiguracji, ale i makrofotografie fragmentów, wykonane nie tylko w świetle prostopadłym, ale i w skośnym, które uplastycznia dukty.

Jeżeli do badań przedłożono oryginał, miejsce występowania zakwestionowanej sygnatury należy poddać oględzinom makro- i mikroskopowym oraz w promieniach nadfioletowych i podczerwonych (Craddock, 2009; Weiss, Chartier, 2004). W rutynowych przypadkach badania te można przeprowadzić, wykorzystując sprzęt zazwyczaj pozostający w dyspozycji standardowo wyposażonego laboratorium kryminalistycznego (np. wideokomparatory; Ryc. 31 lub 32).

Jeżeli jednak do ekspertyzy przedłożono fotografie, požądane jest, aby w ich zasób wchodziła i odpowiednia dokumentacja, np. zdjęcia wykonane w toku prac konserwacyjnych.

Kolejnym etapem jest analiza krytyczna kwestionowanego grafizmu, w tym w szczególności ustalenie, na ile jest on nasycony cechami o potencjalnym znaczeniu identyfikacyjnym. Umożliwi to ekspertowi powzięcie roztropnej decyzji odnośnie do tego, czy podjąć się opiniowania, a w przypadku powzięcia pozytywnego rozstrzygnięcia pozwoli na sformułowanie postulatów na temat postaci i ilości materiału porównawczego.

2.2.2. Materiał porównawczy

Najlepszym materiałem porównawczym byłyby sygnatury spoczywające na obrazach. Niestety jest to rzadko możliwe, chyba że ekspertyza byłaby wykonywana w laboratorium muzealnym i byłoby to muzeum spersonalizowane (poświęcone twórczości danego malarza). Choć zdarzyć się może, że i muzeum wielotematyczne będzie dysponować takim materiałem w postaci obrazów będących darowiznami malarzy lub ich rodzin albo kolekcjonerów etc. Najczęściej więc dostępny będzie materiał porównawczy w postaci odpowiednio wykonanych fotografii; reprodukcje też mogą być użyteczne, ale tylko jako materiał uzupełniający. Ich przegląd może także dostarczyć informacji o tym, co imitatorowi posłużyło jako źródła inspiracji do naśladownictwa. Podobnymi wskazówkami mogą posłużyć katalogi sygnatur wydawane dla kolekcjonerów i domów antykwarycznych.

Ilość materiału porównawczego uzależniona jest od poziomu spersonalizowania danego nawyku pisarskiego. Im mniej odstępstw od wzorca alfabetycznego (co często ma miejsce w przypadku sygnatur kreślonych kaligraficznie lub pismem na wzór druku), im bardziej banalne są rozwiązania konstrukcyjne znaków współtworzących sygnaturę, tym więcej powinno być materiału porównawczego. Ważne jest także, by materiał porównawczy

pochodził z różnych okresów – sprzed i po hipotetycznym złożeniu kwestionowanej sygnatury. Pozwoli to na poznanie naturalnej ewolucji funkcjonowania nawyku pisarskiego rozważanego autora. Pożądane też jest, aby większość materiału porównawczego stanowiły sygnatury złożone tą samą techniką (tempera, akwarela etc.) co sygnatura kwestionowana.

Przedłożony materiał należy poddać analizie kwalifikacyjnej. Miarodajny pogląd o znamionach nawyku osobniczego autora można budować tylko na materiale niebudzącym wątpliwości, więc z zebranego zestawu należy wyeliminować grafizmy o kontestowanym autorstwie. Pożądana jest też wiedza o zabiegach konserwacyjnych, jakim poddawane były obrazy, z których pochodzą sygnatury porównawcze, bo być może i one były poprawiane. Sygnatury poprawiane mogą co najwyżej posłużyć jako materiał uzupełniający.

