

FALSIFICAÇÃO E O DOGMA DA AUTENTICIDADE

Marlon J. A. dos Anjos¹

RESUMO

A autenticidade pode ser entendida como um valor cujas raízes remontam ao Cristianismo e suas relíquias. Essa relação com o Cristianismo transformou a autenticidade em um dogma que dominou a literatura com aspectos legalistas e impôs um estigma ao falso, sustentando uma inquisição que culminou na busca pela destruição de obras fraudulentas. Esse panorama mudou. A arte e a falsificação guardam estreita relação, e a tendência atual é a exibição de obras falsificadas, o que demonstra a superação do valor da autenticidade.

Palavras-chave: Arte. Falsificação. Autenticidade.

ABSTRACT

We can understand authenticity as a value whose roots go back to Christianity and its relics. This relationship turned authenticity into a dogma that dominated the specialized literature with legal aspects and imposed a stigma on the False, creating an inquisitive movement that culminated in the search and destruction of fraudulent works. However, this picture has changed. The Art and the Fake have a profound relationship and there is a current trend to exhibit fake works, which demonstrates the overcoming of authenticity's value.

Keywords: Art. Falsification. Authenticity.

I

A falsificação é a ação de falsificar, de ardilosamente provocar no outro uma ilusão de veracidade. Essa ação encerra uma dualidade entre falso e autêntico que é importante para a arte e para o estudo da falsificação como fenômeno.

A falsificação de obras de arte envolve criação e comercialização. O interesse econômico envolvido determina a criminalização da conduta, posto

¹ Mestre em Arte Visuais (UNESP-IA). Professor colaborador da Universidade Estadual do Paraná, campus II (UNESPAR-FAP). Colunista colaborador da R.Nott Magazine. E-mail: marlonjaanjos@gmail.com.

que o patrimônio moral e material do autor fraudado é ofendido. Todavia, a abordagem proposta foge do escopo legal para propor uma visão acadêmica voltada para a Arte.

A criação da obra falsa é mais do que uma mera replicação não autorizada, ela é ato do falsário, é resultado de uma laboriosa atividade que une tempos. Nesse sentido, a produção de obras falsas se vale da utilização dos métodos do autor fraudado e da tecnologia atual para criar o objeto apto a angariar o reconhecimento pretendido.

Como a assinatura não é um ato criativo, mas sim convencional ou comercial, não é regra explicitar a autoria em obras de arte, tendo em vista que na história da arte muitas obras são anônimas ou de autoria coletiva. O ato de falsificar não está limitado em usurpar a autoria; a falsificação se vale de mais elementos para reclamar a autenticidade: forja artefatos que reproduzem ou são inspirados por um ou mais modelos autênticos ou mesmo se vale em reconstruir obras perdidas, de tal forma que os próprios objetos forjados, por semelhança estilística e alinhamento com a obra do artista fraudado, possam reivindicar a autoria de outrem e serem reconhecidos como autênticos. Essa sintonia premeditada brinca com o dogma da autenticidade, ao demonstrar que é um valor atribuído e não intrínseco. A obra falsificada materializa o corpo de delito; porém, o falso não reside no objeto. Prova disso é que não há prática, método ou linguagem própria da falsificação. O falso é uma abstração, uma propriedade do juízo. Posto de outra forma, a autenticidade é um valor que deriva de um julgamento. Dada a relevância desse juízo, a falsificação busca capturar e manipular essa subjetividade e se impor como genuína.

Não raras vezes a atribuição de autoria em obras de arte permanece uma incógnita entre pesquisadores². No jogo da autenticidade, a criação e a verdade correspondem a um caráter ficcional. Temos que reconhecer que a falsificação retira a segurança dos especialistas e dos concessionários, pois demonstra que nada está tão dividido quanto as opiniões frente a uma obra duvidosa. A falsificação em seu ápice demonstra que o grande inimigo da verdade não é a mentira, mas sim a convicção. Em meio à volubilidade das autorias, uma vez detectada a dissimulação, as falsificações são as mais autênticas e, certamente, as mais sinceras obras de arte. Curiosamente, se a única certeza de autoria é das obras falsas descobertas, o apego ao dogma da autenticidade reafirma sua raiz religiosa ao se manter como um ato de fé.

² A história da arte está repleta de obras equivocadamente atribuídas: em 1993, a obra *A Captura de Cristo* foi reconhecida como um legítimo Caravaggio (1571-1610), antes atribuída ao pintor holandês Gerard van Honthorst (1592-1656). Várias foram as pinturas de Antoon van Dyck (1599-1641) que foram atribuídas ao seu mestre, Peter Paul Rubens (1577-1640), entre outros casos de reatribuição.

Com o êxito da falsificação, a obra falsa reencarna na bibliografia ou no catálogo de um outro artista, não sendo as diferenças entre os autores uma dicotomia que aparece em seu *corpus*, mas o engenho de uma nova criação.

É conveniente apontar que a falsificação não enseja um desprezo ao artista, mas justamente o contrário. Qualquer falsário de sucesso presta grande atenção à arte, não somente à química da técnica, que pode revelar a natureza do falso, mas também à psicologia da apreciação e à dimensão do conceito arte e da persona artística. Esse preciosismo pode agregar valor à obra e ao artista fraudado, não apenas pela publicidade envolta na fraude, mas pelo que esteve envolvido no processo de criação de uma obra de outrora. Mais do que um restaurador que opera na superfície da obra, o falsário estima tornar-se o artista que ele fraudou.

Essa interação torna a falsificação uma prática dialógica que se alimenta do interlocutor. Ela inviabiliza o julgamento daquele que pretende defini-la em poucas palavras ou por meio de conceitos herméticos. Para compreender o falso é necessário um aparelho crítico capaz de acompanhar diversos movimentos; só assim a interface fica assegurada; e a alteridade, garantida. Nessa perspectiva, compreendemos que abordar a falsificação apenas pelos aspectos legais anula a complexidade do fenômeno.

