







Problematyka autentyczności  
dzieł sztuki na polskim rynku.

Teoria – praktyka – prawo

Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa  
i Ochrony Zbiorów

1

# Problematyka autentyczności dzieł sztuki na polskim rynku. Teoria – praktyka – prawo

Materiały seminariów zorganizowanych w 2010 roku  
przez Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych  
(obecnie Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów)  
przy udziale  
Stowarzyszenia Antykwariuszy Polskich  
oraz Domu Aukcyjnego Rempex



Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów  
Warszawa 2012



## SŁOWO WSTĘPNE

Autentyk czy falsyfikat – to pytanie stawiane często od setek lat z myślą o dziełach sztuki czy przedmiotach cieszących się uznaniem kolekcjonerów. Można zaryzykować twierdzenie, że pojęcie falsyfikatu jest równie stare jak określenie samego dzieła sztuki. Słownik terminologiczny sztuk pięknych definiuje falsyfikat jako świadome naśladowanie dzieła określonego autora lub – pochodzącego z danej epoki. Charakteryzując falsyfikat podkreślono, że z jego powstaniem związane jest działanie z chęci zysku – sprzedaż przedmiotu jako autentyku. Wielu specjalistów podkreśla, że fałszerstwa i falsyfikaty nieodłącznie towarzyszą rozwojowi kolekcjonerstwa. Ograniczona, z oczywistych względów, podaż dzieł sztuki i przedmiotów kolekcjonerskich powodowała, że fałszerze starali się zamiast autentyków sprzedawać falsyfikaty, które w sposób mniej lub bardziej udany naśladowały pierwowzory. Porównując liczbę dzieł niektórych artystów o potwierdzonej proweniencji do liczby krążących na rynku i uchodzących za prace ich autorstwa, uświadomiamy sobie zaskakującą nieraz skalę dokonywanych fałszerstw. Frank Arnau w książce *Sztuka fałszerzy, fałszerze sztuki. Trzydzieści wieków antykwarskich mistyfikacji pisał*: „W samych tylko Stanach Zjednoczonych znajduje się ponad 5000 Corotów. Według sumiennych danych dostarczonych przez historyków sztuki Corot stworzył jednak tylko około 3000 dzieł”. Liczne przykłady fałszerstw przytacza również prof. Jerzy Miziołek we wstępie do publikacji materiałów z międzynarodowej konferencji *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, która odbyła się w maju 1999 roku.

Śledząc uważnie media znajdziemy wiele informacji o falsyfikatach na rynku sztuki, oszukanych zbieraczach, diametralnie różniących się opiniach ekspertów, oceniających autentyczność dzieł sztuki, ciągnących się przez lata sprawach sądowych skierowanych czy to przeciw ekspertom, antykwariatom, czy też – dziennikarzom mało oględnie wyrażającym się o jakości pracy ekspertów, czy wreszcie uczciwości działających na rynku sztuki podmiotów. Na podstawie publikowanych informacji trudno wyrobić sobie zdanie na temat liczby krążących na polskim rynku sztuki, czy szerzej – pojawiających się w obrocie kolekcjonerskim

falsyfikatów. Niektórzy skłaniają się do bagatelizowania problemu, inni – falsyfikaty i fałszerstwa przedstawiają jako główny problem polskiego rynku sztuki. Na pytanie o stan faktyczny trudno znaleźć odpowiedź, przy ciągle niesatysfakcjonującym poziomie badań naukowych w tej sferze. Wszak jest to dziedzina niejednokrotnie odległa od standardów naukowego warsztatu.

Walka z falsyfikatami przypomina walkę z cieniem. W pewnym momencie wydawać się może, że sukces jest niemal w zasięgu ręki. Potem nadchodzi bolesne rozczarowanie, gdy okazuje się, że nawet jeśli nie jesteśmy na początku drogi, to na pewno nie blisko jej końca, daleko od ustalenia właściwej proveniencji dzieła, od ustalenia *modus operandi* przestępcy. Czego brakuje do osiągnięcia bardziej znaczących sukcesów? Przede wszystkim – skutecznych rozwiązań prawnych, które pozwoliłyby na szybkie usuwanie z rynku ujawnianych falsyfikatów. Przez wiele lat w polskim prawodawstwie w ogóle nie funkcjonowało prawne pojęcie „falsyfikatu zabytku”. W sprawach karnych opierano się wówczas o przepisy dotyczące oszustwa. Przypomnijmy, że to przestępstwo polega na doprowadzeniu innej osoby do niekorzystnego rozporządzenia jej mieniem poprzez wprowadzenie w błąd, wyzyskanie błędu lub – wykorzystanie niezdolności do należytego pojmowania skutków podejmowanych działań. Nie zawierała przepisów zwalczających fałszerstwa zabytków także Ustawa z 2003 roku o *ochronie zabytków i opiece nad zabytkami*, która zastąpiła ponad czterdziestoletnią ustawę „o ochronie dóbr kultury”. Dopiero nowelizacja *Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami* w 2006 roku wprowadziła dwa przepisy (art. 109 a i art.109 b), które kwalifikowały nowy rodzaj przestępstw, bezpośrednio związanych z fałszowaniem zabytku. Pierwszy z nich przewiduje karę dla osoby, która podrabia lub przerabia zabytek w celu użycia go w obrocie zabytkami; drugi – przewiduje sankcje karne za zbycie rzeczy ruchomej jako zabytku lub zbycie zabytku jako innego zabytku, ze świadomością, że może być podrobiona lub przerobiona.

Od wprowadzenia tych przepisów minęło już pięć lat, trudno jednak byłoby znaleźć sprawę sądową, procedowaną w oparciu o te przepisy, którą udałoby się zakończyć zgodnie z powszechnym i naukowo-badaw-

czym poczuciem słuszności. W wielu przypadkach nawet nie udaje się wszcząć właściwego postępowania, bowiem użyte w znowelizowanej ustawie zapisy wymagają – faktycznie niezwykle trudnego – udowodnienia określonego celu działania sprawcy – podrobienia lub przerobienia zabytku w celu użycia go w obrocie oraz – zbycia przerobionego zabytku ze świadomością, że jest przerobiony. Ponadto – w przepisach karnych brakuje mechanizmów, które powodowałyby szybkie „zdejmowanie” z rynku sztuki pojawiających się falsyfikatów. Takie przepisy obowiązują między innymi we Włoszech, gdzie na ich podstawie usuwanych jest z rynku kilka tysięcy falsyfikatów rocznie. Trzeba też zwrócić uwagę na fakt, że wprowadzone w ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami przepisy dotyczą wyłącznie przedmiotów uznanych w świetle prawa za „zabytki”. Na podstawie tych przepisów nie można więc ścigać fałszerzy, którzy podrabiają lub przerabiają dzieła artystów współcześnie żyjących, bowiem ich prace nie są z reguły „zabytkami”. Niedostatki w polskim prawodawstwie nie dotyczą wyłącznie kwestii ścigania fałszerzy i samej walki z falsyfikatami. Podkreśla się również brak regulacji prawnych, dotyczących rynku sztuki oraz roli i odpowiedzialności ekspertów za opracowywane opinie, dotyczące autentyczności przedmiotów. Problematyce tej dedykowany był również, opracowany przy współpracy Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ) raport postulujący nowelizację ustawy o muzeach.

Problem falsyfikatów i ich negatywnego wpływu na rynek sztuki, jakość kolekcji muzealnych, najszerzej pojęte dziedzictwo kulturowe, dostrzegany był również w ponad dwudziestoletniej działalności instytucji, z przekształcenia której w marcu 2011 roku powstał NIMOZ, mianowicie – Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych. W roku 2009 Ośrodek uzyskał prawa do publikacji w języku polskim niezwykle cennej książki Ronalda D. Spencera *Ekspert kontra dzieło sztuki. Rozpoznawanie falsyfikatów oraz fałszywych atrybucji w sztukach plastycznych (The Expert versus the Object)*. Publikacja ta jest wartościowym zbiorem esejów, prezentujących różne aspekty pracy ekspertów, badających autentyczność dzieł sztuki. Przedstawia ona zarówno punkt widzenia współczesnych badaczy, jak również – problemy odpowiedzialności prawnej eksper-

ta. Kontynuując działania, których intencją jest zwalczanie fałszyfikatów dzieł sztuki i zabytków, jako jednej z najbardziej niebezpiecznych form przestępczości przeciwko dziedzictwu narodowemu, w 2010 roku Ośrodek, wspólnie ze Stowarzyszeniem Antykwariuszy Polskich oraz Domem Aukcyjnym Rempex, zorganizował cykl seminariów pt. *Problematyka autentyczności dzieł sztuki na polskim rynku. Teoria – praktyka – prawo*. Od marca do grudnia t.r. odbyło się osiem seminariów, w trakcie których przedstawiono 30 wykładów. Prezentowano zarówno konkretne przypadki, jak również – rozważania o charakterze bardziej ogólnym, prawnodoktrynalnym. Zaprezentowano założenia nowych regulacji prawnych, które mogłyby wprowadzić skuteczne mechanizmy zwalczania fałszerstw.

Publikacja, którą oddajemy do rąk Czytelników, jest prezentacją merytorycznego dorobku przywołanych wyżej seminariów, zawiera zarówno wystąpienia wygłaszane w ich trakcie, jak również materiały nowe, zamówione u kompetentnych znawców przedmiotu, celem możliwie pełnego przedstawienia interesującej nas problematyki. Jesteśmy przekonani, że kwestie badania autentyczności i zwalczania fałszyfikatów dzieł sztuki oraz zabytków budzić będą nie mniejsze zainteresowanie, zwłaszcza środowisk kolekcjonerskich i muzealnych, niż dotychczas.

Prezentowana publikacja otwiera serię wydawniczą Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, instytucji kultury, która, przejmując dorobek Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych, otwarta jest na współpracę z wszystkimi środowiskami, dla których kwestią istotną jest jakość polskiego rynku sztuki oraz instytucji publicznych i prywatnych, w szczególności muzeów, zajmujących się zabezpieczaniem i budowaniem kolekcji artystycznych. Prezentowana publikacja jest także do takiej współpracy zachętą.

dr hab. Piotr Majewski

Piotr Ogrodzki

Dyrektor  
Narodowego Instytutu  
Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Dyrektor OOZP w latach 1996–2011  
Zastępca Dyrektora Narodowego Instytutu  
Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów





# SPIS TREŚCI

<b>Janusz Miliszkiewicz</b>	19
<i>Dziennikarz</i>	
Falsyfikaty na polskim rynku sztuki i antykwarycznym – rozmiar zjawiska, przyczyny jego narastania, propozycja rozwiązania problemu.	
<b>Sławomir Mieczysław Bołdok</b>	35
<i>Analityk rynku sztuki</i>	
Kogo i dlaczego opłaca się fałszować na rynku malarstwa?	
<b>dr Wojciech Szafrąński</b>	45
<i>Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu</i>	
Wpływ falsyfikatów na rynek sztuki. Siła prawa czy jego bezradność?	
<b>prof. dr hab. Jerzy Miziołek</b>	63
<i>Uniwersytet Warszawski i Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie</i>	
O kilku falsyfikatach dzieł sztuki w zbiorach polskich i obcych.	
<b>Stanisław Stefan Mieleszkiewicz</b>	87
<i>Muzeum Narodowe w Warszawie</i>	
Ile procent oryginału? O innego rodzaju fałszerstwach mebli.	
<b>dr Anna Szkułat</b>	103
<i>Zamek Królewski w Warszawie</i>	
Falsyfikaty porcelany koreckiej.	
<b>Adam Suchanek</b>	121
<i>Założyciel Stowarzyszenia Numizmatyków Profesjonalnych</i>	
Fałszerstwa monet w historii Świata i Polski.	
<b>Anna Suwała</b>	133
<i>Konserwator-kopista</i>	
Czego fałszerz nie potrafi?	

- dr Grażyna Bastek** 149  
*Muzeum Narodowe w Warszawie*  
Instrukcje dla fałszerza.
- prof. dr hab. Tadeusz Widła** 167  
*Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*  
Fałszerstwo doskonałe.
- dr Mirosław Wachowiak** 181  
*Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu*  
Fizykochemiczne badania dzieł sztuki  
– niedocenione, konieczne narzędzie pracy eksperta,  
historyka sztuki, antykwariusza.
- dr Michał Franciszek Woźniak** 199  
*Dyrektor Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*  
Problematyka autentyczności dawnych sreber.  
Uwagi zabytkoznawcy.
- dr Alina Tomaszewska-Szewczyk** 209  
*Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu*  
Nieniszczące badania konserwatorskie metalowych obiektów  
zabytkowych jako przyczynek do ustalania ich autentyczności.
- prof. dr hab. Piotr Girdwoyń** 219  
*Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego*
- prof. dr hab. Tadeusz Tomaszewski**  
*Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego*  
Tajemniczy obraz – badania sygnatury Tadeusza Makowskiego.
- nadkom. Joanna Piotrowska** 233  
*Centralne Laboratorium Kryminalistyczne KGP*  
Rybak z siecią – prawdziwy czy fałszywy?

# SPIS TREŚCI

<b>prof. dr hab. Tadeusz Tomaszewski</b>	<b>253</b>
<i>Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego</i>	
Domniemane listy miłosne Fryderyka Chopina do Delfiny Potockiej.	
<b>dr Marta Wachowicz</b>	<b>269</b>
<i>Centrum Badań Kosmicznych Polskiej Akademii Nauk</i>	
<b>dr inż. Marek Strumik</b>	
<i>Centrum Badań Kosmicznych Polskiej Akademii Nauk</i>	
W poszukiwaniu nowych metod detekcji fałszerstw – analiza matematyczna obrazów.	
<b>prof. dr hab. Dariusz Markowski</b>	<b>293</b>
<i>Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu</i>	
Od opinii do ekspertyzy.	
<b>prof. dr hab. Joanna Szpor</b>	<b>305</b>
<i>Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie</i>	
Jak orzekać rzetelnie, czyli jak nie zrobić z oryginału fałsyfikatu.	
<b>dr Wojciech Niewiarowski</b>	<b>309</b>
<i>Galeria Rynek Sztuki w Łodzi</i>	
Współpraca pomiędzy antykwariuszem a ekspertem w aspekcie przyjętych przez SAP <i>Podstawowych zasad działania i dobrego postępowania antykwariuszy i marszandów zrzeszonych w SAP.</i>	
<b>prof. dr hab. Stanisław Waltoś</b>	<b>313</b>
<i>Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie</i>	
Muzealnik jako ekspert na rynku dzieł sztuki.	
<b>dr Monika Joanna Drela</b>	<b>327</b>
<i>Wydział Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego</i>	
Odpowiedzialność antykwariusza za sprzedaż fałszywego dzieła sztuki.	

- dr Katarzyna Zalasieńska** 337  
*Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego*  
Prawa artystów wobec problemu falsyfikatów  
– wybrane zagadnienia.
- Katarzyna Spanialska** 351  
*Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Łodzi*  
Fals usankcjonowany – problem wywozu podróbek za granicę.
- Olgierd Jakubowski** 359  
*Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów*  
Wykorzystywanie dokumentów związanych z wywozem zabytków  
do prób legalizacji falsyfikatów na rynku sztuki. Zarys problemu.
- dr Kamil Zeidler** 371  
*Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Gdańskiego*  
Fałszerstwa dzieł sztuki i zabytków.  
Perspektywa normatywno-prawna.
- dr Andrzej Jakubowski** 385  
*Instytut Nauk Prawnych Polskiej Akademii Nauk*  
Wielcy mistrzowie pod lupą. Problematyka autentyczności  
dzieł sztuki we francuskim i szwajcarskim prawie cywilnym.
- dr Wojciech Szafrąński** 415  
*Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu*  
Przeciwdziałanie fałszerstwom dzieł sztuki.  
Ku nowym rozwiązaniom prawnym.



**JANUSZ MILISZKIEWICZ**  
**SŁAWOMIR MIECZYŚLAW BOŁDOK**  
**DR WOJCIECH SZAFRAŃSKI**  
**PROF. DR HAB. JERZY MIZIOŁEK**

## **Janusz Miliszkiewicz**

Dziennikarz. Od 1979 roku specjalizuje się w pisaniu o prywatnym kolekcjonerstwie, rynku antykwarycznym i muzeach. Autor książek o tej tematyce, m.in. *Polskie gniazda rodzinne*, *Przygoda bycia Polakiem*, *Kolekcja Porczyńskich genialne oszustwo?* (z Mieczysławem Morką). Od stycznia 2001 roku w Dziale Ekonomicznym „Rzeczpospolitej” co czwartek w cyklu „Moja Kolekcja” pisuje o inwestowaniu w sztukę i patologjach rynku. Związany z „Art&Business” od pierwszego numeru, od 2004 roku felietonista pisma.



## **FALSYFIKATY NA POLSKIM RYNKU SZTUKI I ANTYKWARYCZNYM – ROZMIAR ZJAWISKA, PRZYCZYNY JEGO NARASTANIA, PROPOZYCJA ROZWIĄZANIA PROBLEMU**

Falsyfikaty na polskim rynku sztuki i antykwarycznym oficjalnie nie istnieją jako problem społeczno-gospodarczy lub dotyczący kultury. Jako dziennikarz po raz kolejny zwróciłem się na piśmie do kilku instytucji z zapytaniem o dane statystyczne odnośnie do ujawnionych fałszerstw dzieł sztuki, podjętych śledztw, umorzeń, prawomocnych wyroków sądowych. Wysłałem w tej sprawie zapytania do np. Biura Prasowego Ministerstwa Sprawiedliwości, do Prokuratury Krajowej, Komendy Głównej Policji. Przede wszystkim zapytałem Rzecznika Komendy Wojewódzkiej Policji w Krakowie, gdzie 15 czerwca 2006 roku powołano pierwszy w Polsce specjalistyczny Zespół ds. Przepięstw Przeciwko Dobrom Kultury.

Z udzielonych mi pisemnych odpowiedzi wynika, że w państwowych statystykach nie istnieje taka kategoria jak fałszerstwo dzieła sztuki lub antyku. Nie dysponujemy zatem oficjalnymi liczbami, które określałyby poziom zagrożenia falsyfikatami, np. narastanie tego zagrożenia lub spadek liczby fałszerstw. Również w pracach naukowych nie znalazłem informacji pozwalających określić rozmiar tego zagrożenia w skali kraju po 1989 roku.

Problem fałszerstw, o jakich mówimy, nie funkcjonuje w monografiach z dziedziny prawa. Na przykład w jedenastym wydaniu podręcznika *Kryminalistyka* autorstwa prof. Brunona Hołysta nie znajdziemy informacji o fałszerstwach antyków lub dzieł sztuki, choć autor opisuje różne kategorie przedmiotów zagrożonych fałszowaniem, jak np. markowa odzież lub sprzęt elektroniczny.

Skąd zatem czerpiemy wiedzę o falsyfikatach? Podstawowym źródłem informacji są bezpośrednio zainteresowani problemem: poszkodowani klienci rynku, poszkodowani fałszerstwami artyści lub rodziny nieżyjących artystów. Także antykwariusze i marszandzi. Informacje o falsyfikatach są przypadkowe, wrywkowe, niepełne. Przekaznikiem tych informacji jest przede wszystkim prasa lub telewizja.

Wśród przedstawianych przez media faktów można, moim zdaniem, wyróżnić dwie zasadnicze kategorie. Pierwsza - to ujawniane na bieżąco konkretne przypadki fałszerstw. Druga kategoria medialnych informacji to opis mechanizmów rynkowych, które działają stale i powodują, że w handlu ciągle, bezkarnie sprzedawane są falsyfikaty.

Przejrzymy najważniejsze publikacje prasowe o fałszerstwach po 2000 roku. Na przykład w grudniu 2004 roku „Gazeta Wyborcza” opisała sprawę sprzedaży na aukcji w Agrze falsyfikatów Stasysa Eidrigeviciusa<sup>1</sup>. Dziennikarze stwierdzają, cytując: „Dwa falsyfikaty Stasysa nie były pierwszymi, które sprzedano w Agrze”. Dalej informują, że sprzedane wcześniej falsyfikaty z katalogu Agry jako oryginały reprodukowal miesięcznik „Art and Business”.

Dziennikarze „Wyborczej” podkreślają w artykule, że marszandzi, zamiast korzystać z usług ekspertów, po prostu zwracają się o ocenę do autorów. „Niektórzy właściciele galerii uważają, że to najlepszy sposób na zweryfikowanie autentyczności pracy. Za to się nie płaci w przeciwieństwie do ekspertyzy (na piśmie kosztuje 300–400 zł). A zamawiający ekspertyzę oczekują, że będzie pozytywna, bo przecież za nią płacą. Niejeden raz do wystawienia takiego dokumentu zamiast kompetencji i znajomości sztuki wystarczył tytuł naukowy. Solidarność zawodowa zaś sprawia, że opinii tych nikt nie weryfikuje. Co gorsza, prace z błędnymi ekspertyzami trafiają potem na wystawy, co tylko je uwiarygodnia”. Opisane tu falsyfikaty Stasysa, w jednym i w drugim przypadku dopuściła do sprzedaży ekspert Maria Sitkowska. Dlaczego ekspertka nie zatelefonowała do żyjącego artysty?

Przy okazji dziennikarze „Gazety Wyborczej” powołując się na uzyskane do artykułu wypowiedzi konkretnych marszandów informują, co jest aktualnie najczęściej fałszowane. Otóż obrazy np. Tadeusza Kantora, Andrzeja Wróblewskiego, Kazimierza Mikulskiego, Jerzego Nowosielskiego, Franciszka Starowieyskiego. Czyli problem fałszerstw naprawdę istnieje!

Z kolei inny przykład fałszerstwa: 20 czerwca 2004 roku na aukcji Agry-Art, wystawiono obraz *Trzy gracje* z 1981 roku, który w katalogu opisano jako dzieło Antoniego Fałata. Artysta pozwał sprzedającego

1 K. Bik, J. Sidorowicz, *Falsz na sprzedaż*, „Gazeta Wyborcza”, 4–5 grudnia 2004, s. 8.

o naruszenie dóbr osobistych poprzez przypisanie mu w katalogu i Internecie obrazu o wątpliwej wartości artystycznej, którego nie jest autorem. 14 marca 2006 roku sąd wydał wyrok skazujący pozwanego na „przeproszenie malarza”<sup>2</sup>.

Prawie każdy opisany przez prasę przypadek fałszerstwa dzieł sztuki ma swoją specyfikę i warto go analizować osobno. Gdy chodzi o podrobienie obrazu Antoniego Fałata, godne uwagi jest uzasadnienie wyroku, jakie napisał sędzia Marcin Strobel. Ma ono, moim zdaniem, fundamentalne znaczenie dla funkcjonowania i przyszłości polskiego rynku sztuki. Sędzia Strobel w jasny, przekonujący sposób dowodzi, dlaczego tzw. ekspert nie może oceniać obrazu „na oko”<sup>3</sup>.

12 grudnia 2007 roku z Domu Aukcyjnego Okna Sztuki policja zabrała fałszyfikat obrazu Jana Cybisa, miał on ekspertyzę autentyczności napisaną przez dr Bartnicką Górską z Instytutu Sztuki PAN. Prokurator Robert Myśliński zastosował rozwiązanie o historycznym znaczeniu. Mianowicie u biegłych sądowych zamówił trzy kontreksperyty. Biegli niezależnie od siebie stwierdzili, że sporny obraz jest oczywistym fałszyfikatem. Zwykle jest tak, że prokurator zamawia u biegłego jedną kontreksperyty. Gdy jest ona niekorzystna dla historyka sztuki, który wcześniej stwierdził autentyczność, to on się z tą ekspertyzą nie zgadza i powołuje innego historyka sztuki, który popiera jego opinię o autentyczności. Rozpoczyna się tym samym nigdy niekończący się spór, tzw. wojna na ekspertyzy. Aby taką wojnę wykluczyć, prokurator Myśliński zamówił trzy ekspertyzy. Wynik był 3:1. Obraz, mimo moich apeli, nie został zniszczony!

Przez lata prasa opisywała kłopoty Witolda Zaraski. Znany biznesmen kupił na aukcji obraz, opisany w katalogu jako dzieło Władysława Maleckiego. Z czasem zakwestionował jego autentyczność i sprawa trafiła do sądu. W pierwszej instancji Zaraska przegrał. Sprawozdawca sądowy dziennika „Rzeczpospolita” relacjonował: „Sąd nie rozstrzyga na sto procent, że to obraz Maleckiego, ale dowody zebrane w sprawie nie pozwalają wykluczyć jego autorstwa, uzasadniała sędzia Małgorzata Gawel

---

2 J. Miliszkievicz, *Podrabiane obrazy w ciągłej sprzedaży*, „Rzeczpospolita”, 26 kwietnia 2007, s. D7.

3 Sąd Okręgowy w Warszawie II Wydział Cywilny, sygn. akt. II C 448/06.

oddalając pozew biznesmena<sup>4</sup>. Zaraska skomentował wyrok sądu pierwszej instancji: „Mówiąc w koniecznym skrócie, obraz to taki sam towar jak telewizor lub auto. Natomiast sąd skoncentrował się nie na problemie rynkowym, lecz na kwestiach z historii sztuki. Rozpoczął się akademicki spór, który trwać będzie w nieskończoność, ponieważ część historyków sztuki nie jest zainteresowana cywilizowaniem rynku na wzór zachodni, jego przejrzystością. Zainteresowani są utrzymaniem swoich zarobków”<sup>5</sup>.

Sąd Apelacyjny w Warszawie po latach wydał wyrok korzystny dla Zaraski, który dostał od domu aukcyjnego zwrot ceny obrazu plus ustawowe odsetki<sup>6</sup>. Niedzielną „Gazeta Wyborcza” opisała zakup przez Muzeum Narodowe w Gdańsku obrazu *Rybak* podpisanego nazwiskiem Leona Wyczółkowskiego, który przez lata wcześniej krążył po rynku jako znany falsyfikat i był odrzucany przez renomowane domy aukcyjne lub antykwariany całej Polski. Nabywca nie wykonał własnej ekspertyzy. Obraz kupiono z zamówioną przez sprzedawcę ekspertyzą autentyczności, napisaną przez prof. Jerzego Malinowskiego<sup>7</sup>.

„Gazeta Wyborcza” poinformowała także, że prokuratura umorzyła śledztwo w sprawie fałszywego *Rybaka*: „Bo ile można czekać na jedną ekspertyzę? – tłumaczy Elżbieta Ellert-Rutkowska z prokuratury Gdańsk-Śródmieście, która prowadzi sprawę. Nie znaczy to jednak, że postępowania nie można będzie kontynuować, jeśli wnioski wynikające z analizy Centralnego Laboratorium Kryminalistyki Komendy Głównej Policji w Warszawie okażą się rozstrzygające (...)”<sup>8</sup>.

Faktem jest, że wspomniane przez panią prokurator badania Centralnego Laboratorium Kryminalistyki przeprowadzone przez nadkomisarz Joannę Piotrowską dowiodły, że sygnatura na obrazie jest fałszywa. Wcześniej prof. Dariusz Markowski - konserwator z Uniwersytetu w Toruniu, w wyniku badań fizykochemicznych stwierdził, że obraz nie mógł być namalowany pod koniec XIX wieku.

---

4 M. Jałoszewski, *Obraz mistrza czy podróbka*, „Rzeczpospolita”, 5 kwietnia 2007, s. A5.

5 J. Miliszkievicz, *Za 150 tysięcy nikt nie kupi wątpliwego obrazu*, rozmowa z W. Zaraską, „Rzeczpospolita”, 20 marca 2008, s. D7.

6 Sygn. Akt I Aca 732/07, 1 października 2009.

7 E. Iwanciw, M. Piórek, „Gazeta Wyborcza”, 10–11 listopada 2007, s. 2.

8 A. Kozłowska, *Rybak w sieci ekspertyz*, „Gazeta Wyborcza Gdańsk”, 17 lutego 2009.

„Życie Warszawy” w 2008 roku ujawniło skandal na Uniwersytecie Warszawskim, który nadal bulwersuje, zwłaszcza studentów, ponieważ problem nie został rozwiązany<sup>9</sup>. Otóż pani profesor z Instytutu Historii Sztuki UW do zakupionego przez siebie w Internecie, czy na bazarze falsyfikatu Witkacego napisała ekspertyzę autentyczności, umieszczając w nagłówku nazwę Uniwersytetu Warszawskiego, Instytutu Sztuki UW i swą kierowniczą funkcję pełnioną w uczelni. Nadała tym samym rangę oficjalności prywatnej ekspertyzie napisanej do własnego towaru, w dodatku fałszywego. Wystawiony na sprzedaż obraz zarekwirowała policja, ale śledztwo szybko umorzono. Uczelnia nie wyciągnęła żadnych konsekwencji wobec uczoney. Kierownictwo Instytutu Sztuki UW jedynie na bieżąco po nazwiskach relacjonowało przebieg afery na swojej oficjalnej stronie internetowej. Szczegóły sprawy opisał i podsumował ją tygodnik „Przegląd”<sup>10</sup>.

„Dziennik” 12 lipca 2009 roku w reportażu zatytułowanym *Król kąpielówek*, opisał przypadek biznesmena z Łodzi, któremu znany marszand oficjalnie sprzedał kilkadziesiąt falsyfikatów, niektóre z ekspertyzami autentyczności<sup>11</sup>. W tym przypadku warto zwrócić uwagę na następujący fakt. Reporterzy gazety przedstawili poszkodowanego w prześmiewczy sposób, jako nuworysza. Moim zdaniem, poszkodowany zasługiwał na pochwałę za to, że publicznie przyznał się do zakupu falsyfikatów i zwrócił się o pomoc do policji. Obserwacje rynku wskazują, że w takich sytuacjach poszkodowani z reguły nie nagłaśniają straty. Po cichu wyprzedają zakupione przez siebie falsyfikaty, aby zminimalizować stratę. Są przekonani, że wymiar sprawiedliwości nie pomoże im odzyskać pieniędzy stracone na zakup fałszywych dzieł sztuki.

Z prasowych relacji generalnie wynika, że poszkodowani fałszerstwami artyści lub nabywcy falsyfikatów są bezradni. Organa ścigania najczęściej umarzają postępowanie. Nigdy nie ustalono wykonawcy falsyfikatu, choć zwykle ustalenie fałszerza jest w zasięgu ręki policji lub prokuratury.

9 I. Blikowska, M. Kozubal, Profesor wystawiła falsyfiakat, „Życie Warszawy”, 24 października 2008.

10 B. Tumiłowicz, *Witkacy autentycznie sfalszowany*, „Przegląd”, 23 sierpnia 2009, s. 36–37.

11 W. Cieśla, L. Kraskowski, *Król kąpielówek, skrobane płótno i tajemniczy marszand*, „Dziennik”, 11–12 lipca 2009, s. 6–7.

Zasygnalizowałem tu fałszerstwa opisane przez prasę. Teraz zastanówmy się, jakie ogólne mechanizmy powodują, że falsyfikaty dzieł sztuki są poważnym zagrożeniem rynku w Polsce? Faktem jest, że znane falsyfikaty krążą po rynku i nie są niszczone, eliminowane z handlu. Istnieje wiele wypowiedzi prasowych na ten temat.

W styczniu 2001 roku w redakcji „Rzeczpospolitej” zorganizowano dyskusję na ten temat z udziałem antykwariuszy: Zofii Szukalskiej, Józefa Grabskiego, Marka Lengiewicza oraz eksperta rynku sztuki Adama Konopackiego<sup>12</sup>.

Prowadzący dyskusję dziennikarz przywołuje przykład Francji, gdzie jeśli antykwariusz otrzymuje do sprzedaży falsyfiakat, to zatrzymuje go z mocy prawa i rozpoczyna się śledztwo. Dziennikarz stawia pytanie: „Czy u nas można zatrzymać falsyfiakat, żeby nie krążył po rynku?”

Józef Grabski odpowiedział: „Istnieją katalogi dzieł kradzionych. Tak samo powinny być publikowane fotografie i opisy falsyfikatów. Wówczas nie będzie możliwy ich wtórny obieg”.

Marek Lengiewicz wyraził inny pogląd w tej sprawie: „Załóżmy, że uznamy obraz za fałszywy i opublikujemy go w fachowej prasie. Natomiast właściciel uzyska równie wiarygodną ekspertyzę, że przedmiot jest autentyczny i poda nas do sądu, bo deprecjonując jego własność, naraziliśmy go na straty”.

Dalej Lengiewicz stwierdza: „Na naszym młodym rynku nie dorośliśmy do tak radykalnych rozwiązań jak we Francji”.

Czytelnik tamtej dyskusji redakcyjnej mógł zadawać sobie pytanie, czy antykwariusz nie ma prawnego obowiązku zatrzymania oferowanego mu do sprzedaży falsyfikatu i zawiadomienia policji. Prawnicy powinni oficjalnie autorytatywnie odpowiedzieć na to pytanie, aby była to jasna instrukcja postępowania. Przekonuje argumentacja, o jakiej wspomniał Marek Lengiewicz, że właściciel przedmiotu uznanego za falsyfiakat może podać antykwariusza do sądu i może oskarżyć go o zdeprecjonowanie jego towaru. Jednakże, co to znaczy, że nie dorośliśmy do tak radykalnych rozwiązań jak we Francji? Czy jeśli antykwariusz dostaje

---

12 J. Miliszkievicz, *Oszukani na własne życzenie. Dyskusja redakcyjna. Wiedza o rynku sztuki chroni przed kupnem falsyfikatów*, „Rzeczpospolita”, 26 stycznia 2001.

do sprzedaży oczywisty falsyfikat, to wezwanie policji uznać można za „radikalne rozwiązanie”? Jeśli antykwariusze nie wzywają policji nawet w oczywistych przypadkach, to może postępują tak dlatego, że nie chcą narażać się dostawcom towaru? Przypomnę, dyskusja odbyła się w styczniu 2001 roku. Mogą być różne podejścia do problemu krążących po rynku falsyfikatów i podawania wiedzy na ich temat do wiadomości publicznej. W 2003 roku Ryszard Kluszczyński wydał *Poradnik polskiego kolekcjonera*, pionierską monografię o fundamentalnym znaczeniu. Zawiera ona rozdział pt. *Malarstwo – fałszerstwa*. Odważnie reprodukowano tam i opisano jako falsyfikaty obrazy, które aktualnie lub w niedalekiej przeszłości dostępne były na oficjalnym krajowym rynku sztuki<sup>13</sup>.

W marcu 2006 roku „Rzeczpospolita” przeprowadziła programowy wywiad z dr Jackiem Cybisem, który od lat próbuje eliminować z rynku falsyfikaty przypisywane jego ojcu Janowi Cybisowi<sup>14</sup>. Syn artysty zgromadził dokumentację falsyfikatów, które zamieszczono w katalogach aukcyjnych lub fotografie obrazów oferowanych w codziennym handlu. Dziennikarz postawił pytanie: „Co dalej działo się z ewidentnymi falsyfikatami, wycofanymi z aukcji na skutek pana interwencji?”. Jacek Cybis odpowiedział m.in.: „Nie znam przypadku, aby krajowi antykwariusze zgłaszali policji nawet ewidentne falsyfikaty. Zwracano je właścicielom. Po latach wielokrotnie spotykałem w handlu obrazy, których autentyczność wcześniej zakwestionowałem. Falsyfikaty zwrócone przez jeden antykwariat oferowane są i sprzedawane w innych antykwariatach”.

Po 2000 roku „Rzeczpospolita” w kilkudziesięciu publikacjach informowała, że falsyfikaty bezkarnie krążą na oficjalnym rynku sztuki.

Na przykład krakowska malarka prof. Janina Kraupe powiedziała o rynku pojawiających się w obiegu falsyfikatach obrazów jej kolegów lub nauczycieli z akademii np. Hanny Rudzkiej-Cybisowej, Czesława Rzepińskiego, Jonasza Sterna, Adama Marczyńskiego, Wacława Taranczewskiego, które przez lata odrzucała, gdy była rzeczoznawcą w Domu

---

13 B. Kokoska, *Malarstwo – fałszerstwa*, w: *Poradnik polskiego kolekcjonera*, Kraków 2003, s. 141–154.

14 J. Miliszkiewicz, *Falsyfikaty w ciągłej sprzedaży*. Rozmowa z Jackiem Cybisem, „Rzeczpospolita”, 9 marca 2006, s. D7.

Aukcyjnym Sztuka<sup>15</sup>: Janina Kraupe: „Bardzo dużo wtedy przynoszono fałszywych obrazów. Odrzucałam je, a właściciele je odbierali. Przez lata takich fałszywych obrazów nie niszczone. Obrazy, które wtedy odrzucałam jako fałszywe, pewnie dalej krążą po rynku lub ktoś je gdzieś kupił jako autentyki”.

Pretekstem do redakcyjnej rozmowy z prof. Janiną Kraupe był historyczny fakt. Otóż malarka doprowadziła do tego, że fałszyfikat jej obrazu został oficjalnie zniszczony po zastosowaniu procedury prawnej.

Dziennikarz „Rzeczpospolitej” w 2006 roku w wywiadzie z ekspertem historykiem sztuki Adamem Konopackim pyta: „Jeśli uczciwy i kompetentny ekspert nie przyjmuje fałszyfikatów na aukcję lub do codziennej sprzedaży, to one później rutynowo są oferowane lub sprzedawane gdzie indziej w kraju. Czy istnieje jakiś bank informacji, w którym jako klient mógłbym poznać krążące po rynku fałszyfikaty?”<sup>16</sup>.

Adam Konopacki odpowiada: „Nie ma takiego banku informacji. Proszę sobie wyobrazić, że umieszczam na specjalnej stronie internetowej reprodukcję nawet ewidentnego fałszyfikatu. Wtedy mogę spodziewać się, że właściciel poda mnie do sądu, bo zniszczyłem mu towar. Zażąda dużych pieniędzy, których spodziewał się po sprzedaży. Będzie się powoływał na pozytywne oceny coraz to innych osób. Proces będzie się ciągnął latami, ponieważ inni historycy sztuki będą prezentowali swoje diametralnie różne opinie”.

W dalszej części wywiadu Konopacki stwierdza, co może zrobić w tej sytuacji: „Jako ekspert mogę jedynie zwrócić uwagę właściciela na merytorycznie uzasadnione wątpliwości co do autorstwa. Nie mam żadnego wpływu na to, gdzie on później sprzeda swoją własność”.

Oczywiste fałszyfikaty krążą nie tylko bezpośrednio w antykwariatach lub domach aukcyjnych. Krążą także w Internecie i też nikt ich nie niszczy. W 2005 roku zwykłą pocztą dostałem list z Izraela od krewnej malarza Artura Nachta. Prosiła o pomoc, ponieważ w Internecie ktoś oferował

---

15 J. Miliszkievicz, *Podrabiane obrazy w ciągłej sprzedaży*, „Rzeczpospolita”, 26 kwietnia 2007, s. D7.

16 J. Miliszkievicz, *Olga Boznańska w cenie złomu*. Rozmowa z Adamem Konopackim, „Rzeczpospolita”, 23 listopada 2006, s. D7.



dziwięć falsyfikatów Nachta<sup>17</sup>. Jako dziennikarz oficjalnie poprosiłem różne instytucje o radę, co zrobić w tej sytuacji.

Marek Lengiewicz z Rempeksu powiedział: „W Internecie można oferować co się podoba, klient kupuje na własne ryzyko. Jeśli nawet uda nam się sprawić, że podróbki Nachta zostaną usunięte z sieci, to problem nie zniknie. Kiedy odrzucam obrazy oferowane na aukcję przez właścicieli i informuję ich, że są fałszywe, to czasami proponują je innym antykwariatom aż do skutku! Bardzo trudne jest udowodnienie komuś, że falsyfiakat sprzedawał świadomie. Dlatego wymiar sprawiedliwości rzadko podejmuje się ścigania sprawców i sprawy są umarzane”.

Fakt, że nawet oczywiste falsyfikaty nie są rekwirowane i niszczone powoduje, że są one nierzadko sprzedawane powtórnie. W lipcu 2009 roku „Rzeczpospolita” opisała sprzedaż fałszywego obrazu Jana Rubczaka. Dom Aukcyjny Adams z Poznania zwrócił nabywcy pieniądze, gdy ten przedstawił specjalnie przez siebie zamówioną ekspertyzę, która ustaliła, że sprzedany mu obraz ponad wszelką wątpliwość nie jest oryginałem. „Rzeczpospolita”, jak zwykle w takich wypadkach, odważnie zamieściła dużą kolorową reprodukcję obrazu, przekreśloną po przekątnej napisem: FALSZYFIKAT<sup>18</sup>. Dziesięć dni po tej publikacji zadzwonił do redakcji znany warszawski prawnik. Z jego szczegółowej relacji wnikało, że już po alarmistycznym artykule gazety, reprodukowany w niej falsyfiakat oferowano na jarmarku perskim w podwarszawskich Broniszach jako oryginalny obraz Jana Rubczaka<sup>19</sup>.

Nie powiodła się próba ograniczenia zagrożenia. Marek Lengiewicz postulował wprowadzenie systemu wczesnego ostrzegania przed falsyfikatami. Mianowicie antykwariusz, który w ofercie innego antykwariatu spostrzeże falsyfiakat lub przedmiot o wątpliwej autentyczności powinien powiadomić o tym kolegę oferującego przedmiot. Praktyka dowiodła, przewija się to w wypowiedziach prasowych, że ostrzegani w ten sposób antykwariusze, reagowali agresją. Koleżeńskie ostrzeżenie traktowali jako próbę zdeprecjonowania towaru przez konkurencję. W sytuacji,

17 J. Miliszkievicz, *Falsyfikat sprzedam*, „Rzeczpospolita”, 22 września 2005, s. D5.

18 J. Miliszkievicz, *Falsyfikat w każdym domu*, „Rzeczpospolita”, 9 lipca 2009, s. D7.

19 J. Miliszkievicz, *Obrazy bezkarnie fałszowane*, „Rzeczpospolita”, 10 września 2010, s. A13.

gdy od lat problemem rynku jest niska podaż. Publiczną tajemnicą jest, że w kraju funkcjonuje opisany tu mechanizm, który powoduje, że nawet oczywiste falsyfikaty, odrzucone w jednej firmie, w drugiej sprzedawane są jako autentyki.

Inny problem, który zwiększa zagrożenie falsyfikatami, to brak oficjalnego, prawnie zdefiniowanego zawodu eksperta. To ekspert decyduje o autentyczności dzieł sztuki lub antyków, w praktyce o milionowym majątku obywateli. A tzw. ekspertem w Polsce może zostać praktycznie każdy. W prasie po 2000 roku znajdziemy dziesiątki wypowiedzi na ten temat. Podnoszą ten problem przede wszystkim antykwariusze.

Przywołałem wcześniej dyskusję redakcyjną o zagrożeniu falsyfikatami pt. „Oszukani na własne życzenie”, jaką w styczniu 2001 zorganizowała „Rzeczpospolita”. Wtedy Marek Lengiewicz powiedział: „Na naszym młodym rynku nie dorodziśmy do tak radykalnych rozwiązań jak we Francji. Kto ma wyrokować w sprawach, gdy status zawodu eksperta nie jest prawnie określony? Ustawa o muzeach zabrania pracownikom muzeów wykonywania tego zawodu, choć wbrew prawu go wykonują. Gdyby jeszcze ekspert odpowiadał za swoją opinię majątkiem, tak jak za swoją pracę odpowiada notariusz. Dziś nic nie dyscyplinuje większości ekspertów. Zamawiając ekspertyzy prywatne, osoby opowiadają, że nawet nie dostają pokwitowania za usługę! Dziś eksperci nie są ubezpieczeni od odpowiedzialności. Co więcej, część z nich nie godzi się, żeby ekspertyzy były podawane do publicznej wiadomości. Pracownik muzeum miał do mnie żal, że wydrukowałem w katalogu jego ekspertyzę. On się umówił z właścicielem obrazu, że napisze mu ekspertyzę pod warunkiem, że właściciel nie będzie tego obrazu sprzedawał”.

W cytowanej tu już redakcyjnej dyskusji Zofia Szukalska z Agry spontanicznie skomentowała słowa Lengiewicza: „Też się z czymś takim zetknęłam...”.

Zatem środowisko antykwariuszy co najmniej od 2001 roku ma pełne rozeznanie zła. Na przykład w „Gazecie Antykwarycznej” z września 2004 roku, prezes krakowskiej Desy Małgorzata Lalowicz pisze: „Wobec plagi fałszerstw, najwyższy czas, żeby w Polsce skazano oso-

by, które świadomie wytwarzają fałszywe przedmioty artystyczne lub wprowadzają je do obiegu. Powinni być karani także eksperci, którzy świadomie i celowo wydają pozytywne ekspertyzy do fałszywych przedmiotów. Zdarza się również, że eksperci świadomie wydają negatywną ekspertyzę do autentycznego przedmiotu”<sup>20</sup>.

Jak ocenić gotowość krajowych antykwaruszy i marszandów do zastosowania sprawdzonych europejskich rozwiązań zasygnalizowanych tu problemów? Zastosowanie europejskich rozwiązań spowoduje wzrost cen dzieł sztuki o koszty ubezpieczenia OC dla eksperta, koszty rzetelnej ekspertyzy, w tym podatku, który dziś zwykle nie jest odprowadzany. Równocześnie zmniejszy to podaż. Eksperci zaczną częściej odrzucać fałszyfikaty oraz obiekty budzące uzasadnione wątpliwości, ponieważ będą czuli się zagrożeni perspektywą odebrania OC lub wzrostu kosztów ubezpieczenia w przypadku pomyłki. Czy w sytuacji, gdy od lat brakuje towaru, jeszcze niższa podaż leży w interesie antykwaruszy i marszandów? Piszę o tym szerzej w „Cenne, Bezcenne, Utracone” (1/2009).

„Rzeczpospolita” z 28 lutego 2008 roku relacjonuje wątpliwości odnośnie do podjętej w owym czasie po raz kolejny w Stowarzyszeniu Antykwaruszy Polskich (SAP) próby ustalenia statusu eksperta. Gazeta pisze: „Zapoczątkowana w ostatnich dniach dyskusja w SAP wywołała już dużo emocji w środowisku kolekcjonerów i antykwaruszy. Otóż SAP ma powoływać ekspertów na wniosek członka organizacji przy równoczesnej rekomendacji dwóch innych członków. Merytoryczne wymagania stawiane kandydatowi są ogólnikowe, budzą wątpliwości. Sprzeciw budzi uznaniowość. To aktualny zarząd SAP ma wybierać osoby, które będą decydować o milionowym majątku klientów rynku sztuki. Ważny problem o znaczeniu gospodarczym, m.in. inwestycyjnym, ma być rozwiązany tylko przez środowisko zawodowe, które jest stroną w sprawie. SAP formalnie liczy niespełna 100 członków. Do dyskusji antykwarusze powinni zaprosić np. prawników z resortu kultury, dziennikarzy piszących o rynku oraz radców ambasad np. Francji i Anglii, którzy opo-

---

20 M. Lalowicz, *Praca u podstaw. Poczet polskich antykwaruszy i marszandów*, „Gazeta Antykwaryczna”, wrzesień 2004, s. 50–51.

wiedzą, jak te problemy rozwiązano w ich krajach w interesie klientów, a nie tylko antykwariuszy”<sup>21</sup>.

Odwiecznym problemem naszych antykwariuszy jest Kodeks Etyki Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM). Zabrania on etatowym pracownikom muzeów pracy na rynku sztuki, w tym wykonywania ekspertyz. W „Gazecie Antykwarycznej” z lutego 2007, w oficjalnym Biuletynie SAP, prezes SAP dr Jerzy Huczkowski poinformował środowisko antykwariuszy, że na sesji naukowej w grudniu 2006 roku „Muzea a komercja”, dyrektorzy największych muzeów narodowych „nie wyrazili zgody na uczestnictwo pracowników muzeów w opracowywaniu ekspertyz na rzecz rynku sztuki”. Zwolennikiem całkowitego rozdziału muzeów i rynku był dyrektor stołecznego Muzeum Narodowego prof. Stanisław Lorentz. Informację o tym zamieścił prof. Andrzej Ryszkiewicz w „Cenne, Bezcenne, Utracone” (1/1998).

W tym miejscu przywołam ważne w skutkach *Pismo Okólne* nr 8 z dnia 25 listopada 2009 roku dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie prof. Piotra Piotrowskiego. Dyrektor Piotrowski zwrócił się do podwładnych: „Koleżanki i Koledzy, jak już niejednokrotnie sygnalizowałem w oparciu o art. 34 ustawy z dn. 21 listopada 1996 o muzeach oraz w nawiązaniu do Kodeksu Etyki ICOM ust. 8 (ze szczególnym uwzględnieniem 8.14), bardzo proszę wszystkich pracowników zaangażowanych w handel dziełami sztuki (w jakiegokolwiek formie) o zaprzestanie tej działalności. Szczególnie o wycofanie się z różnych ciał powołanych przy domach aukcyjnych, zespołów eksperckich, świadczeń usług na potrzeby rynku dzieł sztuki, dokonywania ekspertyz itp.”. Pismo dyrektora Piotrowskiego poskutkowało. Jak wynika z katalogów aukcyjnych, etatowi pracownicy Muzeum Narodowego w Warszawie przynajmniej wycofali swoje nazwiska z katalogów.

Dlaczego wzorem Zachodu nasi historycy sztuki, po zwolnieniu się z pracy w muzeach nie zakładają fundacji lub tzw. komitetów, aby wystawiać ekspertyzy na własne konto w sensie prawnym, gospodarczym i moralnym? Może dlatego, że w istocie rzeczy dla nabywcy ekspertyzy liczy się jedynie fakt, że jej autor zatrudniony jest właśnie w muzeum,

---

21 J. Miliszkievicz, *Falsyfikaty w ciągłej sprzedaży*, „Rzeczpospolita”,

28 lutego 2008, s. D9.

czyli placówce zaufania publicznego? Skoro ekspert dziś kojarzony jest z muzeum, gdzie pracuje, to w ocenie opinii publicznej właśnie muzeum swoim autorytetem ręczy za autentyczność ekspertyzowanego dzieła. Profesor prawa Wiesław Pływaczewski w swoich pracach dowodzi, że dziś kupowanie ekspertyz może być formą korupcji<sup>22</sup>.

Zapytałem wcześniej czy antykwariuszom zależy na rozwiązaniu problemów rynku? Pytałem czy zależy na tym historykom sztuki? Z kolei zadam pytanie, czy państwu zależy na rozwiązaniu sygnalizowanych tu problemów, na tym chociażby, żeby ustawowym warunkiem wykonywania zawodu eksperta było posiadanie OC? Jacek Cybis, który ściga od lat falsyfikaty obrazów ojca, powiedział w jednym z wywiadów: „Nierzadko w różnych antykwariatach oglądałem różne falsyfikaty i widzę, że wyszły spod tej samej ręki! Czyli gdzieś jest fabryka falsyfikatów! Gdyby państwo ścigało fałszerstwa sztuki, można by dojść do fałszerzy”. No właśnie! Dlaczego po 1989 roku nie ustalono, kto wykonał falsyfikaty dzieł sztuki?

W 2005 roku w Szkole Policynnej w Szczytnie odbyła się międzynarodowa konferencja na temat *Współpracy Służb Policynnych, Granicznych i Celnych w Zwalczaniu Przestępczości Przeciwko Zabytkom*. W formie książki opublikowano referaty naukowców i praktyków ze świata. Gdyby wtedy stworzono wydział policyn do spraw przestępstw na rynku sztuki, dziś zagrożenie byłoby mniejsze. Przede wszystkim do wspomnianych ujawnionych w Warszawie falsyfikatów Cybisa lub Witkacego nie musieliby jechać na sygnale policynjanci z Krakowa. Przedstawione referaty mogły stać się podstawą do stworzenia prawnej regulacji rynku sztuki i antyków<sup>23</sup>. Dlaczego dorobek tamtej konferencyni nie został w pełni wykorzystany?

Pierwszą bodaj oficjalną próbą dostrzeżenia zagrożenia falsyfikatami na polskim rynku sztuki i uogólnienia zjawiska jest artykuł Piotra Ogrodzkiego w kwartalniku „Cenne, Bezcenne, Utracone”, wydawanym przez Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych (obecnie Narodowy Insty-

22 W. Pływaczewski, *Symptomy zagrożeń korupcyjnych na rynku dzieł sztuki*, w: „Przegląd Policynny” nr 87 z 2007 roku, str. 7-17.

23 *Międzynarodowa współpraca służb policynnych, granicznych i celnych w zwalczaniu przestępczości przeciwko zabytkom*, M. Karpowicz, P. Ogrodzki (red.), Szczytno 2005.

tut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów)<sup>24</sup>. Autor stwierdza: „O problemie fałszerstw dzieł sztuki i handlu nimi na polskim rynku antykwarycznym mówi się i pisze dość rzadko. Z powodu niemal całkowitego braku danych, trudno ocenić rzeczywistą skalę tego zjawiska”.

Ogrodzki stwierdza: „Jeżeli pewne instytucje prawne sprawdziły się w innych krajach, warto rozważyć możliwość ich adaptacji do polskich warunków. Inicjatywa w tej sprawie powinna wyjść ze strony osób najbardziej zainteresowanych i znających meandry funkcjonowania rynku (...). Ogromne pole do działalności otwiera się dla Stowarzyszenia Antykwaryusza Polskich, tym bardziej, że jest ono członkiem Międzynarodowej Unii Antykwarycznej (CINOA) i ma możliwość uzyskania informacji bezpośrednio od innych stowarzyszeń krajowych. Okazja do poruszenia tego problemu będzie na zgromadzeniu CINOA, które odbędzie się w tym roku w Krakowie”.

W następnym numerze kwartalnika „Cenne, Bezcenne, Utracone” w odpowiedzi na artykuł Ogrodzkiego, ówczesny prezes SAP Jerzy Huczkowski mówi o przyszłości walki z fałszyfikatami w naszym kraju: „Mamy w rękawie kilka asów, które zamierzamy wyciągnąć, aby zmierzyć się z tym problemem”<sup>25</sup>.

W tym miejscu samo nasuwa się pytanie, dlaczego w takim razie Stowarzyszenie Antykwaryusza Polskich nie skorzystało z praktycznych rozwiązań zachodnich kolegów? Dlaczego nawet nie uzyskało informacji od innych stowarzyszeń narodowych zrzeszonych w CINOA na temat sposobów zwalczania fałszerstw?

Czy rynek sztuki i antykwaryczny wymaga interwencji ustawodawcy? Pytanie to na łamach „Rzeczpospolitej” postawił dr Kamil Zeidler z Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Gdańskiego. Dał na nie odpowiedź twierdzącą, m.in. po analizie poziomu zagrożenia fałszyfikatami oraz faktu, że zawód eksperta na rynku sztuki pozostaje niezdefiniowany prawnie<sup>26</sup>.

---

24 P. Ogrodzki, *Fałszerstwa dzieł sztuki. Niedoceniany problem rynku*, „Cenne, Bezcenne, Utracone”, nr 26, s. 10-11.

25 J. Huczkowski, *Odpowiadamy za autentyczność sprzedawanych u nas dzieł*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” nr 27, s. 12-13.

26 K. Zeidler, *Czy rynek sztuki wymaga interwencji ustawodawcy*, „Rzeczpospolita Prawo co dnia”, 8 października 2008, s. C8.

Konieczność regulacji prawnej potwierdzają wystąpienia naukowców i praktyków na tej konferencji, zorganizowanej staraniem Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych. Taka regulacja, jeśli ma skutecznie ograniczać patologię, powinna mieć, moim zdaniem, charakter kompleksowy. Musi dotyczyć różnych patologii na rynku sztuki, nie zaś tylko jednego problemu.

## **Sławomir Mieczysław Bołdok**

Historyk sztuki.

Wieloletni pracownik Muzeum Narodowego w Warszawie, następnie PP „DESA”. Wykładowca problematyki rynku sztuki m.in. na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Jest jednym z najlepszych analityków polskiego rynku sztuki.

W latach 70. i 80. organizował wystawy sztuki polskiej, m.in. w Moskwie, Pradze, Sofii, Lipsku i Odessie. Współpracował z redakcją Słownika Artystów Polskich Instytutu Sztuki PAN oraz pismem „Art & Business”.

Autor książek, m.in.: *Malarstwo na aukcjach w Polsce*, tom I – *Ceny 1990–1997*, tom II – *Ceny 1998–2000*, tom III – *Ceny 2001–2004*, *Antykwarjaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800–1950*.