2.2.3. Badania porównawcze

Po skompletowaniu odpowiedniego materiału porównawczego należy poznać (właściwie ująć i opisać) cechy obrazujące nawyk pisarski autora sygnatur porównawczych oraz naturalną zmienność tego nawyku. Dysponując tym zasobem wiedzy, można przystąpić do pismoznawczej analizy sygnatury o kwestionowanym autorstwie, rozważając w szczególności, czy uformowana została przez działanie prawidłowości znamionnych dla nawyku pisarskiego autora sygnatur porównawczych. Tylko po wykonaniu wszystkich tych czynności, jakie składają się na tę metodykę, będzie można wyciągać miarodajne wnioski o autorstwie kwestionowanej sygnatury. Natomiast nie można uznać za poprawną procedury odwrotnej, typowej dla metody kaligraficznej, w której w materiale porównawczym poszukuje się cech uważanych za znamienne dla kwestionowanej sygnatury. Jak bowiem wiadomo, metoda kaligraficzna jest znacznie bardziej zawodna.

W toku analizy ustaleń należy poddać analizie stwierdzone analogie i odmienności. Oceniając analogie, najwyższą moc perswazyjną należy przypisać cechom najmniej rzucającym się w oczy, mniejszą – inicjałom i innym cechom szczególnie rzucającym się w oczy – one bowiem najbardziej skupiają uwagę fałszerzy, którzy właśnie je starają się naśladować. Najmniej wartościowe są analogie wynikające ze stosowania określonego wzorca kaligraficznego.

Analogiom zawsze towarzyszą odmienności, a jeżeliby ich nie było, oznaczałoby to, że kwestionowana sygnatura jest wiernym naśladownictwem sygnatury porównawczej. Mogą one mieć charakter zamierzony, jeżeli z jakichś względów autor chciał się podpisać inaczej niż zwykle i np. zmanierował sygnaturę. W takim przypadku tłumaczenia należy szukać w wiedzy o twórczości danego artysty, jego – być może – ekscentrycznych zachowaniach, a także modach środowiskowych.

Główną przyczyną odmienności niezamierzonych jest naturalna, doraźna zmienność funkcjonowania osobniczego nawyku pisarskiego. Poszukiwania wyjaśnień obecności odmienności należy więc rozpoczynać od ustalenia, co w sygnaturach porównawczych jest stabilnie powtarzalne, a co zmienne, jaka jest postać zmienności i jaka może być ich przyczyna. Pomocna też być może literatura przedmiotu, w której coraz częściej pojawiają się doniesienia o zmiennościach sygnowania u poszczególnych artystów. Druga grupa odmienności to te, które są powodowane przez czynniki zewnętrzne. Należą do nich: pozycja pisarska (malarze często sygnują, stojąc, a obraz spoczywa na sztaludze), narzędzie pisarskie (groty pędzli miewają różne kształty i różną elastyczność), środki kryjące (farby o różnej gęstości) i faktury o różnej gładkości (Doerner, 1975; Przybysz, 2010). Jeżeli obecność odmienności znajdzie pełne, naturalne wyjaśnienie, wtedy, kierując się mocą perswazyjną analogii, można powziąć pozytywny wniosek identyfikacyjny.

3. Zamiast podsumowania

Dla eksperta pismoznawcy nie powinno mieć znaczenia, czy ekspertyzę wykonuje dla organu wymiaru sprawiedliwości, muzeum zamierzającego dokonać zakupu czy też dla podmiotu gospodarczego (np. domu antykwarycznego) lub kolekcjonera. Jeżeli więc opiniuje pozasądowo, nie powinien ograniczać zakresu badań ani zubażać zasobu warsztatowego. Wyższość metody graficzno-porównawczej w porównaniu z innymi (np. kaligraficzną) bowiem tylko wtedy się ziści, gdy zastosowana będzie całościowo, holistycznie. Jeżeli tak się nie stanie, to wartość identyfikacyjna (trafność, niezawodność) opinii eksperta, nawet jeżeli będzie nim pismoznawca, nie przewyższy opinii konserwatora czy styloznawcy obytego ze sposobem sygnowania przez danego artystę. Niestety tak wykonywaną ekspertyzę cechować będzie żmudność, a więc pracochłonność i czasochłonność, będzie zatem także kosztowna, tak jak żmudne i kosztowne są kryminalistyczne ekspertyzy klasycznych wypowiedzi pisemnych. Ale tylko wtedy można uzyskać rezultaty użyteczne dowodowo.