Essa abertura à discussão é necessária para a compreensão da realidade esquizofrênica em que o apego à autenticidade persiste em meio a incertezas sobre autoria. O mundo ocupado por obras de artes não se divide entre verdadeiro e falso³, e a produção artística muitas vezes esbarra na ilicitude⁴. O ato de falsificar não é apenas um problema moral ou legal, mas decorre de um problema econômico em que cifras são reduzidas ao mero sabor da autenticidade.

³ RRP – *Rembrandt Research Project* – criado em 1968 com a finalidade de pesquisar com profundidade as características artísticas, históricas da obra de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669). Nesse projeto, 50% das pinturas do autor foram descartadas por serem consideradas falsas ou serem erradamente atribuídas a ele. Do que sobrou, em 10% há 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 muitos discípulos e, talvez, o que o projeto balize seja a porcentagem de *rembrandtitude* de cada obra.

⁴ Entre inúmeros exemplos de que a arte esbarra na ilicitude, citamos: a obra Totem-monumento, de 1970, de Cildo Meireles. Seria inviável reencenar essa obra na atualidade, pois seria impossível amarrar dez galinhas em um poste e atear fogo sem que isso gerasse problemas com a lei. Outro exemplo: a pichação, entendida aqui como o grafite produzido sem autorização, configura ato criminal. Cita-se ainda a prática artística conhecida como *shopdropping*, declaradamente uma cópia sem autorização. Seus praticantes retiram obras dos comércios, como roupas, e devolve-as ao estoque da loja adulteradas, modificando o preço e demais informações. Por fim, há vários subterfúgios utilizados por artistas para produzirem obras ilegais, um deles é o nome fictício, como Karen Eliot.

A distinção entre verdadeiro e falso na arte é um fenômeno, pois devemos reconhecer que em muitos casos a noção de autenticidade permanece indefinida, levando pesquisadores a reconhecer abertamente que o atual nível de conhecimento mostra-se incapaz de atribuir autenticidade com segurança⁵.

II

No mundo da arte, a crença de que uma obra seja autêntica intensifica seu valor artístico e monetário de forma tal que o valor artístico fica amarrado a elementos além do suporte da arte. O valor das obras de arte parte do encantamento gerado pela convenção na atribuição de autenticidade e não apenas dos materiais que foram utilizados, já que o valor não é uma propriedade intrínseca às obras, diferentemente da cotação de pedras preciosas, que possui valor intrínseco. A arte perde seu valor se a sua materialidade for fracionada.

O livre exercício da subjetividade, sendo simbolicamente firmado pela assinatura ou por inscrições na obra, constitui um dos fatores para a regulamentação da autenticidade na tentativa de atribuir valor aos objetos artísticos. A noção histórica da autenticidade é submissa à noção de autoria, raridade e demanda, assim como a do indivíduo autor, que embasa o marco regulatório sobre propriedade intelectual.

Além disso, as alianças entre o comércio e obras de arte foram motivadas pela demanda fetichista no passado, de acordo com o desejo de possuir e a possibilidade de cultivar as obras em coleções particulares, parecem ter estado ausentes na história até pelo menos a Idade Média. Nesse sentido, parâmetros fundamentais para o exercício pleno da atividade de falsificar obras de arte permaneciam adormecidos.

Na história da arte ocidental, todos os caminhos levam ao Cristianismo. Os valores culturais do Cristianismo contribuíram diretamente para o desenvolvimento da arte, igualmente com o ato de falsificar. Sem o Cristianismo, a falsificação de obras de arte estaria despatriada.

III

A transcendência de restos mortais em relíquias sacras favoreceu um amplo comércio que sustentou os pregadores da fé por séculos e influenciou

⁵ Desde a compra do Kouros pelo museu Getty, Califórnia, em 1980, por 12 milhões, não há consenso entre pesquisadores no que diz respeito à datação da obra. Alguns acreditam que a obra seja uma escultura realizada durante século VI a.C.; outros que se trata de uma escultura moderna. Mesmo após inúmeros testes, a escultura continua sendo enigmática (LAPATIN, 2000).

a arte e seus valores. As relíquias eram objetos comuns que ganhavam distinção pelo desejo do clero. Essa distinção era autenticada pelas suas substâncias transcendentais, mas indistinguível em sua forma. A similitude entre a relíquia e o objeto comum impôs a necessidade de se organizar o inventário de objetos milagrosos, gerando o que os franceses chamaram de *authentiques*, ou seja, rótulos de chumbo ou pergaminhos que identificavam o que era, de fato, objeto de veneração e o que deveria ser desprezado. Pode-se dizer que essa rotulagem impregnou o imaginário social de forma tal que é preciso que outrem afirme a autenticidade; é preciso que se indique o que o objeto é como se a sua natureza não fosse aparente.

A diferença entre os *authentiques* e as etiquetas nos museus atuais são tênues, pois as semelhanças se apresentam na função de organizar o inventário e na manutenção do culto pelo reconhecimento de um objeto que deve ser admirado pelo seu valor metafísico. Da mesma forma que o clero verificava e produzia os rótulos autênticos, os museus certificam e reproduzem etiquetas evidenciando o objeto para veneração. Se antes a genuinidade de uma relíquia era garantida pela Igreja, atualmente os museus produzem certificados que atestam essa veracidade. Essas instituições partilham das mesmas funções: não apenas identificar, mas também traduzir o valor e espalhar o culto, pois sem os rótulos esses objetos móveis se perderiam por sua aparência comum⁶.

Para o Cristianismo, esse foi o meio encontrado para materializar a verdade da tradição e legitimar o direito de promover a revelação por meio da identificação. Com isso, a Igreja assumiu o poder de conferir autenticidade, juízo lastreado em sua autoridade, em detrimento de outras áreas do saber ou de critérios mais concretos⁷.