## KOGO I DLACZEGO OPŁACA SIĘ FAŁSZOWAĆ NA RYNKU MALARSTWA?

Proszę nie oczekiwać, że mój głos w dyskusji na temat fałszerstw dzieł sztuki dostarczy jakichkolwiek rewelacji. Zajmę się tylko oczywistościami i to w dużym uproszczeniu, a jednym z celów mego wystąpienia jest przypomnienie niektórych problemów związanych z rynkiem i z fałszerstwami oraz odpowiedzenie na pytanie: czy i na ile rynek ma wpływ na fałszowanie dzieł sztuki?

Ograniczę się przy tym, z jednym wyjątkiem fałszowania chodliwych „starożytności”, do malarstwa, rozumianego jako prace olejne, gwasze, akwarele i rysunki, które na światowym rynku stanowią ilościowo ponad 75% obrotów, a wartościowo ponad 48%<sup>1</sup>. W Polsce, według informacji z Desy dla Ministerstwa Kultury w 1996 roku około 82% obrotu przedsiębiorstwa stanowiły obrazy, a przygotowany z okazji Kongresu Kultury w Krakowie w 2009 roku raport o polskim rynku sztuki podawał, że obrót malarstwem wynosi: ilościowo około 52%, a wartościowo około 92%.

W malarstwie także najbardziej widoczne są efekty wzrostu cen. Według „Artprice” między 1998 a 2009 rokiem światowe ceny sztuki współczesnej wzrosły (przyjmując rok 1998 za 100%) do 300%. Co prawda najwyższy poziom cen nastąpił w 2008 roku, jeszcze na fali hossy przed krachem bankowym, ale skala wzrostu uzmysławia, jak uzyskiwane na aukcjach wysokie ceny są potężnym bodźcem do podjęcia działalności fałszerskiej. Szczególnie w obszarze sztuki z ostatnich 100 lat, fałszuje się prace najbardziej znanych i chodliwych artystów. Rankingi światowe dostarczają nazwiska twórców, których prace uzyskują najwyższe notowania ułatwiając fałszerzom wybór. Na przykład między 2004 a 2009 rokiem na czele list stali Picasso, Warhol, Renoir, Modigliani, Matisse, Gauguin, a młodszy jak Rothko, Fontana, Basquiat itd. znaleźli się w drugiej dziesiątce.

Innym znaczącym bodźcem dla fałszerzy stało się rozszerzenie, w minionym dziesięcioleciu, granic światowego rynku sztuki.

---

1 *Tendencje na rynku sztuki*, raport „Artprice” za rok 2004 i za rok 2006.

Po 1945 roku Stany Zjednoczone stały się największym i najzamożniejszym rynkiem na świecie, kupującym co się da i dlatego tam swoje „dzieła” lokowali znani dzisiaj fałszerze jak: Elmyr de Hory, David Stein czy John Myatt i John Drewe. Na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku do gier rynkowych weszli bogaci ludzie z Emiratów Arabskich, Chin i Rosji. Na przykład w Dubaju filia Christie`s startując od zera w 2006 roku uzyskała obroty w wysokości prawie 10 milionów USD, a w 2008 roku prawie 30 milionów USD. Także do niedawna wydawało się to niemożliwe, a tymczasem obecnie na obszarze Chin, Hongkongu i Singapuru działa ok. 20 domów aukcyjnych.<sup>2</sup> Zatem istnieją przesłanki, które są pokusą do robienia interesów „lewymi” obrazami i innymi dziełami sztuki, a do tych przesłanek należy zaliczyć:

1) wzrost cen dzieł sztuki na światowym rynku, zwłaszcza prac malarzy powszechnie uznanych, o wysokich notowaniach, co przyciąga uwagę fałszerzy liczących na znaczny zysk;

2) poszerzenie światowego rynku, czyli większa liczba potencjalnych nabywców, wśród których są i byli tacy jak Janina i Zbigniew Porczyński, kupujący obrazy znanych nazwisk, ale nie w pełni wiarygodne;

3) naiwność i snobizm kupujących.

Wśród kolekcjonerów, zwłaszcza tych, którzy od niedawna są posiadaczami dużych pieniędzy, zwykle jest znaczna liczba snobów ulegających presji środowiska, do którego aspirują, by udzielać się charytatywnie, zbierać obrazy itp. Ludzie ci są bardziej podatni na sugestie reklamy, opinie prasowe i głosy nie zawsze wiarygodnej krytyki, a często są wśród nich osoby zadufane we własny gust i znawstwo. W efekcie są oni potencjalnymi osobami podatnymi na nabywanie fałszywych obrazów. Jako przykład z naszego ogródka wspomnę tylko o przekręcie stosunkowo świeżej daty, w sprawie którego toczy się śledztwo w Łodzi, gdzie tamtejszy przedsiębiorca, z kategorii wymienionej wyżej, kupił od nieuczciwego marszanda ponad 200 fałszywych obrazów.

Ale wśród tych trzech wymienionych motywów **zysk finansowy** pobudzany możliwością uzyskania wysokich cen w handlu antykwarskim albo notowaniami malarstwa na światowych aukcjach jest, od bardzo

---

2 Wystarczy zajrzeć i policzyć do: The Art World Online, [www.artnet.com](http://www.artnet.com).

dawna, wiodącym sprawcą poczynań fałszerzy. Tak więc znamy odpowiedź na pytanie – **czy i na ile rynek** i jego finanse mają wpływ.

Jednak powyższe konstatacje nie wyczerpują zagadnienia, bowiem oprócz zysku istnieją również inne motywy fałszowania. Często bywa, że impulsem do działania jest zawiedziona miłość własna artysty i żal do szeroko pojętych znawców, że nie poznali się i niedoceniali jego własnej twórczości. Wówczas artysta w formie osobistego buntu mówi – „poczekajcie, ja wam pokażę”. Tak było w przypadku Hana van Meegerena, który był zdolnym portrecistą i już jako młody człowiek miał dwie udane indywidualne wystawy, ale czuł się zawiedziony na skutek ocen krytyki. Bywa, że żal i chęć zysku splatają się ze sobą.

Jeśli chcielibyśmy określić **różnice** pomiędzy fałszerstwami malarstwa na rynku światowym a fałszerstwami krajowymi, to podstawową kwestią jest wybór nazwisk i skala sławy fałszowanych artystów. Na rynkach zachodnich sięga się do prac artystów z „górnego półki” uznania i osiąganych cen, w Polsce współcześnie przypadki fałszerstw bardzo znanych autorów krajowych, takich jak Leona Wyczółkowskiego, Piotra Michałowskiego, Władysława Czachórskiego, Tadeusza Makowskiego itp. są raczej rzadkie, a jeżeli już, to wykonanie obrazu jest na tyle dobre, że na pierwszy rzut oka nie wzbudza wątpliwości.

Głównie podrabia się prace artystów, którzy zdobyli pewien stopień popularności, z wieku dwudziestego albo nieco wcześniejsze. Są to akwarele Juliana Fałata, dworki Bronisławy Rychter-Janowskiej, tematy końskie Jerzego Kossaka, Czesława Wasilewskiego, sceny rodzajowe Erno Erba, martwe natury Alfonsa Karpińskiego, pejzaże Stefana Filipkiewicza, rysunki Nikifora, Mai Berezowskiej, itp., czyli obrazy, których wartość obecna mieści się poniżej albo w pobliżu średnich cen na rynku. Fałszerze liczą, że jeśli obraz kosztuje niezbyt wiele i sygnowany jest nazwiskiem, które jest znane nabywcy ze słyszenia lub z kolorowych magazynów, to może on uważać zakup za „okazję”, na której inni się nie poznali. Z reguły, w takim przypadku, kupujący raczej nie kwapi się, by dołożyć jeszcze kilkaset złotych za opinię. Ten psychologiczny sposób oddziaływania sprawdza się w praktyce, bo skłania zwykle ludzi o małym wyrobieniu plastycznym, a przy tym z ambicjami środowisko-

wymi, do kupowania obrazów opatrzonych sygnaturą artysty, którego nazwisko przy jakiejś okazji zapamiętali. Oczarowani osobą twórcy zwykle nie zważają, że obraz jest nieudolnie namalowany, a sygnatura wątpliwa. Podobna sytuacja występuje w przypadku robionych pseudo „kopii” dzieł znanych artystów np. Piotra Michałowskiego czy Tadeusza Makowskiego. Oferta tego typu prac m.in. w Internecie jest niestety obfita.

Nie dziwi, wobec tego, zaskakująco duża liczba fałszywych obrazów, które napływają do domu aukcyjnego, bo a nuż się uda, że podróbka nie zostanie rozpoznana przez eksperta i fałszywka „uszlachetniona” przez umieszczenie jej w katalogu aukcyjnym zaistnieje na profesjonalnym rynku. Poziom jakościowy oferowanych fałszywek jest niski, o czym świadczy wypowiedź pana Marka Lengiewicza w trakcie dyskusji na sesjach na temat fałszerstw dzieł sztuki organizowanych przez Ośrodek Ochrony Zbiorów Polskich (obecnie Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów) i Stowarzyszenie Antykwaryuszy Polskich. Praktycznie Rempex co miesiąc odrzuca spośród przynoszonych do sprzedaży prawie 50% niepewnych obrazów. Jeśli podobny procent trafia do antykwariatów, gdzie skrupulatność w ocenie bywa różna, to wiarygodność obiektów na rynku staje się problemem. Mógłbym na tym zakończyć swój wywód, bo pozwala to dojrzeć jakościowe różnice w podejściu do fałszerstw między Zachodem a nami, ale gwoli historycznego spojrzenia na fałszerstwa w naszym kraju, chciałbym przypomnieć niektóre zdarzenia z przeszłości.

Niedawno w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1874 r. znalazłem notatkę informującą, że we Lwowie odkryto fałszerzy „starożytności”, którzy handlowali nimi w tamtejszych antykwariatach. Oto jej treść: „Odkryto tu temi czasy całą fabrykę podrabianych starożytności, które spółka, bardzo zresztą niezręcznych fałszerzy, tutaj zorganizowana, wyrabiała, polując na kieszenie łatwowiernych amatorów i pseudoarcheologów. Od niejakiego czasu zaczęły pojawiać się u nas gęsto w handlu, zwłaszcza pokątnym, bardzo drogo cenione i częstokroć za grube pieniądze sprzedawane miecze, karabele, rzeźby i rozmaite przedmioty, udające mniej więcej starożytne pochodzenie ze stali, brązu, kości słoniowej, itp...

I tak miecze w tej archeologicznej kuźni miewały zazwyczaj brzeszczoły bardzo liche, ale zato pochwy suto jaszczurem i srebrną wykładane blachą, a kamieniami wysadzane. Podobnie było i z innego rodzaju przedmiotami. Musiał to być handel zyskowny i wielu lekkomyślnych złowić musiano na lep... skoro coraz więcej towarów tych krążyć zaczynało. Zdradziły się one tem, iż umieszczano na nich herby, napisy i ozdoby, tudzież kształt i materiał, z którego były wyrabiane, przedstawiały częstokroć rażąco sprzeczne anachronizmy, świadcząc o wielkiej niezności heraldyki i stylów właściwych okresów. Powtarzały się w nich zawsze prawie te same motywa niestosowanych, niezgrabnie dobieranych ornamentów. Pierwszy zwrócił uwagę na to p. Pawłowicz, konserwator tutejszego muzeum starożytności Zakładu im. Ossolińskich, i ogłosił publicznie przestrozę, aby nie kupowano tych fałszerskich, lichego rzędu podróbek. Odtąd też znikły z wystaw niektórych sklepów tutejszych, mianowicie żydowskich, starożytności podobnego rodzaju, cenione przedtem na setki guldenów”<sup>3</sup>.

O tym, że polscy marszandzi od dawna bronią się przed fałszerstwami dowodzi choćby fragment reklamy, jaka ukazała się w gazecie także we Lwowie w 1901 r., w której to pan Józef Tomasik, antykwariusz z ul. Jagiellońskiej 8, oświadczał: „Zwraca się uwagę P.T. Amatorów, że wzmiankowany handel koncesjonowany jest przez Wysokie Władze, kierownictwo tegoż spoczywa w ręku sumiennego fachowca, stąd też nie sprzedaje się tu rzeczy podejrzanej wartości lub wprost fałszykatów za oryginały, jak to niektóre szeroko reklamowane handle praktykują, nikt więc na żaden wyzysk i nieprzyjemności narażonym być nie może”<sup>4</sup>.

Po zakończeniu pierwszej wojny światowej, w Warszawie, by nie stracić na wartości marki polskiej, podczas galopującej inflacji, ludzie lokowali kapitały w ziemię, kosztowności, dewizy i w dzieła sztuki. Na tutejszym rynku pojawiło wiele fałszywych obrazów „znanych firm”, co w języku ówczesnej prasy odnosiło się do prac Brandta, Chełmońskiego, Wierusz-Kowalskiego, Czachórskiego, Żmurki i innych malarzy przełomu XIX i XX wieku. Z tamtych czasów pochodzi opis wydarzenia, do jakiego

---

3 „Tygodnik Ilustrowany” 1874, I p., nr. 327, s. 219.

4 „Gazeta Lwowska” 29.03.1901.

doszło w Salonie Abe Gutnajera w 1917 roku. Opowiadał dziennikarzowi jeden z malarzy: „Byłem raz u p. A.G. znanego handlarza obrazów, późnym wieczorem... W czasie mej obecności zajechał przed sklep jakiś jegomość młody i elegancki... [w sklepie]... rzucił na ladę rulon zwinięty i rzekł krótko: sześć Aksentowiczów! Kiedy handlarz rozwinął płótna, poznałem na pierwszy rzut oka, że to falsyfikaty, choć nader udanie podrobione. Rozpoczął się targ. Przybysz żądał po 600 rubli za sztukę. Wreszcie stanęło na 400 rublach...”<sup>5</sup>.

Znana jest, z powojennego okresu historia ukraińskiej szkoły malarstwa w Kaliszu w 1921 roku, do której uczęszczali internowani żołnierze Petlury. Powstałe tam kopie współczesnych obrazów polskich były sprzedawane jako oryginały w prowincjonalnych miastach Polski.

Probleмами handlu sztuką i fałszerstwami zajmowali się także, w okresie międzywojennym, sami artyści. Wyrazem tego była pogadanka wygłoszona na falach Polskiego Radia we Lwowie na początku 1934 r. przez Ludwika Lille pt. „Piraci i korsarze”, o pokątnym handlu sztuką, kolportażu fałszerstw i dezorientacji odbiorców<sup>6</sup>.

O nieuczciwych antykwariuszach wiele mówią wspomnienia z czasów drugiej wojny światowej Stefana Kozakiewicza, po 1945 roku profesora na UW i kuratora Galerii Malarstwa Polskiego w MNW. W latach wojny Kozakiewicz pracował w MNW i za zgodą dyr. Lorentza, dorabiał sobie do chudej magistrackiej pensji, jako rzeczoznawca w warszawskich antykwariatach. Po wojnie pisał on w tych wspomnieniach:

„Widziałem w czasie okupacji w jednym z warszawskich mieszkań obraz Aleksandra Gierymskiego, niesygnowany – mała scena z łodzią nad brzegiem morza – który nie budził na pierwszy rzut oka żadnych wątpliwości co do autorstwa. Do tego miał na odwrocie przyklejony bilet wizytowy Gierymskiego, w którym dedykował to małe płótno jakiejś osobie. W kilka miesięcy później widziałem ten sam obrazek z sygnaturą Gierymskiego, ale już bez biletu na odwrocie... Bilet wizytowy zobaczyłem zaś później gdzie indziej, przyklejony na odwrocie innego obrazu,

---

5 S. Bóldok, *Antykwariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800–1950*, Warszawa 2004, s. 228.

6 „Głos Plastyków” 1934, nr 7–8, s. 99.

jakiejś scenki rodzajowej z epoki, przypominającej nieco Gierymskiego, ale oczywiście nie namalowanej przez niego... Zupełnie podobnie było ze sceną rodzajową Alfreda Wierusz-Kowalskiego. Jakaś scena przed zajazdem w małym miasteczku, nocą. Obraz nie był sygnowany. Na odwrocie przyklejony był autentyczny list Alfreda Kowalskiego, którym dedykował obraz znajomemu lekarzowi z podziękowaniem za opiekę nad nim w chorobie. Na drugi dzień widziałem ten obraz z sygnaturą, ale bez listu. Doczepiono go zapewne do innego błędnego obrazka. Tej operacji dokonano w antykwariacie Radwana w Al. Jerozolimskich”.

W tych samych wspomnieniach Kozakiewicz stwierdzał, że jest wiele obrazów Wojciecha Kossaka, niesłychanie słabych – zapewne namalowanych przez jego uczniów, które noszą jego oryginalną, zamaszystą sygnaturę.

I ostatnia informacja. Kozakiewicz prowadził w latach okupacji rozmowy z kolegą z MNW, który przed pierwszą wojną światową i w dwudziestolecie był właścicielem Salonu Sztuki w Warszawie. Feliks Rychling był wiarygodnym marszandem z wieloletnią praktyką. Otóż opowiadał on Kozakiewiczowi o malarzu nieznanego nazwiska, mieszkającym w Warszawie w okresie pierwszej wojny, który tak doskonale naśladował Czachórskiego „w obrazach mających za temat damy w salonowych wnętrzach, że trudno było odróżnić te naśladownictwa od oryginałów; jako oryginały były też sprzedawane”<sup>7</sup>.

Po 1945 roku problem fałszerstw traktowany był marginesowo, choć mówiło się wśród antykwariuszy i starszych historyków sztuki, że podczas okupacji, w Warszawie, byli fałszerze malarstwa monachijczyków.

W Desie podchodzono do tej sprawy z powagą, ale przez kilkanaście lat, kiedy przewodniczyłem Komisji Głównej rzeczoznawców, przypadków fałszerstw wśród pozycji wybitnych było niewiele. Prawdopodobnie w handlu w tzw. szarej strefie takich wydarzeń mogło być więcej. Uchwycenie rozmiarów szarej strefy było niemożliwe z uwagi na fakt, że wszelkie transakcje odbywały się w ukryciu. W szarej strefie handlowano, w odniesieniu do malarstwa, w większości obrazami wybitnych

---

7 Stefan Kozakiewicz, *Wspomnienia z okresu wojny, okupacji i pierwszych miesięcy po wyzwoleniu* (1939 -1945). Rocznik Muzeum Narodowego, t. XI, Warszawa 1967.

polskich artystów z przełomu XIX i XX w., których właściciele nie chcieli, z różnych powodów, oferować do sprzedaży w Desie.

Ponieważ wycena i transakcje odbywały się często w dewizach, a obrót dewizami był zabroniony, stąd brak danych na temat tego handlu. Dodać warto, że częstokroć kupującymi byli tzw. badylarze lub właściciele rozmaitych prywatnych warsztatów, którzy te zakupy traktowali jako lokatę kapitału, nie chcąc go ujawniać w PKO.

Biorąc pod uwagę tajność handlu oraz niewielkie znanstwo sztuki wśród osób z tej sfery można przypuścić, że pewien odsetek sprzedanych obrazów stanowiły fałszerstwa. Prawdopodobnie do tego typu tajnych transakcji można zaliczyć sprawę braci Leona i Wincentego Śliwińskich w latach sześćdziesiątych, którzy fałszowali obrazy Chagalla, Soutina i innych malarzy tego kręgu z Rosji, nadając płótnom charakter obrazów wyszabrowanych przez Niemców z muzeów rosyjskich, które jakimś przypadkiem, w trakcie ucieczki hitlerowców przed Armią Czerwoną, pozostały w Polsce. Obrazy te Śliwińscy sprzedawali za dewizy, w szarej strefie i z tego powodu zainteresowała się tym milicja. Obrazy zostały zabezpieczone i były badane dla sądu w MNW przez panią Irenę Jakimowicz, której wówczas byłem asystentem. W wyniku kilkumiesięcznych badań, w kontakcie z Paryżem, okazało się, że były to pastisze z prac wspomnianych autorów. Proces się odbył i, o ile sobie przypominam, wyrok był niski, a Śliwińscy tłumaczyli się, że były to ich pracowniane wprawki.

Dopiero po 1990 roku, gdy rozwinął się prywatny handel antykwaryczny i powstały domy aukcyjne, problem fałszerstw dał o sobie znać i nabrzmiewał z każdym rokiem. A jak jest obecnie, to wszyscy zainteresowani wiedzą... Wystarczy przeglądać prasę, gdzie natykamy się na wiadomości w rodzaju „Chcieli sprzedać falsyfikaty?” tj. 14 obrazów Brandta, Chełmońskiego, Wojciecha Kossaka, które według opinii z MNW są podróbkami<sup>8</sup>. Albo przejść się po mieście, jak ja zrobiłem 16 kwietnia 2009 roku i na ul. Nowowiejskiej, przy Placu Zbawiciela, pod arkadami w istniejącym tam antykwariacie wypatrzyłem dwa obrazy Feliksa Wygrzywalskiego *Sprzedawcę dywanów* i *Dziewczynę na brzegu*

---

8 „Gazeta Stołeczna” z 13.03.2009.



morza oraz Adama Styki *Dziewczynę na osiołku*, które moim zdaniem były ewidentnymi podróbkami.

Swoboda komunikacji, jaką daje nam Internet pozwala dostrzec również problem fałszerstw obrazów polskich autorów za granicą. Wędrując po rozmaitych aukcjach, natrafiam na obrazy przypisane danym twórcom, które nimi nie są. Przy słabej znajomości naszej sztuki w świecie tamtejsi eksperci popełniają błędy merytoryczne, czego efektem jest sprzedaż falsyfikatów. Dla przykładu przytoczę dwa, odnoszące się do tego samego artysty i trzeci z dalekiej Australii. Za Jacka Malczewskiego *Autoportret* albo *Zwiastowanie* miał uchodzić obraz wystawiony w domu aukcyjnym Vanderkindere w Brukseli na aukcji 21.04.2009, i drugie „dzieło” tego samego malarza oferowane było w domu aukcyjnym Tiroche w Tel Awiwie 27.06.2009, poz. 269 pt. *Jeździec na koniu*, trzecim była *Przekupka* Erno Erba wystawiona w 2010 r. w domu Aukcyjnym Shapiro w Sidney.

Na zakończenie chciałbym przypomnieć o pewnych kwestiach, które nie są fałszerstwami, ale o nie się ocierają. Chodzi mi o autoryzację przez artystów obrazów, które nie są ich dziełami a pomocników, czego doświadczyliśmy w działalności Wojciecha Kossaka, a wiadomo, że i wielkim twórcom, jak Picasso, zdarzały się takie przypadki.

Wiadomo, że po śmierci artysty rodziny sygnowały prace: żona Jana Stanisławskiego, Maria Malczewska, Krystyna Wróblewska akwarele syna. Tadeusz Cieślewski ojciec odbijał po 1945 roku z zachowanych desek drzeworyty syna, który zginął w powstaniu 1944 roku i podpisywał „Tadeusz Cieślewski”. Jak się do tego odnieść?

Nie wiem, czy da się, w poruszonych przeze mnie sprawach dotyczących fałszerstw cokolwiek zrobić, bo skala niemożności jest u nas wielka i ruszenie czegoś z posad, jak i naruszenie czyichś interesów przychodzi z wielkim trudem, co już dawno zostało dosadnie wyrażone słowami mego imiennika – Sławomira Mrożka: „**A może byśmy tak coś zasiali!! liiii tam...**”.

## **Dr Wojciech Szafrąski**

Adiunkt na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie prowadzi wykłady z obrotu dziełami sztuki.

Był kuratorem kilku wystaw sztuki polskiej po 1945 roku. Jest ekspertem instytucji kultury i muzeów w zakresie problematyki prawnej dotyczącej dzieł sztuki i redaktorem serii wydawniczej Wokół Problematyki Prawnej Zabytków i Dzieł Sztuki. Członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym oraz Polskiego Towarzystwa Legislacji.

## WPLYW FALSYFIKATÓW NA RYNEK SZTUKI. SIŁA PRAWA CZY JEGO BEZRADNOŚĆ?

W opisach polskiego rynku sztuki dokonywanych przez specjalistów z różnych dziedzin (historyków sztuki, muzealników, ekonomistów, prawników czy socjologów) dominują stwierdzenia o charakterze szczegółowym – odnoszącym się do fragmentów tegoż rynku. Brak prac syntetycznych powoduje, iż bardzo często traci się z pola widzenia szerokie spectrum problemów związanych z obrotem dziełami sztuki<sup>1</sup>, dotyczy to m.in. fałszerstw. Historycy sztuki interesują się tym zjawiskiem najczęściej w odniesieniu do konkretnego obiektu lub grupy obiektów pojawiających się na rynku sztuki czy w kolekcjach (w tym muzealnych). Prawników, fałszerstwa dzieł sztuki zajmują przede wszystkim z punktu widzenia regulacji prawnych (a właściwie ich niedostatku – stąd liczne postulaty *de lege ferenda*). Ekonomiści czy socjolodzy jedynie w sposób marginalny przedstawiają to zjawisko, najczęściej w całkowitym oderwaniu od konkretnych – rodzimych przykładów. Uczestnicy rynku – pośrednicy (domy aukcyjne, galerzyści) oraz zbywcy i nabywcy (zarówno kolekcjonerzy, jak i coraz częściej inwestorzy) – oczekują informacji praktycznych – dotyczących skali zjawiska fałszerstw, najczęściej fałszowanych obiektów, wiarygodnych ekspertów i ekspertyz, odpowiedzi na pytanie, co zrobić, gdy zetkną się z falsyfikatem i jak ich unikać. Praktyczny punkt widzenia interesuje także organy ścigania – policję, prokuraturę – przede wszystkim jednak w aspekcie kryminologiczno-kryminalistycznym i tym samym skuteczności ścigania wprowadzania do obrotu falsyfikatów.

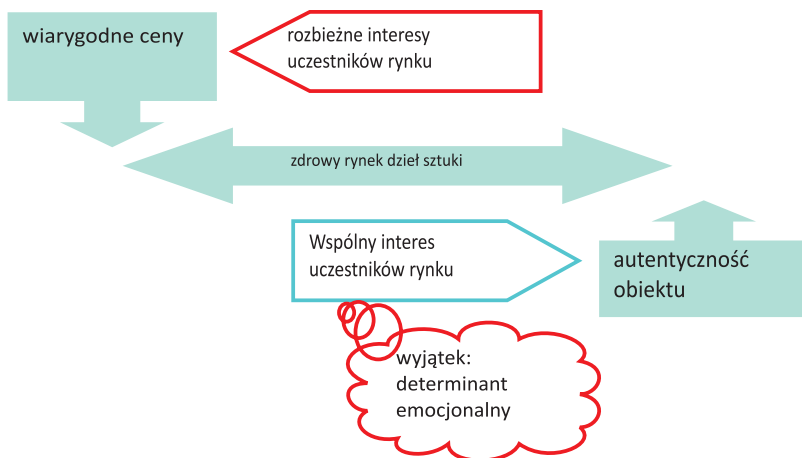
W moim przekonaniu autentyczność obiektu jest jednym z istotnych elementów zdrowego rynku sztuki (rys. 1), ale nie najważniejszym.

Na równi należy bowiem traktować inny jego element, tj. wiarygodność ceny dzieł sztuki.

---

1 Próbę taką podjął M. Golka publikując pracę *Rynek sztuki*, Poznań 1991. Dwa lata funkcjonowania tegoż rynku w Polsce były niewystarczającą bazą do formułowania ocen w stosunku do rodzimego rynku. Stąd większość uwag autora odnosiła się do dojrzałych rynków zagranicznych.

rys.1. Istotne elementy zdrowego rynku dzieł sztuki.



W Polsce problem wiarygodnych cen nie został jeszcze dostatecznie zanalizowany, a jedynie wprowadzany najpierw poprzez artykuły publicystyczne do obiegu społecznego<sup>2</sup>, a w równie skromnym rozmiarze do obiegu naukowego z perspektywy występujących na rodzimym rynku gier rynkowych w tym mechanizmu tzw. budowania cen<sup>3</sup>.

2 Przede wszystkim autorstwa J. Miliszkiewicza publikowane na łamach „Art& Business” i w „Rzeczpospolitej”. Patrz przykładowo: J. Miliszkiewicz, *Nie ma udanych inwestycji bez wiarygodnych cen na aukcjach. Rozmowa z Krzysztofem Zagrodzkiem z Paryża, ekspertem francuskich domów aukcyjnych*, „Rzeczpospolita” – „Moje pieniądze”, 21 sierpnia 2008 r., s. D7.

3 W. Szafrąński, *Mechanizm tzw. budowania cen na polskim rynku sztuki*, „Prawo Europejskie w Praktyce” 2010, nr 7–8, s. 110–113; W. Szafrąński, *Handel dziełami sztuki w Polsce a gry rynkowe – zarys problematyki*, w: *Rynek sztuki. Aspekty prawne*, W. Kowalski, K. Zalasieńska (red.), Warszawa 2011, s. 230–248. Inni autorzy – Piotr Stec czy Maria Korzeniowska-Marciniak – starali się przedstawić w swoich opracowaniach gry rynkowe na „dojrzałych” obszarach handlu sztuką, tj. w Europie Zachodniej i USA. Por. M. Korzeniowska-Marciniak, *Międzynarodowy rynek dzieł sztuki*, Kraków 2001, s. 178–180 i 274–277; P. Stec, *Sprzedaż aukcyjna*, Katowice 2001 (przy czym praca ta, będąca doktoratem obronionym na WPIA UŚ, nie ukazała się drukiem, pomimo szeregu cennych ustaleń dokonanych przez autora, i pozostaje w maszynopisie do dnia dzisiejszego).

Oba zjawiska – tj. brak wiarygodnych cen i falsyfikaty – są niebezpieczne dla rynku sztuki, tyle tylko, iż w moim przekonaniu o wiele groźniejszym jest mechanizm budowania cen (i towarzyszące mu inne gry rynkowe, tj. sprzedaż pozorna czy kupno na rzecz sprzedającego) niż kwestia falszerstw dzieł sztuki.

Wynika to z kilku przyczyn:

Po pierwsze, autentyczność obiektu w rzeczywistości stanowi wspólny interes uczestników rynku<sup>4</sup>. Każda informacja o sprzedaży falsyfikatu szczególnie na aukcjach powoduje generalnie straty dla wszystkich uczestników rynku – zarówno te bezpośrednie (nabywca i podmiot, który dopuścił do obrotu falsyfikat), jak i pośrednie (obniżenie zaufania do rynku, a w konsekwencji m.in. niszczenie aury wysokiego stopnia inwestycyjności w dzieła sztuki). Takiego wspólnego interesu brak w przypadku budowania cen. Taka bowiem gra rynkowa toczy się w obszarze albo twórczości danego artysty, albo szkoły (np. monachijczycy, École de Paris), których większość prac w celach handlowych posiada niewielka grupa osób korzystających jednocześnie z tzw. mechanizmu wąskiego gardła. Co ciekawe, granica wspólnego interesu nie przebiega między pośrednikami a nabywcami. Osoby, które zakupiły dzieła sztuki po zawożonych cenach, nie są zainteresowane spadkiem ich wartości, dlatego też stają się mimowolnymi uczestnikami budowania cen, w przeciwieństwie do nowych – wchodzących na rynek jako nabywcy – uczestników. Nie chcą pozbyć się obiektów po cenie niższej od ceny zakupu, ceny wywoławcze na aukcjach są jeszcze bardziej zawyżone i nawet gdy nie

---

4 Jako wyjątek należy traktować tzw. determinant emocjonalny leżący po stronie twórcy, który staje się uczestnikiem rynku, gdy celem falszerstwa nie jest uzyskanie korzyści majątkowej, a np. chęć pokazania, iż niedoceniany artysta potrafi tworzyć prace dokładnie takie jak inny jego uznany na rynku kolega, względnie celem falszerstwa jest zamiar skompromitowania eksperta. Por. T. Dukiet-Nagórska, T. Widła, *Odpowiedzialność karna za sfalszowanie obrazu*, „Nowe Prawo” 1980, nr 4, s. 5. Zjawiska takie opisywane wcześniej w literaturze obcojęzycznej (por. J. S. Held, *The Stylistic Detection of Fraud*, „Magazine of Art” 1948, vol. 41, nr 5, s. 178–179) coraz częściej występują w Polsce – jedną z głośniejszych spraw jest tzw. prowokacja wokół pastelu *Zjawa* dokonana przez dziennikarzy TVN i „Rzeczpospolitej” za zgodą F. Starowieyskiego.

znajdzie się nabywca, to wyższe notowanie aukcyjne danego artysty powodują wzrost cen w galeriach i antykwariatach stanowiących najważniejsze źródło tzw. dostarczycieli obiektów.

Po drugie – skala zjawiska i miejsca jego występowania. Nikt nie zna dokładnych liczb dotyczących falsyfikatów na polskim rynku dzieł sztuki<sup>5</sup>. Nie ulega wątpliwości, iż skala fałszerstw jest różna w zależności od tego, czy mamy do czynienia ze sprzedażą aukcyjną, galeryjną czy „prywatną”. Żaden z tych rodzajów sprzedaży nie jest wolny od falsyfikatów. Nie mniej można ustalić zmienną wielkość fałszerstw w zależności od charakteru sprzedaży – z pewnością najczęściej jest takich obiektów w sferze sprzedaży elektronicznej<sup>6</sup>, „prywatnej”<sup>7</sup> i tzw. bazarowej. Stosunkowo mniej znajduje się w obiegu galeryjnym, najmniej takich przedmiotów występuje na aukcjach, albowiem bardzo rzadko prymitywne falsyfikaty przechodzą wstępną weryfikację domów aukcyjnych. Choć właśnie te, które się uda wykryć w ofertach aukcyjnych, są nagłaśniane przez media i stanowią ostrzeżenie dla wszystkich uczestników rynku sztuki – stąd mylne wrażenie o powszechności ich występowania. O ile zjawisko fałszerstwa w najmniejszym stopniu występuje na aukcjach, a tzw. prywatna czy bazarowa sprzedaż falsyfikatów nie ma znaczącego wpływu na obrót dziełami sztuki, ponieważ nie jest traktowana przez uczestników rynku jako istotna i poważna, o tyle budowanie cen jest przede wszystkim domeną sprzedaży aukcyjnej. Jedyne upublicznione ceny sprzedaży pochodzą z aukcji, jednak ich wiarygodność jest nierzadko wątpliwa – są one bowiem wynikiem np. takiej gry rynkowej, jak budowanie ceny. Zestawienia elektroniczne, czy papierowe, notowań aukcyjnych przygotowywane są przez różne podmioty: bezpośrednio przez domy aukcyjne, czasopisma branżowe, portale internetowe. Zawierają ceny wywoławcze, spod młotka i warunkowe – pełne zaufanie

5 Można jednocześnie wskazać, jakie grupy dzieł sztuki są bardziej lub mniej narażone na fałszerstwa z uwagi np. na kapitałochłonność.

6 W Polsce każdy może sprzedać dzieło sztuki dzięki portalom, takim jak np. Allegro, czy nawiązując kontakt z potencjalnym klientem wykorzystując popularny wśród kolekcjonerów portal Artinfo.

7 W tym ostatnim przypadku specjalnie tworzona jest atmosfera nieufności do rynku przez sprzedających falsyfikaty.

można mieć tylko do tych pierwszych. Pozostałe dwa rodzaje cen są w znacznie mniejszym stopniu odbiciem rzeczywistości. Portal [artinfo.pl](http://artinfo.pl) zabezpiecza się w zakresie informacji o notowaniach aukcyjnych poprzez zestawienia przekazywane i potwierdzane przez domy aukcyjne – to do nich najczęściej sięgają kolekcjonerzy<sup>8</sup>. Wcześniej podstawowym źródłem sprawdzania notowań malarstwa na aukcjach w Polsce były książki opracowane przez Sławomira Bołdoka. Jedyne on zamieścił zastrzeżenie następującej treści: „praktyka od 1989 r. dowodzi, że w rozmaitych domach aukcyjnych część obiektów, mimo że zostały wylicytowane, nie zostaje sprzedanych, dlatego też podane tutaj i w poprzednich tomach notowania z aukcji należy traktować przede wszystkim jako orientację w poziomie cen na dzieła danego artysty na polskim rynku sztuki, bez gwarancji, że wymieniony obiekt został na pewno sprzedany”<sup>9</sup>. W moim przekonaniu, skoro podaje się w wątpliwość dojście do skutku samych transakcji, to tym bardziej powinno się to odnosić do poziomu wylicytowanych cen. Notowania aukcyjne mają pośrednie lub bezpośrednie przełożenie na sprzedaż galeryjną, a w konsekwencji na cały rynek.

Po trzecie – element przyzwolenia. Generalnie brak jest przyzwolenia na sprzedaż falsyfikatów w obrocie profesjonalnym, z uwagi m.in. na samoeliminację z rynku, w wyniku nagminnego sprzedawania obiektów fałszywych oraz na wskazywane wyżej obniżanie zaufania do innych podmiotów, a w konsekwencji całego rynku. Choć środowisko antykwariuszy uznawane jest za dość hermetyczne, a i spoglądając na inne rynki zachodnie możemy mówić o „płytkim” polskim rynku z uwagi na liczbę podmiotów będących rzeczywistymi jego uczestnikami, to jednak nie wykształciła się praktyka (opierająca się na propozycji M. Lengiewicza) wzajemnego wskazywania wprost falsyfikatów przez antykwariuszy. Pojawiło się natomiast zjawisko dorozumianego odrzucania obiektów wzbudzających wątpliwości w ofercie aukcyjnej poprzez formułowanie obiegowych opinii („to raczej nie jest to”, „słabe” itp.). Odmienne sytuacja wygląda w przypadkach gier rynkowych, dzięki którym można budować „balony spekulacyjne” szczególnie w odniesieniu do sztuki współcze-

8 Notowania z własnych aukcji zamieszczają na swoich stronach internetowych DA Agra-Art, DA DESA Unicum, DA Polswiss Art.

9 S. Bołdok, *Malarstwo na aukcjach w Polsce. Ceny 2001–2004*, Kraków 2005, s. 8.

snej. Uczestnicy rynku co do zasady zaprzeczają istnieniu mechanizmu budowania cen, a wiele z gier rynkowych sprzyjających nieuzasadnionemu wzrostowi cen traktują jako normalne i nie wywołujące strat dla rynku. Element istnienia przyzwolenia w przypadku gier rynkowych wynika dodatkowo z faktu, iż o ile fałszerstwa dzieł sztuki postrzegane są powszechnie jako nielegalne i naganne, o tyle wśród gier rynkowych istnieją także takie, które są legalne, np. rasowanie obiektu, co „rozmywa”, w pewien sposób, w świadomości uczestników rynku stosowanie innych nieuczciwych gier i stawia pytanie o ich mniejszą lub większą legalność. Profesjonalizacja zawodu antykwariusza w Polsce oraz zwiększająca się wiedza kolekcjonerów powodować będzie eliminację większej liczby falsyfikatów ze sprzedaży zawodowej, zgoła odmiennie będzie wyglądał mechanizm cenowy. Obserwacja bardziej rozwiniętych rynków sztuki na świecie nie pozostawia wątpliwości, że gry rynkowe będą coraz bardziej wyrafinowane, choćby z uwagi na wkraczanie sprawdzonych na innych rynkach technik marketingowych.

Po czwarte – wewnętrzny związek obu tych elementów z położeniem nacisku na „wiarygodność cen”. Rynek sztuki w Polsce cierpi w mniejszym stopniu na stosunkowo niewielką (jak na liczbę mieszkańców) liczbę kupujących, co na kurczącą się liczbę dobrej klasy obiektów. Domy aukcyjne i galerzyści starają się zapewnić ofertę zgodnie z gustami i preferencjami nabywców, a obiektów takich jest już niewiele. Zjawisko takie określa się mianem „wyprania rynku”. Pośrednio jest to wynik owego budowania cen – albowiem powoduje ono zawężenie zainteresowania klientów np. do tzw. nazwisk aukcyjnych na rynku sztuki dawnej. Liczba ich prac jest ograniczona, a mają one już taką cenę, że dotychczasowi właściciele nie chcą ich sprzedawać, licząc na dalsze wzrosty. Przecena dzieł sztuki w Polsce, nie miała dotychczas miejsca ani na rynku sztuki dawnej, ani współczesnej, ponieważ „balon cenowy” ciągle nie osiągnął takich rozmiarów, jak na rynku francuskim, amerykańskim czy angielskim. Co więcej, w Polsce nie nastąpiło jeszcze, w moim przekonaniu, nasycenie rynku dziełami sztuki. Dodatkowo, przykładowo na polskim rynku malarstwa, „odkrywanie” nowych nazwisk i ich skuteczne wprowadzenie do obrotu aukcyjnego oraz tzw. zrobienie cen, jest na tyle trudne



i kapitałochłonne, że cały czas pośrednicy starają się raczej wyzyskać rozpoznawalne nazwiska aukcyjne, przedstawiając coraz słabszą artystycznie ofertę prac danego artysty, tudzież coraz bardziej wątpliwą. Chęć zapewnienia podaży – dobrej oferty, która jest dzisiaj na rodzimym rynku istotna dla kolekcjonera w większym stopniu niż przywiązanie do konkretnego domu aukcyjnego czy galerii, w moim przekonaniu, stanowi jeden z elementów, którego świadomość mają fałszerze.

Związek między autentycznością obiektu a wiarygodnością cen, jako istotnymi elementami zdrowego rynku, musi mieć przełożenia na stan odbiegający od takiego modelu. Cała złożoność sytuacji mało wiarygodnych cen ma znaczenie dla przyczyn fałszerstw dzieł sztuki na rynku w obszarach pozaprawnych (oznaczonych na rys. 2. kolorem niebieskim)

rys.2. Etiologia fałszerstw dzieł sztuki.

1) niska podaż prac artystów (przedmiotów) cieszących się popularnością na rynku, przy stosunkowo niewysokim stopniu "skomplikowania" wykonania obiektu

2) wysokie ceny

3) świadomość łatwego uniknięcia odpowiedzialności karnej

4) świadomość braku mechanizmu eliminującego fałszerstwa z rynku

5) słabe rozeznanie kupujących na rynku

W proponowanej etiologii fałszerstw dzieł sztuki w Polsce, pierwsze miejsce zajmują nie wysokie ceny – jako proste przełożenie na wysokie korzyści spodziewane z fałszerstw, ale niska podaż prac artystów (przedmiotów) cieszących się popularnością na rynku, przy stosunkowo niewysokim stopniu „skomplikowania” wykonania obiektu. Takie usytuowanie na drabinie przyczyn fałszerstw wynika z obserwacji rodzimego rynku, na którym fałszuje się rzeczy niekoniecznie osiągające najwyższe ceny, ale takie, na które można znaleźć nabywcę. A więc po

pierwsze takie, których brakuje na rynku, a spodziewany jest popyt, po drugie o ustalonej już dziś renomie rynkowej zbudowanej najczęściej poprzez aukcję. Wysokie ceny autentycznych obiektów są zachętą do fałszowania, ale nie najistotniejszą przyczyną. Jeszcze 15 lat temu słabe rozeznanie kupujących na rynku w moim przekonaniu znalazłoby się na trzecim, a nie piątym miejscu. Obecnie coraz częściej spotyka się kolekcjonerów posiadających *quantum* wiedzy, które pozwala na unikanie zakupu fałszywych obiektów w ramach swoich zainteresowań kolekcjonerskich względnie inwestorów korzystających z firm doradczych nie tylko w zakresie inwestowania (artbankingu) ale i profesjonalnych usług eksperckich.

Pozostałe dwie przyczyny fałszerstw dzieł sztuki stanowić mogą pewną specyfikę polską:

- świadomość łatwego uniknięcia odpowiedzialności karnej;
- świadomość braku mechanizmu eliminującego fałszerstwa z rynku.

Obie są z sobą powiązane, a fakt ich występowania potwierdza obserwacja naszego rynku w ciągu ostatnich 20 lat. Przez długi czas nie było skutecznego mechanizmu ścigania fałszerstw, a właściwie zjawiska wprowadzania falsyfikatów do obrotu. Pośrednicy w handlu dziełami sztuki, chcąc uniknąć wołania policji co 5 minut w przypadku zetknięcia się z falsyfikatem, nie przyjmowali obiektu do sprzedaży komisowej, informując lub nie, że dany obiekt jest falsyfikatem<sup>10</sup>. Powoduje to ciągle krążenie falsyfikatu i niemożność jego faktycznej eliminacji z rynku, ale także wzrost poczucia bezpieczeństwa osób świadomie handlujących falsyfikatami. Z podobną, w praktyce, sytuacją mam do czynienia w przypadku osób, które kupiły falsyfiakat. Stoją one przed dylematem, co dalej zrobić z tym obiektem. Najczęściej w pierwszym rzędzie zwracają się do sprzedającego, względnie starają się na własną rękę odsprzedać dalej taki wątpliwy towar. Trzecia droga – to „przełknięcie” straty finansowej i głębokie ukrycie falsyfikatu w swojej kolekcji. Najmniej

<sup>10</sup> Najczęściej brak stwierdzenia wprost, że obiekt jest falsyfikatem, osobie przynoszącej daną rzecz do antykwariatu, wynika z obawy przed zrażeniem sobie kogoś, kto w przyszłości może rzeczywiście dostarczyć dobry obiekt. Dlatego powszechna praktyka jest taka, że nie przyjmuje się do sprzedaży, ale unika jednoznacznego stwierdzenia fałszywości obiektu.

popularnym rozwiązaniem jest powiadomienie organów ścigania. Dzieje się tak z dwóch powodów. Po pierwsze – ze względu na powszechną świadomość o niemożności wykrycia w toku postępowania prokuratorskiego sprawcy fałszerstwa i nieskuteczności przypisania sprzedającemu obiekt, przestępstwa oszustwa, na podstawie którego przez ponad 17 lat istnienia wolnego rynku w Polsce ścigano handel falsyfikatami dzieł sztuki (art. 205 kk z 1969 r., a następnie art. 286 kk z 1997 r.)<sup>11</sup>.

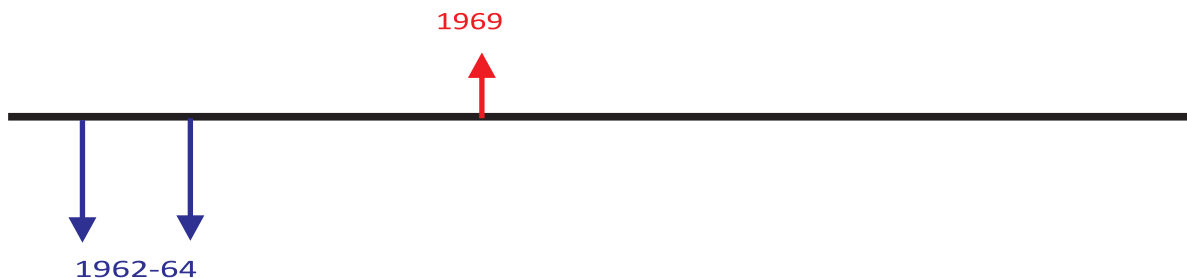
Po drugie – każdy falsyfikat w kolekcji oznacza stratę finansową, której nie da się już odrobić na tym konkretnym przedmiocie, a który rzuca cień także na pozostałe dzieła sztuki kolekcjonera. W przypadku zawiadomienia prokuratury i przeprowadzonego postępowania sprzedaż takiego falsyfikatu, bez narażenia się na odpowiedzialność karną staje się niemożliwa, nie występuje już element, którym najczęściej posługują się strony – dobra wiara.

Skoro powiadomienie organów ścigania zarówno przez pośredników w handlu dziełami sztuki, jak i samych kolekcjonerów było najmniej popularną ścieżką, tym samym liczba prawomocnych wyroków sądów w sprawach falsyfikatów, czy szerzej oszustwa, których przedmiotem były dzieła sztuki była znikoma w latach 1988–2007 w porównaniu do skali zjawiska fałszerstw obiektów sztuki. Wiele spraw umarzanych było już w toku postępowania prokuratorskiego, gdzie w postanowieniu

---

11 Szerzej na temat falsyfikatów z perspektywy karnoprawnej i kryminalistyczno-procesowej patrz: W. Pływaczewski, *Kryminologiczno-kryminalistyczne aspekty fałszerstw dzieł sztuki*, w: *Nauki penalne wobec problemów współczesnej przestępczości. Księga jubileuszowa z okazji 70. rocznicy urodzin Profesora Andrzeja Gaberle*, K. Krajewski (red.), Warszawa 2007, s. 569–581; W. Pływaczewski, *Nielegalne transakcje na rynku dzieł sztuki. Etiologia i fenomenologia zjawiska oraz możliwości przeciwdziałania*, w: *Prawna ochrona dziedzictwa kulturowego*, W. Szafranski, K. Zalasinska (red.), Poznań 2009, s. 205–219; D. Olejniczak, *Zarys problematyki prawnej fałszerstw dzieł malarskich*, w: *Prawo muzeów*, J. Włodarski, K. Zeidler (red.), Warszawa 2008, s. 87–88; K. Zeidler, *Nowe przestępstwa w systemie karnoprawnej ochrony dziedzictwa kultury*, „Ochrona Zabytków” 2006, nr 4, s. 66 i n.; J. Świeczyński, *Kryminalistyczna problematyka przestępstw przeciwko dobrom kultury (zagadnienia czynników przyczynowych motywów działania)*, „Problemy Kryminalistyki” 1981, nr 151–152, s. 312–329.

## istotne dla fałszerstw



## istotne dla rynku sztuki

rys.3. Oś zmian legislacyjnych.

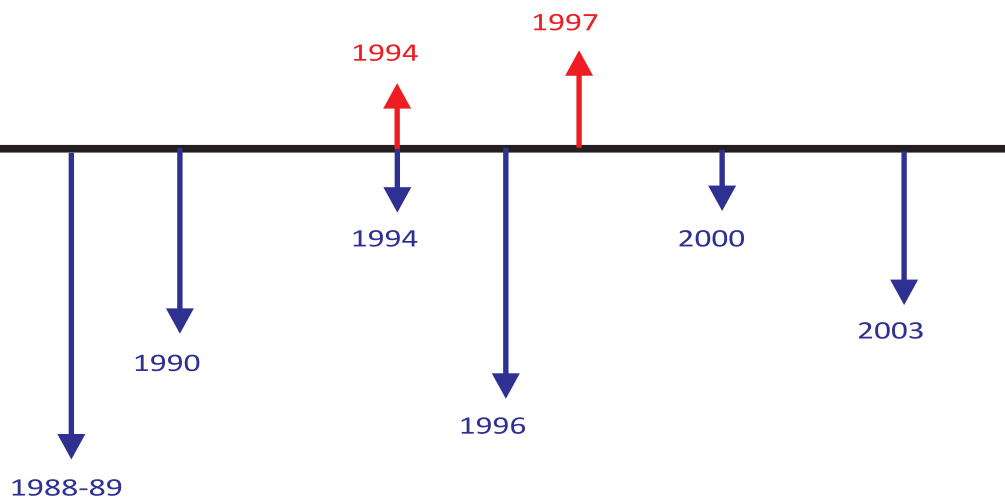
o umorzeniu dochodzenia (z uwagi na fakt np., że obraz posiadał ekspertyzę<sup>12</sup>), spotkać można było następującą formułkę:

Postanowienie o umorzeniu dochodzenia w sprawie usiłowania oszustwa poprzez próbę sprzedaży w dniu X, w miejscu Y, przez Z, obiektu T, mimo, iż ten jest falsyfikatem, tj. o czyn z art. 13 §1 kk w związku z art. 286 §1 kk na zasadzie art. 17 §1 pkt 2 kpk z uwagi na fakt, iż czyn ten nie zawiera znamion czynu zabronionego.

W takim wypadku obiekt wracał do właściciela, który został pouczony, iż próba zbycia takiego obiektu jako oryginalnego będzie zawierała już znamiona czynu zabronionego z art. 286 § 1 kk – czyli oszustwa. Właściciel uzyskał już bowiem wiedzę o tym, iż owe dzieło sztuki jest falsyfikatem.

Paradoks polegał na tym, iż z nieskuteczności stosowania kwalifikacji prawnej oszustwa odnośnie do falsyfikatu zdawano sobie sprawę w ramach organów ścigania, zdawały sobie z tego sprawę także oso-

12 Odnośnie do problematyki ekspertów i ekspertyz patrz: A. Jagielska, W. Szafrąński, M. Skąpski, *Eksperci i ekspertyzy na rynku dzieł sztuki*, w: *Wokół problematyki prawnej zabytków i dzieł sztuki*, red. W. Szafrąński, Poznań 2007, t. I, s. 27–52; M. Trzciński, *Kilka uwag o znaczeniu ekspertyz dzieł sztuki i zabytków*, w: *Prawo muzeów*, s. 71–81.



by handlujące falszyfkatami, natomiast za ledwie w sposób mglisty sam ustawodawca czy sądy<sup>13</sup>. Czy coś się zmieniło w wyniku nowelizacji ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami w 2006 roku i wprowadzenia art. 109 a i 109 b? Czy to, że dopiero od 2006 roku policja i prokuratura uzyskały lepszy mechanizm do ścigania fałszerstw było efektem świadomej działalności legislacyjnej? W toku prac nad nowelizacją ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami posłowie rozpatrujący zmiany w ramach Komisji Kultury i Środków Przekazu byli

13 Co ciekawe z tego, że przepis ten można stosować (choć z niewielkim skutkiem) do fałszerstw nie bardzo zdawał sobie sprawę autor jedynej monografii o oszustwie T. Oczkowski, który temu elementowi nie poświęcił ani jednej strony w swojej pracy pt. *Oszustwo jako przestępstwo majątkowe i gospodarcze*, Kraków 2004. Szybciej problem fałszerstw dostrzegają specjaliści z kryminalistyki aniżeli karniści czy procesualiści. Stan wiedzy o kategorii przestępstw związanych z zabytkami czy dziełami sztuki jest trochę winą krajowych wydziałów prawa i administracji zamkniętych w kodeksowym nauczaniu – ponad 17 roczników studentów z problematyką przestępstw przeciwko zabytkom spotkać się mogło dopiero w toku praktyki prawniczej. Wśród nich świadomość istnienia przestępstwa fałszerstwa związana jest jedynie z przestępstwem fałszerstw dokumentów czy środków płatniczych, ewentualnie prawem autorskim.

zgodni co do konieczności wprowadzenia art. 109 a „Kto podrabia lub przerabia zabytek w celu użycia go w obrocie zabytkami, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności, albo pozbawienia wolności do lat 2”. Zgłoszona z pewnym opóźnieniem propozycja zamieszczenia jeszcze jednego przepisu – art. 109 b (dotyczącego karalności zbywania rzeczy ruchomej jako zabytku ruchomego albo zbywania zabytku jako inny zabytku, wiedząc, że są one podrobione lub przerobione) wzbudziła konsternację. Doprowadziła do sporu w ramach Komisji między przedstawicielką Ministerstwa Sprawiedliwości a członkiem Biura Legislacyjnego Kancelarii Sejmu, co do konieczności wprowadzenia takiego przepisu z racji powielania norm i dublowania stanów faktycznych, a tym samym znamion przestępstw. Pomimo zarządzonej przerwy w celu dokonania ustaleń merytorycznych, nie udało się wyjaśnić wątpliwości, a postowie mieli problemy z wyobrażeniem sobie różnych stanów i rozbieżności mogących powstać na tle funkcjonowania obu artykułów. Ostatecznie art. 109 a i 109 b znalazły się w nowelizacji z 24 lutego 2006 r., a niewiele brakowało, aby tak się nie stało<sup>14</sup>.

Na rys. 3 przedstawiono oś zmian legislacyjnych istotnych dla rynku sztuki, jak i problematyki fałszerstw jako takich. W tym drugim elemencie istotne wydają się zaledwie cztery daty: 1969 r. – Kodeks karny (oszustwo art. 205, fałszerstwo dokumentów art. 265), 1994 r. – ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych, 1997 – Kodeks karny (oszustwo art. 286), 2006 – nowelizacja ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (art. 109a i 109b). W odniesieniu do rynku sztuki tych dat jest znacznie więcej, w rzeczywistości jednak nie są one związane wyłącznie z obrotem dziełami sztuki, a jedynie w mniej lub bardziej znaczący sposób wpływają na niego: 1962 – ustawa o ochronie dóbr kultury, 1964 – Kodeks cywilny, 1988 – ustawa o działalności gospodarczej (z niezrealizowanym w praktyce pomysłem koncesjonowania handlu zabytkami), 1990 – zmiany kc (regulacje dotyczące umów z udziałem konsumentów i ograniczeń w tym względzie m.in. wyłączenia odpowiedzialności z tytułu rękojmi, zasada swobody umów), 1994 – ustawa o prawie autorskim

---

14 Por. Posiedzenie sejmowej Komisji Kultury i Środków Przekazu (nr 7) z dnia 15 XII 2005 r. <http://orka.sejm.gov.pl/Biuletyn.nsf>

i prawach pokrewnych (zmieniających ustawę z 1952 r., na podstawie której rozważano w doktrynie ewentualną odpowiedzialność fałszerza z art. 52), 1996 – ustawa o muzeach (prawo pierwszeństwa i pierwokupu), 2000 i 2006 – ustawy o opłatach skarbowych, 2003 – ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami; nowelizacja kc – przepisy o aukcji oraz sprzedaży komisowej, 2006 – nowelizacja ustawy o ochronie zabytków, nowela do prawa autorskiego (*droit de suite*), 2010 – kolejna zmiana ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (przepisy wywozowe).

Z czego wynikało tak nieznaczne zainteresowanie ustawodawcy rynkiem sztuki i czy można wskazać na przejawy zmian w tym zakresie. W latach 1988–89, w momencie powstawania podmiotów zajmujących się handlem dziełami sztuki i przełamaniem monopolu DESY, ustawodawca wyraźnie zmierzał do reglamentacji rynku poprzez jego koncesjonowanie. Zawarty w ustawie o działalności gospodarczej z 1988 r. wykaz działalności wymagających koncesji zawierał w sobie m.in. handel zabytkami. Jednakże wobec braku przepisów wykonawczych przepis ten pozostał martwy i rozpoczął się proces, który można nazwać „samoorganizacją rynku” (lata 1989–2003). Ustawodawca w sposób znikomy ingerował prawnie w sprawy związane z rynkiem, co było wynikiem kilku elementów:

1) wyjątkowością tego rynku

- handel tzw. dobrami dodatnimi;
- odmienne funkcjonowanie procesów ekonomicznych w przeciwieństwie do innych rynków branżowych;

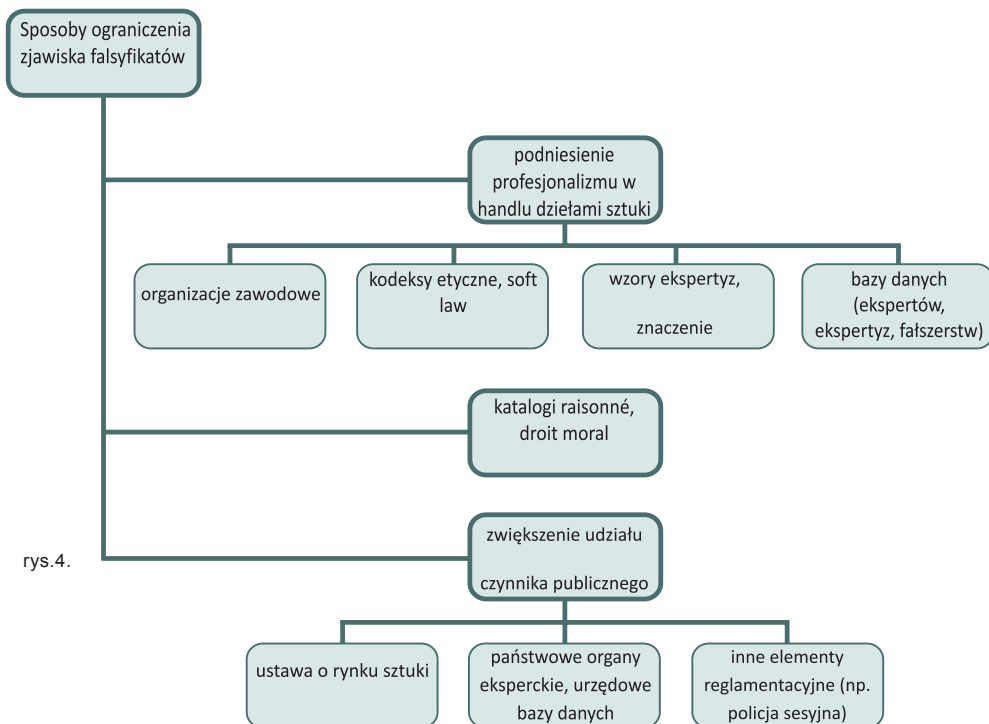
2) słabość i wrażliwość rynku

- płytki rynek (ograniczona liczba kontrahentów itp.);
- niski stopień opłacalności fiskalnej;

3) brak pomysłu i czasu

- ustawodawstwo w zakresie zabytków, muzeów, prawa autorskiego;
- brak wyraźnych negatywnych sygnałów płynących z rynku.

Po 2003 roku zauważalna jest zmiana – wzrost działalności legislacyjnej szczególnie w sferze prywatnoprawnej przy jednoczesnym okrzepnięciu quasi-samorządu zawodowego antykwariuszy (SAP, projekt ko-



deksu etyki) i ustabilizowaniu się sytuacji ekonomicznej podmiotów handlujących dziełami sztuki (domów aukcyjnych, galerii, antykwariatów), tworzenie pierwszych analiz prawno-ekonomicznych, powstawania środowiska naukowego zajmującego się prawnym aspektami ochrony dziedzictwa czy handlu dziełami sztuki.

Czy może to doprowadzić do głębokich zmian prawnych i powstania ustawy o rynku sztuki? W praktyce politycznej działalność ustawodawcza nie jest wynikiem programowej legislacji. Obok takich przesłanek jak konieczność fiskalna (opłata skarbową za wywóz za granicę zabytku wymagającego pozwolenia), czy wymuszenia zmian prawnych porządkiem ponadnarodowym (jak *droit de suite*), często ustawodawstwo jest efektem tzw. zamówienia politycznego czy natychmiastową reakcją na określone wydarzenia będące w sferze zainteresowań opinii publicznej.

Skąd może brać się zainteresowanie ustawodawcy rynkiem sztuki – z czterech różnych elementów: *stricte* fiskalnych (realizowanych po-



przez wprowadzenie np. opłat koncesyjnych, opłat celowych i wywozowych oraz jednolitego – wysokiego podatku VAT), karnoprawnych (eliminacji wkraczającej na rynek sztuki zorganizowanej przestępczości gospodarczej – pranie brudnych pieniędzy, kradzieże, fałszerstwa na szeroką skalę<sup>15</sup>), administracyjnych (chęć uregulowania prawnego rynku sztuki i tym samym poddanie jego większej kontroli ze strony państwa, zarówno na etapie dopuszczenia podmiotów do handlu dziełami sztuki, jaki i sposobu jego organizacji, tzw. system z monopolem osoby zaufania publicznego<sup>16</sup>), prywatnoprawnych (uporządkowanie spraw związanych z problematyką ekspertyz i ekspertów czy odpowiedzialności cywilnoprawnej).

Generalnie przy uporządkowaniu problematyki fałszerstw i nierozdzielnie z nim związanego zagadnienia ekspertów i ekspertyz powstaje pokusa systemowego rozwiązania i stworzenia ustawy o rynku sztuki. Pomimo wprowadzenia do ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami w 2006 r. dwóch artykułów, na podstawie których możliwe jest już ściganie fałszerstw i wprowadzanie ich do obrotu, to w praktyce konieczne jest rozważenie jeszcze innych sposobów wspomagających rynek sztuki w celu zminimalizowania zjawiska fałszerstw. Z pewnością najważniejsze jest upowszechnienie wiedzy o skuteczniejszej niż wcześniej możliwości eliminacji fałszyfikatów z rynku. Sama penalizacja czynu w takiej czy innej formie to jednak zbyt mało. Istnieje bowiem nieusuwalny związek między autentycznością obiektu a jego oceną, a więc ekspertem (kto nim może być?) i jego odpowiedzialnością. Konflikt między subiektywnym charakterem specjalistycznej wiedzy eksperta a obiektywnością prawa domagającego się jednoznacznych dowodów wymaga wsparcia większego niż samo wprowadzenie do systemu prawnego pena-

15 Przykładowo patrz: W. Pływaczewski, *Handel dziełami sztuki z perspektywy przestępczości zorganizowanej*, w: *Człowiek pomiędzy prawem a ekonomią w procesie integracji europejskiej*, G. Dammacco, B. Sitek, O. Cabaj (red.), Olsztyn–Bari 2008, s. 724–736.

16 Odnosnie do różnych modeli rynku aukcyjnego z uwagi na udział czynnika publicznego patrz: P. Stec, *Pozycja prawna domu aukcyjnego w prawie wybranych państw europejskich*, „Problemy Współczesnego Prawa Międzynarodowego, Europejskiego i Porównawczego”, 2004, nr 2, s. 5–37.

lizacji fałszerstw dzieł sztuki nawet w najdoskonalszej postaci jurydycznej<sup>17</sup>. Stąd dalej przedstawione graficznie propozycje mogące prowadzić do ograniczenia zjawiska fałszerstw dwutorowo: bez lub z koniecznością zwiększenia udziału czynnika publicznego (rys. 4).

W tym pierwszym przypadku ciężar ograniczenia tego zjawiska przeniesiony został na samych antykwariuszy i galerzystów oraz ich organizacje zawodowe i jest ściśle powiązany z profesjonalizacją handlu dziełami sztuki: zawodowe bazy ekspertyz i obiektów fałszywych, wzory ekspertyz uznawanych w handlu dziełami sztuki, kodeksy etyczne i inne elementy wspomagające, mieszczące się w ramach tzw. *soft law*, zwiększająca się rola organizacji zawodowych, znaczenie proveniencji. Stosowany dzisiaj, przez większość domów aukcyjnych, system zapytań twórców czy ich rodzin o autentyczność obiektów, można uznać w środowisku antykwarycznym jako obowiązkowy i tym samym ewolucyjnie zbliżać do rozwiązań francuskiego *droit moral* (prawnie usankcjonowane moralne prawo artystów i ich spadkobierców do atrybucji dzieła sztuki). Również *catalogues raisonné* – będące podstawowymi opracowaniami twórczości danych artystów (listą ich dzieł), mogłyby stać się elementem wzmacniającym ochronę przed zjawiskami fałszerstw. Pomimo pewnych wątpliwych kwestii, jakie mogą pojawić się w związku z ich funkcjonowaniem<sup>18</sup>, stanowią jednak istotne informacje dla uczestników rynku: w rozmiarze twórczości czy konkretnych obiektów (opisu, datacji, techniki, wystaw). Są też wsparciem dla procesu proveniencji i samoistnego tworzenia się ekspertów (będących autorami takich katalogów).

---

17 Taki nieusuwalny konflikt zauważa R. Spencer, *Ekspert kontra dzieło sztuki. Rozpoznawanie falsyfikatów oraz fałszywych atrybucji w sztukach plastycznych*, praca zbiorowa pod red. R.D. Spencera, przekł. M. Iwińska, OOZP Warszawa 2009, s. 25.

18 Dzisiaj w krajach posiadających *catalogues raisonné* zauważalna jest konieczność poszerzania ich o dzieła (tytułowane „kwestie sporne” albo „do dalszego badania”), w których znajdują się obiekty niebędące w pełni wiarygodnymi pracami danego artysty. Jednocześnie marszandzi stosują różne zabiegi mające na celu wmówienie klientom, że obiekty „nowoodkryte” danego artysty dopiero znajdują się w uzupełnieniu do katalogu. Ciągła weryfikacja takich katalogów oraz finansowanie prac nad nimi (stąd przydatność instytucji fundacji artystów) stanowi najistotniejszy problem praktyczny.

Osobną grupę stanowią sposoby ściśle powiązane ze zwiększeniem udziału czynnika publicznego, a więc praktycznie reglamentacją obrotu dziełami sztuki i wprowadzenie nowej regulacji dotyczącej tegoż rynku: państwowe organy eksperckie, urzędowe bazy danych, reglamentacja podmiotów itp. Spowodowałyby to także swoistą kontrolę nad mechanizmem budowy cen (policja sesyjna, pieczętowanie wyników aukcyjnych) – a więc drugim czynnikiem zdrowego rynku – wiarygodnością cen.

Czy dziś w dalszym ciągu należy dawać szansę podmiotom handlującym dziełami sztuki na dalszą profesjonalizację zawodu i skuteczne wykształcenie się mechanizmów samoregulacyjnych, eliminujących działalność szkodliwą dla całego obrotu dziełami sztuki? Wszystko to zależy od subiektywnej oceny zmian dokonujących się przez 21 lat na polskim rynku sztuki – jako ewoluujących we właściwym kierunku, zbyt powolnych albo w ogóle ich niedostatku. Odpowiedź na to pytanie staje się w moim przekonaniu podstawą do konieczności lub jej braku, wprowadzenia nowej ustawy o rynku sztuki.

## **Prof. dr hab. Jerzy Miziołek**

Wykładowca Uniwersytetu Warszawskiego i Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej. W Instytucie Archeologii UW kieruje zakładem Tradycji Antyku w Sztukach Wizualnych, zaś w SWPS katedrą Komunikacji Wizualnej. Prowadzi interdyscyplinarne badania nad sztuką i komunikacją wizualną od późnego antyku po współczesność, ze szczególnym uwzględnieniem włoskiej i polskiej kultury artystycznej epoki renesansu i neoklasycyzmu.

Współorganizator międzynarodowej konferencji *Falszerstwa dzieł sztuki w zbiorach polskich*, Warszawa 1999 r.

## O KILKU FALSYFIKATACH DZIEŁ SZTUKI W ZBIORACH POLSKICH I OBCYCH

Falsyfikatem dzieła sztuki jest przedmiot, który udaje,  
że posiada tę samą historię powstania co oryginał dzieła.

N. Goodman

Przedmiotem wykładu jest grupa dzieł rozproszonych w kilku polskich muzeach, które zostały już poddane analizie na międzynarodowej konferencji, która odbyła się w Warszawie w 1999 roku. Dość dobrze znane jest jej pokłosie – książka ogłoszona w 2001 roku w wersji angielskiej i polskiej pt. *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich (Falsifications in Polish Collections and Abroad)*. Tak warszawska konferencja, jak i ten tekst wpisują się w falę międzynarodowego zainteresowania falsyfikatami, które są obecne w kolekcjach i muzeach wszystkich niemal kontynentów. O znaczeniu falsyfikatów we współczesnych badaniach nad sztuką – czy szerzej rzecz ujmując – o randze problemu ich istnienia świadczy najlepiej fakt, że zajmowali się nimi tak wybitni badacze, jak: Bernard Ashmole, Otto Kurz, John Pope-Hennessy, Henk van Os, Umberto Eco, Andre Chastel, a na polskim gruncie m.in.: Władysław Ślesieński, Anna Sadurska i Jerzy Kolendo.

Wykład składa się z trzech części o zróżnicowanej długości – w pierwszej przypomniane zostaną dwa słynne falsyfikaty, które prawdziwie poruszyły badaczy, antykwariuszy i znawców wywołując dyskusje, a nawet skandale na skalę międzynarodową. W drugiej części zaprezentuję uwagi nad wybranymi obiektami włoskimi w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. I wreszcie w trzeciej części omówiony zostanie zabytek intrygujący mnie od wielu lat – *cassone* znajdujące się w kolekcji wawelskiej. Poruszę tu, podobnie jak we wspomnianej wcześniej publikacji z 2001 roku, istotny problem wymagający dalszych, intensywnych badań. Jest też niejako powtórzeniem sugestii zorganizowania wystawy

poświęconej falsyfikatom w polskich zbiorach; stać się tak powinno tym bardziej, że nie ustępują one pod żadnym względem falsyfikatom w innych krajach europejskich.

## Falsyfikaty z XVIII i XIX wieku

Falszerstw dzieł sztuki dokonywano zarówno w starożytności, w czasach średniowiecza, jak i w czasach nowożytnych, ale nigdy na tak

wielką skalę i tak perfekcyjnie jak obecnie. Nasze rozważania rozpoczniemy od narodzin sztuki nowoczesnej i poprowadzimy niemalże po próg współczesności. Niezwykle interesujący przykład fałszerstwa miał miejsce w latach narodzin neoklasycyzmu. Jego autorem był sam Anton Raphael Mengs – teoretyk i współtwórca tego stylu. Wykonał on w 1759, lub na początku następnego roku, malowidło ściennie w stylu malowidła pompejańskiego, by tym świadomym fałszerstwem zmylić niekwestionowanego twórcę historii sztuki Johanna Joachima Winckelmanna. Mengs wybrał temat szczególnie bliski gustowi swego



il. 1. Anton Raphael Mengs,  
*Miłość Jowisza do Ganimedesa*

przyjaciela, a mianowicie *Miłość Jowisza do Ganimedesa* (il. 1). Obraz o wymiarach 178,7 x 137 cm, przechowywany obecnie w rzymskiej Galleria Corsini, znakomicie udaje dzieło sztuki starożytnej po gruntownej konserwacji. W pierwszym wydaniu *Geschichte der Kunst des Altertums* Winckelmann pisał: „[...] we wrześniu 1760 roku ponownie ujrzało światło dzienne malowidło, które przyćmiewa wszystkie malowidła z Herkulanum znane do tej pory.

Ukazuje ono siedzącego Jowisza, zwieńczonego laurem, który całuje Ganimesesa [...]”. Falszerstwo to było tak słynne w XVIII wieku, że nawet Goethe pisał o nim w swojej słynnej *Podróży włoskiej*. Oto jego słowa pod datą 18 listopada 1786 roku: „Muszę jednak wspomnieć o pewnym przedziwnym obrazie, który nawet po tych wszystkich wspańnościach wart jest jeszcze widzenia. Przed wieloma laty zatrzymał się tu [w Rzymie] pewien Francuz, znany kolekcjoner i miłośnik sztuki. Znalazł się w jego posiadaniu pewien starożytny rysunek kredą, niewiadomego pochodzenia. Francuz dał go do odrestaurowania Mengsowi, po czym zachował w swej kolekcji jako cenne dzieło sztuki. O tym rysunku wspomina z entuzjazmem Winckelmann w swoich pismach. Rysunek przedstawia Ganimeseda, który podaje Jowiszowi czarę wina i w zamian otrzymuje całusa. Francuz umarł i zostawił rysunek swej gospodyni jako antyczny. Umarł Mengs, ale na łożu śmierci oświadczył, że obraz nie jest wcale antyczny, bo on sam go narysował. Wybuchła powszechna kłótnia. Jedni powiadają, że to był żart Mengsa, drudzy utrzymują, że Mengsa nie było stać na taki rysunek, bo dzieło jest niemal za piękne jak na Rafaela. Oglądałem wczoraj ten rysunek i muszę przyznać, że nie widziałem jeszcze czegoś tak pięknego jak ta postać Ganimeseda, szczególnie głowa i ramiona; reszta nosi ślady odnawiania”.

Zdaje się jednak nie ulegać wątpliwości, że sam Winckelmann na krótko przed śmiercią w 1768 roku dowiedział się o falszerstwie. W liście do swego wydawcy napisał bowiem, aby cały *passus* dotyczący malowidła z Jowiszem i Ganimesesem został usunięty i tak też się stało. Wiadomo nadto, że przyjaźń między Winckelmannem a Mengsem urwała się gwałtownie w 1766 roku. Być może w tym to roku falszerstwo wyszło na jaw, co nie przeszkadzało nawet Goethemu pisać o nim w kilkanaście lat później niemal z zachwytem. Z czasem malowidło trafiło do magazynu wspomnianej galerii w Rzymie. Wydobyto je stamtąd dopiero w 1950 roku, by na stałe je wystawić.

Dla dzisiejszych badaczy i miłośników neoklasycyzmu *Jowisz z Ganimesesem* jest bez mała takim samym dokumentem artystycznym epoki, jak słynny fresk Mengsa w rzymskiej Villa Albani z 1761 roku przedstawiający *Parnas*. Obydwa malowidła charakteryzuje perfekcyjny

prawie styl *all'antica*, tyle że malowidło w Villa Albani dzieła antycznego nie udaje, a tylko ducha sztuki antycznej naśladowuje.

Jednego z najgłośniejszych fałszerstw dopuścił się rzymski konserwator Alfredo Fioravanti, który z dwoma orwiateńczykami – braćmi Riccardi – wyprodukował rzeźby w glinie ukazujące etruskich wojowników (il. 2) – dwie ponadnaturalnej wielkości statuy (około 244 cm wysokości) i kolosalną głowę (139 cm wysokości). Wszystkie trzy obiekty trafiły między 1915 i 1921 rokiem do Metropolitan Museum of Art w Nowym Yorku, przy czym obydwie statuy w wielu większych i mniejszych fragmentach. Zrekonstruowane dzieła, rzekomo z VI wieku, wstawiono w 1933 roku na stałą ekspozycję ku zachwytowi badaczy i zwiedzających muzeum. Uczoną monografię poświęciła rzeźbom w 1936 roku sama Gisela M. Richter – jedna z najznakomitszych badaczek rzeźby starożytnej tego stulecia. Jedynie słynny etruskolog, dobrze znany także w Polsce, Massimo Pallottino określił już w 1937 roku wszystkie trzy rzeźby jako śmieszne karykatury wskazując na ich fatalne proporcje, niewłaściwą ornamentykę i inne jeszcze mankamenty. Pomimo opinii Pallottino, rzeźby zażywały wielkiej sławy i były powszechnie reprodukowane w podręcznikach i encyklopediach. Kolejne krytyczne głosy co do autentyczności rzeźb pojawiły się



il. 2. Alfredo Fioravanti, *Etruski wojownik*

w 1953 roku, ale dopiero oświadczenie samego Fioravantiego z 1961 roku, który przyznał się do fałszerstwa, zachwiało wiarę w autentyczność wszystkich trzech obiektów. Dodać wypadnie, że oświadczenie próbowano zignorować. Dopiero gdy Fioravanti pokazał próbki zarówno wypalanej, jak i niewypalanej gliny, z której wykonał wojowników, jak i wreszcie odłamany palec jednego z nich, pasujący idealnie do pozba-



wionej go dłoni, sprawa stała się oczywista. Wojownicy etruscy pozostali jednak na ekspozycji, tyle że w innym miejscu. Stoją w słynnym MET, jak w skrócie nazywane jest Metropolitan Museum of Art, na przestroge dla badaczy, uczonych i koneserów. Obecnie nie jest już żadną tajemnicą, że kolosalna statua (jak i dwie pozostałe rzeźby) nie powstała *ex nihilo*, wzorowana była bowiem na archaicznej figurce z brązu znalezionej w Dodonie i przechowywanej w Berlinie, którą Fioravanti znalazł z fotografii.

Warto tu jeszcze nadmienić, iż sztuka etruska, której dość liczne obiekty posiadamy również w Polsce, bardzo często stawała się przedmiotem działalności fałszerzy. Szczególnie często podrabiana była biżuteria i przedmioty z brązu. Takim właśnie fałszerstwom, pasticii i imitacjom poświęcono nawet jedną z sekcji wielkiej wystawy w Rzymie w 1992 roku pt. *Etruskowie i Europa*.

## **Fragmenty „renesansowych” fresków w Muzeum Narodowym w Warszawie**

Jednym z głównych centrów fałszowania dzieł malarstwa włoskiego z epoki wczesnego renesansu stała się w pierwszej ćwierci XX wieku Siena. Było to w wielkim stopniu związane z rosnącym zainteresowaniem malarstwem sieneńskim XIV i XV wieku, które osiągnęło apogeum po słynnej wystawie z 1904 roku *La mostra dell'antica arte senese*. Za prawdziwego króla fałszerzy tego miasta uchodzi Icilio Federico Joni (1866–1946). Ten artysta i jednocześnie wykładowca w sieneńskim Instytucie Sztuk Pięknych, ale przede wszystkim fałszerz, wykonał ogromną liczbę obiektów – malowideł religijnych i świeckich, opraw książkowych oraz *cassoni*, czyli skrzyń wyprawnych, które trafiły do wielu prywatnych kolekcji oraz muzeów Europy i Stanów Zjednoczonych. Jego kunsztowi dał się zwieść nawet jeden z najlepszych atrybucjonistów malarstwa włoskiego Bernard Berenson, zakupując podrobione przez Joniego malowidło, które do dziś znajduje się w zbiorach jego podflorenckiej willi zwanej I Tatti (obecnie siedziba The Harvard University Center for Italian



il. 3. Umberto Giunti, malowidło z Muzeum Narodowego w Warszawie

Renaissance Studies). Będąc u szczytu sławy i finansowego powodzenia, Joni opublikował w 1932 roku swoje, liczące bez mała trzysta stron, *Le memorie di un pittore di quadri antichi con alcune descrizioni sulla pittura a tempera e sul modo di fare invecchiare i dipinti e dorature (Wspomnienia malarza obrazów w starym stylu z uwagami odnośnie malarstwa temperowego i o sposobach postarzania malowideł i złocień)*. Joni opowiada w nich m.in. jak to wykonywane przez niego malowidła w „starym stylu”, bądź kopie dzieł artystów włoskich XV wieku, poprzez pośredników znalazły licznych odbiorców. To co niegdyś nieledwie znajdowało zbyt jako obrazy samego Joniego, teraz wykonane przez niego, ale uchodzące za oryginały z epoki Quattrocenta, przynosiło ogromny dochód. Do prawdziwych mistrzów fałszerskiego kunsztu w Sienie należeli również Umberto Giunti (1886–1970), znany pierwotnie jako „falsario in calcinaccio”, Gino Nelli i Igino Gottardi. Giunti był jednym z przyjaciół Joniego. Ten artysta i wykładowca w przywoływanym już sieneńskim Instytucie Sztuk Pięknych zasłynął jako twórca perfekcyjnie podrabianych malowideł ściennych. Jego liczne, na ogół niewielkie fragmenty fresków przecho-

wywane są obecnie w wielu muzeach świata, w tym w Muzeum Narodowym w Warszawie (dział im. Krosnowskich) i w National Gallery of Ireland w Dublinie. Malowidła dublińskie ukazują dwie, trzy lub więcej postaci, z których „zachowały się” tylko górne partie lub jedynie głowy. Przedstawiają one młodych, pięknych i jakby zadumanych ludzi przypominających postacie z malowideł Perugina, Pinturicchia, nieco samego Botticellego i innych włoskich mistrzów pędzla drugiej połowy XV wieku. Na pierwszym z warszawskich fragmentów widnieją



il. 4. Umberto Giunti, malowidło z Muzeum Narodowego w Warszawie

– młoda, patrząca ku widzowi, dziewczyna z finezyjnie przewiązanymi białą chustą włosami i ujęty w trzech czwartych młodzieniec z charakterystyczną czerwoną czapeczką na głowie (il. 3). Oboje są niemalże ideałami urody włoskiej z końca Quattrocenta. Uroku kompozycji dodaje piękny pejzaż widoczny przez okno z nieco rachitycznym drzewem obsypanym delikatnymi listkami. Dwa pozostałe fragmenty, które były wystawiane jako oryginały na pamiętnej wystawie malarstwa włoskiego XIV i XV wieku w Muzeum Czartoryskich w Krakowie w 1961 roku przedstawiają młodych mężczyzn ujętych w trzech czwartych lub z profilu. Pierwszy z nich (il. 4) przywołuje natychmiast na myśl niektóre typy męskie z malowideł Botticellego, podczas gdy drugi (il. 5) nosi ślady stylu Ghirlandaia i mistrzów ferraryjskich. Na nim właśnie odnajdujemy zapisane w skrócie słowo MENTE (M.TE), które według Gianniego Mazzoniego może znaczyć tyle co *false*, a więc *expressis verbis* fałszerstwo lub fałszyfikat. Nie przeszkodziło to jednak, by sam Umberto Giunti, bądź jakiś pośrednik, sprzedał ten i inne „okrucy” i „fragmenty” malowideł ściennych jako oryginały. *De facto* znakomity rysunek tych przedstawień, per-



il. 5. Umberto Giunti, malowidło z Muzeum Narodowego w Warszawie

fekcyjna technika wykonania i ich fragmentaryczność sugerują niemal nieodparcie ich autentyczność.

Przywoływany już Gianni Mazzoni wykazał bliskie podobieństwo pomiędzy omawianymi tu malowidłami ściennymi a innymi oficjalnymi dziełami Giuntiego, jak choćby portretami Francesco di Giorgio Martiniego i Folcacchiero Folcacchieri wykonanymi w 1902 roku w Palazzo Pubblico w Sienie. Pierwsze z nich oparte na portrecie Francesco di Giorgio z Żywotów Giorgio Vasariego jakże wyraźnie przypomina warszawskiego młodziana ujętego w trzech czwartych; drugie, ukazujące Folcacchiero, jest niezwykle bliskie – poprzez wyraz twarzy i charakterystycznie malowane włosy – malowidłu z napisem M.TE.

Dobre pojęcie o metodach pracy sienneńskich fałszerzy daje tzw. *Madonna z woalem* Giuntiego znajdująca się w Galerii Malarstwa londyńskiego Courtauld Institute of Art. Malowany na starym podkładzie obraz został zakupiony jako dzieło Botticellego i w istocie styl tego artysty niemal idealnie naśladuje. Wykonując obraz, Giunti użył jako wzoru obrazu Botticellego we florenckich Uffiziach dokonując odbicia lustrzanego i ostatecznie jeszcze bardziej idealizując oblicze swojej Madonny.

Giunti był więc fałszerzem tyleż pomysłowym, co znakomitym naśladowcą rozmaitych technik malarskich i stylu wybitnych malarzy wczesnego renesansu.

Odnosnie do używania przez tego artystę i fałszerza w jednej osobie starych podkładów dodać tu należy, że proceder ten uprawiano powszechnie w Italii, a szczególnie właśnie w Sienie. Jeszcze obecnie często powtarzana jest opinia, że w południowej Toskanii na próżno szukać by starych drzwi z drewna, albowiem wszystkie one zostały wykupione przez fałszerzy działających na przełomie wieków XIX i XX. Jest całkiem prawdopodobne, że z takich właśnie starych desek wykonano *cassone*, o którym przychodzi teraz mówić.

## **Sieneńska skrzynia wyprawna w stylu dawnych mistrzów**

Od 1924 roku w zbiorach Zamku na Wawelu znajduje się *cassone* (il. 6), czyli ozdobna skrzynia wyprawna jakie zamożne mieszkanki toskańskich miast epoki renesansu otrzymywały wraz z posagiem z okazji wstępowania w związki małżeńskie. Ich malowane ściany frontowe ukazują – na ogół w stylu kontynuacyjnej narracji – sceny z mitologii, historii starożytnej i, znacznie rzadziej, z Biblii. Niekiedy ich tematem są same obrzędy weselne, o czym będzie jeszcze szerzej mowa. Z większości takich *cassoni* przetrwały do naszych czasów zwykle ściany frontowe (niekiedy także ich *fianchi*, a więc ścianki boczne), eksponowane dziś w wielu muzeach świata. *Cassone* będące przedmiotem niniejszych rozważań jest kompletne, a co więcej – zachowało całą dekorację wykonaną w technikach *gesso dorato* (złoconego utwardzanego stiuku) i tempery.

Skrzynia o wymiarach 170x67x57cm wsparta jest na siedmiu nogach ozdobionych wyobrażeniami delfinów i przykryta wypukłym wiekiem. Zarówno jej ściana frontowa, jak i wieko, podzielone są pionowymi i poziomymi pasami o motywach fantastyczno-roślinnych na trzy takiej samej wielkości kwatery. Dwa boczne pola frontu ozdabia, wykonana w tech-



nice *gesso dorato*, dekoracja roślinna wyrastająca z wazonów flankowanych przez antytetycznie przedstawione ptaki (czaple?). Środkowa kwatera ozdobiona jest malowaną sceną ukazującą na tle udrapowanej zasłony dwanaście osób w komnacie o kasetonowym stropie. W jej centrum widnieje kilka postaci będących głównymi *dramatis personae*: po lewej młoda kobieta z podniesioną do góry prawą ręką o otwartej dłoni, po prawej młodzieniec ofiarowujący jej trzymaną oburącz niewielką szkatułkę, zaś pomiędzy nimi mężczyzna z charakterystycznym, stożkowym nakryciem głowy zwrócony w stronę wspomnianej kobiety, ale wskazujący prawą ręką na młodziana ze szkatułką. Malowidło robi



il. 6. Sienieńska skrzynia wyprawna w stylu dawnych mistrzów, ze zbiorów muzeum na Wawelu

wrażenie słabo zachowanego, znaczne jego partie zdają się być mechanicznie uszkodzone, a następnie niezbyt starannie uzupełnione. Po obu jego stronach widnieją herby, z których tylko jeden, po prawej, jest dość czytelny – ukazuje najprawdopodobniej smoka. Ten sam herb pojawia się na skrzyni jeszcze wielokrotnie: na jej tylnej ścianie, na wieku i na bocznych ściankach (w tym przypadku jest wyjątkowo okazały, wykonany techniką *gesso dorato* i umieszczony w środku ośmioramiennej gwiazdy czy rozety). Wieko, którego całą powierzchnię pokrywa *gesso dorato*, ozdobione jest aż piętnastoma herbami, a więc każda z jego

trzech kwater zawiera ich pięć. Towarzyszy im wykonany majuskułami napis: AVE MARIA GRATIA PLENA. Skrzynia robi wrażenie prawdziwie starego mebla, tak wewnątrz, jak i na zewnątrz. Deski z co najmniej dwóch rodzajów drewna, z których jest wykonana są wyraźnie nadgryzione zębem czasu, a *gesso dorato* jest na całej niemal powierzchni silnie wytarte – stąd czerwony odcień prześwitującego bolusa.

W karcie inwentarzowej obiektu można odnaleźć następujące słowa: „[...] skrzynia należy do zabytków będących unikatami w skali światowej. Połączenie w jednym meblu malowidła temperowego ze stiukami złococnymi jest rzadkością nawet w zbiorach zagranicznych. (...)”. Wreszcie w kwestii autorstwa sceny figuralnej pada stwierdzenie, że „(...) najbliższych związków stylistycznych można się doszukać u tzw. Maestro del cassone Adimari, działającego między 1435 a 1460 rokiem we Florencji, którego dzieło *Le nozze Adimari-Ricasoli* (ślub Boccaccia Adimari z Lisą Ricasoli odbył się 22 czerwca 1420) znajduje się w Galleria dell’Accademia we Florencji”.

Od czasu, kiedy pisano przywołane tu uwagi o wawelskim *cassone* wiedza o włoskim malarstwie *cassonowym* w wiekach XIV i XV, jak i tzw. *pittori di quadri antichi* działających na przełomie XIX i XX wieku oraz o fałszerzach podrabiających w tym czasie *cassoni* i *forzierini* (czyli małe szkatułki na biżuterię) znacznie się rozszerzyła. Już wstępna analiza wykazuje niezbicie, że wawelskie *cassone* nie może być uznane za florenckie, podobnie jak widniejące na nim herby. Co najważniejsze jednak, wykonano je zapewne nie w połowie XV wieku, a na początku wieku XX. Herby stanowią niemal nieodłączną część wielu zachowanych *cassoni*, choć w znacznej części przypadków (szczególnie na najstarszych skrzyniach) są one nieczytelne. Umieszczano je na frontach lub na bocznych ścianach, nie zaś na wiekach. Są to zazwyczaj herby męża i żony, a więc tylko dwa; zupełnie wyjątkowo może ich być cztery. Skąd zatem taka ich liczba na wieku wawelskiej skrzyni? Wydaje się, że wzoru dostarczyły w tym, jak i w przypadku jeszcze jednego *cassone*, słynne sienieńskie *biccherno*, czyli malowane, wykonane z drewna okładki dokumentów państwowych. Znaczna ich liczba zachowała się do dziś w Archivio di Stato w Sienie (Palazzo Piccolomini). Jedna z *biccherno*,



il. 7. *Biccherne*, czyli malowane, wykonane z drewna okładki dokumentów państwowych z Archivio di Stato w Sienie (Palazzo Piccolomini), 1473

z 1473 roku, jest szczególnie dla nas istotna nie tylko z powodu herbów, ale i ukazanej na niej sceny, o której przyjdzie jeszcze mówić (il. 7). Jej dolną część ozdabia dwanaście herbów; niektóre z nich odnaleźć też można na wawelskiej skrzyni, w tym najważniejszy, bo występujący nie tylko na froncie, ścianach bocznych i wieku, ale również na tylnej ścianie. Chodzi oczywiście o herb ze smokiem. Ten baśniowy potwór na omawianej skrzyni, nie zaś gryf, jak dotąd sugerowano, jest wprawdzie nieco inny od widniejącego na *biccherne*, ale w obydwu przypadkach mamy zapewne do czynienia z herbem słynnego sienieńskiego

rodu Borghese. Trzeba tu dodać, że oprawy ksiązek w stylu *biccherne* z XV wieku cieszyły się niezwykłym powodzeniem na początku XX wieku. Stąd herby takich m.in. rodów jak Saracini, Bichi, Luti, Arduini, Beccaria i Piccolomini, które odnajdujemy na wieku wawelskiego *cassone*, były powszechnie kopiowane przez sienieńskich twórców „starych obrazów” działających w pierwszych dekadach minionego stulecia. Od takich właśnie malowanych opraw ksiązek rozpoczął swoją karierę fałszerza Icilio Federico Joni.

Warto obecnie przyjrzeć się nieco wykonanej w *gesso dorato* dekoracji na pasach dzielących front skrzyni i wieko na trzy kwatery. Ukazany na niej motyw roślinny odznacza się, podobnie jak rozety na bokach, raczej niskim poziomem artystycznym. Przypomina on do pewnego



stopnia motywy na innych sienneńskich skrzyniach, a zwłaszcza na tej ze scenami biblijnymi. Najbliższej jednak analogii dostarcza pewien drzeworyt przechowywany w Galerii Narodowej w Waszyngtonie (il. 8). Już od dawna wiadomo, że rycina ta, przedstawiająca ujęte w profilu popiersie młodej damy identyfikowanej poprzez majuskułowy napis jako MONA LISA BELA, jest falsyfikatem. Nie trudno zauważyć, iż roślinna ornamentyka na pionowych pasach stanowiących obramowanie portretu jest niezwykle podobna do tej na wawelskiej skrzyni. Pewne podobieństwo dostrzec również można w dekoracji wymyślnego nakrycia głowy damy. Czyżby zatem twórca skrzyni zaczerpnął wzór z tego właśnie drzeworytu? Być może obydwa obiekty wyszły z tego samego warsztatu lub nawet spod tej samej ręki. Zdają się na to wskazywać nie tylko ornamentyka, ale także inskrypcje.

W dotychczasowej literaturze przedmiotu malowane przedstawienie w środkowej kwaterze wawelskiego cassone interpretowane było jako scena zaręczyn lub zaślubin młodej pary. Takie określenie bliskie jest prawdy, ale wymaga szerszego omówienia, które pozwoli lepiej wyjaśnić samą scenę, jak i inne związane z zaślubinami przedstawienia na *cassoni*, które będą także omawiane czy przynajmniej wzmiankowane.

Wstępowanie w związek małżeński w Italii aż po czasy Soboru Trydenckiego, dzieliło się na trzy główne fazy, które niekiedy następowały po sobie w odstępie wielu miesięcy. Były to: *giuramento* – zawarcie kontraktu między dwoma rodzinami; *anellamento* lub *datio*



il. 8. Drzeworyt „Mona Lisa Bela” z Galerii Narodowej w Waszyngtonie

*anuli* – obrzęd nakładania obrączek w obecności notariusza; *domum-ductio* – uroczyste przeprowadzenie żony do domu męża. Dodać tu trzeba, że wszystkie te trzy fazy zawierania małżeństwa miały zupełnie

świecki charakter. Nawet uroczystość faktycznego zawarcia małżeństwa – *anellamento* – odbywała się nie w kościele a w domu panny młodej, celebrazem był nie ksiądz a notariusz, który nie tylko sporządzał akt zawarcia małżeństwa, ale wymawiał także odpowiednie formuły i brał udział w nakładaniu obrączek. W czasie *domumductio* panna młoda miała prawo jechać na białym koniu, w asyście dwóch jeźdźców oraz grupy pieszych – krewnych, przyjaciół i trębaczy.

Innym nieodłącznym przedmiotem wiążącym się z zaślubinami były również *forzierini* – małe, pięknie zdobione skrzyneczki lub szkatułki z biżuterią, które w Sienie nazywano *cofanetti* lub *goffanucci*. Obdarowanie narzeczonej taką szkatułką mogło nastąpić dopiero po *giuramento*. Była to więc znacznie mniejsza uroczystość niż *anellamento*, *giuramento* czy *domumductio*, w której nie uczestniczył pan młody. Obdarowanie panny młodej określane jako *dono del cofanetto* (*goffanuccio*) odbywało się poprzez posłańca, którym był zwykle brat obdarowującego lub jego sługa. Taka właśnie scena wręczenia szkatułki zdobi wawelską skrzynię. Okazuje się jednak, że w porównaniu z licznymi wyobrażeniami *anellamento* i *domumductio* jest ona niemalże unikatowa. Z XIV i XV wieku znamy zaledwie dwa przedstawienia obdarowania szkatułką. Jedno z nich nie jest włoskie a szwajcarskie czy niemieckie i ukazuje tylko dwie osoby – mężczyznę i kobietę. W tym przypadku nie ma zresztą do końca pewności czy jest to scena matrymonialna. Drugie przedstawienie jest ilustracją do *Eneidy* wykonaną w połowie XV wieku przez Apollonia di Giovanni. Widzimy tu grupę posłańców Eneasza poprzedzanych przez Kupidyna, przynoszących znacznych wymiarów szkatułę Dydonie, która wyszła im naprzeciw z grupą dam dworu. Ta właśnie scena wpisana w realia piętnastowiecznej Florencji daje pojęcie, jak mogło naprawdę wyglądać *dono del cofanetto*.

Nietrudno zauważyć, jak dalece scena na wawelskiej skrzyni różni się od tej na miniaturze Apollonia di Giovanni i jak niezwykle bliska jest kompozycji na *biccherno* z 1473 roku, będącej dziełem Sano di Pietro, jednego z najpłodniejszych malarzy sieneńskich z drugiej połowy XV wieku. Na malowidle Sano di Pietro ukazane jest *anellamento* niezwykle dostojnej pary, a mianowicie księcia Roberto Sanseverino

i Lucrezii Malavolti. Artysta wybrał moment nakładania obrączki na palec żony, której rękę podtrzymuje stojący pomiędzy nimi notariusz. W scenie na wawelskiej skrzyni widzimy niemal identyczną grupę osób zgromadzonych wokół głównych *dramatis personae*, tyle że ich pozycje zostały zamienione, a ponadto obok „celebransa” pojawił się tutaj stojący po prawej stronie mężczyzna w czerwonej szacie i z stożkowatym nakryciem głowy w charakterystyczny sposób wskazujący na mężczyznę ze szkatułką. Wzoru do postaci mężczyzny w czerwonym płaszczu dostarczyła postać męska z tej samej *bicchery* ukazana na prawym krańcu malowidła. Twórca sceny na wawelskim *cassone* „przesunął” go z krańca sceny do środka i nieco zmienił jego rysy – z młodzieńca stał się poważnym, niemal ponurym mężczyzną. W ten sposób scena *anelamento* stała się sceną ukazującą *dono del goffanuccio*.

Charakterystyczna postać mężczyzny z *bicchery* Sano di Pietro powróciła na co najmniej jeszcze jednym malowidle, którego oryginalność jest równie mało prawdopodobna, jak oryginalność sceny na wawelskiej skrzyni. Została ona dokładnie powtórzona, włącznie z gestem prawej ręki, na malowidle ukazującym rzekome sceny z życia wczesnorenesansowej Sieny. Aktualne miejsce przechowywania tego malowidła jest nieznane, a jego zdjęcie, dotąd nie publikowane, pochodzi z fototeki Bernarda Berensona w Villa I Tatti. Też, w której udało się je odnaleźć opatrzona jest napisem FAKES. Napisana na odwrocie adnotacja, uczyniona zapewne ręką samego Berensona, informuje, że malowidło znajdowało się w 1947 roku w jednym z antykwariatów w USA; stamtąd też nadesłano cenne dla naszych poszukiwań zdjęcie. Na reprodukowanym tu fragmencie widzimy sceny rozgrywające się w obrębie murów miejskich. Mężczyzna z charakterystycznym gestem nie jest jedynym zapożyczeniem z *bicchery* Sano di Pietro. Sama Lucrezia Malavolti (lub stojąca obok niej kobieta w bieli) dostarczyła wzoru do postaci kobiety udzielającej jałmużny, stojący zaś obok niej mężczyzna jest niemal dokładnym odwzorowaniem postaci notariusza z *bicchery*.

Aby wykonać swoje malowidło z *Ofiarowaniem szkatułki* na wawelskiej skrzyni jego autor musiał dobrze znać nie tylko malarstwo sieneń-



il. 9. Icilio Federico Joni jako panna młoda w scenie zaślubin z pocz. XX w.

skie XV wieku, ale także zwyczaje weselne ludzi epoki renesansu i same *forzierini*. Szkatułki takie były powszechnie znane, albowiem wiele z nich przetrwało do czasów współczesnych. Sam Joni i inni *pittori di quadri antichi* trudnili się ich wytwarzaniem opierając się na oryginalnych szka-

tułkach z XIV i XV wieku. Udało się jednak odnaleźć metalowe *forzierino* z drugiej połowy XV wieku, które przechowywane jest obecnie w Bezael National Museum w Jerozolimie, niezwykle do niego podobne, zarówno jeśli chodzi o wymiary, jak i kształt, włącznie z wypukłym wieczkiem. Powstaje pytanie, skąd fałszerze wiedzieli o zwyczajach weselnych sienneńczyków żyjących w epoce wczesnego renesansu. Takie informacje były jednak na początku XX wieku dość łatwo dostępne w tekstach źródłowych, a więc w statutach regulujących życie społeczności miejskich Toskanii w XIV i XV wieku oraz w rozmaitych publikacjach omawiających wyposażenie domów i zwyczaje weselne. W 1911 roku C. Mazzi w artykule pt. *Libri e masserizie di Giovanni di Pietro di Fece (Fecini) nel 1450 in Siena*, ogłoszonym w jednym z sienneńskich pism naukowych, kilkakrotnie powraca do kwestii *goffanuccio (cofanetto)* objaśniając związane z nimi zwyczaje. Po triumfie wystawy sztuki sienneńskiej w 1904 roku zapewne wielu spośród *pittori di quadri antichi* studiowało nie tylko techniki artystyczne starych mistrzów, w tym sposoby złożenia *gesso*, ale także publikacje dotyczące zwyczajów weselnych ich przodków. Nie ulega wątpliwości, iż twórca malowidła na wawelskim *cassone* musiał posiadać sporą erudycję, aby namalować obrzęd Wręczenia szkatułki adaptując do tego celu scenę Nałożenia obrączek.

W 1992 roku opublikowane zostało we włoskiej prasie zdjęcie z początku naszego stulecia, które w znacznym stopniu wyjaśnia „fenomen” omawianej tu sceny figuralnej. Ukazuje ono grupę osób zgromadzonych wokół pary nowożeńców, która podaje sobie prawicę (*dextrarum iunctio*) w obecności biskupa pełniącego tu rolę celebransa (il. 9). Jest to najwyraźniej scena naśladowująca ślub włoski z przełomu średniowiecza i renesansu, albowiem ubiory młodej pary, jak i świadków tego wydarzenia wzorowane są, nie zawsze z najlepszym skutkiem, na ubiorach z tamtej epoki. Co ciekawe, w tej kompozycji, tak podobnej do naszej sceny także poprzez liczbę uczestników, rolę panny młodej odgrywa sam Icilio Federico Joni. Tak więc scena z ofiarowaniem skrzyneczki z prezentami na wawelskiej skrzyni jest w jakimś stopniu refleksem zauroczenia renesansem, jego obrzędami i rytuałami. Falszeryz, być może był to ktoś z otoczenia samego Joniego, niejako rozpamiętywał i celebrował epokę, która dostarczała mu nie tylko inspiracji do jego „twórczości”, ale także środków do życia. Bez wątplenia zatem wawelski falsyfikat, podobnie jak scena z przywołanego zdjęcia, jest dobrym przykładem odwoływania się sienieńskich falszerzy do lokalnych tradycji i jednocześnie interesującym dokumentem sienieńskiego neorenesansu. Zauroczeni urodą sienieńskiego malarstwa obcokrajowcy nie byli w stanie odróżnić oryginału od falsyfikatu. Wiele z tych ostatnich także obecnie zażywa chwały dzieł jakże odległych już czasów wczesnego renesansu. Nie jest wszakże wykluczone, że część z nich, w tym także *cassone* na Wawelu, stało się falsyfikatem, a więc zaczęło być prezentowane jako obiekt z XV wieku, dopiero za sprawą pośrednika, nie zaś samego wytwórcy skrzyni. Tak czy inaczej od 1924 roku, kiedy skrzynia trafiła do zbiorów wawelskich, aż po ostatnie lata uchodziła za oryginał z połowy Quattrocenta.

Powszechnie dziś wiadomo, że *cassoni* i inne obiekty należące do kategorii malarstwa *cassonowego*, w tym zawieszane na ścianach *spalliere*, o znacznie większych wymiarach niż fronty skrzyń wyprawnych, należały do najczęściej fałszowanych dzieł sztuki włoskiego renesansu. Sprawa jest niezwykle złożona, jak bowiem wiadomo większość *cassoni* eksponowanych w muzeach to dziewiętnastowieczne rekonstrukcje. Ich malowane fronty i ściany boczne (*fianchi*), choć niekiedy wielokrotnie

konserwowane, są na ogół oryginalne, ale same skrzynie to mniej lub bardziej wierne rekonstrukcje pierwotnych cassoni. Problem tych rekonstrukcji pozostawiamy tu na uboczu. Nieco uwag poświęcić jednak należy kilku malowanym frontom; niektóre z nich były ostatnio przedmiotem zacieklej polemiki.

Przykładem kontrowersji stały się trzy malowidła ze scenami weselnymi znajdujące się w prywatnej kolekcji w Mediolanie. Ukazują one Orszak weselny w drodze do kościoła, Przyjęcie weselne i Przeprowadzenie panny młodej do domu małżonka (*domumductio*). Druga z tych scen została opublikowana w 1991 roku jako falsyfikat. Za falsyfikat uznał ją również w cztery lata później Gianni Mazzoni. W ubiegłym roku ukazała się znakomicie ilustrowana monografia tych malowideł, z tekstami historyków sztuki i konserwatorów, wydana przez słynną Electę. Prezentowana w niej teza głosi, iż malowidła są dziełem samego Ambrogio Lorenzetti (ok. 1285–1348) i pochodzą z podzielonego na trzy kwatery frontu skrzyni wyprawnej, wykonanej na zaślubiny pana młodego z rodu Bulgarini i panny młodej z rodu Cottone w 1335 roku. Jeśli ta opinia jest prawdziwa, wówczas mielibyśmy tu do czynienia z najstarszym malowanym *cassone* ze scenami narracyjnymi. Na trzeciej kwaterze ukazana jest scena *domumductio*. Panna młoda na białym koniu, poprzedzana przez dwóch jeźdźców i w otoczeniu innych jeszcze jeźdźców i pieszych przybywa przed dom małżonka. Najbardziej ciekawe w tej scenie jest to, iż w pochodzie podążającym za panną młodą widzimy mężczyznę trzymającego pod pachą *goffanuccio*. Nadto na samym końcu orszaku kroczą dwa osły niosące na swych grzbietach malowane *cassoni* z wypukłymi wiekami. Obramowanie malowidła ozdobione jest płycinami w formie czteroliścia, które wypełnia motyw smoka z rozłożonymi skrzydłami. Podobnie jak wielu innych badaczy, jestem zdania, że w przypadku tych trzech malowideł mamy do czynienia z obiektami w stylu Ambrogio Lorenzetti, wykonanymi w pierwszej ćwierci XX wieku, nie zaś z oryginałami z połowy XIV wieku. Sama scena *domumductio* poraża swoją przesadną dosłownością, nie mówiąc już o scenach miłosnych ukazanych w tle, dla których nie ma paralel w malarstwie XIV wieku. Tak jak w przypadku *cassone* z Wawelu, także ten *pittore di quadri*

*antichi* był równie znakomitym znawcą dawnych technik artystycznych, co i zwyczajów weselnych sprzed wieków. Nie ulega jednak wątpliwości, iż poziom artystyczny jego malowideł jest niezwykle wysoki. Można by niemalże powiedzieć, że ich poziom jest tak wysoki, że aż nieprawdopodobny.

Istnieje spora grupa dzieł – całych *cassoni* lub tylko frontów – które są najprawdopodobniej falsyfikatami. Co najmniej trzy z nich znane są od dawna poprzez corpus Schubringa czy publikacje słynnego miłośnika sztuki sieneńskiej Piero Mischiattelliego. Mowa tu o *cassone* we florencyjskiej kolekcji Serristori oraz malowidłach z frontów *cassoni*, z których jedno znajdowało się niegdyś w Casa d'Arte Antica Senese Mazzoni, drugie zaś przechowywane jest obecnie w Muzeum Etnograficznym w Kijowie. *Cassone* Serristori, atrybuowane Pesellino tworzącemu w połowie XV wieku, przedstawia m.in. scenę *domumductio*. Wątpliwości co do oryginalności budzi nie tylko wymyślny ubiór panny młodej i zbyt liczna grupa trębaczy, ale także scena z niemowlęciem w tle pasująca raczej do tematyki *desco da parto* (tacy narodzinowej) niż malowidła *cassono*wego.

Gianni Mazzoni wykazał niedawno, iż malowidło z Historią Antiocha i Stratonice jest tak naprawdę dziełem Gottardiego i Joniego, choć pod spodem zawiera jakieś resztki oryginalnej kompozycji. Widzimy tu na lewej stronie scenę wykrycia choroby Antiocha, a po prawej jego zaślubiny (*anellamento*) ze Stratonice, niemal takie same jak na *bicchernie* Sano di Pietro.

I wreszcie kijowski front *cassono*wy, rzekomo z 1507 roku. Sieneński fałszerz (według Mazzoniego był nim Gino Nelli) wśród siedemnastu herbów umieścił profilowe portrety małżonków, którzy identyfikowani są przez inskrypcje: „MARIA dei RICCI. Donna. di. Fiorenza. A.D. MDVII.”; „NICCOLO BENINTENDI Nob: uomo ramarlengo di Fiorenza”. W katalogu *cassoni* w zbiorach rosyjskich nie została wyrażona najmniejsza wątpliwość co do autentyczności obiektu, a nadto został on uznany za zupełną rzadkość, którą rzeczywiście jest. Poza niewiarygodną liczbą herbów na to, że mamy do czynienia z falsyfikatem, wskazuje absurdalne nakrycie głowy panny młodej. Takie samo nakrycie pojawia się



na co najmniej jeszcze jednym wyrobie Nellięgo – *biccherno* w „starym stylu” przechowywanej w Collezione Chigi Saracini w Sienie. Być może, jak sugeruje Mazzoni, wybranie nazwiska BENINTENDI było swoistym przyznaniem się przez Nellięgo do tego, że dzieło nie jest autentyczne. Jest prawdopodobne, że tworzący na początku XX wieku malarz wykonał swoje dzieło „w starym stylu” nie pretendujące do miana autentyku. Falsyfikatem stało się ono być może wówczas, gdy zostało zaprezentowane, przez pośrednika, jako oryginał i jako taki zakupione. Cytowany wcześniej katalog podaje, iż stało się to tuż po roku 1900.

*Cassone* na Wawelu należy zatem do sporej grupy obiektów, z których przywołaliśmy tu tylko kilka, powstałych na fali zachwyty nad sztuką wczesnorenansowej Italii w pierwszej ćwierci XX wieku, w którą znakomicie wpisali się *pittori di quadri antichi*. Rozpoznanie w nim falsyfikatu w momencie, w którym na Zamku Królewskim na Wawelu, dzięki donacji Fundatio Lanckoroński znalazło się bez mała trzydzieści wysokiej klasy malowideł cassonowych, nie budzi większych emocji. Malowidła zgromadzone przez Karola Lanckorońskiego w ostatniej ćwierci XIX wieku mają swoisty punkt odniesienia w malowanej, kompletnej skrzyni z początku XX wieku naśladowującej dokonania sienneńskich mistrzów z drugiej połowy Quattrocenta.

W konkluzji niniejszych uwag stwierdzić można, że w przypadku pełnych uroku fragmentów fresków w Muzeum Narodowym w Warszawie nie ma wątpliwości, że mamy do czynienia z falsyfikatami prawdziwie wysokiej klasy (zob. katalog wystawy: *Falsi d'autore*, 2004). W przypadku zaś wawelskiej skrzyni sytuacja jest nieco inna. Tak jak przed dziesięć laty, również obecnie uważam, że dopiero szczegółowe badania technologiczne mogą wykazać czy jest to całkowity falsyfikat czy tylko półfalsyfikat – czyli obiekt zawierający partie oryginalne.