A veneração de relíquias justifica-se na ideia de que os santos poderiam realizar milagres além dos túmulos, ou seja, por meio de seus restos mortais as preces mais mesquinhas poderiam ser atendidas. No místico mundo das relíquias sagradas, qualquer parcela do objeto relacionado aos santos poderia ser motivação de culto. A exposição desses objetos no

⁶ Não raras vezes, artistas utilizavam-se de meros objetos comuns para produzir a sua arte. Marcel Duchamp (1887-1968), com seus *ready-made*, foi o primeiro a fazer uso de objetos cotidianos sem alterá-los, já em 1913. Retirara objetos utilitários do cotidiano sem nenhum valor estético, devido ao contexto, e elevava-os à condição de obra de arte ao dotá-los de assinatura e local de apreciação.

⁷ O bispo Pierre Batiffol, no final no século XIX, produziu uma aproximação entre ciência e religião, entre verdade e autenticidade: “O Culto imemorial e universal dado pela igreja às relíquias desse tipo, e sobretudo à madeira da Verdadeira Cruz, é para nós teólogos a solene autenticação dessas relíquias. A ciência histórica vem, em seguida, para confirmar, na medida e que os recursos permitirem, a tradição católica. Não é a arqueologia que garante a autenticidade da Verdadeira Cruz, é a Igreja que se compromete com toda a autoridade da sua liturgia e, para nós, fornece a deficiência da ciência” (VACANT; MANGENOT; AMANN, 1937).

interior das igrejas atraía peregrinos. Dado o valor espiritual e monetário, esses objetos tinham o poder de se multiplicar, contemplando o processo de subdivisão e suprindo a demanda plebeia por objetos a serem venerados. Nunca ficou tão claro como Deus pode ser entendido como três.

Além da Igreja produzir relíquias sagradas, a fé também possuía seus artistas. Jesus também foi um, imprimiu seu próprio corpo em mais de um suporte⁸. Mesmo que o corpo de Cristo tenha ascendido aos céus, as relíquias associadas a ele eram as mais cobiçadas⁹. No Cristianismo medieval, até o álcool teve seus poderes reconhecidos: o vinho da Santa Ceia era vendido como remédio (embora ninguém negue o feitiço dessa relíquia).

A autenticidade das relíquias era uma questão de fé, de confiança. Para o cristão medieval, era significativo que esses objetos fossem singulares. Para o clero, era interessante que fossem também onipresentes, uma maneira de espalhar a fé e aumentar o seu círculo eleitoral. De algum modo era uma fraude piedosa, pois pouco importava a sua originalidade; cada falsificação poderia encarnar um original em seu próprio direito, desde que a falsificação fosse vista como milagrosa.

O valor genuíno das relíquias equivale a uma manipulação autorizada. “Autêntico” era a palavra escrita nos rótulos. Esse termo gozava de um *status* milagroso, pois transformava um objeto comum em algo poderosamente espiritual para o culto. Com tudo isso, a verdade tornou-se corporificada em objeto, não mais funcionando como um valor abstrato.

Com a verdade materialmente mensurável, o próximo passo era testar a sinceridade de documentos que se diziam verdadeiros. A busca por relíquias sagradas acompanhou o aumento geométrico com a preocupação em venerar ou comercializar ícones falsos. A relação estreita entre relíquia e imagens permitiu que a autenticidade fosse compreendida como antítese do falso. Assim, a autenticidade tornou-se propriedade moral e, conseqüentemente, a proibição moral de mentir categorizou a inverdade como pecado.

⁸ Sudário de Turim e *Mandyllion* são dois autorretratos criados pela transferência milagrosa da face de Jesus para os tecidos.

⁹ Helena de Constantinopla, ou Santa Helena, possuía várias relíquias do corpo de Cristo, assim como a Cruz Verdadeira. Entre as relíquias que esteve em seu poder, destacam-se os espinhos da coroa de Cristo, que ela usou para produzir um elmo indestrutível para seu filho, Constantino; a túnica de Jesus, uma vestimenta sem costura (há duas originais no mundo). Cumpre informar que essas relíquias estão armazenadas no Mosteiro Kykkos, em Chipre. Não poderíamos deixar de fora os prepúcios de Cristo. Trata-se alegadamente e como o próprio nome indica de uma pequena parte do membro do Salvador, extraído durante o processo de circuncisão, ritual comum à cultura judaica e ao qual são submetidos todos meninos. Mesmo havendo vários prepúcios identificados como originários de Cristo, igrejas reclamaram a posse do prepúcio autêntico. Vale informar que milagres são atribuídos a essa curiosa relíquia.

Agostinho¹⁰, ao contrário de Platão¹¹ (para quem a mentira era uma medicina moral para os governantes), dizia que a mentira não se relaciona com palavras e fatos, mas com pensamentos e crenças. A visão agostiniana não só constituiu a base da religião moderna na autenticação como também a fonte do poder chocante do falso – é do choque da descoberta do falso que provém as suas forças. A falsificação de obras de arte não existiria se a mentira não fosse tão condenada. O poder demoníaco do falso foi estimulado à medida que o medo em cultuar ícones forjados era aumentado.

A religião moderna da autenticidade é a negação da mentira, profundamente enraizada na cultura cristã medieval, que junto com a mentira condenou a falsificação como pecado. Essa religião possui como dogma a obsessão pelo autêntico e genuíno. A ética da verdade e a concepção moral da mentira cristalizaram a autenticidade como pivô, até ultrapassar a verdade como critério de julgamento e prerrogativa para distinguir valor.

IV

São profundas as relações entre arte e religião, obra e fé. A ancestralidade de Cristo como artesão e a estória de que Deus pintou e esculpiu o mundo e a humanidade foram o álibi encontrado pelos artífices para gerar um mundo onde eles seriam tal como os santos em direito próprio.

Se os rótulos eram capazes de sacralizar o objeto ao apontá-lo como verdadeiro, transformando pinturas e esculturas em relíquias, o inverso também era possível. A arte opera de maneira criativa, outrossim, o toque sagrado foi substituir a função organizacional de legendar relíquias com etiquetas pelo ato de assinar obras realizadas por artistas para consumir veracidade e valor¹². Traçando um paralelo entre artistas e santos, aqueles poderiam em vida criar obras sagradas, além de milagres depois da morte.

A proximidade não se encerra assim. A história dos artistas também é a história dos santos. A ênfase foi colocada em sua obra e vida. Nesse culto à personalidade, mudou-se o foco do ofício de artesão. A *Hagiografia*¹³ em

¹⁰ Agostinho rejeitou qualquer tipo de mentira. A sua visão sobre a mentira foi desenvolvida em dois tratados, são eles: *De Mendacio* (Sobre a mentira), 395 d.C., e *Contra Mendacium* (contra a mentira), 420 d.C.

¹¹ Platão sustentou, no Livro II da República – 382, que os deuses não precisavam mentir, mas há muitos motivos para que os homens o façam.

¹² A noção de autenticidade foi aplicada às relíquias muito antes de ser aplicada às pinturas. (RADNÓTI, 1999).

¹³ *Hagiografia* é um termo equivalente à *biografia* e significa apresentar a vida dos santos e beatos.

vários volumes de Vasari (1511-1574) produziu¹⁴ uma nova concepção de arte, avançando no objetivo de santificar o artista. Pelo batismo por tinta, os artistas tiveram as suas vidas publicadas. Dessa forma, todo grande artista tornou-se um secular São Lucas¹⁵.

Giorgio Vasari refere-se, em seu livro *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, ao menos três vezes a obras dos artistas como relíquias no sentido celestial. “Divino Michelangelo”, como ele chamou, é apresentado como um verdadeiro messias da arte. Nessa perspectiva, a biografia dos artistas pode ser entendida como uma *hagiografia* no sentido estrito, pois muitas vezes acompanha retratos de acontecimentos milagrosos ocorridos durante a vida ou após a morte dos artistas.

Vasari testemunhou que o corpo de Michelangelo (1475-1564) permaneceu incorruptível vinte e cinco dias após a sua morte. Esse estado demonstrava que o corpo do artista teria transcendido à morte. O curioso fato do corpo de Michelangelo não exalar mau cheiro era tido como uma certidão de sua santidade. Por conta disso, uma multidão se apertou para ver o corpo antes que fosse novamente enterrado. Panegírico e o odor da santidade marcam solene cerimônia em meio à intensa comoção; e, ao que foi dito, ele não morreu, mas permaneceu em um doce e pacífico sono. Talvez, o público, entusiasmado diante do milagre, esperasse que o Divino Michelangelo reencarnasse removendo a pedra de sua própria sepultura (STOICHITA, 2008). *Perché non parli?*¹⁶

Sabemos que a conduta de Michelangelo corresponde à de muitos santos. Teve uma vida errante e repleta de atos duvidosos para a moral de sua época. São famosos os episódios em que, visando o lucro, tenha envelhecido obras para passá-las como antiguidades genuínas (VASARI, 2011). Histórias como essa demonstram que Michelangelo não é apenas um dos pais da arte, mas também uma espécie de padrinho da falsificação.

O primeiro caso de repressão à falsificação foi protagonizado pelo pintor alemão Albrecht Dürer (1471-1528). Ele pintou a si mesmo em cores apropriadas, servindo-se da iconografia reservada aos santos, a fim de ser lembrado como tal. Em 1506, ao saber que havia sido plagiado, viajou para Veneza em busca de Marcantonio Raimondi (1480-1534), que na

¹⁴ Sobre o modelo hagiográfico em Vasari ver: RUBIN, Patricia Lee. *Giorgio Vasari: Art and History*. London: New Haven, 1995.

¹⁵ São Lucas, o Evangelista, é o santo padroeiro dos pintores, médicos e curandeiros. São Lucas é reconhecido como o primeiro pintor, pois teria pintado o primeiro ícone cristão, *Hodegétria* (Ela que mostra o caminho): representação da Virgem com o Menino Jesus nos braços enquanto aponta para ele.

¹⁶ Michelangelo teria tido: Por que não falas? (*Perché non parli?*), quando terminou de esculpir a escultura de Moisés, pois parecia tão real que para ser humano apenas faltava falar.

época trabalhava como gravador para Rafael Sanzio (1483-1520). Além da reprodução, em cada impressão, Raimondi havia incluído o místico monograma¹⁷ de Dürer: AD.

O caso foi levado para o júri veneziano. Os líderes decidiram que Raimondi deveria remover o monograma, embora pudesse continuar imprimindo as mesmas imagens. Dürer não conseguiu combater o que ele chamou em uma publicação seguinte de “os ladrões de cérebro”. Ele almejava o direito de monopólio pelas publicações, o que seria conquistado pelos artistas apenas dois séculos depois do ocorrido, da mesma forma que a proteção dos direitos de autor e o direito a reprodução seriam tutelados apenas no século XVIII e, como consequência de tal tutela, a tipificação como crime do ato de falsificar e plagiar.

V

Para Thierry Lenain, a falsificação de obras de arte é uma prática moderna, da mesma forma que a necessidade de punir tal ato. Nada antes do Renascimento pode ser qualificado, definido ou reprimido como falsificação no sentido estrito do termo. Mesmo no século XV o ato de falsificar não guardava conduta recriminável e partilhava do processo de criação comum de obras de arte. Talvez a produção de obras do Renascimento partilhasse da retórica da falsificação em sua relação com a Antiguidade, e assim não poderia ser percebida ou desprestigiada como fraude. Pela lente dos biógrafos do Renascimento, não havia nada de escandaloso ou réprobo na falsificação (LENAIN, 2012).

O modo pelo qual a falsificação foi apresentada no Renascimento italiano difere de modo incompreensível da maneira como foi problematizada no decorrer do século XVIII. Foi apenas a partir do século das luzes que a falsificação se tornou objeto imediato de preocupação. Quão diferente é a forma como o tema foi tratado por Vasari para, a partir do Iluminismo, ser apresentado pela severa determinação de censores (LENAIN, 2012).