## Literatura – wybór

Dobre wprowadzenie w tematykę dają książki: O. Kurz, *Fakes. A Handbook for Collectors and Students*, London 1948; F. Arnau, *Sztuka*



*falszerzy, falszerze sztuki. Trzydzieści wieków antykwarskich mistyfikacji*, przeł. F. Buhl, Warszawa 1988; *Falsi d'autore. Icilio Federico Ioni e la cultura del falsario a Cavallo dell'Otto e Novecento*, G. Mazzoni (red.), Siena 2004.

Do najważniejszych publikacji dotyczących tematu należą: *Fake? The Art of Deception*, M. Jones (red.), London 1990 (zob. też włoską wersję tej monumentalnej publikacji: *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, M. Jones, M. Spagnol (red.), Milano 1993); *Why Fakes Matter. Essays on Problems of Authenticity*, M. Jones (red.), London 1992; M. Natale, C. Ritschard, *Falsifications, Manipulations, Pastiches. L'art d'imiter. Images de la Renaissance au Musée d'art et d'histoire*, Genève 1997; *Falsi da Museo: Museo Poldi Pezzoli*, A. Di Lorenzo, A. Zanni (red.), Milano 1998. Zob. też: W. Ślesieński, *Falszerstwa rzemiosła artystycznego*, Wrocław 1994; A. Sadurska, *Historia jednego falsyfikatu*, „Meander”, VII, 9, 1952, s. 437–442.

Na temat dwóch falsyfikatów omawianych w pierwszej części artykułu zob.: T. Pelzel, Winckelmann, Mengs and Cassanova: *A Reappraisal and Famous Eighteen-Century Forgery*, „Art Bulletin”, LIV, 3, 1972, s. 301–315; D. von Bothmer, J. V. Noble, *An Inquiry into the Forgery of the Etruscan Terracotta Warriors in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1961; K. Türr, *Fälschungen antiker Plastik seit 1800*, Berlin 1984, s. 98–101, 103–105. Zob. też A. Sadurska, *Sztuka ziemi wydarta*, Warszawa 1972, s. 224–227.

O Giuntim pisze obszernie G. Mazzoni, Umberto Giunti. *Da Sassetta a Fattori*, w: *Conferenze d'arte: Pienza, Montepulciano, Val d'Orcia*, G. Mazzoni (red.), Montepulciano 1994, s. 114–162; zob. też tekst tego autora w materiałach warszawskiej konferencji: *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*; w tej samej publikacji piszący te słowa omawia obszernie kwestię *cassone* w zbiorach wawelskich.

O metodach pracy współczesnych falszerzy zob. E. Hebborn, *Il manuale del falsario*, Vicenza 1995, istnieje także angielska edycja tej książki.

Większość cytowanych tu publikacji dostępna jest w Bibliotekach Instytutu Sztuki PAN i Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie.





## **Stanisław Stefan Mieleszkiewicz**

Absolwent Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (kierunek Konserwatorstwo i Muzealnictwo na Wydziale Sztuk Pięknych), wieloletni pracownik Działu Mebli Muzeum Narodowego w Warszawie. Był organizatorem i współorganizatorem wystaw *Ten zegar stary...* (MNW, 2001–2002) i *Zegary gdańskie* (Dom Uphagena, Gdańsk, 2005). Współpracował przy wystawach: *Wokół klasycyzmu wileńskiego* (MNW, 1999) i „*Tempus Tene*”. *Zegary mechaniczne w Polsce – tradycja i współczesność* (Muzeum Okręgowe w Toruniu, 2000).

Autor licznych artykułów z zakresu historii i popularyzacji meblarstwa oraz zegarmistrzostwa.

## ILE PROCENT ORYGINAŁU? O INNEGO RODZAJU FAŁSZERSTWACH MEBLI

### Zagrożenia mebli zabytkowych – przekształcenia

Obecnie mamy do czynienia z wieloma sprzętami, których autentyczność podawana jest w wątpliwość. Z doświadczenia wynika, że należy je postrzegać według dwóch odrębnych kategorii. Do pierwszej z nich zaliczają się naśladownictwa, kopie, falsyfikaty, do drugiej przekształcenia dokonywane w ciągu „życia” danego mebla.

Chciałbym zasygnalizować, że na pograniczu tych dwóch problematyk lokują się tzw. meble-relikwiarze, w które wmontowywano cenne pamiątkowe pozostałości starszych sprzętów, naczyń lub fragmentów architektury bądź wykonane z historycznego materiału.

Ponieważ o pierwszej kategorii wypowiediano się w ostatnim czasie<sup>1</sup>, swoją uwagę w tym krótkim tekście chciałbym skupić na drugim przypadku.

Meble w trakcie użytkowania zawsze podlegały procesowi wymiany pewnej części swej „tkanki”. Wynikało to zarówno z zużywania się podzespołów i fragmentów szczególnie narażonych na destrukcję<sup>2</sup>,

1 J. Świeczyński, *Grabieżcy kultury i fałszerze*, Warszawa 1986; S.S. Mieleśzkiewicz, *Oryginał, naśladownictwo, kopia, falsyfiakat*, „Gazeta Antykwaryczna”, czerwiec 1998, s. 18–19; *idem*, *Jak rozpoznawać dawne meble*, „Kolekcjoner” (Stały dodatek do „Art and Business. Sztuka Polska i Antyki”), nr 12 (45), marzec 2001, s. 5–6;

J. Świeczyński, *Falszerze mebli. Meble fałszerzy*, w: *Zagrożenie zabytków przestępczością*, Warszawa 2005, s. 83–126; J. Krawczyk, *Meble jako przedmioty użytkowe i zabytki. U podstaw problematyki konserwatorskiej mebli zabytkowych*, Toruń 2006 (rozdział *Meble dawne jako znaki pamięci*, s. 118–185, a szczególnie jego podrozdział – *Kwestia autentyczności w kontekście ich problematyki konserwatorskiej*, s. 174–185).

2 Stolarze, oprócz wytwarzania nowych sprzętów, trudnili się również naprawami. W XVIII wieku w Paryżu znana była liczna grupa stolarzy-konserwatorów, specjalizujących się we wszelkiego rodzaju reperacjach (porusza ten problem P. Verlet, *Les ebenistes du XVIIIe siècle*, Paris 1963).

jak i z „unowocześniania”, czyli dostosowywania formy i funkcji do zmieniających się warunków, potrzeb i gustów właścicieli. Nie można traktować tego zjawiska jako fałszerstwa, gdyż proces zmiany lub wymiany substancji pierwotnej mebla nie był podyktowany celem merkantylnym i wprowadzeniem w błąd przyszłych nabywców.

Wielkim problemem, utrzymującym się od wielu lat, są nieuprawnione zmiany wprowadzane przez nieświadomych stolarzy w tzw. naprawach, renowacjach lub remontach. Te swoiste „fałszerstwa” wynikają głównie z podejścia estetyzującego, ułatwień w pracy nad obiektem, a także utrwalonych poglądów konserwatorskich głoszących nadrzędną wartość przywrócenia stanu pierwotnego (poglądy wywodzące się od Viollet-le-Duca), bądź dopuszczaniem wymiany tylko struktury bez ingerencji w substancję odpowiedzialną za wygląd (poglądy Cesare Brandiego zawarte w *Teoria del restauro*<sup>3</sup>).

Nie każdą przeróbkę i naprawę należy traktować w kategorii fałszerstwa. Jednakże zacierają one ślady oryginalności, zmniejszają wartość zabytkową i obniżają rangę artystyczną. Aby się przed tym ustrzec, powinniśmy zdawać sobie sprawę, czego należy wymagać od wykonawcy tych zabiegów i wiedzieć, czym się kierować, aby wszelkie naprawy nie degradowały obiektu, lecz mu pomagały.

## Jak rozpoznać oryginał?

Do ważnych zagadnień należą pytania dotyczące granicy oryginalności mebli. Każdy sprzęt osadzony jest w rzeczywistości, w której powstał i nosi w swej strukturze oraz warstwie zewnętrznej cechy charakterystyczne dla swojej epoki. To one umożliwiają prawidłowe określenia czasu i miejsca jego powstania, a po części ustalenia jego historii. Dla

---

3 Pierwsze wydanie tej książki ukazało się w 1963 roku. Problematyce teorii Cesare Brandiego poświęcona została sesja naukowa *Autentyzm w sztuce współczesnej w świetle teorii Cesare Brandi*, międzynarodowa konferencja: *Cesare Brandi (1906–1988). Jego myśl i debata o dziedzictwie. Sztuka konserwacji-restauracji w Polsce*, Wilanów 5–6.10.2007.

prawidłowego odczytania i przebadania samego mebla, jak i powiązanych z nim zjawisk, potrzebny jest kontakt z obiektem o niezafałszowanej strukturze. To właśnie na podstawie analizy formy, technologii, użytych materiałów, śladów zniszczeń, przekształceń i przeróbek, a także znaków i przekazów historycznych można określić czas powstania, proveniencję, odtworzyć jego historię. Problem oryginalności jest niezmiernie ważny dla muzealników i kolekcjonerów.



il. 1. Szufladka sekretery z okresu biedermeier, z grubą okleiną na licu i ręcznie wykonanymi kołkami stożkowymi mocującymi dno, z widocznymi destrukcjami (pęknięcia, uschnięcia, wypaczenia i częściowe odklejenia).



il. 2. Sygnatura warszawskiego stolarza z 1 ćw. XIX w.



il. 3. Erozja drewna i ślady po owadach. Fragment włoskiej skrzyni-lawy z XIV w.



il. 4. Ślad wyrównywania dna szuflady (komody z ok. 1820 r.) dłutem lub strugiem z półokrągłym nożem, zw. śrupakiem



il. 5. Ślady znacznika przy ręcznie wykonanych wczepach skośnych półkrytych szuflady z ok. 1820 r.

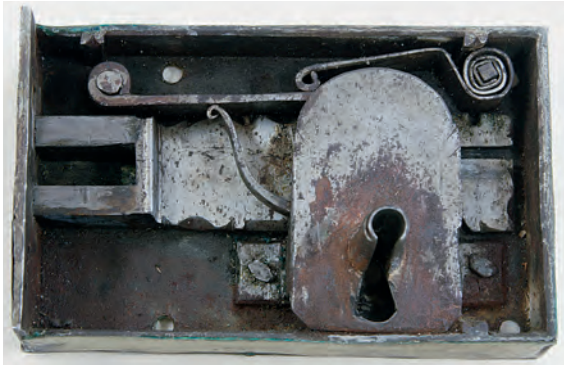


Poza cechami stylistycznymi (czyli formą, rysunkiem, dyspozycją, dekoracją), do cech potwierdzających oryginalność mebla należą:

- odpowiednia konstrukcja;
- gruba okleina pozyskiwana przez rozpiłowywanie kłody (il. 1);
- mocowanie oklein drewnianymi sztyftami;
- destrukcje drewna konstrukcyjnego pod wpływem zmieniających się warunków (m.in. spękania i pęknięcia, uschnięcia, wypaczenia) (il. 1, 12);
- spękania, częściowe odspojenia i spęcherzenia wszelkiego rodzaju oklein;
- kołki stożkowe, ręcznie obrabiane, o przekroju soczewkowatym lub zbliżonym do kwadratu bądź rombu, przed wbiciem ściskane, nie wklejane (il. 1; 8);
- kute gwoździe wbite w konstrukcje, a szczególnie w partie później zafornirowane;
- ślady po gwoździach tapicerskich (il. 10);
- czasami użycie drogich materiałów (m.in. brąz i mosiądz złożony, kość,
- a szczególnie słoniowa, macica perłowa, szylkret, plakiety porcelanowe, szlachetne i półszlachetne kamienie, grawerowane tafle szklane.

Potwierdzają oryginalność także:

- znaki montażowe i warsztatowe, zazwyczaj nanoszone dłutem lub ołówkiem;
- znaki fabryczne;
- drukowane tapety;
- stary papier użyty jako uszczelnienie;
- okucia funkcjonalne i dekoracyjne oraz sposoby ich montowania;
- sygnatury i znaki wytwórców (il. 2);
- znaki firm handlowych;
- znaki własnościowe;
- nalepki przewozowe;
- nalepki z rozmaitych wystaw;
- nalepki przechowalni mebli;



il. 6. Ręcznie wykonany zamek, lata 1820-1835, widok od wewnętrznej strony.



il. 7. Kuliste nogi szafy sieniowej silnie zerodowane i osłabione przez owady, wzmocnione toczonym rdzeniem, wklejonym w wydrążony otwór o zróżnicowanej średnicy, przenoszący znaczny ciężar mebla.



il. 8. Oskrzynie połączone z nogami złączami czopowymi wzmocnionymi ręcznie wykonanymi kołkami stożkowymi, o przekroju soczewkowatym, przed wbiciem ściskany, nie wklejany (francuski fotel rokokowy z poł. XVIII w.).

- numery lombardowe;
- wpisy wskazujące naprawy i konserwacje;
- ślady napraw, przeróbek i przekształceń.

Do niezwykle ważnych w procesie rozpoznawania oryginalności należy ocena patyny. Składają się na nią:

- zmiany barwy drewna (il. 12);
- erozja drewna (il. 3; 7; 12);
- ślady zużycia lub zniszczeń (il. 1; 9; 12);
- przetarcia warstw wykończeniowych – malatury, politory, pozłocień, werniksów czy wosku;
- ślady po owadach (il. 3; 7);
- szlachetne zabrudzenia i wytarcia oraz zarysowania;
- wytarcia części ruchomych i z nimi współpracujących, np. podsuwnic, prowadnic, ślizgów i den szuflad; obrzeży skrzydeł drzwiczek i kłap oraz odpowiadające im otarcia na odrzwiach; przesuwanych i obrotowych podpórek jak też stykających się z nimi kłap i odkładanych płyt blatów; kółek rolek (il. 14).

W ocenie oryginalności mebli niezwykle przydatne są również umiejętności rozpoznawania pozostawionych śladów narzędzi:

- cięcia trakiem (il. 11);
- ręcznego piłowania (il. 13);
- ręcznego strugania, np. canowania (drobne, równoległe zadrapania na powierzchni korpusu i spodniej części forniru wykonywane specjalnym strugiem z grzebieniowym ostrzem, służące do lepszego rozprowadzenia kleju glutynowego po powierzchni i zwiększenia adhezji mechanicznej);
- wyrównywania dłutem lub strugiem z półokrągłym nożem, zw. śrupakiem, nieforniowanych powierzchni, niwelujących ślady po pile traka (występują one najczęściej na zewnętrznej stronie pleców, dnach korpusów i szuflad oraz przegrodach wewnętrznych) (il. 4).

Potrzebna jest również umiejętność rozpoznawania:

- śladów znacznika przy złączach;
- ręcznego wykonywania różnego rodzaju złączy (il. 5);
- dłutowania wszelkiego rodzaju gniazd;

- wiercenia stożkowym wiertłem;
- ręcznie nacinanych śrub i wkrętów (il. 15); wykonanych ślusarsko lub kowalsko okuć, starymi metodami i według dawnych rozwiązań funkcjonalnych (m. in. zawiasów, zamków, zatrzasków i zasuvek, haków i haczyków, zawieszek i innych elementów) (il. 6);
- ręcznego cięcia kamienia (widocznego na obrzeżu, zazwyczaj tylnym, od spodu blatu lub wstawek dekoracyjnych);
- rozpoznawania starych materiałów i układów tapicerskich, w tym materiałów obiciowych.

Żaden z wymienionych tu elementów występując pojedynczo nie potwierdza autentyczności, nie wskazuje też na miejsce i czas powstania. Dopiero kilka z nich pomaga w wyciągnięciu odpowiednich wniosków.

## Czy to jeszcze oryginał?

Kiedy jeszcze możemy mówić o oryginalności mebla? Ile musi pozostać pierwotnej substancji i jakie jej fragmenty, aby traktować go jeszcze za oryginał? Trudno o jednoznaczną odpowiedź. Dla zilustrowania problemu przedstawię dwie skrajne sytuacje:

1. Mebel niemal całkowicie odbudowany, z nielicznymi zachowanymi fragmentami. Trudno go uważać za autentyk, jednak w pewnych przypadkach może funkcjonować zamiast zniszczonego dzieła (casus Zamku Królewskiego w Warszawie i jego wyposażenia). Czasem podobny stan zachowania oryginalnej „tkanki” mają falsyfikaty spreparowane z przemieszczanych części – oryginalnych, pozyskanych z rozłożonego na elementy składowe starego obiektu oraz ich kopii.

2. Mebel ze stosunkowo niewielkimi uzupełnieniami części składowych, forniru lub intarsji, odtworzonymi dokładnie według innych zachowanych podzespołów.

Pomiędzy tymi skrajnymi przypadkami znajduje się wiele sytuacji pośrednich. Przy ich ocenie powinniśmy się kierować nie tylko udziałem procentowym, a także ważnością oryginalnych fragmentów dla konstrukcji i dekoracji.

Rzadziej spotykane są obiekty przekonstruowane, spełniające nowe funkcje, w których znaczny udział ma oryginalna substancja.

Czasem trudne jest jednoznaczne określenie ilości pierwotnej substancji i stopnia przekształ-

ceń. Przydatne są tu doświadczenia warsztatowe dotyczące właściwości drewna i technologii jego obróbki, a także wprawa w rozpoznawaniu rozmaitych nawarstwień. Zasadą jest, że im mebel starszy, tym należy spodziewać się w nim więcej uzupełnień, rozmaitych wtrętów, odbudowy i przebudowy struktury. Do wyjątków mogą należeć meble ceremonialne i paradne, które były użytkowane w ograniczony i specjalny sposób, a także otaczane troskliwą opieką.

Szczególne problemy stwarzają sprzęty od zewnątrz całkowicie pozłacane i posrebrzane, z malowaną pozostałą powierzchnią. Często po poddaniu totalnej „konserwacji” wydają się przedmiotami nowo wykonanymi. Trzeba wystrzegać się takich sytuacji, jednak rzeczywistym powodem wielu tego typu napraw jest bardzo zły stan gruntów – zmurszały, osypujący się, trudny do scalenia przy obecnym poziomie konserwatorskich technik pozłotniczych. Innym czynnikiem jest wyższy koszt wykonania prac uzupełniających, w których pozostawia się fragmenty dobrze zespolone z podłożem. Ze szczególnym pietyzmem powinniśmy podchodzić do powierzchni pozłacanych z reliefowo opracowanymi gruntami.

Jeśli w meblu wymieniona jest pewna część „nośna”, nie obrobiona artystycznie, nie zmieniająca koncepcji plastycznej i końcowego odbioru, można taką sytuację dopuścić. Do tego rodzaju zabiegów należy usunięcie silnie zniszczonego drewna konstrukcyjnego, którego wzmocnienie wytrzymałości mechanicznej nie było możliwe innymi metodami, i odtworzenie tego elementu według pierwotnego wzoru (il. 7).

Najczęściej mamy do czynienia z miejscowymi, niezbyt dużymi uzu-



il. 9. Ślady użytkowania i ubytki okleiny



il. 10. Ślady po gwoździach tapicerskich na bocznym ramiaku oparcia empировego fotela.

pełnieniami. Skrajnymi przykładami tego problemu są jednak przypadki obiektów renesansowych i starszych, z których przetransferowano zewnętrzne, artystycznie opracowane powierzchnie na nową, mocną i stabilną strukturę nośną, zapewne dość wiernie naśladującą pierwotną. Występuje też trudność w procentowym określeniu substancji oryginalnej i wtórnej. Brak tu jednoznacznych wytycznych. Dokładniej można obliczać poszczególne składowe: konstrukcję, okładziny, malaturę, snycerkę, okucia, tapicerkę itp. Sprawa komplikuje się przy złożeniu tych wyliczeń i obliczaniu średniej dla całego obiektu. Rodzą się rów-

nież pytania dotyczące historycznych nawarstwień, czasami cennych, niosących informacje o konotacjach kulturowych. Przykładem mogą tu być tzw. gdańskie szafy sieniowe, sprzedawane już w pierwszej połowie XIX wieku przez niemieckich antykwariuszy ich polskim arystokratycznym odbiorcom<sup>4</sup>, po wprowadzeniu niewielkich, ale istotnych zmian – dodaniu polskich sentencji, polskich herbów lub innych „ulepszeń” obliczonych na polskiego odbiorcę.

## Cele i realizacja prawidłowej konserwacji

Odpowiedź na tak postawione pytanie jest trudna i niejednoznaczna, gdyż podejście konserwatorskie do obiektu może być różne w zależno-

4 Przykładem tego rodzaju zakupów mogą być meble gdańskie zamawiane przez właścicieli Kórnika, Jana i Tytusa Działyńskich, patrz B. Dolczewska, Z. Dolczewski, *Sygnowana szafa gdańska ze zbiorów kórnickich*, w: „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1988, z. 22, s. 174.

ści od spełnianych funkcji. Inne wymagania stawiane są obiektom przeznaczonym do kultu, inne sprzętom użytkowym, a odmienne meblom muzealnym.

Przy wszelkich uzupełnieniach należy kierować się takimi wytycznymi jak:

1) wykonywanie ich zgodnie z istniejącą substancją, czytelnymi śladami lub przekazami (zachowane rysunki, zdjęcia), w szczególnych wypadkach najbliższymi analogiami; 2) nieogodzenie się na całkowitą lub znaczną wymianę oklein oraz tapicerki z jej wszystkimi częściami składowymi.

Przy odpowiednim poziomie i zaangażowaniu konserwatora w wielu przypadkach można uratować znacznie więcej oryginalnej substancji, nie tylko wykonanej z drewna. Również przy obecnym poziomie technik konserwatorskich tkanin i skóry w wielu wypadkach możliwe byłoby zachowanie tych elementów na obiekcie. W przypadku pasów tapicerskich można je umieścić pod nowymi, włosiankę zaś należy zdezynfekować lub uprać i na nowo uformować z niej formatkę. Podobnie można postąpić z surówką dolną i górną.

W wielu sytuacjach dobrym rozwiązaniem byłoby ograniczenie napraw do scalenia obiektu lub jego fragmentów odspojonych częściowo bądź całkowicie, pozostawienia jak najwięcej pierwotnej substancji i zmycia odpowiednimi preparatami silnych zabrudzeń polityry. W przypadku znacznych przetarć i spowodowanych przez to plam pozostałą powłokę szelakową należy zmyć chemicznie bez naruszenia powierzchni, co miałyby miejsce przy szlifowaniu i cyklinowaniu. O wiele łatwiejsze zadanie stawiają przed nami powierzchnie zabezpieczone woskiem.

Nie powinniśmy bać się pozostawiania pewnych śladów uszkodzeń, np. głębokich wgnieceń na powierzchni fornirowanej. Szczególnie odnosi się to do mahoniu piramidy. Nie ma możliwości wykonania wstawek



il. 11. Ślady po cięciu piłą traka. Przegroda pomiędzy szufladami klasycystycznej komody mediolańskiej z końca XVIII w.





il. 12. Efekt destrukcji drewna ramowo-plycinowego fragmentu prowincjonalnego mebla francuskiego z przełomu XVI i XVII w. (m.in. spękania i pęknięcia, uschnięcia, wypaczenia, ze śladami erozji i zmian jego barwy).

w tym materiale bez widocznych, nawet czasem szpecących uzupełnień. Lepiej starać się o zminimalizowanie uszkodzeń, np. przez naparowywanie zgniecionych tkanek drewna dających efekt ich napężnienia i zmniejszenia wgnieceń, wypełnienie ubytków kolorowymi woskami lub elastycznymi barwionymi szpachlami.

W przypadku silnej destrukcji i przy znacznym osłabieniu elementów konstrukcyjnych należy starać się o zachowanie przynajmniej ze-

wnętrznej powierzchni danej części. Na przykład w odniesieniu do nóg o znacznej średnicy rozwiązaniem jest ich wydrążenie i wklejenie w to miejsce silnych rdzeni (il. 7). W mniejszych elementach, jak ramiaki oparc, poręcze, nogi siedzisk czy stolików itp. sklejenie przełomu, bez wycinania znacznej części materiału pod złącze stolarskie, umożliwia wzmocnienie metalowymi sztyftami umieszczanymi wewnątrz.

Nie powinniśmy usuwać wszystkich wcześniejszych uzupełnień i nawarstwień. Zrezygnować można z tych, które są obecnie znacznie uszkodzone, nieporadnie wykonane, z nieodpowiednich materiałów i wpływają źle na odbiór przedmiotu, a przede wszystkim wywołujących destrukcje lub im nieprzeciwdziałających.

Pozostawienie autentycznej substancji mebla może dać próbę odpowiedzi na postawione przed nim pytania, m.in. o czas i miejsce powstania, typ mebla i spełniane pierwotnie funkcje. To zaś determinuje zasady, którymi należałoby się kierować przy konserwacji lub prostszych naprawach. Zmiany lub ewentualne przekształcenia w czasie napraw i konserwacji nie mogą wprowadzać w błąd, ale powinny być łatwo rozpoznawalne. Najważniejsze jednak w pracach konserwatorskich to ela-



styczne i indywidualne podejście do każdego mebla oraz przestrzeganie zasady nieszkodzenia obiektowi i zachowania jak największej substancji zabytkowej. Z przesłanek tych wynika, że nie należy:

- likwidować ślady narzędzi, nalepek, napisów, sygnatur, pieczęci, itp. poprzez szlifowanie, spłowywanie lub struganie powierzchni;
- dorabiać części lub fragmentów, o których formie i materiale nic nie wiadomo;
- zacierać śladów po nieistniejących fragmentach, częściach czy też połączeniach z innymi meblami (mogą być one pomocne do jego dokładnego rozpoznania, ustalenia typu, historii, pochodzenia itp.).

Nie wolno dokonywać zabiegów mających znamiona fałszerstwa, np:

- „podrasowywać” mebli, tzn. nadawać starym przedmiotom innego wyglądu i cech (np. fornirować, inkrustować, malować, pozłacać, wyposażać w dekoracyjne okucia);
- fałszować sygnatur lub oryginalne przenosić na drugi mebel, aby imitować wyroby znanych wykonawców dla podniesienia wartości rynkowej;
- tworzyć z jednego starego sprzętu kilku nowych;
- składać z wielu elementów należących do różnych obiektów nowego (tzw. „pasówka” lub „mariaż”);
- fałszować konstrukcji, połączeń, złączy, śladów narzędzi;
- zmieniać wymiarów i przeznaczenia (typu mebla).

Istnieją również działania fałszujące historię obiektów, np. wytwarzanie dokumentów lub nanoszenie znaków, które wskazywałyby na inną proveniencję.

Aby nie wprowadzać w błąd obecnych i przyszłych właścicieli oraz badaczy meblarstwa, powinno się propagować umiesz-



il.15. Ręcznie nacinane wkręty.

czenie na meblach poświadczeń naprawy w formie wpisów i nalepek konserwatorskich oraz wykonywanie dokumentacji, np. w wersji skróconej, jednak ze zdjęciami rejestrującymi stan zachowania przed konserwacją.



il. 13. Ślady ręcznego piłowania.

Powierzając „antyk” do naprawy trzeba zdawać sobie sprawę, że dobry konserwator musi być dobrym stolarzem, ale nie każdy dobry stolarz jest dobrym konserwatorem. Różnica pomiędzy nimi leży w stanie świadomości konserwatorskiej wynikającej ze znajomości etyki tego zawodu.

Warto jednak pamiętać, że przed konserwacją, zwłaszcza istotnie ingerującą w obiekt, najlepiej zabezpieczyć odpowiednie przechowywanie i pielęgnacja, które są osobnym, obszernym zagadnieniem.



il. 14. Silne wytarcia na podsuwnicy i prowadnicy szuflady w komodzie empirowej.

Wszystkim meblom najlepiej może pomóc zwiększona świadomość zarówno tzw. rzeczoznawców, antykwariuszy i stolarzy, jak i ich klientów. Sytuacją idealną byłoby stymulowanie rynku antykwarskiego i konserwatorskiego przez kolekcjonerów, miłośników tzw. antyków czy też stałych klientów antykwariatów, komisów i giełd staroci. Tak dzieje się w krajach Europy Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych, gdzie rynek sztuki ma długą tradycję. Pewną rolę do spełnienia mają także muzealnicy. Częściowo też sytuację poprawić by mogło zaniechanie przez właścicieli zabytkowych mebli postawy estetyzującej.

## **Dr Anna Szkuřat**

Historyk sztuki.

Od 1996 roku pracownik Zamku Królewskiego w Warszawie. Kuratorka wystaw: *Ceramika i szkło ze zbiorów Fundacji im. Ciechanowieckich i Zamku Królewskiego w Warszawie* (Muzeum Rolnictwa im. Ks. Kluka w Ciechanowcu), *W świecie porcelany... Stara ceramika europejska i orientalna w kolekcji Ireneusza Szarka* (Zamek Królewski w Warszawie), *Semper Polonia. L'art en Pologne des Lumières au romantisme (1764–1849)* (Musée des beaux arts w Dijon). Autorka publikacji na temat secesji warszawskiej, szkła i ceramiki z kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie oraz albumu *Manufaktura porcelany i fajansu w Korcu*.

## FALSYFIKATY PORCELANY KORECKIEJ

„Falsyfikatów koreckich jest bardzo dużo, a dziś spotyka się je w antykwariatach nieomal częściej niż oryginalne wyroby manufaktury”. Słowa te wypowiedziane 35 lat temu przez znanych kolekcjonerów ceramiki polskiej Jerzego i Marii Łosiów są nadal, a nawet bardziej niż wówczas aktualne, gdyż autentyczne wyroby koreckie na rynku antykwarycznym pojawiają się dziś wyjątkowo. Mimo że kolekcjonerzy i miłośnicy oraz badacze polskiej porcelany świadomi byli istnienia przedmiotów udających koreckie oryginały, to problem ten był w literaturze na ogół jedynie sygnalizowany; zabrakło jego kompleksowego opracowania. Wypełnienie tej luki wymagało zbadania wszystkich falsyfikatów koreckiej porcelany dostępnych w zbiorach muzealnych i prywatnych, co było niemałym wyzwaniem. Podjęłam je i rezultat jest satysfakcjonujący, chociaż przypuszczalnie istnieją jeszcze w domach prywatnych nieujawnione imitacje, jak i oryginały koreckie. Niemniej, przebadanych przeze mnie około 400 obiektów sygnowanych marką zbliżoną do oryginalnej stanowi wystarczającą podstawę do sformułowania konkretnych wniosków.

Warto pamiętać, że umiejętność odróżniania prawdziwych „korców” od fałszywych rozwijała się stopniowo, o czym świadczą katalogi wystaw: na przykład – w 1973 roku w katalogu wystawy *Korzec i Baranówka* pierwszą pozycją jest falsyfikat. Co więcej, poza granicami Polski popełniane są błędy w klasyfikacji marek koreckiej porcelany. Nie ustrzegł się tego w latach siedemdziesiątych XX wieku Emanuel Poche w swym *Porzellanmarken* (na lata 1793–1814 autor zadatował niebieskie *opromienione Oko Opatrzności/Korzec*, które było marką fałszywą, poz. 1043), jak również Ludwig Danckert w *Leksykonie porcelany europejskiej*, w którego najnowszych, aktualizowanych wydaniach też kilka znaków fałszywych podawanych jest jako oryginalne.

Imitacje porcelany koreckiej, powstające od około połowy XIX wieku – po upływie zaledwie ćwierćwiecza od zamknięcia manufaktury w Korcu, wpisują się w proceder fałszowania porcelany, który rozpoczął się już w Chinach w XVI stuleciu. Swoistymi imitacjami porcela-

ny dalekowschodniej były wyroby miśnieńskie o formach i dekoracjach chińskich lub japońskich z lat dwudziestych–trzydziestych XVIII wieku. Pewien rodzaj falsyfikatów tworzyły same wytwórnie w XIX i XX wieku, kopiując wcześniejsze, osiemnastowieczne modele i sprzedając je jako wyroby „stare”. Duża grupa falsyfikatów powstała w XIX wieku na bazie oryginalnych przedmiotów, głównie z XVIII stulecia, które pozyskali fałszerze dzięki wyprzedażom zapasów urządzanym przez manufaktury (m.in. Sèvres) z powodów ekonomicznych. Oszuści stosowali różne metody podrabiania, np. zdobiono białe, często autentyczne wyroby danej wytwórni bądź zmieniano dekorację, również wykorzystywano niezdobione produkty innej manufaktury, usuwając autentyczny znak i zastępując go innym. Sztukę imitacji wyrobów różnych manufaktur, zarówno europejskich jak i chińskich, opanował do perfekcji Edme Samson i jego następcy, prowadzący od 1845 roku Manufacture de Porcelaine d’Art w Paryżu.

Na podstawie analizy dekoracji i sygnatur znanych mi falsyfikatów koreckiej porcelany można skonstatować, że wykonujących je pracowni było co najmniej kilka i wykorzystywano w nich naczynia różnorodnej proveniencji. Przedmioty zdobione bukietami kwiatów wzorowanymi na koreckich powstały na terenach dawnej Rzeczypospolitej, zapewne w Galicji. Niewykluczone, że głównym ośrodkiem ich produkcji były Brody i wzmiankowana przez Ryszarda S. Ryszarda malarnia Samuela Mailbauma, bowiem najwięcej tak zdobionych fałszywych „korców” pojawiło się we Lwowie. W tym regionie bazowano nie tylko na czeskiej, ale także rosyjskiej porcelanie, na pewno z manufaktury Gardnera, której wyciśnięta marka znajduje się na grupie falsyfikatów. Natomiast porcelana znakowana fałszywą marką koreckiej wytwórni, zdobiona i modelowana w sposób nieodpowiadający oryginałom powstawała na zamówienie poza granicami Rzeczypospolitej, gdzie nie znano dostatecznie autentycznych wyrobów koreckich. Niektóre zapewne wykonano w czeskich wytwórniach porcelany. Grupa tzw. patriotycznych serwisów z motywami odnoszącymi się do kampanii napoleońskiej z pewnością powstała w manufakturach paryskich, w nich też, a przynajmniej wykorzystując ich wyroby, wykonano zespół talerzy z kołnierzami zdobionymi biskwitowymi nakładkami na złotym tle.

W rozpoznawaniu fałszywej porcelany koreckiej niezwykle przydatna jest gruntowna znajomość jej cech materiałowych (czyli jakości masy i szkliwa) oraz stosowanych przez nią form i dekoracji. Analizując malaturę, należy także zwrócić uwagę na zestawienia kolorystyczne i tonacje barw. Najistotniejszym elementem jest sygnatura, zwłaszcza w przypadku występowania wielu jej wariantów na oryginalnych koreckich dziełach.

## **Masa i szkliwo**

W większości przypadków imitacje koreckich wyrobów mają zdecydowanie bielsze szkliwo, gładkie, najczęściej bez charakterystycznej dla oryginału „pomarańczowej skórki”, masa zaś jest bardzo drobnoziarnista, wręcz zeszkłona, co można stwierdzić na podstawie niepokrytego glazurą pierścienia podstawy. Takimi cechami odznacza się np. porcelana czeska.

Druga grupa charakteryzuje się występowaniem zanieczyszczeń w masie: granatowych bądź szarych dużych ziaren, które niekiedy widoczne są przez szkliwo, ułożone w formie smug. Wymienione cechy masy są analogiczne do niektórych wyrobów wytwórni paryskich.

## **Sygnatura**

Wydawać by się mogło, że wszelkie błędy fałszerzy odnośnie do sygnatur zostaną niezauważone ze względu na wielką różnorodność oznaczeń oryginalnych przedmiotów. Jednakże niemal wszystkie sygnatury imitacji (poza grupą cynobrowych) wyróżniają się swym rysunkiem, niekiedy bardzo fantazyjnym lub zestawieniem oznaczeń w kombinacje niewystępujące w oryginałach. Należą doń:

Marka Korzec, imitująca najwcześniejszy znak z pierwszego okresu, przy czym malowana cynobrem występowała sama, zaś kobaltem naszkliwnym – z wyciskanyimi liczbami. Natomiast na oryginałach przed

1800 rokiem dodatkowymi znakami były ryte litery: A, B lub D. Ponadto, numery – poza stemplami rocznymi – zawsze były ryte i stosowano je dopiero po 1800 roku. Te znaki należą do wyjątków: znaleziono jeden półmisek z cynobrową marką oraz parę cache-pot z niebieską sygnaturą

- Malowane kobaltem *Oko Opatrzności* z napisem Korzec, czasem z towarzyszącym złotym monogramem wiązany JC. W oryginale *Oko Opatrzności* tej barwy występowało samo, nigdy nie dodawano nazwy Korzec. Zachowały się różne przedmioty oznaczone tą marką: siedem talerzy, trzy komplety filiżanek ze spodkami, jedna filiżanka bez spodka, cukiernica oraz wazka *pot-pourri*. Wśród nich znajdują się przedmioty zdobione: bukietami kwiatów w konwencji zachodnioeuropejskiej, herbami Polski, Litwy i Saksonii, pojedyncze egzemplarze: z kobaltowym wzorem cebulowym oraz kompozycją kwiatowo-owocową z reliefową plecionką na kołnierzu, gałązkami niezapominajek i fryzem ze stylizowanych liści akantu, biskwitowymi nakładkami na złotym tle oraz wielobarwnym wizerunkiem Tadeusza Kościuszki, a także serwisy *tête-à-tête* i *solitaire* ze scenami wojennymi.
- Malowany niebieski lub rzadziej czerwony znak *Oko Opatrzności*: w formie dwóch trójkątów o wspólnej podstawie (równoramienny, wpisany w równoboczny) z łukiem i kropką przy wierzchołkach nigdy nie występował na autentycznych przedmiotach. W jednym przypadku także towarzyszy mu malowany złotem monogram wiązany JC. Sygnatura ta występuje na przedmiotach także różnorodnie dekorowanych: bukietem kwiatów i szlakiem ornamentalnym; monochromatycznymi bukietami kwiatów, malowanymi purpurą na reliefowej powierzchni; złotymi figurkami Chińczyków; scenami wojskowymi oraz plastycznie modelowanej pasterskiej grupie figuralnej.
- Cynobrowe lub niebieskie naszkliwne *Oko Opatrzności* w postaci trójkąta, w środku którego umieszczono symbol oka, a nad nim jedną lub dwie poziome kreski. Znakiem tym sygnowano figurkę Emilii Plater, oraz naczynia z motywami: bukietu kwia-



tów, akantowej wici z wplecionymi weń maskami oraz łańcucha o ogniwach wypełnionych herbami Polski i Litwy.

- Falszerze wykazali się największą inwencją w malowaniu marki cynobrowej. Duża grupa przedmiotów ma znak *Oko Opatrzności* w postaci trójkąta, przy podstawie którego umieszczono półokrąg z wpisanym weń półkolem o mniejszej średnicy. Towarzyszy mu niekiedy nazwa *Korzec*, bywają też dodane numery przewyższające wartość (powyżej 50, 60, 100) liczby spotykane na oryginałach. Ta sygnatura najbardziej przypomina autentyczną, stosowaną w manufakturze koreckiej w latach dwudziestych XIX wieku. Tak sygnowana jest liczna grupa znanych mi falszyfikatów – dekorowana bukietem



il. 1.

z fioletowo-żółtym tulipanem w typie koreckim oraz jeden z serwisów „patriotycznych”. Marką tą oznaczono miniaturowe popiersia z białej porcelany oraz naczynia zdobione: bukietami kwiatów; rzucikiem chaberków; wiciami roślinnymi; pasem ornamentálním z przewagą stylizowanych elementów roślinnych; ze złotym ornamentem geometrycznym i motywami ptaka oraz motyli obramionych gałązkami; scenami sielskimi w lustrze z ażurowym kołnierzem oraz motywami „patriotycznymi”. Waza z dekoracją dalekowschodnią jest jedynym znanym przykładem tej sygnatury z dodanym malowanym czerwienią motywem przypominającym gałązkę kwiatów stylizowaną w typie ludowym. Na naczyniach z motywem krajobrazu z tą marką, wyjątkowo znajduje się rów-

niez naszkliwnie malowany cynobrem znak analogiczny do sygnatury Volkstedt z lat 1767–1800: przypominający krzyż św. Andrzeja z dodaną belką poziomą w miejscu skrzyżowania ramion oraz odwróconą literą V, wpisaną między górne ramiona.

- Złotem malowane *Oko Opatrzności* z podpisem Korzec, czasem z dodanymi promieniami w formie wiązek (il. 1.). Redakcja tego znaku zdecydowanie odbiega od oryginalnego zapisu. Marką tą oznaczono drugi z serwisów „patriotycznych” oraz porcelanę dekorowaną: herbami Polski, Litwy i Saksonii, ornamentem geometrycznym; nakładkami biskwitowymi na złotym tle. Wariantem tej marki – *Okiem Opatrzności* z promieniami - znakowane są naczynia zdobione rzutem w złote grona winogron i przetworzonymi złotymi motywami chińskimi.

- Czarne *opromienione Oko Opatrzności* z napisem *Korzec* (il. 2), będące niemal idealną imitacją autentycznego znaku, znaleziono na trzech obiektach, m.in. talerzu zdobionym bukietem fioletowych prymulek.

- Zupełnie nietypową sygnaturą jest malowane naszkliwnie czerwienią *Oko Opatrzności* o nieregularnym zarysie z pofalowaną linią podstawy, przy której narysowano pionowe kreski. Poniżej

marki jest napis „Korzec”, z literą „r” pisaną w sposób przypominający pętelkę. Znak ten występuje na filiżance zdobionej wielobarwnym bukietem kwiatów malowanym na złotym tle, pokrywającym całkowicie ścianki.

Należy zwrócić baczną uwagę na wszelkie wyciskane liczby (często trzycyfrowe) na spodniej stronie podstawy przedmiotu, które jednoznacznie wskazują na



il.2.

falsyfikat. Jedynymi bowiem wyciskami, jakie stosowano w manufakturze koreckiej, były stemple roczne w latach 1814–1816, umieszczane

na stopce naczynia w postaci trzech ostatnich cyfr.

Analiza rodzajów marek falsyfikatów dowodzi, że nie były one związane z żadnym kanonem, więc na ich podstawie nie można wyodrębnić grup przedmiotów spójnych stylistycznie pod względem dekoracji czy formy, ani o wspólnych cechach materiałowych użytej masy porcelanowej.

## Dekoracja

Podkreślić należy, że w przypadku porcelany koreckiej mamy sytuację szczególną: wiele jej fałszerstw nie odpowiada wzorom oryginałów (na co wskazali już Maria i Jerzy Łosiowie). Powodem tego była nieznajomość autentycznych wyrobów oraz świadomość, że manufaktura stosowała bardzo różnorodne dekoracje, co w pewnym sensie ułatwiało kamuflowanie oszustwa. Niemniej grupę przedmiotów z fałszywą marką korecką ozdobiono nawiązując do repertuaru dekoracji stosowanych w manufakturze, zwłaszcza z motywem bukietu z lat dwudziestych XIX wieku.

Do nich zalicza się rzut chaberków (il. 3), różniący się od oryginałów kolorystyką oraz układem i wyglądem gałązek – większych od koreckich i kilkunastkowych (zamiast pojedynczych). Gałązka chaberek występowała także zamiast bukietu, o czym świadczy jedyny zachowany spodek z tym motywem umieszczonym w lustrze.

Najczęściej stosowanym motywem zaczerpniętym z repertuaru oryginalnych koreckich dekoracji był bukiet kwiatów z dominującym fioletowo-żółtym tulipanem (il. 4).



il.3.



il.4.

Od oryginału dekorację tę odróżnia nie tylko tonacja barwna, ale przede wszystkim zbyt duże gałązki pojedynczych kwiatków występujące na kołnierzach spodków i tacach lub ściankach większych przedmiotów (np. filiżanek, dzbanków itp.) oraz schematycznie malowane owady w kolorach czerwieni, żółci, błękitu i fioletu z szarym konturem. Łatwo je odróżnić od motyli i ciem malowanych z wielką dokładnością (wyjątkowo) niemal wyłącznie w pierwszym okresie działalności wytwórni koreckiej, utrzymanych w stonowanej gamie kolorystycznej z przewagą brązów.

Analiza dekoracji i użytych barwników upoważnia do stwierdzenia, że wykonywano je w kilku warsztatach bądź przez kilku dekoratorów.

Bukiet komponowano w dwojaki sposób: zestawiając kwiat tulipana z bratkiem trójbarwnym, gałązką czerwonych prymulek i jednym kwiatkiem niezapominajki albo łącząc wymienione kwiaty, lecz bez bratka. Jest też jeden przykład kompozycji tulipana z czerwonymi prymulkami i żółtą różyczką. Charakterystyczne jest nawiązywanie kształtów stosowanych w końcu XVIII wieku: gruszkowatych w przypadku dzbanków i mleczników i kulistych w przypadku imbryka.

Bukiety z żonkilem różniły się od pierwowzorów koreckich schematycznym rysunkiem oraz grubym, czarnym bądź szarym konturem.

Imitacje bukietów z różowo-fioletową różą malowanych w Korcu do około 1804 roku, różnią się od oryginałów kolorystyką i doбором pozostałych kwiatków tworzących wiązanekę, a także manierą malarską. Motywem tym ozdobiono m.in. talerze będące wyrobem manufaktury Gardnera.

Do wzornictwa z pierwszego okresu fabryki nawiązuje również dekoracja półmiska z bukietem z fioletowo-żółtym makiem, luźno rzuconymi gałązkami rozmaitych kwiatków i schematycznie malowanymi owadami<sup>1</sup>. Kolorystyka i sposób przedstawienia niektórych kwiatów oraz owadów (wyjątkowo umieszczanych na koreckiej porcelanie) dobrze naśladują oryginalne, jednak w tym okresie nie występował ani bukiet z makiem,

---

1 Publikowane zdjęcie czarno-białe w: E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogrodow, *Polska porcelana*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1983, wyd. 2 poprawione, il. 17.

ani nie zdobiono gałązkami powierzchni lustra, a jedynie kołnierz. Forma półmiska wykazuje dalekie analogie do kształtów stosowanych w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku w manufakturze koreckiej, ale falista krawędź kołnierza wskazuje na wzorowanie się na półmisku z miśnieńskiego serwisu Klemensa Augusta z lat 1741–1742.

Falsyfikatem, a wręcz bardzo dobrą kopią jest talerz z motywem bukietu fioletowych prymulek, jednak jakość porcelany i widoczny na spodniej stronie talerza odcisk formy (pierścienie typowe dla lat późniejszych) wykluczają jego autentyczność.

Do typowych dla koreckiego wzornictwa wiązanek nawiązywali autorzy dwóch znanych przykładów sfalszowanych talerzy z bukietem z czerwono-żółtym tulipanem oraz fioletowo-żółtym makiem. Odróżnia je od oryginału zdecydowanie odmienna konwencja malarska oraz ukształtowanie kołnierzy z motywem wachlarzowo ułożonych kanelur odcisniętych w formie.

Dalekie reminiscencje do prawdziwych widoczne są w bukietach zdobiących trzonki do sztućców: z motywem fioletowego tulipana i psianki, która nigdy nie była umieszczana w bukietach, a jedynie na kołnierzach lub ściankach naczyń jako dodatkowa dekoracja. Ponadto, kolorystyka i niechlujny sposób malowania, jak również zapóźniony kształt ułatwiają rozpoznanie pseudokoreckich trzonków widelców i noży.

Falszywą marką oznaczono również dzbanek z niemal ludowo stylizowanym bukietem z tulipanem, którego kolorystyka zupełnie nie jest adekwatna do oryginalnej. Forma naczynia również nie występowała w Korcu<sup>2</sup>.

Inne bukiety dekorujące falsyfikaty wyrobów koreckich nie nawiązują do oryginałów, w większości były wzorowane na wiązanek zdobiących porcelanę europejską. Odznaczają się wysokim poziomem artystycznym, cechuje je swoboda malarska, barwy są świetliste, o tonacji odmiennej od używanej w manufakturze polskiej. Wśród nich można wyodrębnić kilka grup stylistycznych. Pierwszą grupę stanowią bukiety kwiatów w typie miśnieńskich, berlińskich lub wiedeńskich z końca XVIII wieku, malowane m.in. na talerzach ze złożonymi kołnierzami

---

2 Publikowany w: B. Kostuch, *Polska porcelana*, Kraków 2003, il. na s. 109.

ozdobionymi reliefowymi biskwitowymi motywami: puttami trzymającymi girlandę, rozdzielonymi wazą. Identyczną dekorację stosowała paryska manufaktura porcelany Dagoty'ego w Paryżu, a później w wytwórni Edme Samsona wykonano falsyfikaty tych wyrobów. Nawiązuje do nich filiżanka z reliefowymi nakładkami biskwitowymi przy wylewie umieszczonymi na białym tle porcelany<sup>3</sup>. Jeden z tak zdobionych talerzy, z fałszywą marką korecką, otrzymał proveniencję drezdeńską i został datowany na około 1900 rok<sup>4</sup>.

Wyróżnić należy zespół kompozycji kwiatowych w typie bukietów dekorujących porcelanę z wytwórni Rosenthala, którymi zdobiono falsyfikaty serwisów do kawy i herbaty o formach nawiązujących do wzornictwa porcelany po 1850 roku, a na filiżankach umieszczano je w nietypowy dla oryginałów sposób, tj. wewnątrz na dnie.

Kolejny zespół dekoracji występujących na pseudokoreckich wyrobach tworzą bukiety o koronach kwiatów utrzymanych w tonacji różu, zupełnie odbiegające od przyjętych w rodzimej manufakturze konwencji przedstawienia i skali barwnej. Falszywa marka korecka występuje na dwóch *cache-pot*, dekorowanych motywem bukietu malowanego purpurą – niespotykanym na oryginałach, podobnie jak reliefowa powierzchnia ścianek w postaci plecionki koszykowej.

Wśród fałszywych wyrobów koreckich wyróżnia się filiżanka z bukietem kwiatów na złotym tle, analogicznym do wzoru z około 1820 roku stosowanego w manufakturze Popowa w Gorbunowie pod Moskwą.

Odosobnionym przykładem pseudokoreckiego wyrobu jest talerz zdobiony kompozycją z kwiatów i owoców w lustrze oraz reliefową plecionką na kołnierzu, nigdy niewystępującymi na koreckiej porcelanie i inspirowanymi prawdopodobnie miśnieńskimi wzorami.

Podobnym przykładem indolencji fałszerzy jest zastosowanie kobaltowego wzoru cebulowego<sup>5</sup> niezwykle popularnego w zdobnictwie eu-

3 Filiżanka publikowana w: J. Sozańska, *Porcelana z wytwórni europejskich*, katalog zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Wrocław 2002, poz. 430, il. na s. 135.

4 Dorotheum 22 III 1999, poz. 446.

5 Publikowane zdjęcie czarno-białe w: E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogradów, op.cit., il. 38.

ropejskiej porcelany, ale nigdy w Korcu, mimo prowadzonych tu prób dekorowania podszkliwnym kobaltem w latach 1797–1804.

Odrębny typ dekoracji występujących na falsyfikatach porcelany koreckiej stanowią różnorodne ornamenty roślinne, geometryczne oraz rozbudowane kompozycje, zdobiące dużą część lub całą powierzchnię



il.5.

przedmiotu. Żaden z nich nie nawiązywał do oryginalnych wzorów, lecz do bordiur stosowanych w europejskich manufakturach porcelany. Fryzy te tworzyły: kolorowa wic uproszczonych gałązek powoju; wic stylizowanych gałązek kwiatowych malowana złotem (wtórnie?) oraz zielenią i fioletem; złote romby i rozety na cynobrowym tle; złota gałązka ulistniona na czerwonym tle i chwostami poniżej (il. 5); podwieszona niebieska tkanina ze złotymi chwostami i frędzlami, powyżej której przy krawędzi namalowano złoty sznur „korali”; rzucik w złote grona winogron; rzucik gałązek niebieskich niezapominajek ujęty fryzem ze stylizowanych liści akantu. Falsyfikaty zdobiły również bardziej rozbudowane dekoracje, takie jak kilkupasowy fryz geometryczno-roślinny, malowany m.in. zielenią, różem i złotem czy wypełniające całą powierzchnię złote wici roślinne ze stylizowanym kwiatem psianki i liśćmi akantu, w które wplecione zostały sepiowe maski.

Największy zespół falsyfiatów koreckich naczyń z serwisów obiadowych oraz do kawy i herbaty, wykonany na bazie porcelany czeskiej, zdobiły pokrywające całą powierzchnię przedmiotów bardzo bogate ornamentalne wzory. Kompozycję kilkupasową tworzyły: rodzaj złotej gwiazdy/kratownicy, wici z ulistnionych plecionych gałązek, w których umieszczono barwne ptaki, motyle i żuczki<sup>6</sup>.

Falszerze koreckich wyrobów użyli również motywu ptaków na gałązkach, nawiązując do porcelany miśnieńskiej, jak i oryginalnej koreckiej

6 Kilka naczyń tak zdobionych publikowanych w: B. Kostuch, op.cit., il. na s. 108.





il.6.



il.7.

z lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku. Dekorowali nimi trzonki sztućców, malując obok także schematyczne owady, niespotykane na autentykach.

Miśnieńską proveniencję mają scenki sielskie, w typie Watteau oraz ażur kołnierzy powtarzający brühlowski wzór mieszany zaprojektowany w 1742 roku przez Eberlaina, zdobiące parę talerzy.

Falsyfikaty zdobiono także, prawdopodobnie posługując się konkretnym wzorem ikonograficznym, scenami rodzajowymi na tle rozbudowanego pejzażu (para wazonów<sup>7</sup>). Natomiast autor pejzażu malowanego monochromatycznie cynobrem, wykorzystał oryginalny temat krajobrazu, ale ujął go w stylu typowym dla zdobnictwa porcelany niemieckiej z drugiej połowy XVIII wieku.

Porcelanę z fałszywą marką korecką dekorowano także amorkami, malowanymi złotem bądź wielobarwnie. Pierwszy rodzaj przedstawienia był schematyczny, natomiast drugi wyróżniał się wysokim poziomem artystycznym.

Falszerze koreckiej porcelany stosowali również tzw. chinoiserie (il. 6), nigdy niewystępujące we wzornictwie oryginałów. Znane są tak zdobione przedmioty ze scenami malowanymi złotem w rezerwach wydzielonych z barwnego tła bądź w postaci wielobarwnej dekoracji<sup>8</sup>.

Falsyfikaty koreckiej porcelany dekorowano także portretami: malowanymi sepią lub wielobarwnie. Znane są dwa wizerunki wykonane w pierwszej z konwencji: na jednej z filiżanek przedstawiono

<sup>7</sup> Publikowane zdjęcie czarno-białe w: E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogrodow, op.cit., il. 41.

<sup>8</sup> Innym przykładem jest para *cache-pot*, publikowanych w: *Polska porcelana*. Korzec i Baranówka. Katalog, Muzeum Zamkowe w Malborku, Malbork 1973, poz. 1.



niezidentyfikowaną kobietę i mężczyznę w stroju generała, zapewne nowożeńców. Drugi portret ukazuje nieznanego mężczyznę w stroju z pierwszej połowy XIX wieku i u dołu podpisany: Kleber. Podpis jest sygnaturą artysty bądź odniesieniem do wzoru ikonograficznego autorstwa malarza Franza Geoga Klebera, czynnego w Wiedniu w końcu XIX wieku (1870–1905), który specjalizował się w portretach, martwych naturach i malarstwie rodzajowym. Wobec tego można datować filiżankę na przełom XIX i XX wieku lub początek XX stulecia.

Wielobarwnie malowano portrety Tadeusza Kościuszki (il. 7), wzorowane na rycinie Franza Gabriela Fiesingera powstałej po 1795 roku. Znanych jest kilka filiżanek w typie biedermeierowskim, o kielichowatej czaszy, niekiedy wspartej na trzech nóżkach. Przedmioty z portretem bohatera narodowego należy zaliczyć do grupy falsyfikatów koreckich wyrobów o wydźwięku symbolicznym, tzw. patriotycznych.

Niewątpliwie należą do nich dwa *cache-pot* z monogramem S.A.<sup>9</sup>, odnoszącym się do osoby króla Stanisława Augusta, o formie charakterystycznej dla wzornictwa manufaktury koreckiej z pierwszego okresu oraz filiżanka ze spodkiem ozdobiona motywem łańcucha, w którego ogniwach umieszczono naprzemiennie herby Polski i Litwy.