Numa época em que o conhecimento científico estava em alta, era compreensível que o falso fosse visto como um problema urgente, pois demonstrava a vulnerabilidade das coleções e a imperícia dos especialistas ao não perceber o engano. Pouco a pouco, a crença na autenticidade foi substituída

¹⁷ Dürer orgulhava-se de tal modo de suas obras que inscreveu o seu nome por completo, outras vezes o seu monograma, que trazia duas letras iniciais de seu nome: AD. Cumpre informar que a frase “feita pela mão de” ou “feita por” que trazem muitas pinturas do século XVI não significava que o trabalho era autografado. Pode apenas informar que o trabalho foi realizado pela observação do mestre, e não necessariamente ter sido trabalhado pela sua própria mão. Isso vale também para os trabalhos de Dürer.

pela fé no certificado científico. A dúvida sobre a veracidade recaiu sobre os rótulos, e a verdade precisou ser testada e aprovada por peritos para só depois ser atribuída à obra.

A antiga prerrogativa segundo a qual o valor de uma obra de arte deriva de uma fonte transcendente – Deus ou a perfeição das leis da beleza – deu lugar a um esquema muito diferente. A crença de que o objeto de arte traz em seu interior o ambiente cultural em que a obra se originou, formando um tipo de espelho da alma do autor, alimentou a ciência de que os grandes artistas sempre deixaram a marca de seu gênio impresso em sua arte. A possibilidade de identificar esses rastros poderia confirmar a essência da arte. Em vez de uma experiência metafísica, a obra de arte poderia ser reconhecida pela visibilidade dos traços deixados por uma visão fundamental de seu autor. Uma forma mágica de tornar visível a sua própria origem.

Dessa forma, a autenticidade havia se fundido por completo com o rótulo e não havia mais a necessidade de etiquetas. Nessa continuidade, surgiu a noção de que o trabalho do artista possuía uma aura específica e de que a falsificação de obras de arte seria a tentativa de copiar ou reproduzir essa aura.

Guiados por esses valores, a falsificação de obras de arte era diretamente apontada como criminosa, e o falsário como um ser falido, um malfeitor bastante sofisticado que procurava satisfazer a sua vaidade abusando das pessoas. Esse estereótipo foi criado a fim de defender que o falsário não poderia ser compreendido como um artista, mas sim apenas como um copista. As metáforas corporificaram reminiscências parecidas com as proferidas por padres da igreja quando estigmatizaram a idolatria e os vícios inerentes ao paganismo, ou mesmo quando assumiam o tom platônico sobre os males da *mimeses*.

Na época das luzes, era de reconhecimento dos especialistas que o falso havia penetrado nas fortalezas da arte. O fato de museus e coleções estarem repletos de obras falsificadas exigia um novo herói que fosse capaz de solucionar esse problema, que tinha como função permanecer oculto. Apenas as luzes da razão poderiam revelar o quão profundo o falso havia penetrado na arte e expulsar as fraudes de seus esconderijos.

Não mais armado apenas pelo olhar arguto, surge um novo sujeito que une ciência¹⁸ e fé e que evoca para si a esperança de extirpar o falso das entranhas do mundo da arte. Dessa forma, uma nova profissão é

¹⁸ A peritagem na contemporaneidade difere-se pelo uso da tecnologia para verificar a autenticidade das obras de arte.

canonizada: *connoisseurship*¹⁹.

O *connoisseurship* é um ser dotado de um sexto ou até mesmo um sétimo sentido²⁰, capaz de identificar e separar as obras verdadeiras das falsas. Ele não é um mero especialista, mas uma espécie de pintor mental, um “Rafael sem mãos” com um talento nato capaz de desatar o nó górdio do mistério e da sutileza em que o falso se oculta. Uma vez que o conhecedor não era incapaz de realizar imagens, submete-se a conquistas platônicas de imaginar como os artistas criavam suas obras.

Paul Eudel²¹ (1947, p. 9), conhecedor de renome, escreveu o que talvez seja o primeiro livro sistemático sobre o tema. Num ar de censor, alertou o público do que ele chamou de “verdadeira prostituição da arte”, uma atividade nefasta que poderia desfigurar a beleza da arte que havia sido tomada como verdade até o ponto de gerar desinteresse pelo objeto artístico: “O desenvolvimento da falsificação, como uma vegetação parasitária, tende a eliminar gradualmente o gosto por objetos artísticos. Chegou a hora de parar a falsificação”. As advertências de Eudel foram ouvidas e suas palavras geraram fiéis.

A partir do século XX, a falsificação tornou-se objeto central e seu número aumentou. A massa bibliográfica constitui por si só um sintoma da nova postura frente ao falso. A sintonia que os conhecedores alegam possuir entre a arte e a ciência surge como fundamento para agirem como oradores da palavra verdadeira e, por meio de atestados de atribuição de autenticidade, professarem a verdade.

Quase cem anos após a fé de Eudel ter se espalhado, Guy Isnard (1947) procurou seguir seus passos. Isnard trouxe a nova oração na guerra contra o falso. Sua visão policialesca retemperou o embate, sua voz era um eco das palavras de seu pastor: “Lutar contra os parasitas que desfiguravam indevidamente contribuições de artistas autênticos da verdadeira beleza”. Para Isnard, toda falsificação traz um defeito, uma marca que denuncia a fraude, e essa fraqueza deveria ser percebida.

A alta inquisição moderna encontrou um mal para ser combatido, o

¹⁹ Termo francês que significa estar familiarizado, além de conhecedor. Refere-se a alguém dotado de profundo conhecimento das artes. Max J. Friedländer, em seu clássico *On Art Connoisseurship*, compara o conhecedor com o *sommelier* e a arte com vinho.

²⁰ O sexto e o sétimo sentido do especialista em arte barroca e bizantina Richard Krautheimer (1897-1994) estavam na língua, devido ao fato de ele lambe as esculturas, e ao lambê-las ele sabia distinguir as autênticas das falsas. Cumpre informar que não há nenhum estudo científico sobre os gostos dos mármore. Ele deveria ter escrito sobre essa perícia tão autêntica.

²¹ Eudel escreveu o que talvez seja o primeiro livro dedicado a falsificações de obras de arte. Trata-se de um manual para colecionadores: *Le truquage: altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*, de 1884. O livro foi traduzido para a língua espanhola em 1947.

mundo da arte foi pulverizado com informações imprecisas na tentativa de instalar a paranoia²² e o perigo onipresente: “mais de 60% do que examinou não era ao menos o que deveria ser”, declarou Thomas Hoving (1996, s/p.), conhecido por ser obcecado por falsificações. “Tenho que saber quais são reais”, afirmou. Na concepção de Hoving, a falsificação adquiriu a propriedade de irrealidade e, dessa forma, poderia ser banida. A atitude a ser adotada era negar completamente o falso.

Não raras vezes a literatura sobre a falsificação é apresentada como anedota ou como informação imprecisa. Demonstrar o quanto o assunto é obscuro e um problema onipresente parece ser a paranoia que motiva alguns conhecedores ao tratar do tema. Dado o exposto, essa esquizofrenia produziria a caça ao falso. Os caçadores autodenominaram-se *Fake-Busters*. Sandor Randnóti enfatizou o caráter neurótico e a cegueira hermenêutica da literatura da caça ao falso, pois a agenda desses caçadores era tentar neutralizar a falsificação, reduzindo a dados detectais ou ao objeto do crime. Não possuíam afinidade em compreender a falsificação como dinâmica de um sistema próprio, talvez paralelo à arte (RANDNÓTI, 1999).

Se, por um lado, a caça ao falso foi iniciada pelos conhecedores, para os filósofos, tais como Nelson Goodman e Arthur Danto, a falsificação foi usada como plataforma para lançar as suas teorias sobre o mundo da Arte. Esses filósofos encontraram o duplo perfeito, tão temido por Platão, que ventilou e renovou as teorias da arte. Mas esse é um assunto para um outro momento, da mesma forma que a literatura sobre o falso pela ótica dos falsários.

A moderna obsessão pela autenticidade aceita a falsificação como um *enfant terrible* do mundo da arte, produto realizado por uma mente distorcida e que deve ser liquidado ou isolado. O impacto da redução factual é um pré-requisito para que um fenômeno complexo como a falsificação seja exposto como um problema prático e supostamente solucionável pela redução material. Ou seja, pela destruição.

VI

A descoberta da falsificação torna imediatamente execrável a obra antes admirada. Para o *connoisseurship*, trata-se apenas de um truque barato que é revelado, pois sua inteligência superou a do criminoso. Ele pode

²² A afirmação de que 40% das obras de artes são falsas é por si só uma incógnita. Essa informação foi tão difundida que é difícil identificar quem a proferiu pela primeira vez. Por ser tão repetida parece que aderiu *status* de verdade e por esse motivo pesquisadores repetem essa informação exaustivamente. Contudo, trata-se apenas de uma especulação genérica e não de argumentação científica.

invocar a lei solicitando que a fraude seja destruída, preferencialmente pelo fogo, para aumentar a liturgia. Provavelmente, conseguirá satisfazer-se pois essa solução foi e ainda é amplamente aplicada.

O poder de purificação do fogo para combater a infecção da falsificação não é apenas um clichê retórico. A destruição de falsificações a mando de tribunais é uma prática de longa data em países em todo o mundo. Destruir obras consideradas fraudulentas corporifica um julgamento inquestionável, irreversível e irredutível no qual tribunais decidem se uma obra deve existir. Em vez de armazenada nos porões da ignomínia da história da arte, o confisco legal e a queima por contrafação tipificam a falsificação de obras de arte como um produto semelhante à pirataria, algo a ser destruído.

Mesmo que seja de conhecimento comum que as atribuições realizadas por especialistas ou por herdeiros legais nem sempre envolvem conjecturas, e na história da arte são vários os exemplos de atribuições equívocas ou erradas, a destruição de obras de arte contestadas configura sanção irrevogável. É temerário, para dizer o mínimo, infligir sanções definitivas em julgamentos, principalmente se a base das acusações é subjetiva.

O desejo de reprimir o falso leva a uma visão de túnel em que o repressor apenas vê a obra e sua referência, desconsiderando outros elementos. Como exemplo dessa visão restrita e do disparate da destruição das obras, podemos citar o caso narrado por Edward Dolnick: um colecionador incinerou um Rembrandt cuja autenticidade foi contestada pelo fato de a pintura ter sido feita sobre um painel de mogno. Imagine-se agora a frustração ante a descoberta dos historiadores de arte: o mogno era, de fato, usado em caráter excepcional pelos pintores holandeses do século XVII (DOLNICK, 2008). Subsiste a pergunta: se ele queimou uma obra genuína de Rembrandt em vez de uma mera falsificação, ele cometeu crime contra a propriedade cultural?

Se havia esperança de que a mente das pessoas fosse iluminada pela fogueira acesa com um Rembrandt, ela foi frustrada. O espírito do piro-mante ainda permanece aceso e insaciável. Christopher Wright²³ tentou demonstrar que a obra *Fortune Teller*, de Georges la Tour (1553-1652), do Metropolitan, é uma falsificação moderna e, em sua opinião, era sábio acender a lareira com essa pintura. Os modos de Wright fariam com que Savonarola²⁴ se sentisse orgulhoso, pois parece não ser proveniente

²³ Ver as duas últimas sentenças do livro: WRIGHT, Christopher. *The Art of the Forger*. New York, Dodd Mead, 1985. Nele, pode ser lido: “Se todos fossem consignadas as chamas amanhã a sua perda dificilmente seria notada. Toda uma serie de grandes pintores teriam seu trabalho purgado da escória com a qual eles foram corrompidos”.

²⁴ Iconoclasta renascentista. Foi protagonista no evento que ficou conhecido como *A Fogueira das Vaidades*.

de uma mente são queimar partes de uma coleção para salvaguardar o restante.

Foge do alcance do olhar dos piromaníacos que destruir obras falsas não diminui a quantidade de obras falsificadas. Pior: em meio a esse esforço inútil, obras genuínas podem ser destruídas. Falsários são temerários diante dessa atitude, parecem saborear a paralisia que ataca o julgamento dos peritos que, numa atitude desesperada, arriscam destruir obras duvidosas com a finalidade de salvaguardar a idoneidade de uma coleção.