Zachował się dość liczny zespół filiżanek ze spodkami, których dekoracja zapewne miała odnosić się do króla saskiego Fryderyka Augusta Wettina, władcy Księstwa Warszawskiego w okresie napoleońskim. Na filiżankach, na osi ucha i w lustrze spodków umieszczono na pałdamencie pod koroną królewską pięciodzielną tarczę z wielobarwnymi herbami Polski, Litwy i Saksonii. Orzełek wieńczący



il.8.

9 Publikowane zdjęcie czarno-białe w: E. Kowecka, M. i J. Łosiowie, L. Winogrodow, op.cit., il. 33.

koronę jest rozpoznawalnym błędem w tego rodzaju kompozycji heraldycznej, powtarza się również na szklach imitujących wyroby z pierwszej połowy XVIII stulecia. Pozostała powierzchnia ścianek filiżanki oraz kołnierz spodka pokryte są kobaltowym szklivem (il. 8).

il.9.



Inne „patriotyczne” falsyfikaty koreckich wyrobów związane były z upamiętnieniem osoby ks. Józefa Poniatowskiego oraz wydarzeń z Powstania Kościuszkowskiego i kampanii napoleońskiej w latach 1806–1812. Zachowały się dwa serwisy do kawy, pierwszy<sup>10</sup> z umieszczonymi na filiżankach tablicami z inskrypcjami – nazwami miejsc bitew i ich rocznymi datami: 1788 *Łabacz*, 1791 *Niemirów*, z 1792: *Dubienka*, *Zieleńce*, *Miropol*, *Zasław*, 1794 *Marymont*, 1806 *Warszawa*, 1809 *Raszyn*, *Falenty*. Ponadto, na cukiernicy znajdują się motywy obelisków z inskrypcjami: *W dowód* oraz *Czci i Uznania*, zaś na dzbanku do kawy umieszczono obeliski z inskrypcjami: *Księżciu/Józefowi/Poniatowskiemu* oraz *Wojsko/Polski*. Na pokrywkach cukiernicy i dzbanka, namalowano kamienie: jeden z inicjałami *J.P.* odnoszącymi się do ks. Józefa Poniatowskiego, drugi z wyobrażeniem korony.

Drugi serwis „patriotyczny” dekorują tablice z nazwiskami dowódców wojsk polskich z czasów insurekcji i kampanii napoleońskiej: Józefa

10 Fragment serwisu publikowany w: B. Kostuch, op.cit., il. na s. 109.

Dwernickiego, Józefa Wybickiego, Dezyderego Chłapowskiego i Sabina Sierawskiego. Na tablicach umieszczonych na cukiernicy znajduje się nazwisko Józefa Chłopickiego oraz inskrypcja *Cześć i Sława*. Natomiast na dzbanku do kawy, na tablicach opartych o cokół z wazą napisano: *Xięciu/Józefowi/Poniatowskiemu* oraz *Towarzysze/broni*.

Scenki wojskowe z czasów ks. Józefa Poniatowskiego, umieszczone w rezerwach zdobią zastawy: *solitaire* (il. 9) i *tête-à-tête* oraz wazkę dekoracyjną, na której również widnieje postać na koniu w czapce napoleońskiej (zapewne portret księcia).

Korecka manufaktura na pewno nie produkowała figurek do około 1820 roku, co częściowo dokumentuje *Prospekt...* ks. J. K. Czartoryskiego z 1803 roku i zapisy z posiedzeń zarządu z lat 1814–1817<sup>11</sup>, w których zawarto postulaty znalezienia ceramika modelującego figury. Wobec braku zachowanych oryginalnych przykładów koreckich figurek można sądzić, że nigdy ich nie zdołano wyprodukować w manufakturze, mimo podejmowanych prób, takich jak fajansowe pełnoplastyczne wyobrażenie lwa, sygnowane wyciskiem „*Korzec*”. Figurek pseudokoreckich jest zaledwie około dziesięciu: postać Emilii Plater i Tadeusza Kościuszki ukazanego na koniu, przedstawienie pasterki i pasterza pod drzewem wzorowane na modelu miśnieńskim oraz popiersia niezidentyfikowanych mężów z białej szklawionej porcelany na cokolikach. Znana jest także figurka wyobrażająca Augusta II na koniu, sygnowana czerwoną marką naśladowującą korecką<sup>12</sup>.

## Kolorystyka

Kolorystyka falsyfikatów porcelany koreckiej zdecydowanie różni się od stosowanej w wytwórni. Zwłaszcza odcienie zieleni są odmienne od oryginalnych. Niekiedy kolory są mocno zbrudzone, zapewne przez dodatek czerni czy szarości, bądź przeciwnie – zbyt intensywne.

11 Opinie: ks. J.K. Czartoryskiego, w: *Prospekt...* 1803, pkt. 13; akcjonariuszy zawarte w raportach z lat 1814–1817.

12 Aukcje Allegro, 2007.

Kolorystyka niektórych bukietów (róż i zieleń) jest bardzo zbliżona do barw używanych w innych wytwórniach wołyńskich, jak np. Emilczyn, a nawet Horodnica. Porównując ich wyroby z imitacjami koreckiej porcelany, można stwierdzić, że istnieje pewne prawdopodobieństwo wykonania w tych wytwórniach niektórych przedmiotów pseudokoreckich, a przynajmniej zdobienia malaturą.

## Formy

Formy falsyfikatów koreckiej porcelany należy podzielić na dwie grupy: nawiązujące lub powtarzające oryginalne, oraz modelowane według wzorów europejskich zarówno z lat siedemdziesiątych XVIII wieku, jak i późniejszych – z około 1850 roku lub nawet z drugiej połowy XIX stulecia. Do pierwszej kategorii zaliczają się cylindryczne filiżanki zestawione z konicznymi lub miseczkowatymi spodkami, czasem różniące się od autentyków wymiarami. Cylindryczne dzbanki do kawy różnią się od oryginałów koreckich nie tylko wymiarami (są wyższe, lecz mają mniejszą średnicę), ale przede wszystkim trójkątnymi dziobkami połączonymi z wylewem, podczas gdy koreckie miały zawsze rurkowaty dziobek.

Dalekie reminiscencje autentycznego koreckiego modelu wazy do zupy z lat 1790–1796 wykazuje forma falsyfikatu zdobionego bukietem z fioletowo-różową różą, jednak jest bardziej spłaszczona i osadzona na wysokim cokole, ponadto ma inaczej uformowane pokrywę i uchwyty. Podobnie kształt sosjerki z identycznym bukietem z różą nawiązuje do modelu koreckiego z lat 1797–1804.

Wazonik w formie miniaturowego krateru powiela wzór stosowany w latach dwudziestych XIX wieku w manufakturze koreckiej, jednak oryginalne wazony dekoracyjne były kilkakrotnie większe od falsyfikatu.

Do drugiej grupy niewątpliwie należy zaliczyć falsyfikaty koreckich trzonek sztućców, którym nadawano kształt typowy dla europejskich, np. miśnieńskich wyrobów z lat pięćdziesiątych/sześćdziesiątych XVIII wieku – zagiętych „laskowato” końcówkach – bądź z lat siedemdziesiątych/osiemdziesiątych XVIII wieku – prostych z dekoracją

reliefową. Osiemnastowieczny barokowo-rokokowy kształt nadano wazie zdobionej w guście dalekowschodnim, a tace otrzymały reliefowe rocaille'owe uchwyty i nakładki. Formy gruszkowate cukiernicy, dzbanka do kawy, bądź kulisty – imbryka do herbaty nawiązują do wzornictwa z lat siedemdziesiątych–osiemdziesiątych XVIII wieku, które również przyswoiła manufaktura korecka w latach 1790–1804. Jednakże dekoracja falsyfikatów odwołuje się do motywów zdobiących już dziewiętnastowieczne wyroby koreckie, bądź zupełnie na niej niespotykanych.

Wazy do zupy: jedna – w kształcie nieco spłaszczonej kuli z kopulastą pokrywą oraz druga – osadzona na niskiej stopce, półkulista z wklęsłym wcięciem pod wylewem i pętłowymi uchwytami oraz kopulastą pokrywą, nie odwołują się zupełnie do koreckiego wzornictwa. Dotyczy to też kilku kompletów filiżanek ze spodkami w kształcie naśladowującym modele europejskiej porcelany wprowadzone po 1850 roku. Niektóre z nich o czaszy półkulistej wskazują na pokrewieństwo z formami porcelany z przełomu XIX i XX wieku, np. z wytwórni Rosenthala czy Ćmielowa, należąc stylistycznie do tzw. drugiego rokoka.

Rozważania na temat falsyfikatów koreckiej porcelany wypada zakończyć przypomnieniem trywialnego stwierdzenia, że fałszerstwa oryginałów nobilitują danego autora lub wytwórnię. Manufaktura bezsprzecznie stanowiła symbol rodzimego rozkwitu gospodarczego w ostatnich latach wolnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, ale przede wszystkim doceniano jej walory artystyczne i techniczne. Patrząc zaś z perspektywy dzisiejszego muzealnika lub kolekcjonera koreckich wyrobów istnienie ich imitacji i falsyfikatów powoduje rozterki i wymaga wyjątkowej ostrożności przy podejmowaniu decyzji o włączeniu do zbiorów nowego nabytku.

## **Adam Suchanek**

Założyciel i pierwszy prezes Stowarzyszenia Numizmatyków Profesjonalnych (1991). W 1990 roku jako współwłaściciel Gdańskiego Gabinetu Numizmatycznego zorganizował pierwszą w Polsce profesjonalną Aukcję Numizmatyczną.

Współautor katalogów numizmatycznych, m.in.: *Corpus Nummorum Civitatis Gedanensis* (1998), *Corpus Nummorum Civitatis Elbingensis* (2003), *Corpus Nummorum Civitatis Torunensis* (2009).

Prowadzi sklep numizmatyczny w Gdańsku oraz firmę numizmatyczną zajmującą się także obrotem wysyłkowym współczesnych monet świata.

## **FALSZERSTWA MONET W HISTORII ŚWIATA I POLSKI**

**Moneta** – pierwotnie metalowy znak pieniężny, o określonej formie, opatrzony znakiem emitenta. Emitent gwarantuje umowną wartość monety. Pierwotnie wartość ta była tożsama lub zbliżona do rynkowej wartości kruszców zawartych w monecie. Innym niż moneta znakiem pieniężnym jest wprost z monety wywodzący się **banknot**.

Pojmowane najprościej fałszerstwo to, mówiąc w skrócie, produkcja przez osoby do tego niepowołane obiegowych monet, banknotów oraz form zastępczych.

Jest coś takiego w naturze człowieka, a przynajmniej w niemałej części populacji, że jak się da na czymś szybko, z małym wysiłkiem, choć niekoniecznie w zgodzie z prawem zarobić, to zawsze znajdą się tacy, którzy z tej okazji postanowią skorzystać. Dlatego też taki proceder jest niemal równie stary jak sama produkcja monet i sięga VII/VI wieku p.n.e.

### **Fałszerstwa na szkodę emitenta**

Właśnie takie fałszerstwa są niemal równie stare jak sama produkcja monet i sięgają VII/VI wieku p.n.e. Najczęstszą, stosowaną już od czasów antycznych metodą fałszowania było bicie falsyfikatów na przygotowanych krążkach z metalu nieszlachetnego (tańszego) pokrytego metalem szlachetnym. Stosowano także metodę odlewu z metalu tańszego, pokrytego metalem szlachetnym.

Fałszerstwem poprzez zmianę parametrów w stosunku do założonych przez emitenta można także nazwać proceder obcinania małych fragmentów obrzeża oraz opiłowywania monet. Rzadziej stosowaną metodą było kąpanie monet w odpowiednich kwasach i odzyskiwanie potem szlachetnego metalu w drodze odpowiednich procesów chemicznych. Ślady takich procederów dość powszechnie zaobserwować można na dostępnym dziś materiale numizmatycznym. Metody te stosowano zresztą nie tylko w starożytności, ale także w średniowieczu i fakt wpro-



il. 1.

ale także pracownicy oficjalnie działającej mennicy – niejako „na drugiej zmianie”. Do najbardziej znanych fałszerzy greckich należał młody Diogenes z Synopy, późniejszy filozof – cynik.

O skali tego procederu świadczą wielokrotnie przypominane zapisy prawne i bardzo surowe kary, jakie nakładano na fałszerzy monet. Do najłagodniejszych należało obcinanie ręki, z reguły fałszerze przyplacali chęć łatwego zysku głową. Sfalszowane monety często zresztą w niczym nie ustępowały produkcji mennic oficjalnych. Łatwiej, a zapewne częściej, bo bezpieczniej, fałszowano monety na niekorzyść „nieswojego” emitenta.

Swoistą formą fałszerstwa są naśladownictwa i imitacje, gdzie jakiś popularny motyw, np. sowa z ateńskiej tetradrachmy (il.1), znalazł naśladowców poza krajem emitenta, np. w Azji Mniejszej (moneta bita w Filistrii, il. 2). Często przy tej okazji zmniejszano wagę monety. Także monety wybijane przez Celtów w znakomitej większości były naśladownictwami różnych monet antycznych. Cechą charakterystyczną naśladownictw celtyckich i innych barbarzyńskich było to, że wobec nieznamości greki i łaciny – napisy na monetach miały symboliczny, najczęściej nic nieznaczący charakter (il. 3, 4). W czasach nam bliższych, także na terenach polskich, proceder taki nie należał do rzadkości. Pozostałości po fałszerskich mennicach odkryto w okolicy Łupawy na Pomorzu, a także na zamku Drahim w Starym Drawsku.

## Fałszerstwa na szkodę obywatela

Także władze podrabiały monety. W czasach różnych kryzysów niemal oficjalnie produkowano fałszywe monety, najczęściej metodą po-

wadzenia napisów otokowych, a następnie ząbków spowodowany był potrzebą przeciwdziałania tym procederom.

Dodać należy, że monety fałszowali nie tylko zwykli obywatele,



wierzchniowego srebrzenia miedzianego lub brązowego rdzenia monety. Do nasilenia takiej działalności dochodziło w cesarstwie rzymskim w II i IV wieku n.e. Rynek jednak szybko weryfikował wartość fałszywych monet, ale ich masowa produkcja pogłębiała inflację. W Polsce najlepszym przykładem takiej sytuacji są tymfy bite oficjalnie w czasach Jana Kazimierza, które pomimo wybitego nominału 30 groszy, posiadały wartość 18 groszy.



il. 2.

## Fałszerstwa na szkodę innego państwa jako element wojny ekonomicznej

W osiemnastowiecznych Prusach bito masowo fałszywe monety polskie z gorszego srebra, potęgując i tak niemałe ówczesnie problemy gospodarcze Rzeczypospolitej. Najpierw Fryderyk I Hohenzollern, a potem



il. 3.

jego następcą Fryderyk II, ze względu na prowadzone przewlekłe wojny o Śląsk nie przebiali w środkach dla zdobycia pieniędzy. Na polecenie tego drugiego spółka bankierska Efraim-Itzig w mennicach w Królewcu, Szczecinie i Wrocławiu biła szóstaki, tymfy, dwuzłotówki, a także augustory i inne monety polsko-saskie. Były to jednak nie srebrne, a jedynie posrebrzane monety.



il. 4.



il. 5.

Tę monetę pruską, której obieg w Prusach był zakazany, agenci Fryderyka przywozili bezkarnie do Polski, płacąc nią za nabywane towary. Jednakże za swoje towary, sprzedawane w Polsce, brali jedynie tylko stare polskie srebro, zdadne do przebicia z dużym zyskiem w mennicach pruskich. Monety te nie były jeszcze do końca fałszywe, miały bowiem stempeł pruski i wychodziły pod imieniem Fryderyka II.

Następnym etapem fałszerskiej działalności Fryderyka II, zdecydowanie już kryminalnej, było bicie w latach 1757–1762 w Lipsku monet z oryginalnymi stemplami Augusta III. Zawartość złota i srebra wynosiła w nich zaledwie 1/4 właściwej ilości. Dla niepoznaki monety były zewnętrznie srebrzone lub złocone.

W czasie II wojny światowej Niemcy drukowali masowo w ramach tzw. Operacji Bernhard fałszywe funty brytyjskie. Anglicy zresztą nie byli im dłużni i fałszowali marki Generalnego Gubernatorstwa – znane są fałszywe 100- i 500-markówki z Góralem (zresztą obecnie, jako spora ciekawostka, są droższe od oryginałów).

Co ciekawe, mimo masowości takich procederów fałszywych monet z czasów antycznych zachowało się dosyć mało i często są nawet droższe od swoich pierwowzorów.

## Fałszerstwa na szkodę kolekcjonerów

Formą szczególną fałszerstw są fałszerstwa numizmatyczne (antykwaryczne), które w odróżnieniu od typowych fałszerstw są wytwarzaniem monet, banknotów oraz ich form zastępczych, które już wyszły z obiegu.

Wśród tego rodzaju fałszerstw można wyróżnić fałszowanie monet poprzez ich wybite specjalnie spreparowanym stemplem, lub też odlew w podrobionych formach lub też fałszowanie poprzez tworzenie całkiem nowych wyrobów z nowymi rysunkami, ornamentami czy herbami, przypominającymi jedynie dawne środki płatnicze. Zdarza się też przerabianie monet oryginalnych poprzez zmianę, dodanie lub usunięcie którejs z cech charakterystycznych, a tym samym tworzenie „nowych” rzadkich odmian.



il. 6.

W epoce renesansu we Włoszech wystąpiło znaczne zainteresowanie kulturą antyku, w tym także antyczną numizmatyką. Rosnąca turystyka wywołała popyt, a niezaspokojony popyt wywołał podaż. Największym ośrodkiem produkcji fałszywych monet, głównie sestercji i medalionów była Padwa – pochodzące stamtąd fałszyfikaty nazywane są padowanami. Padowany wykonywane były techniką cyzelowanego odlewu i dziś jako pięćsetletnie zabytki są poszukiwanymi numizmatami. Wiele z nich to nie proste kopie monet antycznych, ale oryginalne monety o motywach niewystępujących we wcześniejszych czasach.

Na przełomie XVIII i XIX wieku, działał na terenie Niemiec Carl Wilhelm Becker, zrazu kolekcjoner, a następnie producent wysokiej jakości fałszywych monet greckich i rzymskich. Znanych jest co najmniej 359 wykonanych przez niego stempli (il. 5, 6). Z kolei Brunon Röttinger, kolekcjoner i sprzedawca monet z Bambergu, na początku lat 20. XX wie-



il. 7.

i Francji. Firma Lauer wyprodukowała także większość oryginalnych monet lokalnych, dlatego odróżnienie emisji Röttingera od oryginałów jest często bardzo trudne. Falsyfikaty niekiedy zostały wybite oryginalnymi stemplami, czasem różnią się szczegółami, takimi jak np. rodzaj obwódki czy też rozmiar poszczególnych elementów. Wszystkie fałszerstwa Röttingera zostały wybite w liczbie po 100 egzemplarzy dla każdego typu monety. Z uwagi na niewielkie nakłady dziś są poszukiwane przez kolekcjonerów i osiągają zwykle ceny wyższe od oryginałów. Wśród fałszerstw Röttingera istnieje 58 typów monet pochodzących z 22 miejscowości leżących obecnie na ziemiach polskich (il. 7). Pomysłodawcy całego przedsięwzięcia sprawa nie uszła na sucho – został zdemaskowany, a następnie skazany na rok i trzy miesiące więzienia oraz 100 złotych marek grzywny.

Także w Polsce w I połowie XIX wieku działał słynny fałszerz, znakomity medalier, pracownik mennicy warszawskiej Józef Majnert. Nielegalną działalność rozpoczął prawdopodobnie w roku 1835 od talara



il. 8.

ku zlecił firmie L.Ch. Lauer z Norymbergi wybite wielu fałszywych monet lokalnych, głównie rzadkich i pochodzących przede wszystkim z terenów utraconych przez Niemcy na rzecz Polski



Zygmunta Starego z 1535 roku (il. 8). Majnert fałszował nie tylko rzadkie monety polskie, ale również produkował monety zmyślonych typów, rytując ich stemple z wolnej ręki. Monety bite stemplami ciętymi są dosyć łatwe do odróżnienia od prawdziwych. Dawni rytownicy używali punc, którymi wybijali na stemplach wszystkie litery i większość powtarzalnych elementów ozdobnych. Ogółem znanych jest 99 stempli Majnerta, ale nie ma pewności, że są to wszystkie. Nawiasem mówiąc, nie zachowało się zbyt wiele „majnertów” i są one poszukiwane i dosyć cenione.

Aktualnie także natrafić można na sporo nowych fałszerstw. Metody ich wytwarzania najczęściej niewiele się różnią od fałszerstw dawniejszych. Wciąż fałszerze wytwarzają stempel lub formę odlewniczą poprzez odwzorowanie z oryginalnej monety (tak wytworzone fałszy są nieco większe i lekko rozmyte). Trudną do wykrycia metodą jest przerabianie monet oryginalnych polegające na zmianie rocznika, lub też usuwaniu, zamianie lub dodaniu innego szczegółu, np.: znaku mennicznego. Spośród monet polskich często fałszowane są monety 5 groszy 1934, gdzie fałszerstwo polega na usunięciu w monecie z 1938 roku cyfry 8 i wstawienie w to miejsce cyfry 4 (na il. 9 pokazane są różnice między monetą oryginalną a fałszywą). „Ulubionymi” tematami dla fałszerzy były i są monety zastępcze Getta w Łodzi, bite w 1942 roku, zwłaszcza te o nominale 20 marek oraz monety Wolnego Miasta Gdańska z okresu międzywojennego.

Odrębną kategorią są fałszywe monety kruszcowe, zwane obecnie bulionowymi. Chodzi najczęściej o złote monety obiegowe bite od początków XIX wieku do połowy XX stulecia głównie w USA i Rosji, ale także w Cesarstwie Niemiec, Anglii, Francji i w mniejszym stopniu w innych krajach. Wśród monet amerykańskich najczęściej fałszowano (a może i fałszuje się dalej) monety o nominale 20 dolarów typ LIBERTY (z głową



il. 9.



il. 10.



il. 11.

kobiety). Wśród znanych „lewych” dwudziestek znane są produkowane zarówno metodą odlewniczą, jak i bite stemplami. Podobnie wśród monet rosyjskich najczęściej fałszowane są – także obiema metodami – monety o nominale 10 rubli.

## Fantazja fałszerzy

W ostatnich latach popularną formą fałszerstwa na szkodę zbieraczy są emisje fantazyjne. Wytwórcy podszywają się pod jakąś jednostkę

administracyjną lub terytorialną – najlepiej w odległym od Polski kraju np. Kabinda lub Kurdystan – i biją całą serię monet, o których w tychże krajach nikt nie ma pojęcia. W Polsce najbardziej znanym tego przykładem są tzw. Próbne Polskie Euro. Nie jest to zresztą proceder całkiem nowy. Już w XIX wieku bite były monety Araucanii i Patagonii (il. 10) lub też wyspy Lundy (il. 11).

## **Fałszywe monety w obiegu kolekcjonerskim**

Odrębnym zagadnieniem są metody wprowadzenia do obiegu sfałszowanych numizmatów. Obok tradycyjnej, ale odchodzącej w przeszłość metody sprzedaży „lewusa” bezpośrednio gdzieś w klubie lub na giełdzie, urozmaiconej co najwyżej rzewną legendą o babci, dziadku, wujku, strychu czy piwnicy, niepoślednią rolę odgrywa obecnie Internet, gdzie poprzez portale aukcyjne udaje się, i to bezkarnie, a często i anonimowo.

Do bardziej finezyjnych metod należy metoda „sprzedaż zbioru”, gdzie do monet oryginalnych, ale pospolitych i w słabym stanie dokłada się lewe „rarytasy”, tyle że warunkiem zakupu jest nabycie całości.







## **Anna Suwała**

Absolwentka wydziału konserwacji malarstwa i rzeźby polichromowanej warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Zawodowa kopistka – przez ponad 30 lat kopiowała obrazy w Muzeum Narodowym w Warszawie. Jest rzeczoznawcą Ogólnopolskiej Rady Konserwatorów Dzieł Sztuki ZPAP oraz rzeczoznawcą Polskiej Izby Artystów Konserwatorów Dzieł Sztuki. Uczestniczyła w licznych sesjach naukowych, głosząc m.in. referaty: *Kopia konserwatorska* (1997), *Błędy kopistów pomocą w rozpoznawaniu falsyfikatów* (2000), *Przy kopiowaniu widać więcej* (2004), *Kopia kontaminacyjna czyli cwaniactwo piktoralne* (2006), *Niech szczerą eksperci* (2008). Teksty na temat fałszerstw publikowała w czasopiśmie „Art&Business.”

## CZEGO FAŁSZERZ NIE POTRAFI?

### **Analiza dwóch fałszerstw międzywojennych obrazów w kontekście elementów artystycznego szkolenia**

W moim przypadku termin kopista należy traktować ortodoksyjnie. W życiu zawodowym wykonywałam kopie wyłącznie z oryginałów, głównie Muzeum Narodowego w Warszawie, co w praktyce oznacza, że przez ostatnie 33 lata była mi dana szansa wnikliwej obserwacji obrazów po kilka godzin dziennie, w zmieniającym się oświetleniu, bez presji czasu i bez stresu związanego z odpowiedzialnością za wydaną opinię.

Katalog 73 aukcji Rempeksu (styczeń 2003) oferuje *Dziewczynkę w niebieskiej sukience* (il. 1) jako pracę nieustalonego malarza polskiego. Obraz jeszcze przed rokiem, czyli w 2002 był moją własnością i stanowił jeden z 78 obiektów wytropionych przeze mnie na strychu pod Kielcami. Był to zespół prac studentów i absolwentów Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie z lat 30. XX wieku.

Udało mi się, mimo braku sygnatur, ustalić atrybucję większości obiektów i w lutym 2002 roku zbiór w całości (78 pozycji) został zaprezentowany w galerii Art New Media na wystawie *Z pracowni Ludomira Slendzińskiego*, a jego część przeznaczona na sprzedaż.

Wystawie towarzyszył katalog na płycie.

Wizerunek dziewczynki siedzącej na stole znalazł nabywcę już na wernisażu, mimo nieustalonego autorstwa. Gdy rok później obraz ten zaferował Rempex, już ustaliłam autorkę – Izabelę Borowską, więc pośpieszyłam poinformować o tym dom aukcyjny. Tu jednak czekała mnie niespodzianka. Obraz został już sprzedany i to jako praca Ildefonsa Houwalta, albowiem ktoś pocztą elektroniczną wysłał do domu aukcyjnego wiadomość, że ma w swoich zbiorach Houwalta rysunkowy szkic do tegoż obrazu. Za pośrednictwem Rempeksu zwróciłam się do kolekcjonera o przesłanie zeskanowanego szkicu.

Spodziewałam się, że Izabela Borowska i Ildefons Houwalt – koledzy z sąsiedniego kursu portretowali w uniwersyteckiej pracowni po prostu



il. 1.

tę samą modelkę; byłam przekonana, że dziewczynka będzie ujęta pod nieco innym kątem, gdyż Izabela Borowska i Ildefons Houwałt nie mogli stać w tym samym miejscu. Jednakże nadesłany rysunek ze stemplem autentyczności Barbary Houwałt był falsyfikatem i to wykonanym nam współcześnie (il. 2). Falszeryz nie rozumiał ani fryzury pozującej nastolatki – w rysunku zamienia się w podtapirowanego „pazia” – ani charakteru rysunków szkoły Slendzińskiego. Szczególnie znamienne jest fakt rezygnacji z narysowania dłoni. Większość współczesnych falszeryzy „wyklada się” na niewiedzy anatomicznej. Dłonie wychodzą opuchłe, za duże, lub palce przypominają strączek grochu, gdzie zgrubienia

stawów są rozmieszczone z rozbrajającą przypadkowością<sup>1</sup>.

Sama Izabela Borowska wykluczyła jakikolwiek udział Houwałta w powstaniu portretu. Pozująca była jej stryjeczną siostrą, a nie uczelnianą modelką, obraz powstał podczas wakacji z dala od uczelni, zachowała się nawet fotografia portretowanej z tamtych wakacji w tym samym stroju. Co więcej moment ten świetnie pamięta sama portretowana, która pozwoliła się sfotografować w tej samej pozie 70 lat później.

W trakcie dalszych ustaleń okazało się, że rysunkowy szkic został przez kolekcjonera kupiony pół roku wcześniej i był fałszywy „tylko” w połowie. Jest bowiem rysunkiem dwustronnym. Jedna strona – to słaby autentyczny akt męski (il. 3) autorstwa Houwałta, druga – to fałszywy obraz dziewczynki opatrzone pieczęcią Barbary Houwałt, odnoszącą się do strony poprzedniej.

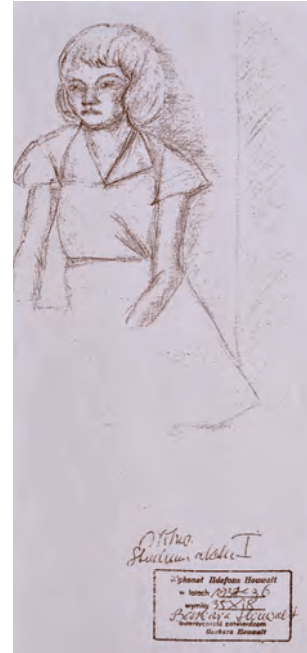
1 A. Suwała, *Cudza sukienka*, „Art&Business” nr 5/2004.

Handlarz sprzedał więc kolekcjonerowi autentyczny szkic Houwalta z koślawo dorysowaną na pustych, ostemplowanych plecach kartki siedzącą dziewczynką. W jakim celu? Otóż handlarze mogli prognozować, że znany kolekcjoner prac Houwalta zainteresuje się niesygnowaną *Dziewczynką w niebieskiej sukience*, gdyby okazała się pracą Houwalta. Zamiast ryzykownie domalowywać sygnaturę na olejnym obrazie, podsunęli mu fałszywy rysunek antycypujący pojawienie się olejnego obrazu w domu aukcyjnym.

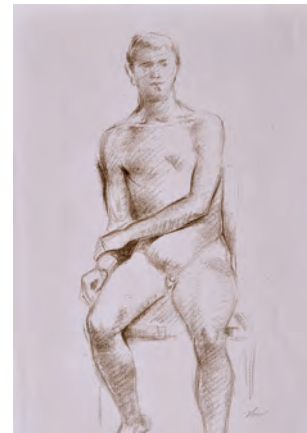
Opisany mechanizm nie jest oryginalny i znany jest w handlu sztuką pod nazwą podprowadzenie.

Jak to się stało, że tak cierpliwie i starannie przygotowane fałszerstwo miało tak słabe artystycznie ogniwo? Przecież fałszerz dysponował wzorem, którym był obraz olejny. Miał więc tylko wykonać kopię transpozycyjną – czyli zmienić skalę i technikę. Otóż do fałszerstw można zastosować zasadę sformułowaną w odniesieniu do kopii. „Im większa jest odległość w czasie między oryginałem a kopią, tym mniej możliwe staje się osiągnięcie przez kopistę jedności lub choćby stworzenie takiego pozoru, gdyż nawet przyjmując, że zapomni on o swoim sposobie widzenia świata, zabraknie mu środków, dzięki którym został stworzony oryginał”<sup>2</sup>.

Twierdzę, że ta przepaść szczególnie pogłębiła się w latach 50. XX wieku i wykonanie rysunku w manierze wcześniejszej o 70 lat, a nie o wieki, okazała się zadaniem ponad siły. Do tego czasu od studentów wymagano gruntownej znajomości anatomii. W międzywojniu bardzo dobry student ASP



il. 2.



il. 3.

2 *Copies repliques, faux*, „Revue de l'art”, nr 21 (specjalny), 1973, tłum. własne.

w Warszawie, Zdzisław Pałowski, musiał powtórzyć zajęcia z anatomii u profesora Lotha. Zapytany na egzaminie o kostkę u nasady czaszki proponuje: „mogę ją panu profesorowi narysować” – „To oczywiście, ale to nie starczy. Musi pan znać łacińską nazwę”.



il. 4.

Wcześniej w Warszawie Chełmoński, nie mogąc poradzić sobie z mięśniami nogi skaczącego konia, skorzystał z rady rzeźbiarza Kurzawy i przyniósł do pracowni końską nogę. „Poszedłem, przyniosłem końską nogę – powiesiłem za sznury. Zacząłem studiować. Było tyle rzeczy do zrozumienia! Rysowałem nogę z różnych stron, i tak, i jeszcze inaczej...

Malowałem ją tak długo, że w końcu zaczęła na dobre się psuć.

– Przestańże raz! – wołali na mnie koledzy. – Tu jest straszne powietrze! Ale szkoda mi było odejść od sztalug, bo miałem jeszcze dużo do zrobienia...”<sup>3</sup>.

Malarz Jan Golus wspominając Mieczysława Szczukę zazwyczaj kojarzonego z awangardą pisze: „Po studiach zwierząt Szczuka zabrał się z całą swoją pasją do studium postaci ludzkiej, nie ograniczając się w pracy do godzin szkolnych. Uprawiał ćwiczenia codziennie 2–3 godziny, przed 9 rano, przed rozpoczęciem zajęć w pracowni. Były to studia dłoni w różnych ruchach. Rysunki te szczególnie zaciekawiły prof. Przewóskiego, który wykładał anatomię. Szczuka zwracał się często po wykładzie do profesora. Raz, kiedy wyjaśnienia zbyt się przeciągały, profesor powiedział, że zawsze jest gotów do dodatkowych odpowiedzi: «Proszę się nie krępować, zawsze do mnie jak w dym. Nawet o północy».

W jakiś czas po propozycji profesora Przewóskiego powstał między nami spór o miejsce przyczepu mięśnia trójgłowego ramienia. W pewnym momencie sporu Szczuka zerwał się z łóżka i ostro do mnie: «Ubieraj się, idziemy!» Wtedy ja: «Dokąd?» – «Ubieraj się!» – powtórzył apodyktycznie. Mimo mego protestu oraz perswazji matki Szczuki poszliśmy.

3 P. Górka, *Paleta i pióro*, Kraków 1957, s. 12.

Bramy były już zamknięte. Zjawiliśmy się w mieszkaniu profesora Przewóskego. Profesor był zaskoczony tak późną wizytą. Kiedy jednak dowiedział się, po co przyszliśmy, zaprosił nas do swojego gabinetu. Zrobił nam dłuższy wykład z anatomii. Gdy po paru godzinach, poczęstowani kawą i kieliszkiem nalewki żegnaliśmy się z profesorem, powiedział, że zrobiliśmy mu wielką przyjemność swoim przyjściem, że cieszy się, iż jego wykłady tak interesują malarzy”<sup>4</sup>.

Szkic jak żaden inny etap pracy plastyka demaskuje nieporadności. Adam Chmielowski, późniejszy Brat Albert twierdził: „artystę poznaje się po szkicowniku”. Tymczasem szkicownik przestaje być nieodłącznym atrybutem artysty ostatecznie na początku lat 60. XX wieku.

Wtedy od ucznia nie oczekiwano już stałego czynienia notatek z natury. Absolwentom było coraz dalej do umiejętności, jakie posiadli w międzywojniu, np. studenci Akademii Wrocławskiej, którzy oprócz mozołnych, tradycyjnych rysunków martwych natur uczyli się szkicować niekonwencjonalnie.



il. 5.

Paul Holz, tamtejszy profesor rysunku, sam tworzący jedynie z wyobraźni, prowadził zajęcia z rysowania na tablicy. Na jednej z archiwalnych fotografii widać, że osobiście poprawia kredą rysunek ucznia. Oprócz tego zamiast do sal wykładowych szedł od czasu do czasu ze studentami na lekcję rysunku do namiotu cyrkowego, teatru varietes, poczekalni dworcowej, czy azylu dla bezdomnych. Ten sposób podejścia do rzeczywistości zyskał uznanie i sympatię młodych ludzi, a przede wszystkim dał dobre wyniki<sup>5</sup>.

4 A. Stern, M. Berman, *Mieczysław Szczuka*, Warszawa 1993, s. 20.

5 H. Baudis, *Paul Holz – rysownik. Od Otto Muellera do Oskara Schlemmera. Artyści Wrocławskiej Akademii*, 2002 (katalog wystawy), s. 124.



„Szkoła wileńska (oceni po latach Houwalt) dała mi przede wszystkim świadomość, że trzeba coś umieć oraz opanowanie dobrego rysunku. Bo dobry profesor, jak np. Slendziński, potrafił naprowadzić studenta na metodę, co jest ważne, bo chaotycznie rysuje amator”<sup>6</sup>.

Tadeusz Brzozowski, który ze Slendzińskim zetknął się dopiero po wojnie jako dyplomowany adiunkt, mówił, że właściwie rysować nauczył się dopiero od Slendzińskiego<sup>7</sup>.

Jeszcze w latach 50. XX wieku prof. Seweryn Sokołowski nakłaniał studentów, by „nie rozstawali się ze szkicownikiem”<sup>8</sup>.

Profesor warszawskiej ASP Edward Kokoszko pisze w 1951 roku:

„Charakteryzuje szkołę polską dyscyplina pracy obowiązująca nie tylko uczniów, ale profesorów, którzy niezależnie od kontroli pracy pedagogicznej niejednokrotnie obowiązani byli składać sprawozdania ze swej działalności artystycznej (wykonane własne prace)”<sup>9</sup>.  
Możliwe, że odejście od tego zwyczaju zaowocowało nieporadnością rysunkową kolejnych pokoleń absolwentów, czyli brutalniej (cytując Janusza Stanego) „uczyć zaczęli niedouczeni”<sup>10</sup>.



il. 6.

W następnym fałszerstwie daje o sobie znać niewiedza ikonograficzna, a nawet obyczajowa. Balowa scena rodzajowa przed kilku laty została sprzedana przez Dom Aukcyjny Panorama jako praca Alfonsa Karpińskiego (il. 4). Nabywca, nieufny kolekcjoner, niestety już po transakcji poprosił o ocenę autentyczności firmę Art Konsultant Adama Konopackiego. Ekspertyza była dla obiektu niekorzystna, ale jedynie w zakresie autorstwa, a nie wartości artystycznej. Ekspert pisze tak: „obraz jest

6 T. Kostyro, *Idefons Houwalt*, Warszawa 1993, s. 20.

7 *Tadeusz Brzozowski 1918–1987*, A. Żakiewicz (red.), Warszawa 1997 (katalog wystawy MNW), s. 63.

8 J. Żurawska, *Sokołowski*, „Sztuka”, Warszawa 1957, s. 12.

9 E. Kokoszko, *Śladami polskiej tradycji szkolenia plastycznego*, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 1, s. 48.

10 *Niedziela z Józefem Wilkoniem*, TVP Kultura.



pracą nieokreślonego malarza powstałą w latach 20. lub 30. XX wieku. Odnacza się dużymi walorami artystycznymi i dekoracyjnymi. Silnie uszkodzony został poddany gruntownej konserwacji, w tym czasie też w sposób przemyślany została umieszczona fałszywa sygnatura Alfonsa Karpińskiego”. W moim przekonaniu jest to ocena niezasłużenie nobilitująca, a obiekt jest „składakiem”.

Główni bohaterowie to nie najmłodsza para, z którą coś ma się uczuciowo dziać, a co sugeruje pochylenie głów, przymknięcie oczu i bukiet na kolanach kobiety, siedzi w pustej ogromnej sali. Jeśli przyjmiemy, że to wnętrze miało być reprezentacyjne (pałacowe?), to drzwi z jednego do drugiego równie dużego pomieszczenia, w którym odbywa się bal, tu przypominają wyjście awaryjne z gomułkowskiego sklepu – bez futryn, tympanonów i w dodatku usytuowane w rogu. Za to takie wyjście tłumaczy się zapożyczeniem z przedstawienia buduaru, gdzie jakaś intymna scena rozgrywa się na utajnionym „zapleczu”. Wówczas właściwy bal rejestrujemy jedynie przez uchylone drzwi. Para na pierwszym planie kostiumem i fryzurami daje się zlokalizować w międzywojniu, ale wachlarz malowany jest przez kogoś, kto nigdy nie miał go w ręce, bo rozkłada się jak harmonia. Kobieta ma na kolanach duży zwiędły bukiet, który uniemożliwiłby jej taniec – tak duży nie występuje w balowej ikonografii. Ponadto od muskularnej ręki w rękawiczce pada zdecydowany długi cień, tak samo od bukietu, ale nie pada już od pośladków na dziwne, nieczytelne siedzisko.

Spytałam kostiumologów w Muzeum Narodowym w Warszawie, czy w stroju tej pary nie ma jakiejś niekonsekwencji. Okazało się, że nie, za to kostiumolog zwrócił uwagę na parę siedzącą na dalszym planie i zauważył, że jest to para zdecydowanie dziewiętnastowieczna. Jeśli dodamy do tego przysypiającą matronę, która w poprzedniej kompozycji pewnie szydełkowała lub odmawiała różaniec (postać taka często występuje w młodopolskich scenach rodzajowych – kilka z nich było prezentowanych w dziale *Zmrok* na wystawie *Koniec wieku*) i dziwne meble – ławy – nielogicznie przystawione do weneckich okien, to zaryzykuję twierdzenie, że powstała składanka jest odległa w czasie w stosunku do przedstawionych zdarzeń, jak i wywodząca się ze środowiska, którego udziałem



il. 7.

nie były bale. Przeglądając stare czasopismo poświęcone sztuce z lat 50. natrafiłam na reprodukcje obrazów przedstawiające podwójny portret małżeński (il. 5). Uważam, że nasz obraz wzięt z nich coś więcej niż tylko klimat.

Mało prawdopodobne, by takie spotkanie miało miejsce w międzywojniu nawet wówczas, gdy kompozycja tworzona była jedynie z pamięci. Artyści drugiej połowy XIX wieku i jeszcze do lat 50. XX wieku odbywali ćwiczenia wzrokowej pamięci. Była ona wymagana i specjalnie rozwijana. Egzamin wstępny na Akademię Monachijską był dwustopniowy i wymagano już na nim

znajomości rysunku. Opisuje go dla „Gazety Polskiej” Ludomir Benedyktowicz w 1868 roku. Polegał na popołudniowym powtórzeniu jedynie z pamięci antycznego studium wykonanego przed południem. Władysław Czachórski pisze, że malując na konkurs ilustracje do *Kupca weneckiego*, korzystał z fotografii i z „pamięci” wycieczek do Wenecji<sup>11</sup>.

Józef Czapski wspomina plenerowe zajęcia z Pankiewiczem na Plantach krakowskich, które polegały na próbie szczegółowego opisanie przypadkowych przechodniów mijających siedzących na ławkach studentów.

Hanna Krzetuska, która studiowała malarstwo w Szkole Mehofferów wspomina, że zadaniem stosowanym często przez Pronaszkę było ćwiczenie pamięci. „Modela rysowaliśmy przez pięć dni, a szóstego dnia po oddaniu rysunku trzeba było powtórzyć studium, ale już z pamięci”<sup>12</sup>.

Od lat 50. XX wieku pojawia się jeszcze jedna przyczyna trudności z naśladowaniem cudzego stylu. Nie ma już możliwości prześledzenia

11 H. Stępień, M. Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994, s. 132.

12 H. Krzetuska, *15% abstrakcji*, Wrocław 1966, s. 46.

procesu powstawania profesorskich obrazów na akademii. Profesorowie izolują się z własną twórczością od swoich uczniów. Stąd nastąpiło zaburzenie bezpośredniego oczywistego przekazu cech własnego stylu. Ja prace swojego profesora po raz pierwszy zobaczyłam po 30 latach od skończenia uczelni. Również w moich rocznikach profesorowie zaniechali manualnych poprawek studenckich błędów podczas korekty.



il. 8.

Metody pracy nad obrazami musiały być wcześniej czytelne, skoro Jacek Malszewski malował portrety kolegów artystów w ich manierze malarskiej<sup>13</sup>. Celowe tworzenie w stylu profesorów nie nastęrczało trudności również Wojciechowi Weissowi<sup>14</sup>. Profesorowie dawali szczegółowe wskazówki.

Stanisław Czajkowski zirytowany studencką nieporadnością w budowaniu pejzażu na plenerze w Jabłonce w 1925 roku instruiował:

13 D. Markowski, *Zagadnienia technologiczne i techniczne malarstwa Jacka Malszewskiego*, Toruń 2002; cyt. za A. Heydlem, *Jacek Malszewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933.

14 *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890 - 1918*, W. Juszczyk (oprac.), Wrocław 1976, s. 331.

„Najlepiej narysować sobie kontury drzew lub chałup ultramaryną, znaleźć zasadniczy ciemniejszy kolor a po założeniu płaszczyzny rozświetlić ją kilkoma jaśniejszymi plamami. Potem kolorem nieba wybrać prześwity”. „Recepta ta wystarczyła – pisze Włodzimierz Bartoszewicz – byśmy wszyscy zaczęli malować jednakowo. Gdy po powrocie do Warszawy skonfrontowaliśmy nasze prace, trudno było odróżnić czyjego są pędzla. Wszystkie zaś przypominały pejzaże Czajkowskiego”<sup>15</sup>. Wiemy, że przynajmniej jeden z tych „czajkowskopodobnych” studenckich pejzaży istniał jeszcze w 1966 roku.

W analogicznej sytuacji jeszcze w latach 60. XX wieku dawny pruszkowiak, profesor warszawskiej ASP, Stefan Płużański, dawał rady swemu studentowi Andrzejowi Możejce, jak malować las: „Rozrabiasz trzy barwy na cień, światło i pośrednią. Nakładasz na pędzel w określonej kolejności i lecisiz piony”.

Tadeusz Brzozowski starał się w swoim dążeniu do perfekcji nie marnować czasu w trakcie zajęć w latach 40. na Politechnice Krakowskiej i rysował wraz ze studentami<sup>16</sup>.

Jan Szancenbach we wspomnieniach pisze: „Ważnym momentem działania pracowni było to, że profesor przychodzi do studentów ze swojej prywatnej pracowni sąsiadującej z naszą, że odszedł od własnego obrazu i przenosi do nas swoje własne problemy. W dni kiedy nie zjawiał się na korektę, świadomość, że jest obok, że od świtu stoi przy swojej sztaludze i maluje, była także ważnym elementem nauki. Potem zlikwidowano długą tradycję pracowni profesorskich budynkach akademii – wielki błąd, wielka szkoda. Czasem niektórzy z nas byli zapraszani do pracowni profesora – pokazywał nowe obrazy, mówił o malarstwie”<sup>17</sup>.

Uczniowie Antoniego Łyżwańskiego w Warszawie szydzili z wpływu Eibischa czy Cybisa na studentów, który powodował upodobnienie prac studenckich do profesorskich. Nazywali ich autorów małymi eibiszami i małymi cybisami<sup>18</sup>. Spektakularnym przykładem jest jeden z małych

15 W. Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 198, s. 219.

16 Tadeusz Brzozowski 1918–1987, A. Żakiewicz (red.), op.cit., s. 62.

17 J. Szancenbach, *Czy istnieje pedagogika artystyczna...*, [www.art.-decorum.pl/pl/artysci/JanSzancenbach/artykuly/44](http://www.art.-decorum.pl/pl/artysci/JanSzancenbach/artykuly/44)

18 Antoni Łyżwański 1904–1972. *Antoni Łyżwański we wspomnieniach studentów*, Olszanica 2004, s. 102.



il. 9.

eibiszów, Emil Sochacki, ulubiony uczeń Eugeniusza Eibischa, korzystający z korekt swojego profesora jeszcze długo po ukończeniu studiów. Był tak zafascynowany swym mistrzem, że nawet podpisując się Emil robił to podobnie do sygnatury Eibisch (il. 6).

Współczesny fałszerz, nawet z dyplomem artystycznej uczelni, nigdy nie był poddany reżimowi pracowitości, którego oczekiwała dawniej już



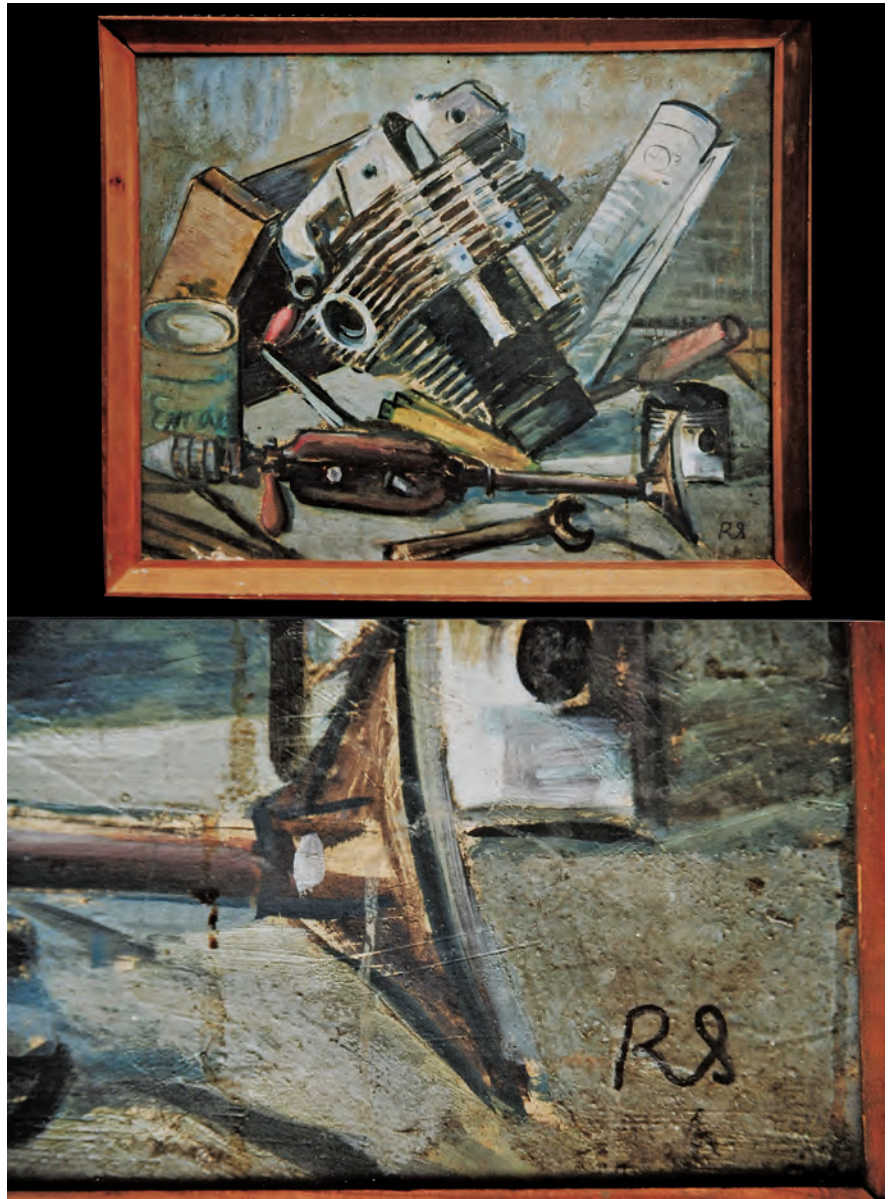


il. 10.

szkoła. Profesor Warszawskiej SSP Karol Tichy dokonywał zaliczenia semestru na podstawie pięciu zaaprobowanych projektów. Jednakże studenci obliczyli, że Tichy akceptował mniej więcej jeden projekt na sto wykonanych<sup>19</sup>.

Znana jest liczba godzin przeznaczanych przez artystów na malowanie: Łukaszowcy przyjęli 8 dniennie, choć jak wspomina Zamoyski wszyscy je przekraczali, pracując znacznie dłużej. Z korespondencji znana jest intensywność pracy Maksa Gierymskiego (kilkanaście godzin na dobę). Przy niezwykle z naszego punktu widzenia pracowitości malarza

<sup>19</sup> J. M. Mieszkowski, Maszynopis niepublikowanych wspomnień udostępniony przez córkę artysty.



il.11.

XIX i trzech dziesięcioleci XX wieku dokumenty świadczą, że niektórzy jeszcze się nią wyróżniali – np. Stanisław Dębicki<sup>20</sup>. Dotyczy to zarówno artystów, których zawrotnie bogata spuścizna dowodzi intensywno-

20 H. Stępień, M. Liczbińska, op.cit., s. 247.

ści pracy, jak w przypadku Malczewskiego (wiadomo, że w niektórych okresach życia podmalowywał po kilka obrazów dziennie)<sup>21</sup>, jak i bardzo długo pracujących nad jednym obrazem Łukaszowców. Szczególnym przykładem jest tu J. Gotard.



il. 12.

Reasumując: prognozuję, że nie tylko stworzenie przez współczesnego fałszerza obrazu udającego obraz sprzed dziesięcioleci będzie zadaniem ponad siły, ale także rzadsze będą fałszerstwa powstałe w oparciu o kopię kontaminacyjną, nawet gdy „składaki” będą weryfikowane na ekranie komputera przed ostatecznym przeniesieniem na płótno. Obserwuję za to wzrost liczby fałszerstw polegających na przypisaniu obiektów, których autorami są dawni mniej znani artyści, artystom bardziej handlowo pożądanym. Nabywcy coraz powszechniej interesują się obiektami powojennymi. Zasoby prac używanych do podpisywania cudzą, znaną sygnaturą, są więc bogate, niezdziesiątkowane przez wojnę, pochodzące od pokolenia, które właśnie zaczyna wymierać. Niebez-

---

21 D. Markowski, op.cit.



pieczeństwo pomyłki eksperta jest w takim przypadku realne, co ilustrują obiekty stworzone przeze mnie wirtualnie jedynie na potrzeby niniejszej publikacji: *Portret chłopca „Tymona Niesiołowskiego”* w rzeczywistości jest pracą jego uczennicy Barbary Łangowskiej (il. 7); szkice „Andrzeja Wróblewskiego” także są wyłącznie wirtualne. Są to prace Czesława Studzińskiego (il. 8).

Po pojawieniu się kilka lat temu zespołu prac Studzińskiego na Kole wielokrotnie widziałam je później podpisane przez fałszerzy właśnie nazwiskiem Andrzeja Wróblewskiego.

Tak samo sfalszowałam, podpisując nazwiskiem Lebensteina, trzy obrazy Haliny Eysymont absolwentki ASP w Warszawie z 1958 roku. Są to jej prace z 1960 roku (il. 9).

Ale kolejne przykłady to już fizycznie istniejące fałszerstwa odłowione z rynku: obraz Jerzego Mazusia z 1967 roku został fałszywie podpisany nazwiskiem Tadeusza Dominika (il. 10); obraz łódzkiego malarza Sarny z lat 50. sfalszowany został na Romana Sielskiego (il. 11); grafika krakowskiej artystki Sroczanki, sfalszowana na Leopolda Lewickiego (il. 12).

Druga zakupiona przeze mnie grafika jest fałszerskim „półproduktem”; ma usunięte nazwisko autentyczne i była przygotowana do podpisania fałszywym. Pozostawiono oryginalny opis techniki i oryginalny tytuł. Prawdziwego autora na razie nie doszłam.

Szczególnym przykładem jest grafika podpisana: „rok 1947, Stalinogród, katedra miedzioryt”, gdy nazwa Stalinogród obowiązywała dopiero od 1953 roku. Nie jest to katedra w Katowicach, nie są to Katowice, nie jest to miedzioryt, *passee-partout* pod szkłem jest zachłapanie deszczem i błotem, a na odwrocie nie ma śladu jakiegokolwiek możliwości zawieszenia obrazu. Zadano sobie dużo trudu, by postarzyć rzekomo nieruszane odwrocie obiektu.

Zainteresowanym udostępnię te i inne fałszerstwa (jakby to nie zabrzmiało) w oryginałach.

## **Dr Grażyna Bastek**

Historyk sztuki.

Kustosz malarstwa włoskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Zajmuje się m.in. renesansowym malarstwem weneckim, historią technik malarskich dawnych mistrzów oraz historią i problematyką konserwacji.