Geert Jan Jansen salvou a sua coleção de pinturas do fogo. Quando foi preso em 1994, na França, 1.500 obras de arte foram apreendidas na casa de leilão de Jan Van de Bergen. Os policiais franceses descobriram que esse era um dos pseudônimos utilizados por Jansen para comercializar obras de arte falsas. Ele foi detido por seis meses, mas foi absolvido por falta de provas. Parece que ninguém havia se arrependido de comprar as suas pinturas fraudulentas. Apenas no ano 2000 as autoridades francesas conseguiram reunir provas para processar Jansen. Treze reclamações foram coletadas, das quais restaram apenas duas, pois as outras onze pessoas haviam se arrependido de depor.

Na tentativa de prendê-lo, a corte francesa informou-lhe que poderia buscar a sua coleção, mas ele, com medo da prisão, manteve-se na Holanda. Dessa forma, não houve outra saída senão ameaçar Jansen de que toda a sua coleção seria queimada. Ao que consta, ele solicitou, por intermédio de seu advogado, às autoridades que não destruíssem as obras, pois havia obras originais junto com as falsas. Os especialistas não puderam distinguir o que era autêntico do que era falso; por isso, a coleção ainda continua preservada. Há notícias de que algumas obras foram reenviadas ao castelo de Jansen, que possui doze ateliers (um para cada pintor que ele falsificava).

Jansen demonstrou a paralisia da ciência diante da falsificação, pois parece que os especialistas não estão preparados para lidar com uma falsificação profunda. A literatura sobre o falso trabalha com falsificações descobertas, com casos que falharam como falso. Mas se uma falsificação não falhar como falso, como podemos entender os seus significados?

VII

A rejeição da obra em razão da autenticidade desmerece qualquer princípio em que o canal estético deveria estar anteposto à apreciação da arte. Em realidade, se o julgamento fosse baseado na apreciação estética, a raridade e a forma do objeto não deveriam alterar após a atribuição de autenticidade. O que percebemos é que os julgamentos não se firmam ou

se baseiam em informações, muitas vezes imprecisas, mas sim em informações puramente acidentais. A obra como suporte da autenticidade é um contrassenso da arte.

O choque de descobrir que uma obra de arte em realidade é falsa é uma experiência estética. Descaracterizar essa realidade é reduzir o falso a objeto do crime e cegar deliberadamente ao despropositado apego à autenticidade. Agir como se nada tivesse acontecido ou destruir o falso em nada explica o que aconteceu ou o que deve ser feito com uma falsificação quando descoberta. Essas ações derivam da necessidade de converter o próprio choque em uma ação domesticada, parte da tentativa de se livrar do dissabor moral de reconhecer que o falsário foi mais esperto. Aceitar que foi engano e reconhecer que uma fraude foi bem-sucedida é uma atitude madura demonstrada por poucos.

O choque em descobrir que uma obra é falsa tipifica a sua ação dramática. O falso será admirado pelo seu poder de balanço, pela incerteza que gera, pois não é uma obra domesticada e nem pode ser. O efeito de choque permite abalar as convicções, é um convite a contemplar a obra, não da maneira ingênua do amator devoto à fraude, mas pelo reconhecimento maduro de que houve um engano.

A preservação das obras falsas pode contribuir para que se aprenda sobre o artista forjado e se evite futuras fraudes; para nos encorajar a aceitar aquilo que não podemos controlar. Essa riqueza é perdida pelo anseio em eliminar o engano. A busca pelo controle de tudo é uma atitude auto-centrada. Os autocentrados só veem a si mesmos; a realidade é o reflexo de sua vaidade, e a aversão à falsificação é a fúria por não ver a sua face no espelho.

Podemos ainda apelar para o fato de que pode não existir uma obra puramente genuína, em consequência de todas as obras que foram consideradas falsas ou dos atos intrusivos realizados em cada objeto cultural no decorrer dos séculos. A vida de uma obra de arte não é isenta de acidentes. A quantidade de restaurações e as práticas de preservação podem ter adulterado a originalidade de uma obra antiga. Não há gradações de autenticidade. Se a autenticidade for concebida como conceito imaculado, percebemos que está em risco mais do que apenas as obras fraudulentas, pois obras equivocadamente atribuídas podem ser indexadas como falsas e assim destruídas. Nesse sentido, os próprios conhecedores colocaram-se numa situação aporética, pois o seu conceito de autenticidade é uma ilusão e não pode aderir completamente ao mundo real. Obras de arte dificilmente partilham de uma unidade criativa.

Assim, é possível afirmar que o que há é uma diferença de graus de autenticidade. Quantas vezes a mão do artista que assinou a obra deveria

tocá-la para determinar que ela seja autêntica? Se não se pode mensurar isso, então a compreensão do todo fica comprometida, e o conceito deve ser revisto, dada a sua fragilidade.

Vale lembrar que o falso não é propriedade do objeto, nem do autor. A falsificação é uma imagem artística cuja origem real está completamente escondida atrás de uma aparência fictícia.

VIII

Desde a década de 1970, tornou-se visível um encantamento pelo falsário. Filmes, séries, romances e obras fictícias apresentam o falsário e a fraude em seus mais diversos planos. Essa postura demonstra uma tentativa de encarar a falsificação e não em escondê-la, reconhecendo uma certa genialidade esquecida.

Aparentemente, distante da visão restritiva, instituições e o mercado de arte especulam os poderes do falso, exibindo obras fraudulentas na intenção de atrair público. A falsificação é apresentada ao lado de outras atividades criminosas, tais como a pirataria e a falsificação de moedas. Contudo, exibir obras fraudulentas no estado da contrafação parece ser uma nova forma de pensar o falso, o engano e o erro.

Desde 1990, museus vem explorando essa espetacularização em torno do falso e do falsário. Revistar os erros cometidos por especialistas parece ser a nova tendência, da mesma forma que falsários conquistam os seus quinze minutos de fama após cumprirem as suas obrigações legais²⁵. Seja como for, as exposições que pretendem expor a falsificação em estado de contrafação dificilmente serão inéditas, pois as obras, possivelmente, já ocuparam espaços em museus de destaque.

IX

A falsificação é uma atividade nociva, o que torna difícil enquadrá-la fora ou dentro da arte. Não há sabor em ser vítima de atos ilusórios. Ninguém em suas capacidades mentais saudáveis gostaria de pagar o preço

²⁵ *Fälschermuseum* (Museu de Arte Forjada). Criado em 2015, este museu de arte “criminoso” é composto por pinturas falsas, não apenas de falsificadores de fama mundial como Han van Meegeren, Eric Hebborn, Tom Keating, Elmyr de Hory, David Stein, Konrad Kujau, Edgar Mrugalla, Lothar Malskat, Tony Treto, mas também dos chamados “Falso-autêntico”, como Schiele, Rembrandt, Matisse, Chagall, entre outros. *Fake? The Art of Deception* (1990), exposição organizada pelo Museu Britânico, permitiu ao público observar falsificações de cada período, local e tipo, muitas delas provenientes das reservas do Museu Britânico. Um catálogo de “erros”, produzido por Mark Jones, pretendia purgar o espírito negativo que guiou os projetos anteriores no qual as falsificações eram ocultadas do público.

de um original por um falso. É natural que o sujeito que se sinta ofendido, considere errado e queira combater tal ato.

O silêncio e a rejeição total foram outrora as respostas dadas diante do falso por conhecedores. Se é possível argumentar que uma obra é falsa, é preferível destruí-la; se não se consegue, é melhor se calar. O choque, a incerteza e a própria irreversibilidade das medidas causadas pela falsificação produzem essa postura. Da mesma forma que uma pessoa após um trauma pode ficar sem voz, muitos colecionadores e peritos estão em silêncio sobre a falsificação. Esse silêncio muitas vezes é fruto do sigilo firmado entre as partes de um processo. Em outras decorre da vergonha por ter sido engando. O fato do falso estar associado ao baixo valor de mercado não justifica a declaração de possuir obras fraudulentas. Contudo, mais cedo ou mais tarde esse silêncio terá que ser quebrado.

Museus têm o compromisso com a verdade histórica e, por isso, deveriam apresentar o falso, o duvidoso e o erro. Mesmo que a falsificação promova a incerteza, o conhecimento de obras fraudulentas possibilita o preenchimento de lacunas espaçadas pela falsa ou ausência de compreensão que outrora se teve sobre episódios históricos. É importante considerarmos que o engano e o erro são também partes indexáveis da própria história cultural, pois a história não é apenas preenchida por atos éticos e verdadeiros. A falta da compreensão desses elementos compromete o entendimento do todo. Temos que ter em mente que o verdadeiro é um ponto de chegada, não um ponto de partida. Peritos e historiadores apregoaram o “efeito da verdade”, mas não o verdadeiro. Por esse motivo, os museus deveriam funcionar como entidades capazes de produzir a manutenção da verdade, e não como entidades ideológicas e ressentidas por um dia terem sido engadas por escroques.

Coexistem várias possibilidades de se analisar o tema. Pensar o falso como um motor capaz de gerar questões interessantes sobre a arte não é sinônimo de defender o ato de falsificar. Mesmo havendo uma pluralidade de pensamento, ainda estamos presos ao julgo moral. A arte, porém, não é fruto da moralidade, e os museus deveriam prezar pela transparência e pelo acesso às informações ao apresentar, sem discriminação, esse tema. Por todo o exposto, faço votos para que isso em breve aconteça e sem nenhum maniqueísmo.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. *Sobre a Mentira*. De Medacio. Trad. Tiago Tondinelli. São Paulo: Ecclesiae, 2016.
- _____. *A mentira*. Contra a mentira. São Paulo: Paulinas, 2018.
- CONRADO, Marcelo Miguel. *A Arte nas Armadilhas dos Direitos Autorais: uma leitura dos conceitos de autoria, obra e originalidade*. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2013.
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Editora Cosac Naif, 2005.
- DOLNICK, Edward. *The Forger's Spell: A True Story of Vermeer, the Nazis and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century*. New York: Harper Collins, 2008.
- EUDEL, Pablo. *La Falsificación de Antigüedades y Objetos de Arte, Alteraciones – Fraudes y Adulteraciones descubiertas*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1947.
- FRIEDLANDER, Maz J. *On Art and Connoisseurship*. Boston: Beacon Press, 1942.
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos*. Trad. Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Editora Gradiva, 2006.
- HOVING, Thomas. *False Impressions: The Hunt for Big-time art Fake*. New York: Simon and Schuster, 1996.
- _____. *The Forgery Boom, by Connoisseur*. New York: Kentucky New Era, 1986.
- ISNARD, Guy. *Vrai ou Faux? Les enquêtes du Sherlock Holmes de la Peinture*. França: Robert Laffont, 1947.
- LAPATIN, Kenneth D. S. *The Case of the Getty Kouros*. Notes in the History of Art. Special Issue on Forgeries of Ancient Art. California: J. Paul Getty Museum, Hidryma, vol. XX, n. 1, p. 43-53, 2000.
- LENAIN, Thierry. *Art Forgery: The History of a Modern Obsession*. London: Reaktion Books, 2012.
- PLATÃO. *República*. Trad. Anna Lia de A. A. Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- RADNÓTI, Sandor. *The Fake: Forgery and Its Place in Art*, Translator by Ervin Dunaï. Lanham. London: Rowman & Littlefield, 1999.
- RUBIN, Patricia Lee. *Giorgio Vasari: Art and History*. London: New Haven, 1995.
- VASARI, Giorgio. *Le opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di Giovanni Milanesi*. Paola Barocchi: Florence, 1973.
- _____. *Vidas dos Artistas*. Trad. Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- STOICHITA, Victor I. *A pelle di Michelangelo*. Humanistica: An international Journal of Early Renaissance studies. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, vol.III, p.68-80, 2008.
- VACANT, Alfred; MANGENOT, Eugène; AMANN, Emile. *Dictionnaire de théologie catholique*, v. XVIII. Paris: Letourzey, 1937.
- WRIGHT, Christopher. *The Art of the Forger*. New York: Dodd, Mead, 1985.