## INSTRUKCJE DLA FAŁSZERZA

Instrukcje kieruję do tych fałszerzy, którzy pragną dorównać kunsztowi malarzy europejskich działających od XV do XVIII wieku, a więc sztuce mistrzów późnego średniowiecza, renesansu i baroku. Wiąże się to z obszarem moich własnych zainteresowań badawczych, bowiem fałszerz dawnego malarstwa musi zmierzyć się nie tylko z umiejętnościami autorów dzieł, które podrabia, lecz również ze znawcami ich sztuki i technologii. Nie konsultowałabym wobec tego podróbki dzieł Jacka Malczewskiego, czy Pabla Picassa, ale mogłabym – co zakładam, rzecz jasna, czysto teoretycznie – podać kilka pożytecznych wskazówek, jak namalować „Belliniego”, „Giorgiona”, „Tycjana”, „Tintoretta”, czy „Rembrandta”. Przekazałabym te instrukcje z czystym sumieniem, zdaję sobie bowiem sprawę z tego, że namalowanie obrazu, który miałby sprawiać wrażenie malowidła pięciuset, czy czterechsetletniego to zadanie karkołomne i niewykonalne.

Prymitywne fałszerstwo doświadczony historyk sztuki rozpozna „na oko”. W prosty sposób można zdemaskować dzieło, które nie spełnia wymogów stylistycznych, ikonograficznych i artystycznych epoki, do której pretenduje. W przypadku takiego prymitywnego fałszerstwa już bardzo proste badania technologiczne ujawnią niezgodności dotyczące kolejności i struktury warstw malarskich, sposobu przygotowania gruntów, przeklejeń, imprimatur i farb, a identyfikacja pigmentów, barwników i wypełniaczy wykaże materiały nie stosowane w epoce, do której dzieło rzekomo należy.

Jednakże fałszerstwo bardziej wyrafinowane i artystycznie, i technologicznie, takie, nie rozpoznawalne „na oko”, ani też w wyniku najprostszych identyfikacji materiałów może zostać i tak zdemaskowane, wymaga to jednak głębszej znajomości techniki dawnych mistrzów, dostępu do nowoczesnego laboratorium analitycznego, jak też zasobnej kieszeni, by odpowiednie badania sfinansować.

W przypadku wyrafinowanego fałszerstwa dawnego obrazu nie wystarczy bowiem sprawdzić, czy został on namalowany przy użyciu bieli

ołowiowej, czy ultramaryny naturalnej, bo skoro obecność tych dwóch pigmentów jest oczywista dla każdego historyka sztuki, to będzie również oczywista dla fałszerza. Pytanie należy postawić inaczej, np. jakie są pierwiastki śladowe w bieli ołowiowej oraz z jakich złóż pochodzi lapis-lazuli. Jeśli w odpowiedzi otrzymamy informację, że jest to lapis-lazuli ze złóż Chile, a nie z Afganistanu, możemy być pewni, że mamy do czynienia z fałszerstwem, a nie obrazem średniowiecznym, czy nowożytnym<sup>1</sup>. Neutronowa Analiza Aktywacyjna pozwala, poprzez oznaczenie pierwiastków śladowych, wykazać, z jakiego regionu Europy pochodzi biel ołowiowa; fałszerstwo obrazu niderlandzkiego nie może bowiem zawierać domieszki srebra (w malowidłach włoskich, w przeciwieństwie do północnoeuropejskich występuje niewielka ilość tego pierwiastka, ok. 6 pp<sup>2</sup>). Ponadto współcześnie wyprodukowana biel ołowiowa (nawet zgodnie ze starymi recepturami) będzie różniła się od tej wytworzonej kilka stuleci temu zupełnie innym rozkładem pierwiastków śladowych. Jest to związane z procesem technologicznym, który był stosowany do jej produkcji. Stare biele, pochodzące ze stuleci od XV do XVIII, charakteryzuje małe stężenie manganu, cynku i miedzi, podczas gdy współczesna zawiera ich znacznie więcej, różnica przekracza czasem dwa do trzech rzędów wielkości. Ponadto, jeśli obraz powstał na początku XX wieku lub później, to występującą w nim biel ołowiową można zdemaskować za pomocą pomiaru radioaktywności emitowanej przez izotop Pb-210. W obrazach powstałych przed XVIII wiekiem radioaktywność ta jest nieobecna<sup>3</sup>.

Na tak szczegółowo postawione pytania odpowiedzieć może współczesne, znakomicie wyposażone laboratorium, w którym pracują fizycy

---

1 *Artist's Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, t. 2, A. Roy (red.), National Gallery of Art, Washington 1993, s. 37–54.

2 M. Ligęza, E. Pańczyk, *Pigmenty, w: Serenissima. Światło Wenecji. Dzieła mistrzów weneckich XIV–XV wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w świetle nowych badań technologicznych, historycznych i prac konserwatorskich*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie – Muzeum Narodowe w Poznaniu, G. Bastek, G. Janczarski, A. Ziemia (red.), Warszawa 1999, s. 56–59.

3 Za uwagi dziękuję pani dr Ewie Pańczyk z Instytutu Chemii i Techniki Jądrowej w Warszawie.

i chemicy wyspecjalizowani w badaniach materiałów malarskich, posiadający w tej dziedzinie doświadczenie i odpowiednie, porównawcze bazy danych.

Współczesny fałszerz dawnego malarstwa nie uniknie więc demaskacji w konfrontacji ze specjalistami z nowoczesnych laboratoriów i ze znawcami dawnych technik malarskich. Kim taki fałszerz musiałby być? Zapewne konserwatorem malarstwa, a zarazem znawcą technologii, musiałby ponadto dysponować wiedzą o procesach starzenia się materiałów malarskich i o zabiegach wykonywanych podczas dawnych restauracji i dawnych materiałach konserwatorskich. Trudno byłoby bowiem uwierzyć w pięciuset- lub czterechsetletnie dzieło, które podczas swej historii uniknęłoby jakiegokolwiek restauracji. Współczesny fałszerz musiałby imitować również efekty dawnych ingerencji – stare kity i retusze, impregnacje, dublaże w przypadku obrazów na płótnach, ale też efekty przemycia, czy przetarcia warstw malarskich. Ponadto materiały, pochodzące z rzekomo dawnej restauracji, musiałby być różnić się od rzekomo oryginalnych i inaczej się zestarzeć. To karkołomne zadanie, spróbujmy jednak na potrzeby tego wystąpienia wykreować fałszerza niezwykle wytrawnego, świadomego tajemnic budowy obrazów dawnych mistrzów, historycznych materiałów malarskich i źródeł ich pozyskiwania, a także – co równie istotne – procesów zachodzących podczas starzenia się poszczególnych farb i materiałów.

Dla uproszczenia tej zabawy i ćwiczenia, zapytajmy, co musiałby wiedzieć fałszerz doskonały, by stworzyć przedstawienie *Madonny z Dzieciątkiem*, kompozycję funkcjonującą w warsztacie Giovanniego Belliniego w kilkudziesięciu typach i wariantach, produkowaną masowo przez mistrza i jego pracownię przez dziesięciolecia.

Badacze wyróżnili około osiemdziesięciu zachowanych typów *Madonny z Dzieciątkiem*, które opuściły warsztat Giovanniego Belliniego<sup>4</sup>.

Spośród nich bardzo wiele było kopiowanych i replikowanych wielokrotnie w samym warsztacie, ale też i poza nim<sup>5</sup>.

4 R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven–London 1989, s. 23.

5 A. Tempestini, Bellini and His Collaborators, w: *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, P. Humfrey (red.), Cambridge 2004, s. 256–271; A. Golden, *Creating and Re-creating: The Practice of Replication in the Workshop of Giovanni Bellini*, *Giovanni*

Mistrz i jego asystenci posługiwali się tymi samymi, wspólnymi materiałami będącymi na wyposażeniu warsztatu, a były to nie tylko farby, pędzle, punce i inne narzędzia, ale też szkicowniki, rysunki, modele i kartony służące samemu mistrzowi, ale i jego pomocnikom do wykonywania replik. Zestawienie i analiza oryginalnych kompozycji Belliniego i ich licznych kopii i replik wskazuje, że w warsztacie Belliniego szeroko stosowane były różnego rodzaju kartony. Były to zarówno projekty całych kompozycji, ale też szablony wybranych motywów: pojedynczych postaci, detali architektonicznych, pejzażowych, a także elementów anatomicznych, które można było dowolnie zestawiać i wykorzystywać. Sam Bellini używał szablonów do kopiowania detali architektonicznych, a także szablony z rysunkiem rąk, z których poprawną anatomią miewał czasem kłopoty<sup>6</sup>.

Repliki wykonywał zarówno sam Bellini, jak też członkowie jego warsztatu; są też obrazy, w których część kompozycji została mechanicznie skopiowana przez asystentów, a część domalowana przez mistrza z wolnej ręki, bez pomocy jakiegokolwiek podrysowania. Repliki wykonywane na podstawie jednego kartonu mogły się nieznacznie różnić między sobą. Zazwyczaj dokładnie kopiowane były kontury głównych postaci, detale zaś bywały zmieniane, najczęściej już wprost na podobrazim malarskim, z wolnej ręki. Dotyczyło to takich elementów, jak drzewa czy poszczególne fałdy szat<sup>7</sup>.

Istnieją jednak repliki powtarzające tylko grupę figuralną, a ich tła są zróżnicowane<sup>8</sup>. Zdarzają się również przykłady częściowego tylko

---

*Bellini and the Art of Devotion*, w: *Giovanni Bellini and the Art of Devotion*, kat. wyst., Indianapolis Museum of Art, R. Kasl (red.), Indianapolis 2004.

6 Por. Giovanni Bellini, *Madonna z Dzieciątkiem*, ok. 1480, deska, 55 x 49 cm, Rijksmuseum, Amsterdam i *Madonna z Dzieciątkiem*, ok. 1475–1480, deska, 78 x 58 cm; Gallerie dell'Accademia, Wenecja – w obu tych obrazach powtórzony jest gest ręki błogosławiącego Dzieciątka.

7 Por.: Giovanni Bellini, *Madonna z Dzieciątkiem*, ok. 1470–1475, deska, 79,8 x 57,8 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth i *Madonna z Dzieciątkiem*, ok. 1470–1475, deska, 75 x 50 cm (prawdopodobnie przycięty), Santa Maria dell'Orto, Wenecja – oprócz układu fałd szat dzieła różnią się one tym, że w wersji z Wenecji brakuje książki leżącej na parapecie i cartellino z sygnaturą (o ile nie zostało ucięte).

8 Por. Giovanni Bellini, *Madonna z Dzieciątkiem*, ok. 1460–1465, deska, 67 x 49 cm,

wykorzystania kartonów z pominięciem niektórych (nawet istotnych) postaci, co gesty pozostałych czyni niekiedy niezrozumiałymi i może nawet prowadzić do błędnych interpretacji. W *Madonnie z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem*<sup>9</sup>. Chrystus błogosławi gestem uniesionej ręki Jana Chrzciciela, natomiast w obrazie przedstawiającym samą *Madonnę z Dzieciątkiem*, przypisywanym Nicolò Rondinellemu, została ona wykonana wedle tego samego kartonu, tyle tylko, że malarz zrezygnował z przedstawienia św. Jana Chrzciciela, w związku z czym wzrok Jezusa i jego ręka zawisają w próżni.

Gdyby nie znajomość tego, w jaki sposób kartony pojedynczych postaci funkcjonowały w warsztacie Belliniego, wiele z jego obrazów można byłoby określić jako pastisze. Za taki mogłaby uchodzić kompozycja przedstawiająca *Madonnę z Dzieciątkiem i świętymi*<sup>10</sup> z Nowego Jorku. Postaci świętych otaczające Madonnę nie pasują do siebie skalą, niektóre nawet nie zwracają się w stronę Chrystusa, ich wzrok rozbiega się w różne strony, a św. Piotr wręcz odwraca się od Marii i Jezusa.

Nie ulega wątpliwości, że kompozycja została skompilowana z kilku pojedynczych kartonów, lecz przez niezbyt rozcarniętego malarza.

Z dużym prawdopodobieństwem można również założyć, że asystenci Belliniego, pod nadzorem mistrza, pracowali równocześnie nad kilkoma replikami tego samego pierwowzoru. Tak mogło być w przypadku dwóch wersji *Madonny z Dzieciątkiem, św. Janem Chrzcicielem i św. Elżbietą* – z Urbino i Frankfurtu<sup>11</sup>, wykonanych najpewniej w tym

---

Gemäldegalerie, Berlin i *Madonna z Dzieciątkiem*, ok. 1460–1465, deska, 66 x 48 cm, Rijksmuseum, Amsterdam – oba obrazy powtarzają tę samą grupę figuralną, wykonana na podstawie tego samego kartonu, różnią się jednak pejzażem w tle.

9 Giovanni Bellini i warsztat, *Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem*, ok. 1490–1500, deska, 76,2 x 58,4 cm, Indianapolis Museum of Art; Nicolò Rondinelli, *Madonna z Dzieciątkiem*, ok. 1500, deska, 76,2 x 58,7 cm, Indianapolis Museum of Art.

10 Giovanni Bellini, *Madonna z Dzieciątkiem i Świętymi*, deska, 97,2 x 153,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork.

11 Warsztat Giovanniego Belliniego, *Madonna z Dzieciątkiem, św. Janem Chrzcicielem i św. Elżbietą*, ok. 1490–1500, deska, 70 x 89,5 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale, Urbino; warsztat Giovanniego Belliniego, *Madonna z Dzieciątkiem, św. Janem Chrzcicielem i św. Elżbietą*, ok. 1490–1500, deska, 72 x 90 cm,

samym czasie przez dwóch współpracowników mistrza. Poszczególne postaci w tych dziełach zostały zestawione z kilku oddzielnych kartonów.

Wiele obrazów Bellini wykonał wspólnie z asystentami. Sygnowany jego nazwiskiem i datowany na iluzjonistycznym marmurowym parapiecie obraz przedstawiający *Madonnę z Dzieciątkiem wśród drzew*<sup>12</sup> uchodzi bezsprzecznie z oryginalne dzieło mistrza, powstałe zapewne na specjalne zamówienie. Postaci Marii i Jezusa znajdujemy jednak skopiowane z nieznacznymi zmianami w innym dziele, które opuściło pracownię Belliniego – w *Madonnie z Dzieciątkiem, św. Piotrem i św. Jerzym*<sup>13</sup>. Otaczają ich tam figury świętych, które zostały zapewne wybrane przez klienta zamawiającego obraz, a twarz św. Jerzego, wyraźnie zindywidualizowana, jest zapewne jego portretem. Pomimo tego, że rysunek grupy Madonny i Dzieciątka został wiernie powtórzony, to jednak jej malarska realizacja daleko odbiega od oryginału. Najprawdopodobniej środkowa grupa została namalowana przez asystenta Belliniego<sup>14</sup> na podstawie oryginalnego kartonu albo przerysu z już ukończonego obrazu, sam mistrz natomiast wykonał figury świętych, w tym portret donatora w postaci św. Jerzego. Taki podział pracy może dziwić z „ideologicznego” punktu widzenia, jednak nie z komercyjnego. Realizacja licznych zamówień w pracowni wymagała sprawnej współpracy mistrza i asystentów. Zrozumiałe jest, że mechaniczne replikowanie swych wzorów Bellini powierzał swym współpracownikom, sam zaś wykonywał partie obrazu wymagające i większych umiejętności malarskich – zarówno uchwycenia podobieństwa, jak i inwencji.

Niezmiernie intrygujące, acz niedostatecznie wyjaśnione, jest zagadnienie rozpowszechnienia w Wenecji i na obszarze Veneto kompozycji pochodzących z warsztatu Belliniego. W jaki sposób artyści, nie związani

---

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

12 Giovanni Bellini, *Madonna z Dzieciątkiem wśród drzew*, 1487, deska, 74 x 58 cm, Gallerie dell'Accademia, Wenecja.

13 Giovanni Bellini i warsztat, *Madonna z Dzieciątkiem, św. Piotrem i św. Jerzym*, ok. 1487, deska, 66 x 88 cm, Gallerie dell'Accademia, Wenecja.

14 Tempestini sugeruje, że autorem środkowej grupy, wykonanej na podstawie modelu Belliniego mógł być Francesco di Simone da Santacroce lub Nicolò Rondinelli – patrz: Tempestini, op.cit., s. 260.



bezpośrednio z Giovannim Bellinim, mogli wejść w posiadanie rysunków, a może i kartonów mistrza? Najbardziej prawdopodobna odpowiedź jest taka, że *invenzioni* Giambellina były na sprzedaż. Jest wielce prawdopodobne, że handel rysunkami lub kartonami cieszących się powodzeniem kompozycji był jednym ze sposobów funkcjonowania warsztatu, a dla mniej poważanego na rynku mistrza powielanie słynnych kompozycji lub ich motywów stać się mogło gwarancją powodzenia<sup>15</sup>.

Z dokonanego powyżej przeglądu wynika, że nasz wymagowany fałszerz musiałby zdecydować, czy będzie podrabiał – oryginalną, prototypową kompozycję samego Giovanniego Belliniego; czy taką, nad którą mistrz pracował wraz z asystentami; czy jedną z typowych kompozycji powtarzanych w wielu różnych wariantach przez asystentów, a nawet przez artystów spoza warsztatu mistrza. Różnice byłyby bowiem zauważalne. Własnoręczna kompozycja Giambellina miałaby podrysowanie z wolnej ręki z niewielkim udziałem kartonów, kompozycja warsztatowa mogłaby być zestawieniem wielu funkcjonujących w pracowni kartonów, a wersja spoza warsztatu powtarzałaby określone przedstawienie za pomocą jednego mechanicznie skopiowanego kartonu.

Bellini był bowiem jednym z tych artystów, który był w stanie nanieść rysunek kompozycji na grunt podobrazia bezpośrednio, z wolnej ręki, a użycie kartonów ograniczał do trudniejszych partii architektonicznych<sup>16</sup> lub do mechanicznego kopiowania skomplikowanych detali. Tak więc kartony były używane w warsztacie Belliniego do replikowania popularnych przedstawień dewocyjnych, ale raczej nie przy powstawaniu ich prototypów. Fałszerz miałby ułatwione zadanie, gdyby próbował stworzyć replikę lub wersję jednej ze znanych i zachowanych kompozycji Belliniego. Mógłby wtedy skopiować główne postaci z jednej z kilkudziesięciu wersji *Madonny z Dzieciątkiem*, opracowanych w pracowni

15 Tempestini, op.cit.

16 Niektóre detali architektonicznych *Koronacji Marii Pala Pesaro* były przekopowane kartonu. Najprawdopodobniej jeden karton został wykorzystany do podrysowania prawej i, po jego odwróceniu, do lewej strony tronu – patrz: *La pala ricostituita: 'L'Incoronazione della Vergine' e la cimasa vaticana di Giovanni Bellini. Indagini e restauri*, kat. wyst., Museo Civico, Pesaro, M.R. Valazzi (red.), Pesaro 1988, s. 88–89.

mistrza, stworzyć ich karton, a następnie nanieść na grunt za pomocą przetróchy lub metodą *calcare*. Elementy architektoniczne, kotary, lub elementy pejzażu mógłby skopiować z innych obrazów.

## Podobrazie i podrysowanie

Deska topolowa, na której namalowałby swój obraz nie musiałaby pochodzić z drzewa ściętego w XV wieku. Dendrochronologia jest bezradna wobec nierównomiernie przyrastającej topoli, dla której nie można stworzyć odpowiednich wzorców. Tak więc punkt dla naszego fałszerza, który mógłby posłużyć się podobrazem późniejszym. Wymiar tego podobrazia nie może być jednak przypadkowy. Obrazy dewocyjne w warsztatach weneckiego Quattrocenta zazwyczaj powstawały w standardowych rozmiarach i było to ułatwienie nie tylko dla stolarzy, lecz również malarzy, którzy przy powstawaniu replik popularnych kompozycji posługiwali się zwymiarowanymi kartonami. Rozmiar deski miał więc istotne znaczenie. W przypadku kłopotów ze znalezieniem podobrazia o właściwych wymiarach fałszerz mógłby jednak stworzyć wrażenie, że deska jest wtórnie przycięta, co wiązałoby się z odpowiednim zniekształceniem (przycięciem) samej kompozycji malarskiej. Dla uproszczenia pominię zagadnienia stolarskich łączy i obróbki, gruntów, *imprimitur* i przeklejeń i przejdę od razu do kwestii podrysowania.

Podrysowania w obrazach Belliniego zmieniają się w czasie. W latach sześćdziesiątych i kolejnych dekadach XV wieku są starannie opracowane, zaznaczone są nie tylko kontury postaci i przedmiotów, lecz również szczegółowo, za pomocą gęstego szrafowania, wypracowany jest modelunek partii ocienionych<sup>17</sup>. Kreski są cienkie, krótkie, gęsto

17 Szczegółowy modelunek za pomocą szrafowania warstwie podrysowania został wykryty za pomocą reflektografii w podczerwieni w wielu obrazach Belliniego z lat sześćdziesiątych siedemdziesiątych, m.in.: *Tryptyk Św. Sebastiana* (Galleria dell'Accademia, Wenecja), *Madonna Frizzoni* (Museo Correr, Wenecja), *Madonna Greca* (Pinacoteca di Brera, Mediolan), *Ofiarowanie Chrystusa w Świątyni* (Galleria Querini Stampalia, Wenecja), *Pietà anielska* (National Gallery, Londyn). W wielu obrazach

nałożone, najczęściej płynnym materiałem delikatną końcówką pędzla. Szrafowanie zaznacza partie zacienione, a więc stanowi wstępny modelunek światłocieniowy. (Podobny charakter mają podrysowania innych malarzy z Wenecji i Veneto, a także północnych Włoch z tego okresu<sup>18</sup>).

Tego typu staranne podrysowania wykonywał Bellini do końca stulecia. Po 1500 roku znacznie je uprościł. W późnych obrazach zredukował podrysowania do prostych konturów i zaznaczenia linii załamujących się fałd. Znika szrafowanie, tak starannie wypracowywane w kompozycjach z lat siedemdziesiątych i późniejszych – podobnie jak na rysunkach na papierze pochodzących z tego samego czasu, w których cienie i półcienie zaznaczone są pędzlem, płynnie i malarsko. Falszeryz naśladowujący dewocyjne przedstawienie *Madonny z Dzieciątkiem*, które miałyby być oryginalnym dziełem Giambellina, a nie jego warsztatu musiałby o tym wiedzieć, w związku z tym podrysowanie powinien wykonać posługując się precyzyjnym, delikatnym szrafowaniem form. Pierwszy zarys postaci na białym gruncie podobrazia Bellini wykonywał suchym materiałem, który można było delikatnie zetrzeć i poprawić, następnie główne kontury utrwałął płynnym materiałem nakładanym pędzlem. Kontury w podrysowaniach Belliniego są mocniejsze i ciemniejsze niż delikatne linie wewnętrznego modelunku. W przypadku fałszerstwa kompozycji replikowanej przez członków warsztatu wystarczyłby zarys kompozycji z kartonu.

Podrysowanie, ukryte pod farbami, po ukończeniu obrazu nie było widoczne, jednakże z czasem ujawniło się i można je oglądać nie tylko dzięki reflektogramom w podczerwieni, lecz również gołym okiem, głównie w jasnych partiach obrazu, zazwyczaj w karnacjach. Biel ołowiowa w spoiwie olejnym z czasem staje się coraz bardziej przezroczysta, ujawniając ciemne linearne podrysowania. Niestety nie umiem doradzić naszemu fałszerzowi, jak doprowadzić do polimeryzacji spoiwa tak, aby uzyskać efekt wtórnej przezroczystości jasnych partii architektonicznych lub karnacji, które doprowadziłyby do ujawnienia ciemnego pod-Belliniego z tego czasu podrysowania widoczne są też gołym okiem w wyniku uprzeczroczystnienia się warstw malarskich.

18 Są to: Andrea Mantegna, Marco Zoppo, Bartolomeo Vivarini, Carlo Crivelli, a przede wszystkim działający Ferrarze Cosmè Tura.

rysowania. Wszystkie pigmenty oraz spoiwa można postarzać stosując odpowiednio agresywną atmosferę (tlenki siarki, azoru, chloru, bromu) i temperaturę<sup>19</sup>.

## Farby i warstwy malarskie

Falszerz, podobnie, jak Giovanni Bellini musiałby przygotować farby samodzielnie. Utrzeć pigmenty z wodą, a następnie z wypełniaczem i spoiwem. Odcienie do modelunku światłocieniowego powinien przygotować w procesie ucierania farby, dawni mistrzowie nie używali bowiem palety do uzyskiwania odpowiednich gradacji koloru, lecz mieli je utarte z gładką powierzchnią. Powstawały one z odpowiednich proporcji kilku pigmentów ucieranych razem. Na przykład, aby uzyskać kolor fioletowy i jego odcienie – a nie było w dawnym malarstwie pigmentu lub barwnika o tym kolorze – można było, albo utrzeć ze sobą pigmenty czerwone i niebieskie, albo nałożyć błękitny (lub szarobłękitny) laserunek na czerwoną podmalówkę. Giovanni Bellini dzięki mieszaninom kilku pigmentów uzyskiwał wiele wyrafinowanych odcieni fioletu. W zależności od proporcji poszczególnych składników: czerwonych barwników organicznych, azurytu i bieli ołowiowej mógł powstać kolor głęboko fioletowy, purpurowy lub różowy; purpurę malarz otrzymywał z wymieszania kosztownej ultramaryny z kraplakiem. Różnice w proporcji tych samych składników mogły być również wykorzystane przez Belliniego do modelunku światłocieniowego, w cieniach przeważały zazwyczaj czerwone barwniki organiczne, a w chłodnych światłach azuryt i biel – co jest echem tradycyjnego *cangiante*, tyle że o bardziej subtelnych przejściach pomiędzy poszczególnymi odcieniami.

O pułapkach czyhających na fałszerza używającego tradycyjnych pigmentów, lecz produkowanych współcześnie, takich, jak biel ołowiowa, czy ultramaryna – ale dotyczy to również wielu innych m.in. azurytu czy malachitu – była mowa już wcześniej. Podobnie rzecz się ma

19 Badania nad akceleracją procesów starzenia materiałów malarskich prowadzone są w Polsce na UMK w Toruniu.

w przypadku barwników. W czasach Belliniego, ale i przez dwa kolejne stulecia, barwniki były wtórnie pozyskiwane z barwionych tkanin. Nie były jeszcze znane metody osadzania barwnika na innym podłożu niż włókno, dlatego do „odzyskania” barwnika wykorzystywano zabarwione wcześniej tkaniny, które po poddaniu działaniu zasad rozpuszczały włókno, pozostawiając czysty barwnik, wykorzystywany wtórnie w malarstwie<sup>20</sup>. Dopiero w XVII wieku i później wykształciły się metody uzyskiwania barwnika do celów malarskich bezpośrednio z insektów i osadzania ich na nieorganicznym (mineralnym) substracie<sup>21</sup>. A w barwnikach uzyskanych z tkanin można bez trudu zidentyfikować ich molekuły, na przykład za pomocą mikroskopii elektronowej, SIMS, lub sondy jonowej, co pozwala na datowanie obrazów piętnasto- i szesnastowiecznych.

Czerwone barwniki organiczne w spoiwie olejnym tworzyły głębokie, chłodne w odcieniu laserunki. Były też używane w mieszaninach z innymi pigmentami. Bardzo często dwie odmienne czerwone laki mogły być użyte w oddzielnych warstwach, najczęściej warstwa kraplaku w spodniej, a koszenili w wierzchniej. Mogło to być spowodowane względami zarówno ekonomicznymi, jak i estetycznymi. Barwnik uzyskiwany z insektów był purpurowy w odcieniu i bardzo drogi, kraplak wyrabiany z korzenia marzanny farbiarskiej był tańszy i posiadał cieplejszy, bardziej oranżowy odcień. Również barwnik z drzewa brazylijskiego, mimo swego pięknego karmazynowego koloru, występował raczej w podmalówkach ze względu na niestabilność i tendencję do odbarwiania się. Gdyby nasz fałszerz wiedział o tym, to rzecz jasna nie popełniłby również i tak oczywistego błędu, jak zastosowanie przy podróbce obrazu końca XV wieku koszenili amerykańskiej.

---

20 J. Kirby, M. Spring, C. Higgitt, *The Technology of Eighteenth- and Nineteenth-Century Red Lake Pigments*, „National Gallery Technical Bulletin”, 28, 2007, s. 71.

21 Ibidem.

## Spoiwa

Dewocyjne kompozycje Giambellina, powstające w ostatniej ćwierci XV wieku powstawały w technikach mieszanych. Malarze włoscy tego czasu, adaptowali już spoiwo olejne, ale świadomie łączyli je z temperą jajową. Jednym ze sposobów łączenia w jednym obrazie różnych spoiw było stosowanie każdego z nich do innych pigmentów lub różnych warstw technologicznych. Jajo było długo używane jako spoiwo do jasnych kolorów i do karnacji, natomiast olej do pogłębiania cieni i intensyfikowania ciemnych partii w obrazie. Powszechnie stosowano też temperowe podmalówki pod olejne wykończenia. Użycie szybko schnącego i kryjącego spoiwa temperowego jako podmalówki pod olejne laserunki, albo też stosowanie tempery do jasnych, czystych kolorów w piętnastowiecznym malarstwie włoskim było stosunkowo powszechną praktyką, którą można spotkać również i w następnym stuleciu.

Jacopo Bellini i jego synowie – Giovanni i Gentile – pierwsze eksperymenty ze spoiwem olejnym podjęli w latach sześćdziesiątych XV wieku (jeśli nawet nie wcześniej, pod koniec lat pięćdziesiątych<sup>22</sup>) i ma to ścisły związek z obecnością artystów niderlandzkich i ich obrazów we Włoszech. Olej lniany został wykryty już w bardzo wczesnych obrazach Giovanniego Belliniego, lecz jego wczesne doświadczenia z tym spoiwem nie różnią się od eksperymentów innych włoskich malarzy dokonywanych w tym samym czasie.

Wykonane niedawno w Wenecji badania grupy Belliniowskich Madonn potwierdziły, że malarz, szczególnie w niewielkich kompozycjach dewocyjnych stosował system temperowych podmalówek, niekiedy z dodatkiem oleju, tworząc mieszaninę zwaną we Włoszech *tempera grassa*, farby temperowe stosował również w przypadku jasnych, bardziej kryjących kolorów, podczas gdy farby olejne były zarezerwowane do barw ciemnych i przeźroczystych laserunków<sup>23</sup> – kolejna istotna wskazówka dla naszego wyimaginowanego fałszerza.

22 J. Dunkerton, *Bellini's Technique*, w: *The Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, P. Humfrey (red.), Cambridge 2004, s. 200.

23 *Il colore ritrovato: Bellini a Venezia*, kat. wyst. Gallerie dell'Accademia, Wenecja, R. Goffen, G. Nepi Schirè (red.), Milano 2000, s. 70.

Genialni fałszerze malarstwa włoskiego Icilio Federico Joni i Umberto Giunti, działający we Włoszech w pierwszych trzech dekadach XX wieku znakomicie naśladowali efekty starzenia się starych obrazów, chociaż nie stosowali materiałów historycznych<sup>24</sup>. Byli to ostatni fałszerze w dziejach, którzy mogli odnieść tak spektakularny sukces, ich dzieła, jeszcze nie tak dawno eksponowane były w muzeach amerykańskich jako sienneńskie, czy florenckie oryginały. Późniejszego casusu van Megerena nie umiem bowiem wytłumaczyć inaczej, niż tylko jako zbiorową halucynację. Dopiero po II wojnie obrazy Joniego i Giuntiego zostały zbadane i zdemaskowane za pomocą badań fizykochemicznych. Joni i Giunti, fałszerze i zarazem restauratorzy włoskiego malarstwa, znakomicie naśladowali efekty starzenia się podobrazy, złota, farb, ale oni mogli sobie jeszcze pozwolić na przyciemnianie obrazów dymem z cygar.

Natomiast nasz fałszerz musiałby zróżnicować efekty starzenia się poszczególnych materiałów malarskich – nie tylko zabrudzić i przyciemnić werniks, ale również imitować zanikający odbarwiony laserunek na sukni Marii, która oryginalnie była czerwona w cieniach i różowa w półświatłach, a po kilkuset latach już tylko biała – biała bielą podmalówki – zaledwie ze śladami barwnika; czy pociemnienie żywiczynu miedzi, który z intensywnie zielonego stał się brązowozłocisty; doprowadzić do efektu choroby ultramaryny lub przyciemnienia azurytu w spoiwie olejnym.

## Podsumowanie

Fałszerz doskonały musiałby być nie tylko artystą na miarę tych, których naśladuje, lecz również stosować właściwe im receptury i materiały malarskie, a w dodatku w odpowiedni sposób je postarzyć. Falsyfikat doskonały nie jest – moim zdaniem – możliwy, nie ma bowiem zbrodni doskonałej, są tylko nieudolnie prowadzone śledztwa i źle, niedostatecznie wnikliwie stawiane pytania. Wykonanie znakomitego falsyfikatu ma-

<sup>24</sup> Por. *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, kat. wyst., Palazzo Squarcialupi, Siena 2004.

larstwa dawnego wymaga sztuki artystycznej, technicznej i szerokiej wiedzy technologicznej. Jednakże wykrycie znakomitego falsyfikatu wymaga również gruntownej wiedzy o technikach malarskich, jak też szerokiej znajomości metod analitycznych, jakimi dysponuje współczesna chemia i fizyka.

Gdyby znalazł się obecnie na rynku falsyfiat Giovanniego Belliniego, Tycjana lub jakiegokolwiek innego mistrza dawnego na tak wysokim poziomie, że nie byłby rozpoznawalny „na oko”, a nawet po wykonaniu podstawowych badań laboratoryjnych, identyfikujących pigmenty i spoiwa, to zmierzenie się z wiedzą i talentem jego twórcy, a więc hipotetycznego fałszerza doskonałego, byłoby wyzwaniem dla wytrawnego znawcy. Z praktyki wynika, że na szczęście tych pierwszych jest znacznie mniej niż tych drugich.

Problem fałszerstw malarstwa dawnego nie dotyczy jednak polskiego rynku sztuki. Na polskim rynku pojawiają się bowiem łatwo rozpoznawalne dziewiętnastowieczne kopie malarstwa dawnego, niezmiernie rzadko jednak współczesne, czy nawet stu, czy dwustuletnie falsyfikaty, a te można w bardzo prosty sposób zdemaskować. Dzisiejszych badaczy nie wprawiają również w zakłopotanie siedemnastowieczne fałszerstwa malarstwa weneckiego XVI wieku, nawet dzieła Pietro della Vecchii, już w swej epoce zwanego *simia di Giorgione*.

W latach 1643–1645 Pietro della Vecchia konserwował *Madonnę z Castelfranco*<sup>25</sup>, jednakże technika malarska Giorgiona, którą podczas restauracji obrazu mógł poznać nie wpłynęła w zasadniczy sposób na jego własne kreacje, naśladujące dzieła szesnastowiecznego mistrza. Technika obrazów della Vecchii, nawet tych, które miały uchodzić za prace Giorgiona, była typowa dla malarstwa XVII wieku, ale – co należy dodać – wprawiały w błąd siedemnastowiecznych kolekcjonerów. Jeszcze do niedawna dwa przedstawienia bravi, typowe siedemnastowieczne giorgioneschi uchodziły za oryginały Giorgiona.

---

25 Interwencja Pietro della Vecchii nie była konserwacją w dzisiejszym rozumieniu. Malarz uzupełnił zniszczony obraz wieloma przemalowaniami. To jego dziełem, a nie Giorgiona jest głowa i częściowo postać św. Liberaliusza, a także postać św. Franciszka – patrz rentgenogram obrazu w: *Giorgione. Le maraviglie dell'arte*, kat. wyst., Gallerie dell'Accademia, Wenecja, red. G. Nepi Scirè, S. Rossi, Venezia, s. 202–203.



Na polskim rynku problem fałszerstw dotyczy jednak tylko artystów polskich i to tych, działających w XIX i XX wieku. Są to fałszerstwa Kossaków, Gierymskich, Jacka Malczewskiego, Leona Wyczółkowskiego, Witkacego i wielu innych. Jednakże przy obecnym stanie wiedzy o warsztatach i materiałach malarskich używanych przez popularnych polskich artystów, fałszerstwa te – o ile są wykonane na wysokim poziomie artystycznym – trudno rozpoznać.

Dziś nikt już nie sprzeda rzekomego „Vermeera”, ale może się zdarzyć, że uda się stworzyć rzekomego „Gierymskiego”, czy „Brandta”, który trafi do prywatnej, a nawet państwowej kolekcji. Dzieje się tak, ponieważ nie istnieje żadna baza danych, obejmująca wykaz materiałów używanych przez tych malarzy i opis technologii, jaką stosowali.

Taka baza danych powinna sukcesywnie powstawać jako efekt projektów badawczych, towarzyszących każdej ważniejszej wystawie monograficznej polskich artystów. Historycy sztuki są bowiem często bezradni wobec wyrafinowanych fałszerstw polskiego malarstwa ostatnich stuleci. Przed fałszywymi Rembrandtami, czy Tycjanami – współczesnymi i tymi z epoki – umiemy się już bronić dzięki wielu długotrwałym, wnikliwym kampaniom badawczym i konserwatorskim prowadzonym w europejskich laboratoriach i muzeach. Nieomal każda współczesna monografia artysty zawiera bądź to aneks dotyczący technologii jego malarstwa, bądź informacje te wplecione są w główny tekst. W przypadku publikacji muzealnych, zarówno katalogów wystaw, jak i katalogów zbiorów, tego typu ujęcie jest już właściwie powszechnie oczekiwanym standardem.

Badaniami technologicznymi obejmuje się twórczość poszczególnych artystów, ale coraz częściej szkoły malarskie, kierunki, czy też szerokie problemy<sup>26</sup>.

W Polsce ten sposób uprawiania historii sztuki, wykorzystujący wyniki badań konserwatorskich i technologicznych, konfrontowanych ponadto z dawnym piśmiennictwem o sztuce nieomal nie istnieje, często jest nierozumiany, a w dodatku rzadko cieszy się uznaniem, jako zbyt „techniczny”, „konserwatorski”, a nawet „prozaiczny” i „niewnoszący niczego istotnego”.

---

26 Np. zagadnienie podrysowań w malarstwie – patrz: *Underdrawings in Renaissance Paintings*, kat. wyst., D. Bomford (red.), National Gallery, London 2002.

W Polsce istnieje coraz więcej znakomitych ośrodków badawczych i wyspecjalizowanych laboratoriów zainteresowanych badaniami dzieł sztuki, ale niestety współpracą z nimi częstokroć nie są zainteresowani historycy sztuki, ani nawet instytucje muzealne. W związku z tym badania prowadzone przez fizyków, chemików i konserwatorów pozbawione są często historycznego kontekstu, dotyczą przypadkowych dzieł sztuki, niejednokrotnie pozostają hermetyczne i nieczytelne, a przez to nieprzydatne dla historyków sztuki; z kolei badania historyków sztuki nie są poparte (niekiedy nawet w najprostszych kwestiach) analizami o charakterze technologicznym i warsztatowym.

Dlatego kupujemy do polskich muzeów fałszerstwa, a wiedza historyków sztuki, podejmujących się wykonania ekspertyz, w zakresie technologii malarstwa jest często zdecydowanie niewystarczająca.



## **Prof. dr hab. Tadeusz Widła**

Kierownik Katedry Kryminalistyki Uniwersytetu Śląskiego.

Doktoryzował się w 1977 roku na Uniwersytecie Śląskim (*Kryminalistyczna ekspertyza obrazów*), a habilitował w 1989 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim (*Cechy pła w piśmie ręcznym*). Specjalizuje się m.in. w problematyce ekspertyzy sygnatur – zob. publikacje na temat sygnatur Kossaków, Fałata, Dürera, Kandinsky’ego lub Rame’a; a także liczne publikacje na temat typowych znamion fałszerstwa lub o znanych fałszerzach (m.in. o sprawie van Meegerena).

## FAŁSZERSTWO DOSKONAŁE

Czy możliwe jest fałszerstwo doskonałe? Teoretycznie: NIE! Doskonałość dana jest tylko bytom doskonałym (Absolutom) i produktem przez Nich wytworzonym – jeżeli postanowią, że mają to być produkty doskonałe. Dla innych wytwórców doskonałość to nie status, nie osiągnięty punkt docelowy, ale drogowskaz!

Praktycznie: TAK! Jeżeli za doskonały produkt fałszerza uznamy taki, który skutecznie opiera się zdemaskowaniu. By tak jednak się stało, zaistnieć musi koegzystencja wielu czynników, które w poniższym zestawieniu uporządkowano według zasady **siedmiu złotych pytań** – przez jednego z twórców współczesnej kryminalistyki, Hansa Grossa, zaczerpniętej od Kwintyliana.

### Co (się zdarzyło)?

Odpowiedź na tak postawione pytanie jest konieczna; bo jej treść warunkuje uznanie, że dane zachowanie pozostaje w prawie uzasadnionym zainteresowaniu organów ścigania, a następnie organów wymiaru sprawiedliwości. Stan faktyczny można rozpoznać jako zachowanie polegające na wyprodukowaniu oraz być może wprowadzeniu do obrotu fałszyfikatu: kopii imitującej replikę, kolażu tematycznego, wariacji (produktu *alla maniera*), przesygnowaniu dzieła. Ale który z czynów zabronionych popełniono. Przegląd uregulowań normatywnych zdaje się wskazywać na zagmatwanie; wynikające z faktu, że zastosowanie mogą znaleźć:

1. *Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami* (Dz.U. Nr 162 / 2003, poz. 1568), zgodnie z poprawką z dn. 24 lutego 2006 r. penalizująca:

- Podrobienie lub przerobienie zabytku, w celu użycia takiego przedmiotu (obiektu) w obrocie zabytkami.
- Zbycie tak wytworzonego fałszyfikatu.

- I za popełnienie któregoś z tych czynów przewidująca takie same kary: grzywnę, karę ograniczenia wolności lub karę pozbawienia wolności do 2 lat.

2. *Ustawa Kodeks karny* (Dz.U. Nr 88/1997, poz. 553), w art. 286 kk penalizująca oszustwo; tj. czyn polegający na doprowadzeniu innej osoby do niekorzystnego rozporządzenia własnym lub cudzym mieniem, za pomocą wprowadzenia jej w błąd albo wykorzystania błędu lub niezdolności do należytego pojmowania przedsiębranego działania. Za czyn taki, jeżeli działa w celu osiągnięcia korzyści majątkowej, podlega karze pozbawienia wolności od 6 miesięcy do 8 lat.

3. A w przypadku sfalszowania sygnatury lub daty:

- Tenże sam *Kodeks karny*; bo w art. 306 kk wskazano, że sprawca podrobienia lub przerobienia znaku identyfikacyjnego, daty produkcji, etc., podlega karze pozbawienia wolności do 3 lat.
- *Ustawa Prawo własności przemysłowej* (Dz.U. Nr 119/03, poz. 1117); bo w art. 305 p.w.p. przewidziano, że za oznaczanie towaru podrobionym znakiem towarowym w celu prowadzenia go do obrotu lub za dokonanie obrotu tak oznaczonym towarem, grozi kara grzywny, ograniczenia wolności lub pozbawienia wolności do 2 lat.
- *Ustawa o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji* (Dz.U. Nr 153/03, poz. 1503); gdzie w art. 25 przewidziano karę grzywny lub aresztu dla osoby, która przez oznaczenie towaru lub usługi wprowadza klientów w błąd co do pochodzenia, ilości, jakości, składników, sposobu wykonania, etc.

Wydawać by się mogło, że z gąszczem tym można się uporać odwołując się do klauzul derogacyjnych głoszących, że *lex posterior derogat legi priori* oraz że *lex specialis derogat legi generali*. Obie nakazywałyby za miarodajne uznać uregulowania zawarte w art. 109 a u.o.z.o.z. lub w art. 109 b u.o.z.o.z. Rzecz jednak w tym, że nie każdy falsyfikat aspirować może do rangi imitacji (przeróbki) zabytku; bo w świetle art. 3 u.o.z.o.z. jest nim tylko „(...) nieruchomość lub rzecz ruchoma, ich części lub zespoły, będące dziełem człowieka lub związane z jego działalnością i stanowiące świadectwo minionej epoki bądź zdarzenia,

których zachowanie leży w interesie społecznym ze względu na posiadaną wartość historyczną, artystyczną lub naukową”. Niezależnie od faktu, że nie każdy zabytek to dzieło sztuki; kryterium czasu pochodzenia (z minionej epoki) nie będą spełniać imitacje (przeróbki) dzieł współczesnych. Zasadne więc wydaje się uznanie, że podrabianie (przerabianie) dzieł sztuki to czynności przygotowawcze do czynu opisanego w art. 286 kk; a sam czyn ziści się z chwilą doprowadzenia kogoś do niekorzystnego rozporządzenia mieniem, o ile oczywiście podejmowany będzie w celu osiągnięcia korzyści majątkowej. W przeciwnym przypadku należałoby przyjąć, że za sfalszowanie (wprowadzanie do obrotu) dzieła rzekomo pochodzącego z minionej epoki grozi niższa kara, aniżeli za sfalszowanie dzieła współczesnego; a to w świetle wykładni funkcjonalnej jest nie do zaakceptowania i klóciłoby się z **zasadą racjonalnego ustawodawcy**.

Także – kierując się zakresami zastosowania i zakresami normowania – w przypadku sfalszowania (podrobienia, przerobienia) sygnatury za właściwą należy uznać normę opisaną w art. 306 kk. Dziś przecież – inaczej niż w czasach Dawnych Mistrzów – twórczość artystyczna nie mieści się w zakresie normowania opisanego w *Prawie własności przemysłowej i Ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji*.

Istnieje jednak problem prawidłowej kwalifikacji czynów polegających na sfalszowaniu obrazu i sygnatury lub sfalszowania obrazu przez podrobienie (przerobienie) sygnatury. Obraz przecież może być – i zazwyczaj bywa – autentyczny i autentyczna jest jego sygnatura; albo może być podrobiony i podrobiona będzie sygnatura. W przypadku postsygnowań może jednak być też tak, że autentyczny obraz będzie nośnikiem nieautentycznej sygnatury; jak i że sygnatura będzie autentyczna (podstępnie wyludzona lub tzw. sygnatura dobroczynności), a nieautentyczny obraz. Obraz i jego oznakowanie to jednak dwa różne byty (w weneckiej Galerii Akademii eksponowana jest m.in. sygnatura Belliniego, bo tylko ona przetrwała z całego obiektu). Mając to wszystko na uwadze, należy liczyć się z faktem, że zajdzie konieczność kwalifikacji czynu z odwołaniem się do konstrukcji tzw. kumulatywnego zbiegu przepisów ustawy (tu art. 286 kk i art. 306 kk).

Powyżej opisany gąszcz uregulowań normatywnych to jedna z przyczyn pewnej niechęci organów ścigania do angażowania sił i środków w ściganie fałszerzy.

## Kto (był) pokrzywdzonym, sprawcą)?

1. Ustalenie **pokrzywdzonego** – a będzie nim zarówno artysta, któremu tak „pomnożono” dorobek, jak i oszukany nabywca, także może być trudne; albowiem:

- Artyści niekiedy wypierają się autorstwa swych słabszych dzieł; choć przecież i takie tworzyli. Miewali przecież lepsze i gorsze okresy. Nie kto inny jak Max Liebermann powiedział: „ceśmy historyków sztuki; bo oni kiedyś o dziełach, które nam się nie udały powiedzą, że to falsyfikaty”. Niekiedy te gorsze dzieła to rezultaty „seryjnej produkcji”, podejmowanej choćby z potrzeb finansowych. Dane więc to było i wybitnym twórcom, np. J. Fałatowi; gdy rodzina z powodu narkomanii syna popadła w kłopoty finansowe. Seryjność malowanych widoczków sprawiła, że wśród krytyków narodziło się powiedzenie, iż malarz się „sfalacił” – na określenie tak postępującego artysty. Ci zaś, którzy przypisywali sobie dzieła współpracowników warsztatowych (np. Wojciech Kossak lub Jerzy Kossak), z czasem nie bardzo sprawowali kontrolę nad tym, co rzeczywiście od nich pochodzi. Niekiedy z innych względów skrywają prawdę; np. z rodzinnej korespondencji Wojciech Kossaka wynika, że skrywał fakt, iż jego syn (Jerzy) wytwarza imitacje jego obrazów i podpisuje je nazwiskiem ojca. Niektórzy twórcy lekce sobie ważą swe autorstwo (ze szkodą nie tylko dla siebie, ale i nabywców) – np. S. Dali podarował przyjacielowi zestaw płyt graficznych oraz pokaźny zbiór kartonów z własnym podpisem.
- Przyjaźnie i solidarność zawodowa zrodziły zjawisko „sygnatur dobroczynności”; przez twórców, których dzieła cieszyły pokupnością składanych na obrazach kolegów o mniejszym powodzeniu rynkowym. Z literatury wiadomo, że składał je już Apelles (stąd w ogóle



wiadomo, że sygnował swe obrazy); a w czasach nam bliższych zasłynął z nich np. M. Vlaminck. Takie zachowania mieściły się w środowiskowych kodeksach etycznych artystów; niekiedy osobniczo zdeformowanych za sprawą wcześniejszych niepowodzeń, przepelnionych niechęcią do profanów i filistrów. Trudno teraz oczekiwać, że taki twórca przyzna się do współudziału w takim w istocie oszukiwaniu nabywców.

- Nie zawsze można liczyć na lojalną współpracę ze strony posiadaczy, bo niektórzy z nich niechętnie akceptują fakt, że w ich zbiorach znajdował się falsyfikat – za sprawą czynników ambicjonalnych (nie pozwala im na to miłość własna), bądź niezgody na poniesienie uszczerbku finansowego (braku przyzwolenia na deprecjację posiadanego przedmiotu). W razie nabrania podejrzeń raczej starają się tego przedmiotu pozbyć. Stąd trudno nawet oszacować tzw. ciemną liczbę zdarzeń.

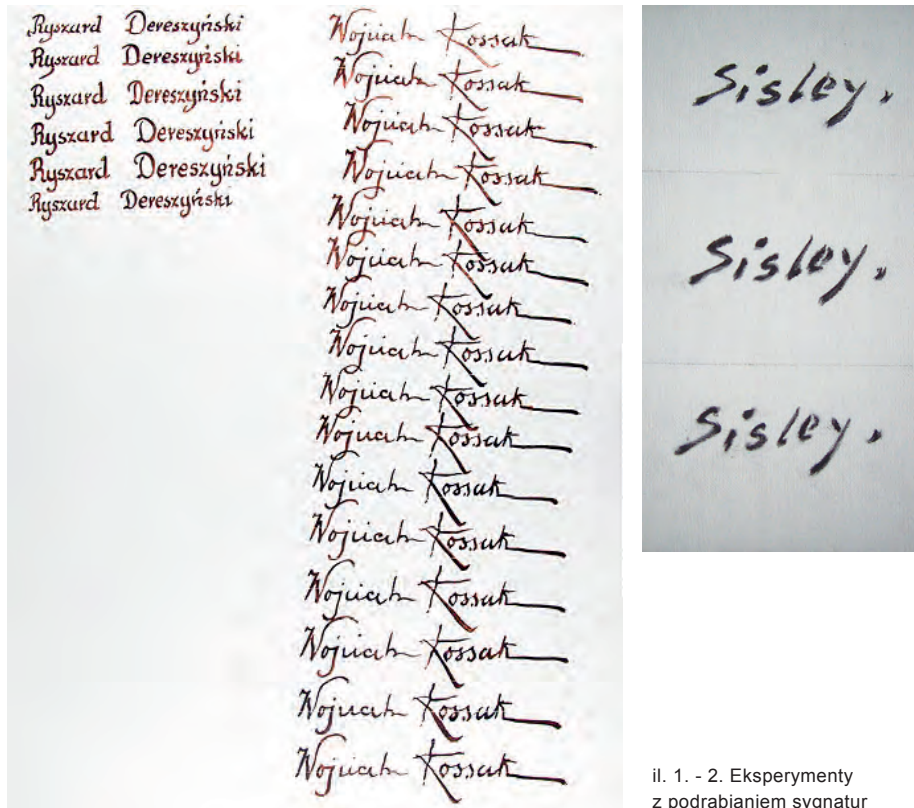
2. Ustalenie **sprawcy** – na podstawie badań samego falsyfikatu – niekiedy jest możliwe.

- Dotyczy to zarówno fałszerzy sygnatur – tu stosuje się metodykę kryminalistycznej ekspertyzy pismoznawczej; choć poważny problem stwarza kompletowanie odpowiedniego materiału porównawczego (nie wystarczają podpisy na reprodukcjach, konieczne są co najmniej odpowiednio wykonane fotografie);
- jak i wytwórców dzieł (obrazów, rzeźb, etc.) – tu stosuje się metodykę atrybucyjną, porównawczą analizę piktologiczną (grafizmu niewerbalnego); a w pewnym, ograniczonym zakresie wykorzystać można wiedzę materiałoznawczą (o nawykach twórców w doborze materiałów o odpowiednich znamionach fizykochemicznych).

## Dlaczego (motywy)?

1. Fałszerz bywa zdeterminowany z następujących przyczyn:

- Uczuć wyższych – np. Macpherson z jego Pieśniami Osjana, Hanka z rzekomymi rękopisami staroczeskimi, czy też Czernicka z jej rzekomymi listami Chopina do Delfiny Potockiej.



il. 1. - 2. Eksperymenty z podrobieniem sygnatur

- Niedostatku, w jakim znalazł się z braku uznania na rynku sztuki lub prac użytkowych – np. Elmyr de Hory (Elmer Hoffman), który z tego powodu narysował swój pierwszy rzekomy szkic Picassa.
  - Poczucia odrzucenia: przez rynek, a w przypadku niektórych twórców bardziej liczy się odrzucenie przez krytykę (van Meegeren). Niekiedy zresztą uznanie pojawia się dopiero po poznaniu jego roli (fałszerza) – np. van Meegeren, Schnuppner.
2. Determinacja może skłonić do szczególnej staranności – studiów twórczości danego artysty i dobierania cyklu tematycznego, w który fałszerz może się wpasować i szczególnej dbałości warsztatowej. Za szczególnie wymowny przykład może posłużyć: Han (Hendrikus Andreas) van Meegeren; który przed namalowaniem pierwszych

„vermeerów” poczynił odpowiednie studia literatury przedmiotu (w efekcie klimatem swych produktów wpasował się w dyskutowane wtedy wpływy Caravaggia na Vermeera) oraz przygotowania techniczne (w ramach wprawek namalował „halsa”) i materiałowe (lapis lazuli sprowadzał aż z Londynu). Innym przykładem może być staranność de Hory’ego, który skupował stare albumy i z nich pozyskiwał papier na imitacje (później na jego zlecenie czynili to Lessard i Legros).

## Gdzie?

Falszowanie i wprowadzanie do obrotu się umiędzynarodowiło, zwłaszcza za sprawą otwarcia granic. Falsyfikaty niekiedy powstają etapami – w jednym kraju powstają półprodukty, które następnie są postarzane w innym; a w jeszcze innym zakontraktowany fałszerz podrabia sygnatury. De Hory niektóre ze swych falsyfikatów namalował we Francji i wyeksportował do Stanów Zjednoczonych. Potem malował na Ibizie, a Lessard i Legros sprzedawali je w Europie i w USA (m.in. do kolekcji Meadowsa i galerii braci Perlsów). Miarą umiędzynarodowienia może być też fakt, że i do Polski też dotarły fałszywe grafiki ze słynnego fałszerskiego warsztatu w Danii.

## Kiedy?

Woelflin trafnie kiedyś stwierdził, że „nie wszystko jest możliwe w każdym czasie”; co można by uzupełnić o tezę, że „nie wszystko jest możliwe wszędzie”. Mając to na uwadze, należy pamiętać, że:

1. Współcześnie ujawniane są falsyfikaty wykonane w zamierzczłych czasach. Wśród kolekcjonerów malarstwa i rzeźby, podobnie jak wśród numizmatyków są zresztą zbieracze takich osobliwości. Z myślą o nich – przynajmniej wg oficjalnych deklaracji – w latach sześćdziesiątych sprzedano zasoby policyjnego magazynu w Paryżu (w rzeczywistości dlatego,

że pękał w szwach). Rychło też przeciekły na rynek oryginałów i wolno mniemać, że niektóre z nich są dziś ozdobą prywatnych kolekcji; skąd ponownie pojawiać się mogą na rynku – już ze swoistym świadectwem moralności, jaką dla nich stanowią będzie ich ostatnia przynależność.

2. Falszyfikaty, który przeszedł próbę atrybucyjną w różnych czasach i wobec różnych środowisk ma wydatnie większą szansę na to, że jego nieautentyczność nie zostanie ujawniona. Za probierz – dla sfery styloznawczej dzieła – przyjmuje się bowiem regułę van de Waala głoszącą, że atrybucja (w tym autentyczność) powinna być zgodnie zaakceptowana przez przedstawicieli różnych szkół naukowych i różnych pokoleń.

3. Niemniej oznaczenie rzeczywistego czasu powstania jest możliwe – po uzyskaniu zgodnych wskazań styloznawczych i materiałoznawczych (anachronizmy).

## **W jaki sposób?**

1. Dziś praktycznie nie spotyka się imitacji mistrzów dawnych; choć jest to nadal możliwe; albowiem:

- Dostępne są surowce do przygotowania dawnych pigmentów i spoiw. Drewno na podobrazia można pozyskać z dawnych mebli lub sprzętów gospodarstwa domowego; płótno z dawnych wyrobów włókienniczych. Częste i staranne badania naukowe sprawiły, że obfita wiedza o paletach mistrzów znana jest nie tylko ekspertom, ale i fałszerzom (van Meegeren korzystał np. z publikacji de Wilda). [Stąd B. Marconi nie chciał publikować swych prac w powszechnie dostępnych wydawnictwach, bo obawiał się, że dostarczy źródeł fałszerzom].
- Oznaki starości można udanie imitować – zmętnienie werniksu i towarzyszącą temu poświatę UV można uzyskać dodając odpowiednie dodatki (octany); krakelurę wytworzyć przez rolowanie obrazu (byle licem ku zewnątrz – znane też są przypadki imitowania krakelury przez rytowanie lub domalowanie) i igłą do zastrzyków wdmuchać w nią kurz (stosowane niekiedy wcieranie pozostawia ślady

na krawędziach); osuszyć można obraz posługując się odpowiednio dobranym zestawem promienników IR (dzięki temu uniknie się mikrobłowania), odpowiednia kompozycja substancji „naturalnie organicznych” udanie imitować może odchody much, etc. Istnieją też substancje umożliwiające skuteczne wypłukiwanie substancji powodujących sztuczną korozję wyrobów metalowych. Istnieją też metody imitowania dawnych zabiegów konserwatorskich, w tym nawet błędów konserwacyjnych (np. nieudanego pakietowania podobraz, etc.).

- Jeszcze prościej można uzyskać powodzenie wykorzystując jako podobrazie odpowiednio oczyszczone podobrazie starego obrazu (wtedy bez większego wysiłku można osiągnąć transfer naturalnej krakelury podobrazia w nowe malowidło, należy tylko zadbać, aby nie uszkodzić dawnych gwoździ, przytwierdzających płótno do krosna,); ale to zabieg tyleż skuteczny, co bardzo kosztowny. Dość wskazać, że van Meegeren posłużył się podobraziami, za które posłużyły mu obrazy A. Hondiusa i G. Flincka; a więc twórców dziś uznawanych za ozdoby wielu kolekcji. Dziś nietatwo więc nabyć na półprodukt obraz zgodny wiekiem i rozmiarami.
- Na przeszkodzie fałszerzowi staną jednak nie tylko koszty, ale i wysoka pracochłonność i czasochłonność. Wszystkie prace trzeba wykonać cierpliwie; a każde „pójście na skróty” może się zemścić – np. dostępne na rynku „farby dawnych mistrzów” zawierają dodatki współczesne (w oferowanej bieli ołowiowej jest ok. 20% bieli tytanowej, lepiej więc samemu wyprodukować ten tlenek).

3. W odniesieniu do twórczości artystów dziewiętnastowiecznych i współczesnych; tj. pochodzących z okresu, gdy artyści posługują się materiałami konfekcjonowanymi, jest to znacznie łatwiejsze. Łatwiej odtworzyć ich technikę i pozyskać odpowiednie materiały; a wiedza o identyfikujących osobliwościach materiałoznawczych jest uboższa. Wyjątkiem są spuścizny tych artystów, których dzieła stwarzają problemy konserwacyjne (np. autodestrukcja obrazów Soutine’a). Sytuację fałszerzom ułatwia częsta wtedy wśród twórców praktyka replik i powtórzeń tematycznych; za które niekiedy usiłują uchodzić fałszerskie kopie.

Stąd te tysiące „corotów” i setki „van goghów” – jeśli policzyć dorobek tych artystów zgromadzony w publicznych i w prywatnych zbiorach.

4. Daleko idącą ostrożność należy wykazywać kierując się sygnaturą, jako przesłanką atrybucji i autentyczności; albowiem:

- Sygnatury mistrzów dawnych nie zawsze były nanoszone przez nich osobiście, o czym świadczą choćby dostrzegalne w niektórych błędy pisarskie. Użyteczne dla eksperta uzewnętrznienia nawyku pisarskiego często są zatarte przez zabiegi konserwacyjne. Niekiedy sygnatury nie odpowiadają autorstwu – np. niektóre obrazy Belliniego opatrzone są sygnaturą Dürera, a jeden z obrazów Luki Giordano ma zarówno jego sygnaturę, jak i sygnaturę Dürera (namalowaną przez Giordano!). Niesygnowane obrazy bywały postsygnowane (np. niektóre sygnatury Dürera zostały naniesione przez Sandrarta). Sytuację dodatkowo zaciemnia wspomiane już zjawisko sygnatur „dobroczynności”. Za przykład mogą posłużyć trudności atrybucyjne z twórczością T. Makowskiego, ostatnio dość popularnego wśród fałszerzy; któremu przecież w rzadkim dla niego (za jego życia) okresie zainteresowania rynkowego też przecież zdarzyło się wesprzeć kolegów swym podpisem.
- Sygnaturę równie łatwo podrobić, jak każdy podpis, a dowodzą tego choćby eksperymenty prowadzone w naszej Katedrze (il. 1-2).
- Ślady usuwania dawnej sygnatury lub nadawania jej nowego brzmienia można zatrzeć, pozorując poddawanie obrazu zabiegom konserwatorskim.

## Z czyją pomocą?

1. Pośredników – składających zamówienia u fałszerza i wprowadzających produkty na rynek. Za wymowny przykład mogą posłużyć Lessard i Legros, którzy sprzedawali imitacje Dufy’ego, Marqueta lub Picassa namalowane przez Elmyra de Hory; a w ostatnim okresie jego działalności, gdy malował na Ibizie, zaopatrywali go w żądane materiały malarskie.

2. Dostarczycieli poświadczeń autentyczności; których podzielić można na:

- Świadomych, którymi są zwłaszcza skorumpowani rzeczoznawcy. Odnotowano nawet przypadek utworzenia specjalnie w tym celu odpowiedniego przedsiębiorstwa; a jego właściciel, R.M. Friendlaender, sprytnie wykorzystał w tym celu podobieństwo swego nazwiska do wybitnego historyka sztuki, M.J. Friedlaendera. Ale o płatną niezłomność podejrzewane były nawet tak znane postacie jak Berenson i Hofstede de Groot.
- Nieświadomych, od których poświadczenia mogą być wyłudzone. Dotyczy to zwłaszcza krytyków i historyków sztuki, którzy odczuwają potrzebę zapisania się w roli odkrywcy nieznanego dzieła danego twórcy i dla realizacji tego celu gotowi są zignorować rygory metodologiczne. Niekiedy do odstępowania od rygorów skłania rzeczoznawców obawa, że w ten sposób zubożony zostanie nasz zasób kulturalny. Zarzuty takie stawiane były nawet A. Brediusowi; a choć nie można jednoznacznie potępić takich pobudek, to przecież nie można ich też uznać za per saldo szkodliwe. Poświadczenia nieprawdy bywały też wyłudzone od twórców lub ich rodzin – np. artystów, którzy błędnie rozpoznawali falsyfikaty jako swe dzieła i poświadczali to przez postsygnowanie (P. Picasso, G. de Chirico). Ten ostatni zresztą z tego powodu uwikłany został w trudny, wieloletni proces. Swoisty popis fantazji (arogancji?) dał wspomniany już Dali, który postsygnował przedłożony mu obraz, dodając adnotację: „ja twierdzę, że to moje dzieło, a kto uważa, że jest inaczej, niech to udowodni”. Niekiedy nieświadomie poświadczają nieprawdę wystawcy innych dokumentów, np. celnych, poświadczających wwieszenie dzieła, gdy deklaracji o autorstwie nikt nie sprawdził. Do tego celu wykorzystywane też bywają katalogi z aukcji, na których dany produkt jest wystawiany tylko dla uzyskania poświadczenia, że był w obiegu rynkowym, etc.

3. Fałszerzy potrzebnych dokumentów – np. Lessard i Legros, którzy sfałszowali poświadczenia rzekomo wystawione przez Mme Marquet, czy fałszerz, który wyprodukował rzekome poświadczenia przez Muzeum Narodowe w Warszawie autentyczności rzekomo wczesnośredniowiecznego modlitewnika (sprawa Sądu Rejonowego w Oleśnie).

4. Czynnika niezależnego, jakim są koszty opiniowania. Wykonanie kompleksowej ekspertyzy oznacza konieczność poniesienia znacznych kosztów. W przypadku dzieł o mniejszej wartości rynkowej może zbliżyć się do wartości tego dzieła; np. profesjonalna ekspertyza sygnatury, wykonana przez profesora może kosztować 1–2 tys. zł. (Trudno wszak wymagać, by za tak pracochłonną ekspertyzę pismoznawca oczekiwał na inne honorarium niż takie, jakie otrzymuje za standardową ekspertyzę testamentu czy umowy o kredyt bankowy.) W takim przypadku posiadacz (nabywca) skazany jest raczej na metody zawodne. Odstępstwa od tego możliwe są w dwóch przypadkach:

- Dzieło nabywane jest ze środków publicznych (np. do zbiorów muzealnych), a inne czynniki (np. naukowe) skłaniają do poniesienia i takich kosztów. [Choć przecież i muzea nie zawsze przestrzegają „higieny zakupowej”; o czym świadczyć może fakt, że kilka lat temu jedno z polskich muzeów nabyło grafiki, które okazały się być kserokopiami.]
- Dzieło jest przedmiotem ekspertyzy na użytek postępowania sądowego. I tu jednak możliwe są problemy, o czym świadczy niedawno odnotowany przypadek (sprawa w Sądzie Rejonowym we Wrocławiu); gdzie przedmiotem ekspertyzy miały być dzieła przypisywane Klee'emu, Metzingerowi i Groszowi. Należało je dostarczyć do laboratorium (Katedry Kryminalistyki UŚ), ale nie można ich było ubezpieczyć; bo niewiadoma była kwota ubezpieczenia, skoro właśnie autentyczność tych dzieł była kwestionowana.

5. Ekspertów, wobec których niestety też obowiązuje zasada, że są „generalami toczącymi poprzednią wojnę”. Stąd dobre falsyfikaty autorstwa van Meegerena z powodzeniem przeszły szczegółowe badania, przeprowadzone przez podówczas najwybitniejszych ekspertów (prof. Martin, prof. de Wild i in.). Nie ujawniono obecności syntetycznego spoiwa, bo dotąd takich zabiegów fałszerskich nie spotykano; a zatem nie prowadzono poszukiwań w tym kierunku, zresztą nie dysponowano też stosowną metodologią. Stąd także błędy w ekspertyzie wykonanej dla haskiego sądu, które zemściły się wieloletnim kontestowaniem wyroku zapadłego w tej sprawie.



## Bibliografia:

- *Aspects of Art Forgery*, J.M. Bemmelen (red.), The Hague 1962.
- *Authentication in the visual arts*, H.L.C. Jaffé, J.S. van Leeuwen, L.H. van der Tweed (red.), Amsterdam 1979.
- Brachert T., *Lexikon historischer maltechniken*, München 2001.
- *Come riconoscere un quadro dell'ottocento*, R. de Grada, P. Manazza (red.), Milano 1998.
- Craddock P., *Scientific investigation of copies, fakes and forgeries*, Burlington 2009.
- Demeure F., *Les impostures de l'art*, Paris 1951.
- *Dictionnaire encyclopedique des marques & monogrammes*, Bruxelles (b.r.w.).
- Doerner M., *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa 1975
- Eudel P., *Fälscherkünste*, Leipzig 1979.
- *Fakebusters. Scientific Detection of Fakery in Art and Philately*, J.R. Weiss (red.), River Edge (NJ) 2004.
- *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, J. Miziołek, M. Morka (red.), Warszawa (b.r.w.).
- *Firma d'artista*, M. Agnelli (red.), Milano 1995.
- Fleming S.J., *Authenticity in art, the scientific detection of forgery*, London 1975.
- Hours M., *Analyse scientifique et conservation des peintures*, Fribourg 1976.
- Kurz O., *Fakes, a handbook for collectors and students*, London 1949.
- *Malermonogramme*, Hanau 1988.
- Neuburger A., *Echt oder fälschung*, Leipzig 1924.
- K. Włodarski, K. Zeidler (red.), *Prawo muzeów*, Warszawa 2008.
- *Signatures & monogrammes*, Paris 1998.
- Trzciński M., *Przestępczość przeciwko zabytkom archeologicznym*, Warszawa 2010.
- Widła H., Widła T., *Sygnatury mistrzów dawnych*, w: *Państwo, prawo, społeczeństwo*, A. Lityński i in. (red.), Katowice–Kraków 2009, s. 775–789.
- Widła T., *Znamiona sfalszowania obrazów*, „Problemy Prawa Karnego” 1980, nr 5, s. 75–83.
- Widła T., *Graphische Malerkennzeichen-Vergleichuntersuchungen*, „Zeitschrift für Menschenkunde” 1984, nr 1–2, s. 289–295.
- Widła T., *Forgery of artists' Signatures*, w: *Experiencing Graphology*, London–Tel Aviv 1988, s. 449–475.
- Widła T., *Sygnowanie grafiki artystycznej*, w: *Wokół problematyki dokumentu*, Katowice 2005, s. 199–204.

## **Dr Mirosław Wachowiak**

Konserwator malarstwa i rzeźby polichromowanej.

Swój doktorat poświęcił badaniom techniki i analizie materiałów malarstwa olejnego Józefa Pankiewicza, wykorzystując po raz pierwszy w Polsce w szerszym zakresie przenośne spektrometry XRF do nieinwazyjnej identyfikacji pigmentów. Od 2008 roku konserwator dzieł sztuki w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu.

Zainicjował pionierskie na gruncie polskim badania malarstwa techniką LIBS oraz nieinwazyjne badania pigmentów obrazów *in situ* przenośnymi spektrometrami XRF. Tworzy bazy danych charakteryzujące pod względem składu historyczne farby na podstawie badań: zabytkowych tubek farb oraz próbek czystych farb z palet artystów. Zarówno inwazyjne, jak i nieinwazyjne analizy, wykorzystuje do rozpoznawania atrybucji dzieł oraz ich datowania.

## **FIZYKOCHEMICZNE BADANIA DZIEŁ SZTUKI – NIEDOCENIONE, KONIECZNE NARZĘDZIE PRACY EKSPERTA, HISTORYKA SZTUKI, ANTYKWARIUSZA**

Obszar badań analitycznych substancji budujących dzieła sztuki charakteryzuje stały, szybki rozwój. Wyniki są z jednej strony coraz bardziej wszechstronne i dokładne, z drugiej – wymagają coraz mniejszej ilości pobranej próbki lub są zastępowane metodami zupełnie nieinwazyjnymi. Powstaje aparatura przenośna, możliwa do wykorzystania *in situ* w badaniach terenowych, a nie tylko w laboratorium. Bliska współpraca chemików, fizyków, konserwatorów-technologów owocuje kolejnymi osiągnięciami. Badania fizykochemiczne są coraz bardziej docenianym przez historyków sztuki narzędziem poznania samego sposobu pracy, twórczego myślenia artysty na etapie wyboru materiałów, służących świadomemu budowaniu kompozycji. Środki użyte w celu osiągnięcia oczekiwanego efektu estetycznego w poszczególnych okresach stylistycznych, ewoluują razem z samą twórczością. Pełna identyfikacja materialnych składników dzieła kształtowanych i używanych przez artystę w sposób indywidualny i zmienny w czasie, umożliwia niejednokrotnie datowanie, rozstrzygnięcie o oryginalności, proveniencji, czy wręcz o autorstwie dzieła. Rozpoznanie przemaalowań i ingerencji w strukturę obiektu, jak i naturalnych procesów starzenia wybranych materiałów, pozwala również na rekonstrukcję pierwotnego wyglądu obrazu, jeśli uległ on częściowej destrukcji.

W swoich rozważaniach, ze względu na moje wcześniejsze badania obrazów Józefa Pankiewicza w ramach doktoratu<sup>1</sup>, oraz dostępność bogatego materiału badawczego w przypadku Jana Matejki w postaci około 300 historycznych tubek farb, oraz 7 palet stanowiących analityczne uzupełnienie dla obrazów, oprę się głównie na twórczości tych właśnie artystów.

---

1 M. Wachowiak, *Malarstwo olejne Józefa Pankiewicza – materiał i technika*, Toruń 2008, promotor pracy: dr hab. D. Markowski, prof. UMK, maszynopis w posiadaniu Biblioteki Uniwersyteckiej UMK.



il. 1. J. Pankiewicz, *Martwa natura z nożem* (1909, MNP), fragment w świetle Vis, oraz rentgenogram, na którym uwi-  
doczniło się wstępne opracowanie rysunkowe w postaci ciem-  
nych konturów.

Rozwój zaawansowa-  
nych technik analitycznych  
nie unieważnia dotychczas  
stosowanych tradycyjnych  
metod, zwłaszcza niein-  
gerujących w strukturę  
dzieła. Nadal kluczowym  
badaniem jest dokładny  
ogląd w świetle widzial-  
nym. Wnikliwa obserwacja  
może przynieść sporo in-  
formacji: o sposobie ma-  
larskiego opracowania ob-  
razu,

ingerencjach konserwatorskich, rodzaju użytego podłoża, źródle  
jego pochodzenia. Określenie, czy obraz malowano na płótnie przygo-  
towanym przez artystę, bądź zakupionym jako gotowe, przeklejone i za-  
gruntowane podobrazie, a w tym drugim przypadku, po zidentyfikowa-  
niu pieczętek i nalepek – skąd pochodzi krosno lub płótno, w przypadku  
np. Pankiewicza, może utwierdzać w przyporządkowaniu do danego  
okresu. Swe impresjonistyczne podobrazia przygotowywał sam, stosu-  
jąc charakterystyczny, szarawy grunt na bazie gipsu, często zakłada-  
ny w bardzo cienkiej warstwie. W obrazach powstałych po roku 1906,  
zasadniczo stosuje płótna z gotową zaprawą fabryczną. Już samo śle-  
dzenie pieczętek identyfikowanych na krosnach może przybliżyć czas  
zakupu, jak w przypadku sklepu rodziny Aleksandrowicz. Pieczętka ewo-  
luowała – zmieniała się czcionka oraz adres sklepu. Czasem zdarzają  
się bardziej indywidualne rozwiązania. Pankiewicz swe impresjonistycz-  
ne obrazy malował pierwotnie na większych formatach, a w trakcie malo-  
wania ograniczał ich kompozycję białym impastowym pasem, wyznacza-  
jąc wymiar przyszłego krosna. W okresie symbolicznym czytelne są na  
odwrociu, bądź krajkach, ograniczenia w postaci ramek koloru czarnego.  
Splot płótna, rodzaj użytych gwoździ i inne detale mogą dopełniać infor-  
macji uzyskanych nieuzbrojonym okiem. Cenna jest możliwość wyjęcia  
obrazu z ram i obejrzenia krajkę. W przypadku *Dziewczynki w czerwonej*

*sukni* (1897, MN Kielce) Pankiewicza, krajki ujawniają nie tylko docięcie pierwotnie większej kompozycji, ale i drugą sygnaturę wraz z datą.

Pewne informacje pozwala również uzyskać obserwacja lica w promieniach UV. Spoiwa oraz żywice wykazują różny stopień fluorescencji, podobnie jak wybrane pigmenty. Część pigmentów silnie pochłania ultrafiolet i ulega „wygaszeniu”. W promieniach UV uwidaczniają się późniejsze ingerencje konserwatorskie. Nieco przeceniana jest rola obserwacji w ultrafiolecie w celu ustalenia czy wątpliwa sygnatura nie została domalowana później. Nie zawsze musi być ona miarodajna. Niemniej bardzo istotne jest ustalenie partii oryginalnych oraz uzupełnionych, zwłaszcza w kontekście przyszłego pobierania próbek do badań, oraz oczywiście dla określenia stopnia zachowania. W przypadku możliwości odniesienia się do większej liczby obiektów danego artysty, sam obraz w ultrafiolecie może być charakterystyczny dla grup dzieł z jednego okresu, jak w przypadku obrazów okresu hiszpańskiego Józefa Pankiewicza, malowanych w podobny sposób i podobną paletą pigmentów. Niestety, interpretacja fotografii w ultrafiolecie często jest nieco intuicyjna. Pełne wyjaśnienie zależności charakteru fluorescencji poszczególnych spoiw, pigmentów, barwników oraz ich mieszanin, także w aspekcie zmiany jej charakteru w trakcie starzenia, czeka jeszcze na wyczerpujące opracowanie.

Obserwacja lica w podczerwieni w wybranych przypadkach pozwala na analizę warstw spodnich, o ile wierzchnie są przepuszczalne dla podczerwieni, a spodnie ją pochłaniają. W takich przypadkach możliwe jest uchwycenie fazy rysunku lub wstępnego podmalowania, niejednokrotnie wykazujących zmiany w stosunku do wersji ostatecznej. W przypadku dzieł średniowiecznych, które zwykle dają bardzo wyraźny obraz w podczerwieni, analiza w taki sposób uwidocznionego rysunku, często ujawniając cechy bardzo indywidualne, bywa, że pozwala lepiej atrybuować dzieła niż samo malarskie opracowanie. Niejednokrotnie uczytelniiony rysunek daje informacje o samym sposobie pracy artysty, jak w przypadku niektórych dzieł Aleksandra Gierymskiego. Analiza reflektogramów w podczerwieni ujawniła użycie kalki do przenoszenia konturów wybranych postaci z innych rysunków lub zdjęć, bądź wykorzystanie siatki pomocniczej do precyzyjnego zbudowania elementów architektury.

Imitowanie rysunku ukrytego pod malaturą, a zwłaszcza stopnia jego uczytelnienia w trakcie badań w podczerwieni, jest właściwie niewykonalne.

Jeszcze trudniejsza byłaby imitacja obrazu uzyskanego w promieniowaniu rentgenowskim. Uwidaczniając partie malowane pigmentami zawierającymi ciężkie pierwiastki, jak ołów czy rtęć, rentgenogram ujawnia spodnie warstwy malowane przede wszystkim z wykorzystaniem bieli ołowianej, ewentualnie żółcieni neapolitańskiej lub cynobru. Pozwala to śledzić ewentualne podmalowania tymi pigmentami, oraz zmiany autorskie w trakcie malowania. Ograniczeniem badania nie jest – jak w przypadku promieniowania w podczerwieni – grubość i przepuszczalność warstwy, ale skład chemiczny. Ujawnione zmiany kompozycyjne mogą być większe lub mniejsze. W przypadku *Targu na kwiaty* Pankiewicza (1890, MNP), zmiany kompozycji są nieznaczne i dotyczą dwóch kobiet na pierwszym planie. W przypadku wspomnianej już *Dziewczynki w czerwonej sukni* okazuje się, że pod ostatecznym opracowaniem znajduje się zupełnie inaczej rozpoczęta, zdecydowanie większych rozmiarów twarz. Rentgenogram pozwolił w tym przypadku nie tylko ujawnić zmiany, ale i domniemywać, że z dwóch wersji portretu Oderfeldówny, to właśnie prezentowana w Muzeum w Kielcach jest pierwszą. Portret dziewczynki eksponowany w Krakowie namalowany jest bez żadnych wahań i zmian kompozycyjnych. Rentgenogramy ujawniają jednak nie tylko autorskie zmiany, ale i sposób opracowania malarskiego, charakterystyczne, indywidualne uderzenia pędzlem i technikę aplikacji farby. Podobnie jak w przypadku ultrafioletów, może się zdarzyć, że rentgenogramy dla grupy obiektów danego artysty z poszczególnego okresu, mogą uwidaczniać cechy wspólne. Specyficzny sposób kładzenia plamy barwnej, rozbitej i niejednorodnej obserwowany u Pankiewicza w latach 1908–1909 odzwierciedlają rentgenogramy. Co ciekawe, czego nie sygnalizuje literatura, na rentgenogramach uwidocznić się może również rysunek, w postaci czarnych konturów, prawdopodobnie spowodowany brakiem w tych fragmentach dodatków bieli ołowianej, jak ma to miejsce w pracach Pankiewicza z lat 1908–1909. Warto zauważyć, że mimo iż sama metoda jako taka nie uległa zmianom, obecnie dostępna prze-

nośna aparatura rentgenowska nie tylko umożliwia wykonanie zdjęcia *in situ*, ale i również dzięki możliwości precyzyjnej regulacji siły promieniowania, pozwala na uzyskiwanie obrazów z różnej głębokości oraz o różnym stopniu skonstrastowania. Obraz cyfrowy, łatwy w dalszej obróbce, pozwala na szybkie składanie pojedynczych klisz w większą całość.

Powyższe techniki obrazowania pozwalają zgromadzić cały szereg istotnych dla rozpoznania techniki dzieła informacji. Jeśli możliwe jest pobranie próbki, stanowią one gwarancję operowania na materiale oryginalnym. Zatopiona w żywicy próbka warstwy malarskiej po uprzednim przygotowaniu naszlifu, pozwala na wyznaczenie pod mikroskopem stratygrafii poszczególnych warstw technologicznych w świetle *Vis* oraz UV. Niejednokrotnie udaje się ocenić czy zaprawa jest jedno- czy wielowarstwowa, składająca się z jednego, czy większej liczby rodzajów wypełniaczy, często różnicowanych w poszczególnych warstwach. Możliwe jest zauważenie rysunku, podmalowania, poszczególnych warstw malarskich, a także werniksu. Obserwacja próbki również w promieniowaniu UV lub po wybarwieniu odczynnikami, często pozwala na pełniejsze rozwarstwienie. Podobnie jak w przypadku działań w skali makro na licu, również na próbce pod mikroskopem w promieniowaniu UV, część pigmentów ulega fluorescencji lub „wygaszeniu”, co pozwala je rozróżnić. W dwóch leżących na sobie czerwieniach organicznych w próbce pobranej z obrazu Pankiewicza *Targ na kwiaty* (1890), wykazujących różnicę fluorescencji w promieniowaniu UV, potwierdzono inny skład nośnika oraz inne śladowo obecne pierwiastki w każdej z nich, co wynika z różnic w sposobie produkcji obu barwników i otrzymanych z nich farb. Jedna z nich została osadzona na nośniku w postaci wodorotlenku glinu, druga na związkach cyny. Pierwsza zawierała ponadto fosfor, a druga wapń i niewielkie ilości miedzi. W przypadku innej próbki z obrazu *Lato* (1890, MŚK), fluorescencja różowa sugerowała czerwień organiczną, a wygaszanie koloru zielonego – obecność miedzi, co potwierdziły dalsze badania, wskazujące na zieleń szwajnfurcką. Na próbkach pobranych z obrazu *Joanna d’Arc* (1888, MNP) Jana Matejki, uwidoczniła się warstwa rysunku oraz ciemnego, wstępnego podmalowania, wykonana



il. 2. Kasetka malarska anonimowego malarza z tubkami farb olejnych firmy Sennelier, oraz Lefranc.

prawdopodobnie brunatem van Dycka, pozwalając na potwierdzenie danych znanych z literatury źródłowej. Sama liczba warstw i ich charakter, również mogą przyporządkowywać obrazy poszczególnemu okresowi twórczości. Bardzo grube, wielowarstwowe próbki okresu impresjonistycznego Pankiewicza różnią się od cieńszych i bardziej uporządkowanych stratygraficznie

próbek z jego obrazów okresu symbolicznego. Te ostatnie ujawniają ponadto istotne od strony techniki użycie spoiwa żywicznego również w międzywarstwach, co uwidacznia fluorescencja spoiwa w ultrafiolecie.

Dalsze badania składu pierwiastkowego poszczególnych warstw, a nawet pojedynczych ziaren pigmentu umożliwia technika SEM-EDS. To z jej pomocą ustalono np. skład wcześniej wspomnianych czerwieni organicznych, czy zieleni szwajfurckiej, wykonując analizy naszlifów. Zwłaszcza w przypadku obrazów o budowie wielowarstwowej lub mieszanin dużej ilości pigmentów, to badanie, jako pozwalające analizować mikroskopijne, precyzyjnie wyznaczone obszary i punkty, jest szczególnie przydatne.

Gdy skład pierwiastkowy nie daje jasnej odpowiedzi co do użytego pigmentu, np. w przypadku ultramaryny i indygo, wskazanie jednego z nich może umożliwić wykorzystanie techniki spektroskopii Ramana.

Gdy możliwe jest pobranie próbek, wydatnym uzupełnieniem wiedzy o warsztacie malarskim jest analiza spoiwa i mediów. Chromatografia gazowa przeprowadzana na próbkach obrazów Pankiewicza umożliwiła identyfikację obok oleju lnianego, także dodatków makowego. Techniki FTIR oraz GC-MS pozwoliły scharakteryzować dodatki żywicy jako kopalowej oraz damarowej<sup>2</sup>. Szczególnie obficie dodatek żywicy kopalowej występuje w okresie symbolicznym Pankiewicza, gdy stosował ciemne,

2 Analizy wykonała I. Zadrozna.



nasycone kolory oraz technikę bazującą na laserunkach. Co ciekawe, medium olejno-żywiczne jest w tym okresie stwierdzane również w międzywarstwach i stosowane było nie tylko w fazie wykończeniowej, ale i w dość wczesnych etapach opracowywania dzieła, jak w przypadku znanej *Dziewczynki w czerwonej sukience* (1897), z Muzeum w Kielcach, czy *Autoportretu* z 1904 roku (MNP). Tymi technikami przy odpowiedniej, porównawczej bazie danych, można również interpretować barwniki organiczne, jak czerwone laki, czy bitumiczne brązy i czernie.

Badania malarstwa olejnego Pankiewicza w ramach mojej dysertacji



il. 3. Paleta Jacka Malczewskiego (Muzeum Jacka Malczewskiego w Radomiu), relatywnie wąskie spektrum kolorów (dziesięć zidentyfikowanych farb).

doktorskiej, poświęconej zagadnieniom techniki i technologii twórczości artysty, zmusiły mnie jednak do szukania możliwości charakteryzowania poszczególnych okresów twórczości, bez konieczności pobierania dużej ilości próbek. Analizy pierwszych obrazów realistycznych i impresjonistycznych, potwierdziły bogactwo palety<sup>3</sup>, odzwierciedlające różnorodność pigmentów dostępnych w XIX i XX wieku. Spektrum stwierdzonych

3 M. Wachowiak, *Impresjonizm Pankiewicza – aspekty technologiczne i stylistyczne*, w: AUNC, *Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, XXXVI, Toruń 2008, J. Malinowski, F. Pregowski (red.), zawierający materiały z konferencji *Warsztat nowoczesnego artysty*, Toruń 2006.

kolorów przekraczało zwykle liczbę dziesięciu. Pobieranie takich ilości próbek z obrazów w celu przebadania ich tradycyjną aparaturą XRF, byłoby ze względu na niszczący charakter tak przeprowadzonego badania niemożliwe. Rozpoczęto poszukiwania możliwości nieinwazyjnego identyfikowania pigmentów, a jednocześnie przeprowadzenia badania w dowolnym miejscu, w którym znajduje się obiekt.

W roku 2006 jedynym przenośnym spektrometrem XRF dostosowanym do badań *in situ* dostępnym w Polsce był instrument skonstruowany w Zakładzie Fotofizyki i Techniki Laserowej Instytutu Maszyn Przepływowych PAN w Gdańsku. Przed przystąpieniem do analiz na złożonych obiektach muzealnych, kluczowa była ocena możliwości analitycznych aparatury. Badania wykazały, że możliwa jest skuteczna identyfikacja pigmentów, a w wielu przypadkach również analiza quasi-ilościowa, sugerująca ich udział w mieszaninie, na podstawie analizy stosunków wartości zliczeń dla linii charakterystycznych pierwiastków wchodzących w ich skład<sup>4</sup>. Zwykle uzyskiwano wyniki także dla warstw spodnich, z możliwością rozpoznawania gruntu.

Wśród farb używanych przez Pankiewicza<sup>5</sup>, po przebadaniu blisko 60 jego obrazów, za charakterystyczną należy uznać czerwień organiczną osadzaną na związkach cyny, obecną od początków twórczości przynajmniej po tzw. okres hiszpański (lata 1914–1918). Niektóre pigmenty okazały się być datujące. W okresie impresjonistycznym obecny jest błękit bazujący na miedzi, fiolet kobaltowy pojawia się na palecie Pankiewicza nie wcześniej niż w 1908 roku (a najobficiej użyty jest w okresie

---

4 Pelen opis badań oraz spis wybranych farb patrz: M. Wachowiak, M. Sawczak, *Nieinwazyjna metoda identyfikacji pigmentów in situ – badania przenośnym spektroskopem XRF obrazów olejnych Józefa Pankiewicza*, „Zeszyty Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa”, AUNC, Toruń 2010, Badania prowadzono przy użyciu przenośnego spektrometru XRF skonstruowanego w IMP PAN w Gdańsku, pomiary: M. Sawczak, R. Jendrzewski, interpretacja: M. Wachowiak.

5 Skrótowe podsumowanie badań olejnych obrazów Pankiewicza przeprowadzonych w ramach doktoratu znajduje się w: M. Wachowiak, *Malarstwo olejne Józefa Pankiewicza – aspekty stylistyczne i warsztatowe*, w: D. Markowski, S. Kamiński, M. Wachowiak, *Wybrane zagadnienia konserwacji i restauracji sztuki nowoczesnej*, Toruń 2010.

hiszpańskim), czerwień kadmowa prawdopodobnie w 1917 roku, a zieleń kobaltowa w latach 20. wypiera wcześniej stosowaną przez artystę zieleń szwajfurcką. Najczęściej używaną biel ołowiową, około połowy lat 90. XIX wieku na kilka lat zastąpiła cynkowa. Po połowie lat 30. w bieli ołowiowej pojawia się producentki dodatek tlenku tytanu. W okresie dojrzałym prawie nie występuje czerwień organiczna, a zaczynają dominować pigmenty żelazowe.

Dla większości obrazów w trakcie badań przenośnym spektrometrem XRF uzyskano paletę sięgającą kilkunastu pigmentów. Ponadto część wyników pozwalała na śledzenie konkretnego pigmentu, np. zieleni szmaragdowej zawierającej jako wypełniacz ponadto siarczan baru, czy bieli – na którą składa się mieszanina bieli ołowianej, siarczanu baru oraz bieli tytanowej – w określonych proporcjach. Udało się określać nie tylko proporcje niektórych gotowych producentkich mieszanin, ale i proporcje wartości zliczeń poszczególnych pierwiastków w obrębie danego pigmentu, np. kadmu i selenu będących składnikami czerwieni kadmowej (selenosiarczku kadmu). Na tej podstawie udało się znaleźć właściwie identyczną czerwień na obrazach, które dzieliło siedem lat. Ocena quasi-ilościowa, ze względu na przenikliwość promieni rentgena w głąb warstw malarskich, umożliwiła identyfikację również wypełniaczy gruntów, nawet jeśli zawierały one częściowo składniki obecne i w samym opracowaniu malarskim. Obecność bieli cynkowej na obrazie, nie wykluczała możliwości stwierdzenia jej także w gruncie, podobnie jak w przypadku zapraw na bazie bieli ołowianej, siarczanu baru, czy kredy. Barwniki organiczne pośrednio charakteryzowano identyfikując nośnik (glinowy, cynowy) oraz wypełniacze (np. kreda), a także inne ewentualne pierwiastki śladowe, np. niewielkie ilości miedzi w niektórych czerwieniach i żółcieniach organicznych<sup>6</sup>.

Okazało się, że obiekt nie musi opuszczać murów muzeum, badanie może być nieinwazyjne, a analiza składu pierwiastkowego pozwala na identyfikację pigmentów w dowolnym fragmencie obrazu, choćby

---

6 M. Wachowiak et al., *Investigation of paint layers in the collection of Pankiewicz's works (1888–1938) by means of the portable XRF, LIBS and UV fluorescence imaging technique*, w: „Lacona VII. Book of abstracts”, Madrid 2007.

w tęczę oka, bliku światła na ustach portretowanej postaci, bądź w sygnaturze, z dokładnością przekraczającą możliwości dotychczas stosowanych technik niszczących, wymagających pobrania próbki.

Czułość instrumentu IMP PAN Gdańsk ilustruje zestawienie wyników otrzymanych dla tych samych obrazów na podstawie badań pobranych z obrazu próbek dotychczas stosowaną metodą, a następnie z użyciem przenośnego spektrometru XRF do nieinwazyjnego badania bezpośrednio powierzchni obrazów.

Po przebadaniu aparatem Minipal 12 próbek warstwy malarskiej obrazu Pankiewicza *Targ na kwiaty* (1890)<sup>7</sup>, stwierdzono pierwiastki: Pb, Zn, Fe, Ca, Hg, Cu, As, Cr, Ba, identyfikując na tej podstawie: biel ołowianą, cynober, czerwień organiczną<sup>8</sup>, zieleń szwajfurką, ultramarynę lub błękit organiczny, żółcienie chromowe. Badania przenośnym spektrometrem XRF z IMP PAN Gdańsk – bez pobrania próbek – pozwoliły na stwierdzenie wszystkich wyżej wymienionych pierwiastków i pigmentów oraz zidentyfikowanie kolejnych: żółcieni kadmowej (z wypełniaczem w postaci bieli cynkowej Zn), zieleni szmaragdowej, błękitu kobaltowego, umbry. Ponadto żółcień chromową scharakteryzowano jako chromian strontu, a w czerwieni organicznej zidentyfikowano cynę<sup>9</sup>. Wcześniejsze badania aparatem Minipal, wymagające pobrania próbek, w ogóle nie wykazały nieinwazyjnie stwierdzonych pierwiastków: Cd, Sn, Sr, Co, Mn, Sb.

Porównując wyniki dla przeszło 10 obrazów stwierdzono w przypadku aparatu Minipal rzadszą identyfikację błękitu kobaltowego (Co), żół-

7 Własność Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MP 112, pomiary próbek wykonał A. Cupa, interpretację wyników M. Wachowiak.

8 Poprzez wykluczenie innych czerwieni.

9 Prawdopodobnie z tlenku cyny lub chlorku cyny, używanych jako składnik nośnika dla barwnika organicznego (w obrazach impresjonistów francuskich Monet, *Dworzec Saint Lazare* również stwierdzano taki substrat), patrz: D. Bomford et al., *Art in the making Impressionism*, London 1990, s. 71. Trudno w pewny sposób rozstrzygnąć dokładnie, w jakim związku – jedni autorzy sugerują tlenek cyny – D. Bomford (1998), op.cit., s. 71, inni również chlorek cyny, *A Closer Look, Technical and Art. Historical Studies on Works by Van Gogh and Gauguin*, Amsterdam, 1991, C. Peres, L. van Tilborgh, M. Hoyle (red.), s. 77.

cieni strontowej (Sr), czy zieleni szwajfurckiej. Dla zieleni dość często stwierdzana była miedź, rzadko jednak z również charakterystycznym dla niej arsenem, co mogło dawać wrażenie, iż jest to np. zieleń Scheelego (zasadowy chlorek miedziowy), a nie szwajfurcka (arsenooctan miedziowy). W ogóle nie identyfikowano również manganu, wskazującego m.in. na obecność ziemnych tlenków żelazowych (umbry) lub fioletu manganowego. Stosując przenośny spektrometr XRF, dla większości obrazów uzyskiwano paletę o kilka kolorów poszerzoną w stosunku do metody tradycyjnej, mimo nie pobierania próbek.

Badania dla obrazów Pankiewicza nie miały w Polsce precedensu. Ich zakres i dokładność uniemożliwiały odniesienie wyników do innych twórców, gdyż opracowania o takim stopniu szczegółowości dla polskich artystów drugiej połowy XIX wieku, oraz pierwszej połowy XX wieku, nie istnieją. Trudno było np. orzec czy czerwień organiczna osadzana na cynie jest charakterystyczna dla Pankiewicza, czy była ogólnie dostępna w danym okresie, czy stwierdzenie dodatków tlenku tytanu do bieli w obrazie *Owoce w koszyku* z 1938 roku z Muzeum Narodowego w Poznaniu, to wczesny czy późny przykład. Ponadto farby na obrazie najczęściej występowały w postaci mieszanin, co czasami utrudniało pełną interpretację. Stąd w celu stworzenia miarodajnej, wzorcowej, porównawczej bazy danych, rozszerzono badania na historyczne próbki czystych farb dziewiętnastowiecznych i z początku XX wieku. Farby dziewiętnastowieczne stanowiły tubki firmy Richard Aines z krakowskiej kolekcji materiałów malarskich Jana Matejki. Farby Lefranc oraz Sennelier pochodziły już z początków XX wieku. Wydatnym uzupełnieniem badań czystych farb historycznych z tub było uwzględnienie palet artystów: Matejki (7 palet), Wyczółkowskiego, Malczewskiego, Fałata, Brandta, Albinowskiej-Minkiewicz, Weissa, również umożliwiających szczegółową analizę składu czystych farb historycznych.

Badania tych wzorcowych próbek, potwierdziły możliwość rozróżniania poszczególnych, indywidualnych farb konkretnego producenta, na podstawie pierwiastków śladowych. Cztery błękity firmy Lefranc oraz Sennelier z kasety anonimowego malarza z początku XX wieku, choć wszystkie kobaltowe, wyróżniał poszczególny dodatek wybranych pier-

wiastków (obok wiodącego kobaltu dodatkowo stwierdzano: nikiel, tytan, stront, chrom, wapń)<sup>10</sup>. W przypadku farb firmy Richard Ainé, Mulard, używanych przez Matejkę, takich rozróżnień w ramach farb jednego producenta (!), dokonano znacznie więcej. Stwierdzono aż pięć różnych rodzajów żółcieni neapolitańskiej, o zróżnicowanym stopniu rozjaśnienia dodatkiem bieli cynkowej<sup>11</sup>. Analiza proporcji zliczeń dla antymonu oraz cynku, pozwoliła wyróżniać te żółcienie również na obrazach. Podobnie sytuacja przedstawia się z trzema zieleniami o różnych proporcjach zliczeń arsenu do miedzi<sup>12</sup>. Ogółem na paletach i obrazach stwierdzono cztery różne rodzaje zieleni bazujące na miedzi: jedna to prawdopodobnie syntetyczna wersja malachitu, pozostałe to odmiany zieleni szwajfurckiej. W ramach zieleni bazujących na chromie, obok szmaragdowej wyróżniono tlenek chromo-glino-kobaltu (tzw. Blaugrünoxid). Na palecie użytej do namalowania obrazu *Joanna d'Arc* znajdują się ponadto zieleń kobaltowa oraz ziemia zielona. Inne pigmenty rozróżnione w obrębie jednej grupy, to czerwienie żelazowe: rouge de Venise, zawierająca obok żelaza znaczące ilości strontu oraz baru, a także rouge de Pozzuoli, zawierająca arsen. Pigmenty te, o podobnym kolorze i składzie, były rozróżnialne nie tylko na wzorcowych, czystych próbkach, ale i na obrazach mistrza. Badania wykazały ponadto znaczną ilość gotowych, handlowych farb, stanowiących mieszaniny co najmniej dwóch pigmentów. Tylko żółcień strontowa, oraz masykot spośród przeszło 10 zidentyfikowanych rodzajów żółcieni na obrazach, to czyste, niemodyfikowane pigmenty, czy to dodatkiem wypełniaczy, czy innego koloru wpływającego na odcień, jak w przypadku mieszanin żółcieni kadmowej ze strontową, reprezentowanych również w dwóch wariantach, różniących się wychwytywalną w trakcie identyfikacji proporcją zliczeń i odcieniem. Potwierdzona została nie tylko jakościowa, ale i quasi-ilościowa możliwość oceny pigmentów badanych przenośnym spektrometrem XRF, pozwala-

10 M. Wachowiak, *Easel Oil Paintings' Pigments of the 19th and first half of the 20th cent. (Analyses carried on pictures, artists' palettes and historical paints)*, Book of abstracts, Lubliana 2008.

11 M. Wachowiak, *Pigmenty w historycznych farbach Jana Matejki z zachowanych tubek, palet i obrazów*, w: D. Markowski, S. Kamiński, M. Wachowiak, op.cit., s. 106.

12 Ibidem, s. 109.

jąca na rozróżnianie na podstawie proporcji zliczeń poszczególnych pierwiastków, bliskich w składzie chemicznym pigmentów. Obok pigmentów charakterystycznych (żółcienie neapolitańskie), również w przypadku Matejki stwierdzono pigmenty datujące m. in. zieleń kobaltową obecną w twórczości malarza od 1883 roku. Zaskakuje ilość nowych farb wprowadzonych na paletę przez uznawanego za konserwatywnego twórcę Matejki. Są wśród nich żółcienie kadmowe i cynkowa, ceruleum, zieleń kobaltowa, tzw. Blaugrünoxid<sup>13</sup>, oraz prawdopodobnie fiolet manganowy.

Podobnie jak w przypadku Pankiewicza, barwniki w kolekcji farb Matejki charakteryzowano na podstawie wypełniaczy bądź innych pierwiastków śladowych rozróżniając, np. *laque de Robert* od żółcieni indyjskiej, czy cztery poszczególne czerwienie organiczne, zawierające różnorodne nośniki (wodorotlenek glinu, związki cyny i inne) i dodatki<sup>14</sup>.

Szczegółowe badania farb z tubelek i palet wykazały swój głęboki sens. Unaocniły bogactwo używanych pigmentów, która w przypadku Matejki sięga prawie 50 kolorów! Pozwoliły na uzyskanie istotnych informacji. Wśród bieli w ogóle nie stwierdzono cynkowej. Badania na kilkudziesięciu obrazach wykazują prawie jej kompletny brak – dotychczas stwierdzono ją tylko na dwóch obrazach. Uderza bogactwo żółcieni przekraczające 10 rodzajów(!), a zwłaszcza różnorodność modyfikowanych żółcieni neapolitańskich, które można uznać za charakterystyczne dla mistrza. Używał on również często gotowych, producenckich mieszanin dla oddania kolorów karnacyjnych (*Jaune de brillant*, *Jaune de Brillant du Rome*). Co ciekawe, wśród tubelek czerwieni zachowała się tylko pojedyncza niewielka cynobru. Badania na obrazach potwierdzają znacznie częstsze użycie różnych rodzajów czerwieni żelazowych w porównaniu z popularnym na obrazach innych malarzy a oszczędnie używanym przez Matejkę cynobrem. Za charakterystyczne, często używane, nawet w przypadku wielkich płaszczyzn czerwieni (jak w przypadku płaszcza Wernyhory z obrazu o tym samym tytule) można uznać czerwienie żelazowe *rouge de Venise*, oraz *rouge de Pozzuoli*. W cieniach

13 Tlenek chromo-glino-kobaltu.

14 M. Wachowiak, *19th century paints of Richard Aine used by Jan Matejko (1838-1983), Analysis of preserved paints from tubes, palettes and of paintings' surfaces and paint-layers' samples, Lacona III proceedings, 22–25.09. 2009, Sibiu, Rumunia.*



natomiast często występują laserunki wykonane czerwiecią organiczną. Zastanawia brak ciemnych brązów na bazie tlenków żelazowych, których można byłoby się spodziewać u tradycyjnego akademika. Niemniej zastępuje go jeszcze bardziej tradycyjny brunat van Dycka stosowany do podmalowań oraz do tonujących, laserunkowych wykończeń. Inne stwierdzone kolory tradycyjne to masykot, minia, azuryt, malachit, oraz wśród pigmentów w proszku aurypigment. Tym tradycyjnym pigmentom towarzyszą najnowsze, wprowadzone na rynek za życia Matejki – żółcienie kadmowe, zieleń kobaltowa, ceruleum, Blaugrünoxid, a pod koniec życia używał artysta prawdopodobnie także fiolet manganowy. Szeroko stosuje bogate w odmiany zielenie szwajfurckie. Z samego zestawienia kolorów wyłania nam się obraz twórcy bardziej skomplikowanego niż ten, za którego zwykle, od malarzkiej strony, uważano Matejkę. Badania na tubkach i paletach pozwoliły bardziej uzmysłwić sobie ponadto ilość gotowych mieszanin używanych przez artystów, korzystających z oferty wychodzących naprzeciw klientowi dziewiętnastowiecznych producentów. Gotowe kolory karnacyjne bazowały na bieli ołowianej oraz cynobrze i żółcieniu kadmowej. Żółcienie mieszano między sobą już w tubkach (żółcień kadmowa ze strontową) lub z innymi pigmentami (żółcień kadmowa i strontowa z cynobrem, żółcień neapolitańska z bielą cynkową).

W celu budowania jak najszerszej porównawczej bazy danych badano również farby na paletach innych malarzy m.in. Malczewskiego, Wyczółkowskiego, Weissa. Także i te obserwacje okazały się bardzo pomocne w rozumieniu warsztatu artystów; np. okazało się, iż mimo bogactwa kolorystycznego obrazów Jacka Malczewskiego, badana paleta artysty operuje względnie zawężonym spektrum kolorów (biel cynkowa, żółcień kadmowa, cynober, czerwień żelazowa, czerwień organiczna (zawierająca Al, P, Cl, As), siena, ultramaryna, zieleń szmaragdowa, zieleń chromowa, czerń kostna). Co ciekawe tradycyjną biel ołowianą wypiera cynkowa (sytuacja niekoniecznie powtórzona na większości obrazów). Brak na palecie żółcieni chromowych. Czerwień organiczną, oprócz rozpoznania nośnika jako wodorotlenku glinu, charakteryzują dalsze pierwiastki śladowe. Tę zawężoną w sensie ilości użytych pigmentów kolorystykę palety potwierdzono badaniami obrazów Malczewskiego. Główną zieleń stanowiła szmaragdowa, często rozbielana.



W *Autoportrecie* z 1919 roku pojawia się nieobecna na paletce czerwień kadmowa. Znacznie większe bogactwo kolorów (25), stwierdzono na paletce Leona Wyczółkowskiego z Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy. Zidentyfikowano dwie biele: biel cynkową, oraz ołowianą, którą dodatkowo charakteryzuje obecność strontu. Wśród żółcieni obok chromowej i cynkowej zidentyfikowano dwa rodzaje kadmowej. Jasna czerwień organiczna zawierała kredę i związki potasu, ciemna nośnik na bazie glinu, oraz związków cyny. Obok cynobru rozróżniono aż cztery kolejne rodzaje czerwieni żelazowych. Na błękitny składają się ultramaryna, błękit kobaltowy oraz pruski, a na zielenie – szmaragdowa oraz szwajnfurcka. Zastanawia czerń bazująca na ołowiu. Potwierdzano jej obecność na obrazach. Inny pigment, który można uznać do pewnego stopnia charakterystyczny dla Wyczółkowskiego, to nieobecny na paletkach, ale stwierdzany na obrazach fiolet manganowy.

Umiarkowaną liczbę kolorów (17) stwierdzono na paletce Juliana Fałata. Wyróżnia ją obecność nowszych pigmentów: obok ceruleum i fioleto kobaltowego, także rozpowszechnionej dopiero na początku XX wieku czerwieni kadmowej.

Obok obrazów o znanej proveniencji wykorzystano przenośny spektrometr XRF również do analizy obrazów o sugerowanych tylko kręgach powstania. Jednym z przykładów może być *Bukiet kwiatów*, datowany na lata 60. XIX wieku i łączony pierwotnie ze Szkołą Barbizon.

Badania wykazały, że podstawową bielą obrazu jest biel ołowiana. Wśród żółcieni obok tradycyjnego ugru stwierdzono żółcień kadmową oraz cynkową. Żółcień cynkową – chromian cynku – wprowadzano na paletę później niż inne żółcienie chromianowe, około połowy lat 50. Siarczku kadmu natomiast w odosobnionych, pojedynczych przypadkach, użyto już w latach 20. XIX wieku. Niemniej za czas rozpowszechnienia jej na paletce przyjmuje się późne lata 70. i 80. XIX wieku<sup>15</sup>. W roku 1849 Corot w jednym z listów wypowiada się entuzjastycznie o niedawno odkrytej żółcieni kadmowej. Jednak jako pigment bardzo drogi, powoli była wprowadzana na paletę. Wśród Barbizończyków, również Dubigny używał jej w latach 70., obok tańszej żółcieni strontowej. W pełni

15 M. Wachowiak, *Pigmenty wprowadzone na paletę malarską w XIX i XX w.*, w: D. Markowski, S. Kamiński, M. Wachowiak, op.cit.

wykorzystali ją jednak dopiero neoimpresjoniści w latach 80. XIX wieku. Użycie żółcieni kadmowej pozwalało widzieć w *Bukiecie kwiatów* realizację raczej nie wcześniejszą, niż lata 70. XIX wieku. Kolejne z pigmentów z grupy wprowadzonych w XIX wieku, wyprzedzają czas użycia żółcieni kadmowej (błękit kobaltowy ok. 1802, zieleń szmaragdowa chętnie używana przez Barbizończyków, powszechna od lat 60. XIX wieku). Brak pigmentów używanych szerzej pod koniec XIX wieku, takich jak użyta samodzielnie biel cynkowa, ceruleum czy fioletry syntetyczne, sugerowałyby namalowanie obrazu nie później, niż w latach 90. XIX stulecia. Niemniej całe datowanie przesuwane na późniejsze lata zidentyfikowana w partii ciemnych kwiatów czerwień kadmowa (selenosiarczek kadmu  $CdS \times CdSe$ ). Mimo patentu w 1892, weszła w użycie nie wcześniej niż około 1910 roku. Obecność czerwieni kadmowej stwierdzono, podobnie jak pozostałe kolory, w nieinwazyjny, niewymagający pobrania próbeki sposób poprzez analizę widm otrzymanych w trakcie badań przenośnym spektrometrem XRF. Nieinwazyjna analiza fizykochemiczna przesunęła datowanie obrazu na początek XX w., wykluczając pierwotne, opierające się na analizie stylistycznej, nie budzące większych podejrzeń, przypisanie obrazu do Szkoły Barbizon.

Powyższe rozważania ilustrują wagę i możliwości wykorzystania wybranych badań fizykochemicznych w ocenie dzieła pod kątem czasu jego powstania, oryginalności, proveniencji. Szybki rozwój technik analitycznych przynosi coraz bardziej szczegółowe dane na temat materialnej strony dzieł sztuki. Marginalizowanie tej wiedzy, świadczyłoby o niedopuszczalnej ignorancji. Wykonanie najprostszycch badań instrumentalnych, mogłoby uchronić przed niektórymi, chybionymi zakupami. Mniemam, że w interesie całego rynku aukcyjnego, tak sprzedających, jak kupujących, jest wypracowanie standardu badań, które jako podstawowe, akceptowane i obowiązkowe przy obrocie dziełami sztuki, w sposób powszechny, automatycznie, byłyby dołączane do źródłowego i stylistycznego opisu dzieła. Obok tradycyjnych analiz, takich jak fotografia w ultrafiolecie, bezwzględnie jako bazowa procedura wspomagająca ocenę dzieła w aspekcie jego technologii, a na tej podstawie również autentyczności, datowania, a czasami atrybucji, powinna zostać



il. 4. Autor w trakcie badań przenośnym spektrometrem XRF obrazu *Wernyhora* (1884) Jana Matejki.

uwzględniona nieinwazyjna analiza składu pierwiastkowego pigmentów przenośnym spektrometrem XRF. Przeznaczenie ułamka ceny dzieła na pełniejszą weryfikację jego pochodzenia, wykonaną, co ważne na miejscu, a nie w laboratorium, w sposób szybki, nieinwazyjny, obiektywny i powtarzalny (!), z dokładnością przekraczającą dotychczas stosowane procedury, jest wymogiem nie tylko etycznym, naukowym, ale i czysto rynkowym. Zarówno rzetelnemu sprzedawcy dbającemu o swą renomę (domowi aukcyjnemu, antykwariuszowi), jak i oczekującemu w pełni zweryfikowanego obiektu kolekcjonerowi, inwestującemu niemałe pieniądze, z nadzieją na właściwą lokatę – zwłaszcza w dłuższej perspektywie – to się po prostu opłaca.

## **Dr Michał Franciszek Woźniak**

Doktorat nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce obronił w 1986 roku na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, na podstawie dysertacji *Toruńskie monstrancje promieniste*. W latach 1990–2007 związany z Muzeum Okręgowym w Toruniu, najpierw jako dyrektor, następnie jako kurator ds. badań i zbiorów artystycznych. Od 2007 roku dyrektor Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

Autor licznych publikacji naukowych i popularnonaukowych, przede wszystkim w zakresie rzemiosła artystycznego, zwłaszcza złotnictwa na ziemiach polskich i w Europie Środkowej, sztuki Prus Zakonnych i Królewskich w czasach późnego średniowiecza i wczesnej nowożytności oraz w zakresie muzealnictwa.

## **PROBLEMATYKA AUTENTYCZNOŚCI DAWNYCH SREBER. UWAGI ZABYTKOZNAWCY**

Często podejmowane są próby dyskredytowania zabiegów i czynności atrybucyjnych jako pozbawionych naukowego dowodu, a tym samym mało wartościowych. Uważa się – a nie są to ostatnio bynajmniej poglądy odosobnione – że jedynie przeprowadzenie badań przyrodniczych, jako posługujących się metodami naukowymi, których wyniki poddać można procedurze intersubiektywnej sprawdzalności, i że tylko tą drogą uzyskane wyniki są wiarygodne dla określenia autentyczności dzieła sztuki czy zabytkowego przedmiotu.

Pogląd ten jest mylny. Nie ma bowiem metod doskonałych i dających całkowicie niepodważalne wyniki; są prawdziwe jedynie w pewnym określonym zakresie, dla pewnych zjawisk, wobec zjawisk zachodzących w określonym czasie.

Przyszłość przyniesie nowe sposoby fałszowania i nowe metody wykrywania fałszerstw; za pomocą tych drugich będzie można rozstrzygnąć wątpliwe kwestie przeszłości czy dotyczące dnia dzisiejszego. Nie jest wcale przesadnym twierdzenie, że historia fałszerstw i historia ich wykrywania są nierozzerwalnie ze sobą powiązane, już od starożytności. Nie ulega wątpliwości, że proceder wytwarzania fałszerstw przybierał w czasach nowszych na sile, by osiągnąć obecny stan zagrażający już stabilności rynku antyków i dzieł sztuki. Pod względem skryminalizowania sytuuje się wręcz na poziomie nielegalnej produkcji i sprzedaży narkotyków czy handlu bronią. Szkody bowiem w tych wszystkich przypadkach mierzyć należy nie tylko stratami finansowymi, ale przede wszystkim społecznymi. Muzea, obok wszystkich swych funkcji wyszczególnionych w znanych definicjach (np. ustawowej) pełnią funkcję autorytetu, prezentując „wzorcowy” zestaw przedmiotów – nie tylko jako reprezentatywny dobór prac w określonym zakresie, przy tym jako oryginalne wyroby, mogącymi być punktem odniesienia dla procedur atrybucyjnych. Dzieła sztuki znajdujące się w kolekcjach publicznych, zatem dostępne zabytkoznawcom, historykom sztuki, muzealnikiem, kolekcjonerom, umożliwiają prowadzenie badań porównawczych.

Niestety, trzeba zdawać sobie sprawę nie tylko ze skali zjawiska fałszowania i trudności w jego zwalczaniu, a tym bardziej niemożliwości jego wyeliminowania; podobnie należy jasno stwierdzić, że muzea kupowały falsyfikaty i zapewne nadal będą to robić. Ważne jest maksymalne ograniczanie tego zjawiska. Pomocą służy nie negowanie obecności fałszerstw w zbiorach muzealnych i ukrywanie tego faktu, a wynikające z takiej świadomości i powagi sytuacji ciągle podnoszenie kwalifikacji przez muzealników oraz zasięganie opinii ekspertów zewnętrznych, reprezentujących różne dyscypliny badań.

Przed kilku laty (2007–2009) uczestniczyłem, wraz z kilkoma koleżankami z Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, w międzynarodowym projekcie badawczym zatytułowanym AUTHENTICO. *Metodologia oparta na analizie składu oraz dawnych technik wytwórczych, służąca potwierdzaniu autentyczności zabytków metalowych*. Zacytuję fragment oficjalnego dokumentu wytworzonego przez konsorcjum projektu dla celów informacji zewnętrznej: „Projekt AUTHENTICO proponuje przeprowadzenie multidyscyplinarnych, właściwie interdyscyplinarnych badań mających pomóc w walce z tym problemem i dostarczyć korzystną, również pod względem finansowym i opartą na czynnikach kulturowych strategię naukową i technologiczną. Strategia ta ma pomóc w określaniu autentyczności niewielkich przedmiotów stanowiących część dziedzictwa kulturowego, zwłaszcza wykonanych z metali (zarówno tych określanych mianem szlachetnych, jak i nieszlachetnych)”. Zainteresowanych Czytelników odsyłam do strony internetowej programu: [www.authentico.org](http://www.authentico.org) oraz do mojego sprawozdawczego artykułu w tomie *Koral i perła*, Toruń 2010.

Przedkładane teraz refleksje, oparte są w pewnej tylko części na doświadczeniach nabytych podczas uczestnictwa w tym projekcie; w większości zaś na mojej wieloletniej praktyce badań terenowych oraz pracy muzealnej. Przy czym moje obserwacje, spostrzeżenia, wnioski i uwagi, formułowane niżej, nie dotyczą bynajmniej wyłącznie polskiej rzeczywistości; odwrotnie, wiele z nich poczyniłem w innych krajach europejskich.

Jest rzeczą oczywistą, jak ważne są ciągle badania dotyczące autentyczności zabytków i dzieł sztuki. Pomijam tutaj dociekania czysto

atrybucyjne, dotyczące uznawania jakiegoś ocenianego przedmiotu za dzieło konkretnego artysty. Uwagi poniższe dotyczą atrybucji w ogólniejszym znaczeniu, jako uznania przedmiotu za stary lub za fałszywy, za oryginalny, tj. za powstały w czasie i miejscu, jaki został jemu przez badaczy przyznany, jak przedmiot jest określany i za jaki uchodzi w muzeach, kolekcjach i na rynku antykwarecznym; czy też, odwrotnie, uznania za fałszerstwo, czyli poprzez świadome przyznanie przedmiotowi nowo wykonanemu opinii przedmiotu dawnego, innymi słowy, za przedmiot nowy, świadomie wyprodukowany i wprowadzony do handlu jako stary. Wydawać by się mogło, że w tym zakresie badawczym nie tylko zdecydowaną przewagę, wręcz dominację powinny mieć badania i metody przyrodnicze; powinny one posiadać status ostatecznej instancji.

Nie ulega wątpliwości, że historyk sztuki, zabytkoznawca współczesny nie może nie respektować tak uzyskanych wyników badań przyrodniczych, opartych przede wszystkim na metodach nauk fizykochemicznych, nie może rezygnować z nich, czy wręcz unikać. Należy jednak pamiętać o nie bezwzględny, a ograniczonym zakresie aktualnych metod, o granicach możliwości dostępnej obecnie aparatury, o subiektywności także w obrębie badań posługujących się owymi pozornie obiektywnymi metodami, polegającymi choćby na wolontarystycznym doborze przedmiotu badań, owych metod i aparatury, o wyjściowych i pośrednich hipotezach, o procedurach ich aktualizowania, zależnych od decyzji badacza. Wreszcie, w obrębie owych nauk przyrodniczych także wykrywane są świadome nadużycia, wręcz fałszerstwa (np. głośne przed kilkunastoma miesiącami fałszowanie badań w zakresie genetyki).

Formułować raczej należy i głosić przekonanie o bezwzględnie koniecznej współpracy zabytkoznawcy jako eksperta z przyrodnikiem i z konserwatorem. Przy czym, nie waham się tak to określić, centralną rolę odgrywa zabytkoznawca i do niego powinien należeć głos decydujący. I to wobec świadomości faktu, jak zawodne mogą być stosowane przezeń naukowe kryteria, jak trudno mu czasem racjonalnie formułować wnioski. Jak niejednoznaczne i mało precyzyjne wydają się czasem jego określenia i interpretacje.

Pomijam tutaj tak oczywiste przykłady przydatności i pewności co do wyników badań, jak ujawniona w analizie radiograficznej niejednorodność przedmiotu, czyli złożenie z części wykonanych oddzielnie; w przypadku niewielkiego gabarytowo odlewu, który powinien być jednolity, wynik taki może sugerować uzupełnienie starego fragmentu o nowsze części, zatem sporządzenie z antycznego destruktu dzieła „pełnego”, będącego jednak fałszykiem. Wyniki badań przyrodniczych, nawet wykonane na najlepszym dostępnym sprzęcie i według wszelkich rygorów metodologicznych wymagają nie tylko właściwej interpretacji, np. w odniesieniu do badań XRF informujących o składzie stopu, gdyż dotyczą one tylko warstwy powierzchniowej, a ponadto wartość stopu podlega zmianom w czasie; należałoby zatem zbudować ogromną bazę danych dla ułożenia wielkiej liczby tabel dla różnych stopów, dla różnych ośrodków wykonawczych, dla różnych przedziałów chronologicznych, w różnych następstwach czasu). Badania takie wręcz mogą być zawodne; przyczyną może być zastosowanie starego stopu srebra w wyniku przetopienia zabytkowych przedmiotów, prostych, mało atrakcyjnych finansowo, w celu sporządzenia wedle dawnej technologii fałszerstw przedmiotów okazałych, o skomplikowanej strukturze, rozbudowanej formie, o wysokich wartościach artystycznych i stylowych, bardzo cenionych na rynku antykwarycznym i osiągających zawrotne ceny.

Fałszerstwo dotyczyć może tylko fragmentu przedmiotu, np. uzupełnień o brakujące detale. Oczywiście, złego i niewłaściwego postępowania nie należy relatywizować. Jednakże takie postępowanie jest jeszcze stosunkowo nieszkodliwe, acz naganne. Gorzej, jeśli uzupełnieniem zabytku (dawniej nieoznakowanego) staje się wybicie znaków złotniczych. Wprawdzie znane są wypadki nielegalnego – w celu fałszerstwa – współczesnego stosowania starych puncyn, gdzieś zachowanych, np. kontrybucyjnych. Najczęściej jednak dokonuje się to przez użycie fałszywych puncyn. Do niedawna, jeszcze u schyłku ubiegłego stulecia przeważały znaki, które dla bardziej wytrawnego lub opatrzonego eksperta lub kolekcjonera były łatwe do zakwestionowania, w wyniku ich odmienności od wszystkich znanych odbitek oraz rażących nieraz uproszczeń lub zniekształceń godła. Wynikało to m.in. zapewne z faktu wykorzysty-



wania publikowanych odrysów, mało dokładnych lub powstałych z kompilacji różnych odbitek w celu uzyskania teoretycznej formy idealnej. Takie odrisy stosowano w starych katalogach; są wytwarzane także do dzisiaj, czego najlepszym przykładem są liczne publikacje o znakach na ziemiach polskich. Niektóre spotykane przeze mnie odbitki fałszywych znaków posiadały cechy pozwalające je zaklasyfikować do kategorii takich kopii zaczerpniętych z literatury przedmiotu. We współczesnych katalogach dominują reprodukcje konkretnych odbitek, ze wszystkimi ich niedokładnościami wynikającymi z niedobicia, nierównego czy niedokładnego, dalej z wytarcia, ubytków i mechanicznych uszkodzeń, w późniejszych czasach następujących. Wiernie, według oryginalnej odbitki wykonana puncyna (nie stanowi to współcześnie żadnego problemu technicznego) umożliwi wybicie znaku do złudzenia imitującego starą odbitkę.

Pozostaje zatem uważna, wnikliwa obserwacja sposobu wybicia wszystkich znaków wraz z koniecznym zróżnicowaniem, wynikającym z etapowości procedury znakowania (czyli udzielania gwarancji) oraz udziału kilku osób, przynajmniej dwóch; dalej, wnikliwą uwagę należy zwracać na stan zachowania, wszelkie różnice w wyglądzie „reliefu” znaku i innych wypukłości, różnice pomiędzy znakiem (godło, zagłębione tło, kontur pola) a jego otoczeniem, zwłaszcza w zakresie zarysowań. Bywa, że na fałszywych srebrach lub na dorobionych partiach są one sztucznie nanoszone.

Odrębną kwestią jest właściwa interpretacja znaków – ich funkcja, możliwy czas i miejsce wybicia; dotyczy to znaków pierwotnych, ale bardziej jeszcze znaków wtórnych. Często zdarzają się też pomyłki w datowaniu przedmiotu na podstawie znaków bitych podczas dokonywanych w przeszłości napraw czy uzupełnień.

Dodawane bywają też inskrypcje. Te jednak można dość łatwo zidentyfikować. Pomocne są nie tylko charakterystyczne cechy gramatyczne i leksykalne, różnice pomiędzy językiem dawnym a współczesnym (zawsze warto zasięgać porady historyka-archiwisty oraz filologa); ważna jest także obserwacja duktu pisma, sposobu pracy narzędziem. Ta uwaga dotyczy oczywiście oceny wszelkich procedur wykonawczych; tu jednakże poruszam kwestię znaków na zabytku.

Oczywiście z podobną akrybią należy przeprowadzać autopsję całego zabytku, począwszy od materiału, rodzaju blachy (zwłaszcza różnic w jej grubości), stosowanej technologii wykonawczej, aż po jakość zrealizowania całej formy przedmiotu oraz jego dekoracji. Wymaga ona wielkiej, należytej staranności; możliwa jest nie tylko dzięki dokładności, ale i wielkiemu opatrzeniu eksperta i jego wiedzy nabytej w wyniku obcowania z zabytkami; niebagatelne znaczenie mają tu też doznania dotykowe, haptyczne. Nie ma zatem potrzeby dalszego dowodzenia wielkiej roli opierania się na bezpośrednim poznawaniu przedmiotów, a nie przez reprodukcje. Dotyczy to nie tylko bezpośrednio badanego zabytku (choć, jak się okazuje, dla wielu „ekspertów” nie jest to wcale tak oczywiste), ale także zabytków przywoływanych w toku analiz porównawczych, jako materiał dowodowy. Im większa zebrana w naszej pamięci, tj. w naszym naturalnym komputerze baza danych, im lepsze i bardziej wszechstronne opatrzenie w materiale zabytkowym, tym mniejsze niebezpieczeństwo wystąpienia błędu i popełnienia omyłki. Zwracam ponadto uwagę, że wiele dzieł już w przeszłości poddawane było naprawom i uzupełnieniom, dla zachowania wartości użytkowych przedmiotu. Konieczne są zatem czynności wiodące do precyzyjnego rozwarstwienia zabytku. Oprócz obserwacji wszelkich różnic technologicznych niebywale pomocna jest umiejętność właściwej identyfikacji i precyzyjnego datowania wszelkich motywów zdobniczych, ornamentalnych. Naśladowanie starszej dekoracji w późniejszym okresie zdradza ducha czasu; imitacja naznaczona jest piętnem przyzwyczajień i praktyk wykonawczych współczesnym owej kopii. Niezastąpiona zatem zostaje właściwie przeprowadzona analiza formy.

Błędy popełniają eksperci i kustosze muzealni. Możliwość i prężność chęć nabycia przedmiotu, niebywale atrakcyjnego, innego, odmiennego od dotychczas znanych, a utrzymanego w stylistyce (to często wystarczający argument dla historyków sztuki; zabytkoznawca jest w przeciwieństwie do nich nieporównanie bardziej dociekliwy w zakresie użytego materiału i zastosowanej technologii, nie mówiąc o analizie formy dzieła), skłania do podjęcia decyzji odnośnie do zakupu, bez przeprowadzenia koniecznych badań.

Błędy, i to nagminne, popełniają także marszandzi. Zdarza się, że kwalifikują do sprzedaży ewidentne falsyfikaty. Tajemnicą ich sumienia pozostanie, czy kierowali się niewiedzą (naiwnością?), czy wyrachowaniem (oszustwem?). Możliwe są jednak do wychwycenia przypadki, że nie zawsze powodowali się nieświadomością. Odwrotnie, uważam za oczywiste, iż naruszana jest etyka zawodowa poprzez wstawianie przez antykwariusza na licytację w innym domu antykwarycznym przedmiotu, a następnie wykupienie jego i w dalszej konsekwencji umieszczenie we własnej ofercie z informacją o obecności przedmiotu na aukcji renomowanego domu; a owe renomowane domy nie zawsze skrupulatnie przeprowadzają procedurę weryfikacji odnośnie do datowania i atrybucji. Potrzeba zachowania należytej staranności, pomimo udokumentowanych przypadków, pociągających przykre konsekwencje, wymaga zatem ciągłego przypominania.

Inną naganną praktyką, na styku marszand/właściciel – muzeum, jest przyjmowanie przez muzea, głównie w celu ekspozycyjnym (ale zdarzają się dłuższe depozyty) przedmiotów proponowanych przez różne antykwariaty, a także kolekcjonerów prywatnych; czasem są to całe kolekcje. Niestety, pośród takich eksponatów zdarzają się przedmioty dyskusyjne, czasem tak bardzo, że istnieje pokusa nazwania ich falsyfikatami; powstrzymuje przed tym jedynie niemożność potwierdzenia tak sformułowanych przez obserwatora/zwiedzającego przypuszczeń w drodze wnikliwej autopsji przedmiotu. Owe wątpliwe artefakty, zamieszczone w muzealnych katalogach, zyskują tym samym status dzieła pewnego, zostają uwiarygodnione przy wykorzystaniu autorytetu muzeum jako instytucji cieszącej się prestiżem, posiadającej niejako wzorcowy zasób dzieł, służących dalszym badaniom. I w ten oto sposób przedmiot niepewny, wątpliwy, nie dość że zyskuje status pewnego, autentycznego zabytku, to jeszcze służyć może legitymizowaniu opinii o innych niepewnych czy fałszywych wyrobach.

Gdyby nie aspekt finansowy takich nadużyć, rzecz miałaby znaczenie przede wszystkim etyczne oraz naukowe, poznawcze.

Prawdziwość/autentyczność niektórych dokumentów ciągle budzi spory w środowisku historyków. Jeśli takie dawniej wytworzone akta

nie mają obecnie znaczenia politycznego czy prawnego, znaczenie tych kontrowersji jest wyłącznie natury naukowej. Bywa nierzadko tak, iż historyk zmienia interpretację tych samych wydarzeń, wycofując się z głoszonych wcześniej poglądów na rzecz innego, czasem skrajnie odmiennego stanowiska, nie będąc pozywanym przed sąd w sprawie o odszkodowanie finansowe. Ujmę ponieść może дума narodowa czy samoświadomość pewnej grupy społecznej, jeśli np. bohater narodowy stracić miałby w wyniku takich procedur badawczych przypisywane mu dotąd autorstwo planu ważnej bitwy, decydującej o losach narodu czy państwa. Historyk sztuki/zabytkoznawca/ekspert, zmieniając atrybucję czy falsyfikując dotychczasowy sąd, naraża się nie tylko na krytykę naukową; musi się liczyć nie tylko z debatą w gronie badaczy, ale z rozprawą sądową.

Często w niniejszym tekście używałem (nadużywałem?) słowa zabytkoznawca, znacznie rzadziej historyk sztuki. Poza wyraźną (i skądinąd naturalną i konieczną) tendencją uniwersyteckiej historiografii artystycznej do tworzenia modeli interpretacyjnych, formułowania sądów ogólnych, istnieje bowiem fundamentalna różnica w postępowaniu historyka sztuki i zabytkoznawcy, w stosowanej metodzie, czy metodach badawczych. Historyk sztuki poddaje dzieła procedurze badawczej przede wszystkim w celu ich klasyfikowania, ustalania grup, ciągów, formułowania cech stylowych, ustanowienia kontekstów pomiędzy poszczególnymi dziełami a innymi zjawiskami kulturowymi, *etc.* Zabytkoznawca zaś wykorzystuje kontekst dla wszechstronnego i szczegółowego badania dzieła, we wszystkich aspektach, z uwzględnieniem całej jego kompozycji materialnej, formalnej i symbolicznej. Historyk sztuki selekcjonuje i dobiera fakty, wybiera dzieła, czasem obserwuje i poddaje interpretacji całość struktury wizualno-treściowej, czasem tylko jej fragment. Zabytkoznawca bada przede wszystkim cały przedmiot, wszystkie części jego złożonej struktury. Wynika z tego oczywista konieczność bezwzględnego badania oryginału; korzystania z fotografii jest tak wysoce problematyczne i zawodne, że dyskredytuje znawcę. Zabytkoznawca w mniejszym stopniu niż historyk ulega presji już istniejących tekstów interpretujących dzieło; on nawiązuje dialog przede wszystkim z samym przedmiotem.

Na zakończenie tych uwag trochę optymizmu ze strony i zabytkoznawcy i muzealnika, a przy tym wykładowcy uniwersyteckiego (co nie powinno kolidować). Po tym wszystkim, co powiedziane, rysuje się tym większe znaczenie ekspozycji muzealnych, zarówno tych stałych, ze starannie dobranymi zestawami dzieł, ale także czasowych, na których, choć na krótko, pojawiają się i są dostępne choćby do oceny wizualnej dzieła, przedmioty rzadko udostępniane, ujawniane, prezentowane. A jeśli dodamy do tego dobrą praktykę kilku dużych polskich muzeów organizowania konwersatoriów w gronie samych ekspertów, dla swobodnej wymiany poglądów, waga takich wystaw i ich rola jest doprawdy trudna do przecenienia.

## **Dr Alina Tomaszewska-Szewczyk**

Absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu na kierunku Konserwacja i Restauracja Dzieł Sztuki, ze specjalizacją: konserwacja i restauracja rzeźby kamiennej i elementów architektonicznych. W 2005 roku ukończyła Studium Podyplomowe Konserwacji Zabytków Metalowych. Rok później obroniła pracę doktorską pt. *Problematyka konserwatorska mosiężnych gotyckich płyt nagrobnych*. Jako adiunkt na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika prowadzi zajęcia z zakresu konserwacji zabytków metalowych. Realizuje projekty badawcze poświęcone technice emalierskiej oraz złąceniom na podłożu metalowym.

## **NIENISZCZĄCE BADANIA KONSERWATORSKIE METALOWYCH OBIEKTÓW ZABYTKOWYCH JAKO PRZYCZYNEK DO USTALANIA ICH AUTENTYCZNOŚCI**

W kwalifikacji przedmiotu jako autentyczny pomocna może być opinia konserwatorów dzieł sztuki, którzy dysponując znajomością dawnych technik i technologii, a także wiedzą umożliwiającą określenie stanu zachowania, są w stanie wyciągnąć wnioski co do jego oryginalności.

Badanie materii obiektu, pozwala na odróżnienie materiałów pierwotnych od wtórnych, które zostały wprowadzone w trakcie kolejnych napraw i konserwacji, jak pozostałe po zabiegu oczyszczania resztki past polerskich zalegające w zakamarkach czy powłokowe zabezpieczenia antykorozyjne. Rozwój technologii żywic niewątpliwie ma wpływ na wybór środka do ochrony, podobnie jak literatura fachowa wyznaczająca pewne trendy. Dodatkowo ocena stopnia zwietrzenia powłok, ich żółknięcie, kruchość, czy rozpuszczalność, pozwalają na datowanie tych prac, czyli dostarczane są dane do historii obiektu.

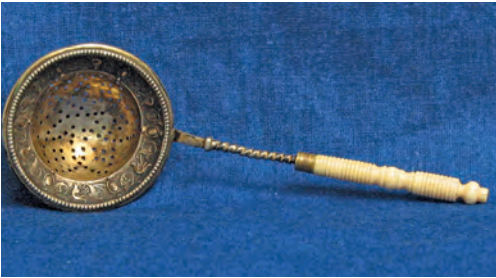
Analizując stan zachowania określa się przyczyny powstania zmian. Ustala się, które są następstwem procesów korozyjnych czy śladami użytkowania przedmiotu, a może są tylko ich naśladownictwem, aby nadać przedmiotowi cech dawności.

Wiedza na temat danego obiektu budowana jest w trakcie jego diagnostyki, poprzedzającej proces konserwacji, jak również podczas wykonywania zabiegów konserwatorskich. Pierwsza czynność, jaką jest demontaż, pozwala już uzyskać wiele informacji o przedmiocie, jak w przypadku prezentowanego pudełka, gdzie wyciągnięcie blendy pozwoliło na analizę formy dekoracji reliefu, ale również odkrycie napisu, warstwy kleju na bazie żywicy naturalnej oraz obszaru silnie zniszczonego przez korozję (il. 1).

Prace konserwatorskie przeprowadzane przy innym obiekcie doprowadziły do stwierdzenia, że jest on wykonany ze stopu mosiężnego dekorowanego warstwą srebrzeń, a nie ze srebra, na co wskazywały



il.1. Demontaż zabytku przyczynił się do odstonięcia inskrypcji, miejsc zniszczonych przez korozję oraz starego kleju na bazie kalafonii (pudełko, Andreas III Wickert, Augsburg, ok. 1705, zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP Rm 3760) – fot. Alina Tomaszewska-Szewczyk.



il. 2 a-b. Zgodnie ze znakami złotniczymi obiekt opisany był jako srebrny. W trakcie konserwacji stwierdzono, że jest wykonany ze srebrzonego stopu mosiężnego (sitko do herbaty, zbiory Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, nr inw. M-1202-OMO) – fot. Alina Tomaszewska-Szewczyk.



kolejno nabijane znaki złotnicze. Jedną prawdą o obiekcie została ujawniona. Jest on na pewno sfałszowany w warstwie materiałowej (il. 2 a-b).

Informacji o przedmiocie dostarczają wykonywane badania, m.in. z zastosowaniem metod nieniszczących, które pozwalają na analizę bez konieczności pobierania próbek. Wstępne określenie techniki wykonania oraz ocenę jego stanu zachowania przeprowadza się w świetle widzialnym i rejestruje się za pomocą fotografii specjalistycznych (makroskopowe, mikroskopowe, w świetle ukośnym).

Porównując dwa obiekty (il. 3a i 3b), przypisywane warsztatowi J.D. Schleissner Söhne (autorstwa Philippa Augusta Schleissnera (1825–1891), zaobserwowano, że twórca pierwszego z nich posługiwał się puncyną, aby wykonać projekt na blasze, a następnie repusował. Drugi z analizowanych obiektów to odlew udający tradycyjną technikę. Wrażenie to miało być pogłębione przez wykonanie obrysu puncowaniem. Różnicę uczyniają zdjęcia makroskopowe. Ktoś zadał sobie dużo trudu, aby zatrzeć



faktyczną metodę sporządzenia tego przedmiotu. Celem prawdopodobnie było podniesienie jego ceny rynkowej. Nastąpiło fałszerstwo w warstwie techniki wykonania.

Kolejne zdjęcie makroskopowe (il. 4) pokazuje zniszczenia warstwy złota na badanym obiekcie. Ich różnorodność, częściowa utrata ostrości wskazują, że są efektem długotrwałego użytkowania przedmiotu. O ich dawności świadczą również zmiany powstałe wskutek korozji galwanicznej zachodzącej na styku warstwy złota i srebrnego podłoża w miejscach ubytków powłoki złotej.

W ten sposób wykorzystywane jest promieniowanie elektromagnetyczne o bardzo wąskim spektrum, tj. w obszarze długości fal 400–700 nm. Analizę można rozszerzyć, posługując się innymi zakresami promieniowania elektromagnetycznego, począwszy od rentgenowskiego. Rentgenowska analiza fluorescencyjna (XRF) jest najczęściej stosowaną techniką analityczną w określaniu składu pierwiastkowego materiałów wchodzących w skład obiektu. Z uwagi na samą obróbkę metali oraz zmiany spowodowane procesami korozyjnymi, wyniki analizy ilościowej, możliwej do wykonania przy pomocy tej metody, nie mają dużej wartości. Poznanie składu pierwiastkowego pozwoli na prawidłową klasyfikację stopu. Ta na poziomie dodatków stopowych



il. 3. a-b. Zdjęcia makroskopowe uczyniają różnicę w technice wykonania przedmiotów przypisanych temu samemu twórcy. Jej poprawne określenie wpływa na wartość rynkową tych obiektów. (a – talerz, Philipp August Schleissner, warsztat J.D. Schleissner Söhne, Hanau, 4. ćw. XIX w., zbiory Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MNP Rm 2361, b – talerz, Philipp August Schleissner, warsztat J.D. Schleissner Söhne, Hanau, 4. ćw. XIX w., Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, nr inw. MAdP-2756) – fot. Andrzej Skowroński.



il. 4. Zniszczenia złocień – przykład zmian korozyjnych i zniszczeń spowodowanych użytkowaniem naczynia (talerz, Peter Ra(h)m; (1661–1737), Augsburg, 1695–1700 lub 1700–1705, zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP Rm 2360) – fot. Andrzej Skowroński.

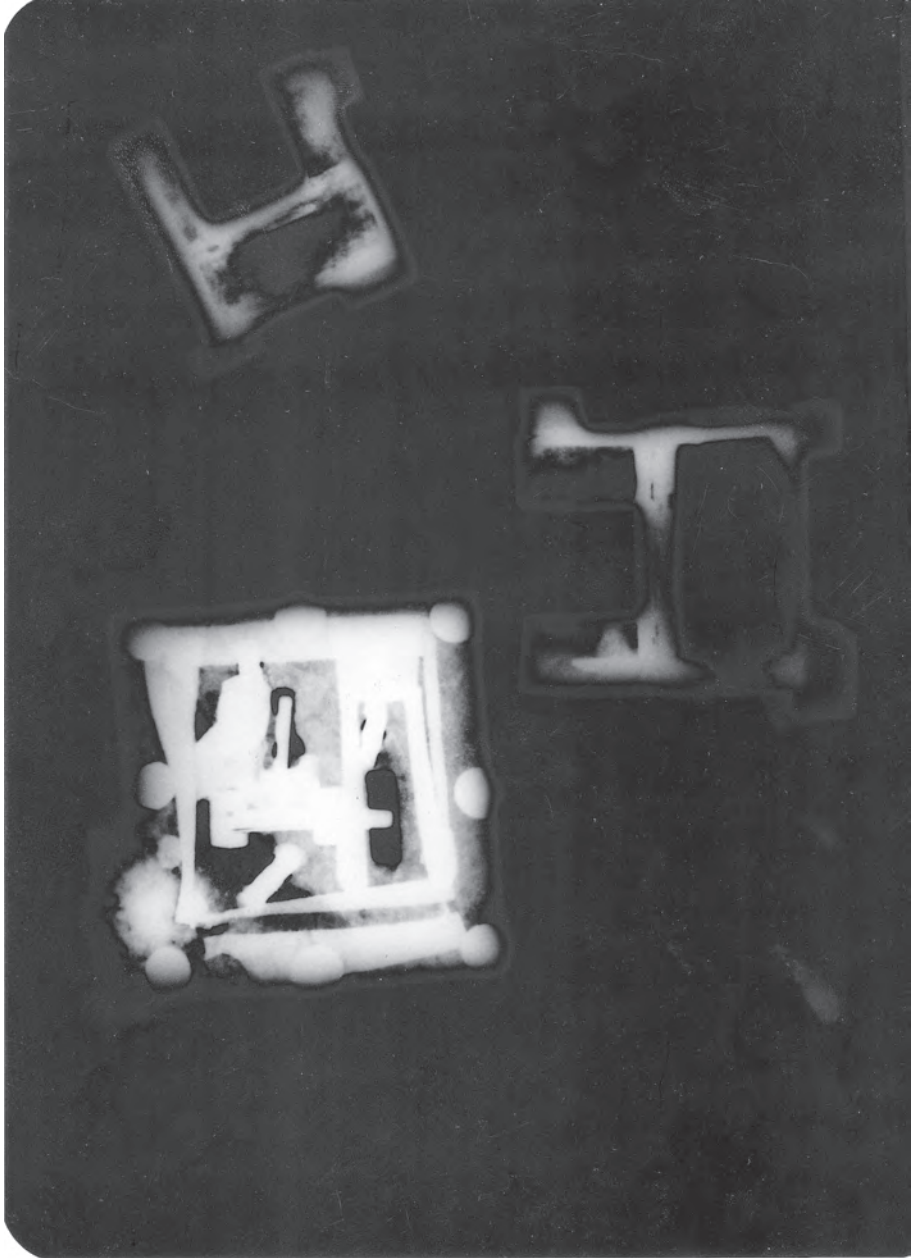


il. 5. Thilo Rehren wykonuje badanie XRF w Muzeum Narodowym w Poznaniu – fot. Alina Tomaszewska-Szewczyk.

oraz składników akcesorycznych stwarza możliwość porównania ze sobą części przedmiotu lub z „materiałem wzorcowym” – zabytkowym. Badanie występujących na obiekcie dekoracji, np. złocień, niello, pozwala na zwiększenie zasobów materiału porównawczego. Analiza składu pierwiastkowego złocień pozwala określić ich rodzaj, a dalej stwierdzić, czy są one oryginalne, a technika ich wykonania zgodna z czasem powstania obiektu. Badania wykonuje się za pomocą przenośnych urządzeń, więc może być przeprowadzone w miejscu przechowywania przedmiotu (il. 5).

Prześwietlenie przedmiotu promieniami X daje obraz jego wnętrza (il. 6), możliwe jest rozpoznanie części składowych odlewu, ukrytej pod nawarstwieniami korozyjnymi dekoracji.

Często stosowaną metodą przez konserwatorów jest obserwacja obiektu w świetle UV. Promieniowanie ultrafioletowe wywołuje luminescencję wielu substancji. Na obiektach metalowych możemy w ten sposób określić, czy występują na nich warstwy z materiałami organicznymi, np. lakiery złotolite (goldlaki), powłoki antykorozyjne. Silną fluorescencję barwy żółtozielonej wykazują żywice naturalne. Im starsza powłoka, tym jest ona intensywniejsza. Natomiast żywice syntetyczne mają bardzo słabą fluorescencję niebieską, albo jej nawet nie posiadają.



il. 6. Zdjęcie rentgenowskie zamka.





il. 7 a

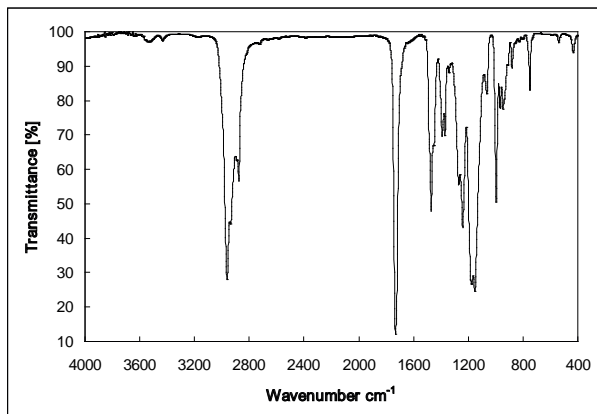


il. 7 b

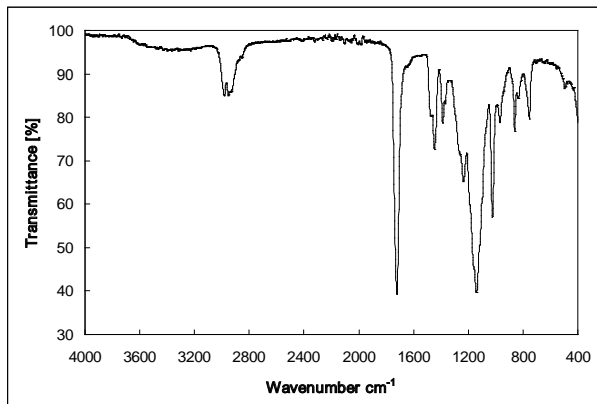
Analizując przykładowe fotografie obiektów w świetle UV można stwierdzić, że powierzchnia talerza, na pierwszej z nich, pokryta została niedawno żywicą syntetyczną (il. 7a), na kolejnej (il. 7b) pudełko zabezpieczone jest bez należytej staranności również powłoką polimerową z wtrętami nierozpuszczonej żywicy, kufel wykazuje silną fluorescencję żółtozieloną, mamy więc do czynienia z żywicą naturalną (il. 7c).

Spektroskopia w podczerwieni (kolejny zakres fal elektromagnetycznych) stosowana jest do identyfikacji spoiw organicznych, werniksów, barwników oraz pigmentów. W przypadku przedmiotów metalowych może być używana do badania powłok zabezpieczających. Analiza w podczerwieni (FT-IR) z przystawką odbiciową pozwoliła na identyfikację Paraloidu B-72 na talerzu z Muzeum Archidiecezjalnego na podstawie porównania uzyskanego widma z widmem wzorcowym (rys. 1, 2).

Rys. 1. Widmo spektroskopii w podczerwieni FT-IR, uzyskane metodą odbiciową, warstwy powierzchniowej tacy MAdP 2756 z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu, badanie wykonała Wiesława Topolska na urządzeniu Bruker Alpha FT-IR.



Rys. 2. Wzorcowe widmo spektroskopii w podczerwieni żywicy akrylowej Paraloid B-72.





il. 7 a-c. Obraz obiektów w świetle UV – fot. Andrzej Skowroński.

Przedstawione analizy nie były wykonane na potrzeby ustalenia autentyczności badanych przedmiotów. Ukierunkowanie badań wykorzystujących techniki nieniszczące na ten cel może stać się sprzymierzeńcem w walce z fałszerzami. Wydaje się, że obecnie proces stwierdzania autentyczności będzie wymagał współpracy specjalistów wielu dziedzin, a zbieżność wniosków wyciągniętych na podstawie wyników kilku odrębnych analiz jest w stanie zagwarantować wysoki stopień pewności opinii.

## Bibliografia

- Martini M., Milazzo M., Piacentini M., *Societa italiana di fisica, Physics methods in archaeometry, Proceedings of the International School of Physics, „Enrico Fermi”, t. 154, IOS Press, 2004.*
- Rogóż J., *Zastosowanie technik nieniszczących w badaniach konserwatorskich malowideł ściennych*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009.
- Scott D.A., *Copper and Bronze in Art. Corrosion, Colorants, Conservation*, Getty Publications, Los Angeles 2002.
- Stuart B., *Analytical Techniques in Materials Conservation*, John Wiley & Sons, 2007.

## **Prof. dr hab. Piotr Girdwoyń**

Profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Warszawskiego  
– pracownik Katedry Kryminalistyki Wydziału Prawa i Administracji UW.  
Dyrektor Centrum Nauk Sądowych Uniwersytetu Warszawskiego.

## **Prof. dr hab. Tadeusz Tomaszewski**

Profesor zwyczajny,  
kierownik Katedry Kryminalistyki Wydziału Prawa i Administracji  
Uniwersytetu Warszawskiego, Prorektor Uniwersytetu Warszawskiego  
ds. Nauczania i Polityki Kadrowej. Przewodniczący Rady Naukowej  
Polskiego Towarzystwa Kryminalistycznego.



## TAJEMNICZY OBRAZ – BADANIA SYGNATURY TADEUSZA MAKOWSKIEGO

O tym, że wiedza kryminalistyczna, a szczególnie ta z zakresu badań pismoznawczych, może być wykorzystywana nie tylko przy tradycyjnych ekspertyzach, wiadomo już od dawna. Jedną z możliwości zastosowania tego rodzaju wiadomości dla celów stwierdzania autentyczności stanowi badanie sygnatur artystów<sup>1</sup>, w którym stosuje się metody wywodzące się z tradycyjnej ekspertyzy podpisów.

Trzeba jednak pamiętać, że w tym szczególnym przypadku mamy do czynienia z tworem nietypowym, którego zarówno forma, jak i częściowo treść, są odmienne od właściwości typowego podpisu. Stosując metody przyjęte w kryminalistycznych badaniach pismoznawczych do analizy sygnatur należy więc zachować ostrożność, szczególnie w zakresie wyciąganych wniosków. Można bowiem niewątpliwie wskazywać zarówno analogie, jak i różnice w sposobie kreślenia poszczególnych znaków lub też ich zespołów, co niekoniecznie musi przełożyć się na kategoriyczne (i pozytywne) wnioski identyfikacyjne, przynajmniej w takim zakresie, jak można by tego oczekiwać od tradycyjnych podpisów. Sygnatura pod obrazem z reguły bywa kreślona w innym tempie (wolniej), innym środkiem pisarskim (np. zaostrzoną końcówką pędzla), innym środkiem kryjącym (np. farbą), wreszcie – choć jej znaczenie identyfikacyjne pozostaje niewątpliwe, stanowi ona odmienny od podpisu twór graficzny. Na jej ostateczny kształt wpływają niekiedy (w większym stopniu niż w odniesieniu do podpisu) np. upodobania estetyczne wykonawcy, zmieniające się w toku twórczości częściej i szybciej niż cechy grafizmu naturalnego pisma ręcznego.

---

1 T. Widła, *Sygnatury Durera*, w: *Kryminalistyczna ekspertyza pismoznawcza a grafologia – materiały X Wrocławskiego Sympozjum Badań Pisma*, Wrocław, 19–21 czerwca 2002, Wrocław 2003, s. 333–337, idem, *Forgery of artists' signatures* / Tadeusz Widła. *Experiencing Graphology*, „FREUND”, London 1988, s. 449–475, idem, *Sygnowanie grafiki artystycznej*, w: *Wokół problematyki dokumentu – księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Antoniemu Felusowi*, Katowice 2005, s. 199–204.

Przypadek opisywany w niniejszej pracy pochodzi z praktyki Centrum Nauk Sądowych Uniwersytetu Warszawskiego, a jego okoliczności wydają się interesujące nie tylko z kryminalistycznego punktu widzenia, ale ważne także ze względów związanych z obrotem dziełami sztuki.

Zlecenie zbadania sygnatury otrzymano od prywatnego kolekcjonera, który uzyskał wiadomość, że (prawdopodobnie) identyczny z posiadanym przez niego obraz został wystawiony na aukcję, a jego fotografia znajduje się na portalu internetowym jednego z domów aukcyjnych<sup>2</sup>. W związku zatem z podejrzeniem zaistnienia nieautentyczności jednego z tych obrazów kolekcjoner ów zlecił nam badania obrazu pod kątem ustalenia możliwości jego wykonania przez Tadeusza Makowskiego.

Jako materiał badany przedstawiono zatem obraz wykonany farbami wodnymi na podłożu papierowym przedstawiający trzy postacie w trójkątnych lub trapezoidalnych czapkach (por. tab. 1).

Podłoże papierowe obrazu miało charakterystyczny wytłoczony napis o widocznej spoza oprawy treści: „N SON & MONTGOLFIER VIDALON LES ANNONAY”, co wskazywałoby na wytwórnę papieru Canson et Montgolfier we Francji. Skontaktowano się z tą firmą przesyłając jej zdjęcia napisu, jednak po początkowych próbach nawiązania kontaktu, nie udało się potwierdzić u wytwórcy, czy wzór takiego wytłoczenia był stosowany w fabryce, a jeśli tak, to kiedy.

Ze względu na brak wyraźnego upoważnienia do podejmowania badań spektroskopowych i analizy farb, skoncentrowano się przede wszystkim na badaniach pismoznawczych sygnatury o treści „Tadé Makowski”, umieszczonej w lewym dolnym rogu analizowanego obrazu (por. tab. 1). Była ona wykonana nietypowym, z kryminalistycznego punktu widzenia, środkiem kryjącym, tj. prawdopodobnie farbą koloru czarnego i również nietypowym, niezidentyfikowanym środkiem pisarskim.

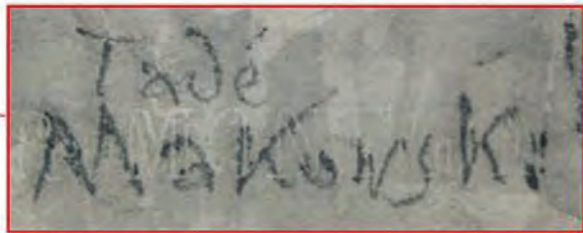
Ponieważ dla ustalenia autentyczności podpisu kluczową rolę odgrywa przede wszystkim materiał porównawczy<sup>3</sup>, należało zebrać możliwie dużą liczbę sygnatur wykonanych bezspornie przez artystę w danym

<sup>2</sup> Lub analogicznego podmiotu. Autorzy nie znają dokładnie okoliczności zdarzenia, nie mają one zresztą istotnego wpływu na przedmiot i treść opinii.

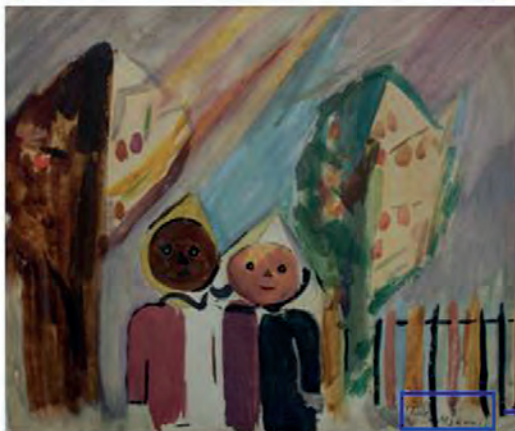
<sup>3</sup> Por. T. Tomaszewski, *Materiał porównawczy - ciągle niedoceniany problem*, w: Z. Kegel (red.), *Aktualne tendencje w badaniach dokumentów*, Wrocław 2010, s. 513-522.

Tablica poglądowa nr. 1.

**Materiał  
badany**



**Materiał  
porównawczy**



okresie (obraz datowano na podstawie opinii z zakresu sztuki na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku). Ponieważ nie zawsze było możliwe posługiwanie się oryginalnymi obrazami, choćby z tego względu, iż niepomiarowo wydłużałoby to czas wykonania ekspertyzy i jej koszty, ostatecznie jako materiał porównawczy wykorzystano:

1) Powstały – według oświadczenia zleceniodawcy – w analogicznym okresie obraz Makowskiego przedstawiający dwie postacie dziecięce na tle dwóch drzew, opatrzony znajdującą się w prawym dolnym rogu sygnaturą wykonaną prawdopodobnie piórką lub analogicznym środkiem pisarskim o treści „Tadé Makowski”;

2) Szereg (wyselekcjonowanych przez opiniujących) fotograficznych reprodukcji sygnatur w dostarczonych przez zleceniodawcę albumach tj.;

a) z albumu: Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. *Ein polnischer Maler in Paris*, Dresden 1975:

- umieszczoną na ilustracji o nr 137. pt.: *Drei Herren mit Zylinderhütten*, datowaną na ok. 1931 rok,
- umieszczoną na ilustracji o nr 139. pt.: *Drei Kinder mit Ballon und Drachen*, datowaną na ok. 1928 rok,
- umieszczoną na ilustracji 174. bez tytułu (treść oryginalnego podpisu pod zdjęciem – *Makowskis Signatur auf einem Ölbild*) datowaną na rok 1929;

b) z albumu: Władysława Jaworska, *Tadeusz Makowski. Życie i twórczość*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964:

- umieszczoną na ilustracji 144.: *Portret Louis Léon-Martina*, datowaną na rok 1929,
- umieszczoną na ilustracji 158.: *Trzej koledzy*, datowaną na rok 1929,
- umieszczoną na ilustracji 163.: *Turyści*, datowaną na rok 1930,
- umieszczoną na ilustracji 178.: *Skąpiec*, datowaną na rok 1932.

Celem ekspertyzy było określenie, czy wykonawcą sygnatury na obrazie określonym jako materiał badany, była osoba, której przypisuje się wykonawstwo sygnatur na obrazach opisanych jako materiał porównawczy. W jej wstępnej części dokonano oględzin i oceny całego materiału badawczego (badanego i porównawczego), czego skutkiem było wyselekcjonowanie i zakwalifikowanie materiału porównawczego do dalszych badań identyfikacyjnych. W kolejnej fazie materiał badany poddano

szczegółowym oględzinom i analizie przy użyciu urządzeń badawczych w postaci:

- 1) zestawu mikroskopowego opartego na wyposażonym w filtry IR i oświetlenie UV mikroskopie Nikon SMZ 800 sprzężonym z komputerem wyposażonym w oprogramowanie do analizy obrazów Lucia;
- 2) zestawu reprodukcyjnego wyposażonego w kamerę czarno-białą, przeznaczonego do fotografowania dowodów rzeczowych poddawanych badaniom, wyposażonego w kamerę;
- 3) urządzenia do badań dokumentów Luminar F6 o następujących parametrach pracy: pobudzenie światłem niebiesko-zielonym w zakresie 440–520 nm, podczerwień 880 nm, oświetlacz dolny 880 nm, filtry analizy – selektywne, krawędziowe w paśmie 610–750 nm;
- 4) aparatury projekcyjnej Projectina;
- 5) skanera Epson Perfection V350 Photo;
- 6) lupy z podziałką.

W następnej kolejności przeprowadzono również analizę graficzno-porównawczą przy wykorzystaniu techniki cyfrowej, w ramach której badano m.in. detale graficzne sygnatury badanej oraz porównawczych w dużych powiększeniach. Badania te pozwoliły na dokładniejszą ocenę szczegółowych cech grafizmu i cech topograficznych zawartych w materiale badanym oraz na zestawienie tak ustalonych cech grafizmu z niekwestionowanym materiałem porównawczym Tadeusza Makowskiego.

Z wyników badań sporządzono materiał poglądowy (cztery tablice), na którym zaznaczono wybrane cechy grafizmu sygnatur: badanej i porównawczych, uzasadniające wnioski opinii.

Jak już wskazano, materiał badany stanowiła sygnatura wykonana nietypowym z punktu widzenia badań pismoznawczych środkiem pisarskim oraz kryjącym, znajdująca się na podłożu papierowym z opisanymi wytłoczeniami. Stopień zachowania materiału badanego można było ocenić jako dobry. Oględziny w świetle skośnym, prostopadłym, białym, niebieskim i innych rodzajach oświetlenia nie ujawniają perforacji, uszkodzeń podłoża, śladów wywabiania pierwotnej treści. Nie ujawniono śladów retuszu, niewielkie rozdwojenia czy zmiany kreślenia kierunku linii tworzących tekst korespondowały z układem wytłoczeń na papierze, stąd można przyjąć, że tekst został nakreślony spontanicznie.

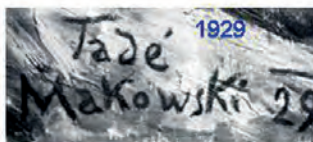
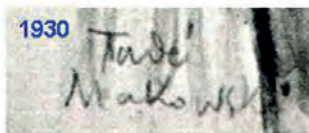
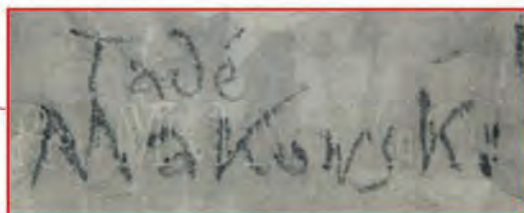
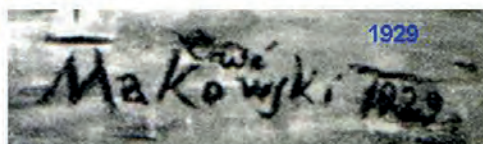
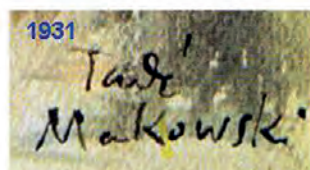
Stwierdzono zatem, że w związku z czytelną budową zapisu poddaje się on analizie graficznej według metodyki przyjętej dla badania zapisów tekstowych oraz zestawieniu tak uzyskanych wyników z materiałem porównawczym. Nadto w odniesieniu do składających się na te zapisy liter możliwe jest dokonanie badań graficzno-porównawczych w zakresie sposobu kreślenia poszczególnych znaków i ich zespołów grammych oraz sposobu ich wiązań. Innymi słowy – wszystkie wymienione okoliczności pozwalały uznać, że materiał badany nadaje się do badań i można na jego podstawie wyciągać wnioski identyfikacyjne, także jeżeli chodzi o właściwości grafizmu sygnatury badanej dla ustalenia, czy zawiera ona cechy charakterystyczne dla tych, jakimi odznaczają się sygnatury porównawcze.

Materiał porównawczy w opisywanym przypadku był również nietypowy z punktu widzenia klasycznych badań pismoznawczych. Obok bowiem jednej sygnatury na obrazie z przybliżonego okresu (wykonanej jednak inną techniką, tj. najprawdopodobniej piórkim lub analogicznym środkiem pisarskim – por. tab. 1 w dolnej części), obejmował on fotograficzne (drukowane) reprodukcje sygnatur znajdujące się we wskazanych albumach. W istocie zatem stanowił on kopię kopii, tj. obrazy najpierw fotografowano, a następnie fotografię obrabiano z wykorzystaniem technik poligraficznych stosowanych w latach siedemdziesiątych XX wieku, przez co w dużych powiększeniach reprodukcji widać rastrowanie zarówno w kolorze, jak i w skali szarości (por. tab. 2 w części dolnej). Podstawowe w tej materii badania polegające na analizie mikroskopowej, skanowaniu i powiększaniu cyfrowym – ze zrozumiałych względów – zmniejszyły ilość informacji wykorzystywanych do analizy porównawczej, co wpłynęło na ostateczne wnioski, ograniczając ich kategoryczność, zwłaszcza w przypadku istnienia zbieżności; nawet stwierdzenie zgodności dużej liczby cech nie pozwala na pełną identyfikację, jako że o części cech wypowiedzieć się nie da ze względu na dysponowanie jedynie kolejną kopią oryginału.

Niemniej jeśli chodzi o ogólny przebieg linii tworzących zapisy sygnatur, topografię, stosunki wysokościowe i szerokościowe, ogólny kształt liter, w wybranych przypadkach także: kierunek kreślenia i szczegóły budowy znaków, materiał ten uznano za nadający się do badań. Można



## Tablica poglądowa nr. 2.

Materiał  
badanyMateriał  
porównawczy

było zatem stwierdzić, że materiał porównawczy w postaci wskazanych różnorodnych sygnatur nadawał się do badań identyfikacyjnych; jego charakter wprawdzie pozwala na formułowanie wniosków, jednak nie mogą one być kategorięcznie pozytywne.

Kolejny etap badań stanowiły badania szczegółowe. Ich pierwszym etapem była analiza materiału badanego pod kątem poszukiwania śladów wywabiń, retuszu, naniesienia zapisu sygnatury. Zastosowane metody nie pozwoliły na ujawnienie takich śladów.

W dalszej części badań skupiono się na porównaniu cech pisma tworzącego badaną sygnaturę z niekwestionowanym materiałem porównawczym. W tym celu w odniesieniu do obrazu zawierającego oryginalną sygnaturę porównawczą – przeprowadzono oględziny i wstępne badania porównawcze w galerii udostępnionej przez zlecającego, wykonano wówczas także dokumentację do dalszych badań laboratoryjnych i dla celów sporządzenia tablic poglądowych. Badania pozostałych sygnatur przeprowadzono w warunkach laboratoryjnych z wykorzystaniem opisanego wcześniej sprzętu.

W wyniku analizy stwierdzono daleko idącą zbieżność porównywanych form graficznych. W szczególności należy wśród nich wymienić:

1) klasę, ogólny obraz i stopień wyrobienia pisma (pismo kreślone na wzór kaligraficznego, z obecnością ozdobnych adiustacji);

2) podobną dynamikę kreślenia; we wszystkich zapisach widać te same cechy kreślenia płynnego, choć powolnego;

3) zbieżność cech pomiarowych w postaci:

a) pochylenia pisma (pismo lekko pochylone w prawo z tendencją do prostopadłości);

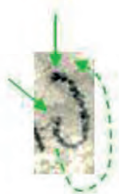
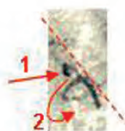
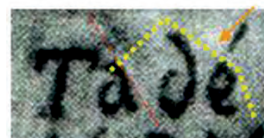
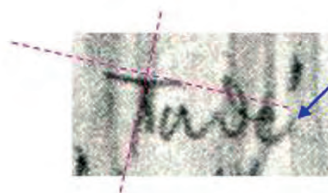
b) stosunków wysokościowych (zwraca uwagę przede wszystkim rozbudowywanie nadlinijnych fragmentów minuskuły „d” oraz górnego ramienia minuskuły „k” – por. tab. 3 i 4);

c) stosunków kątowych, tj. kątów między grammami liter (np. w majuskułach: „M”, „T”, minuskule „k”) oraz kątów nachylenia gramm względem podstawy wiersza (por. np. nachylenie pionowej grammy minuskuły „a” oraz majuskuły „T” względem podstawy wiersza – tab.3 i 4);

4) stosunki topograficzne, tj. wzajemne rozłożenie poszczególnych elementów sygnatury w postaci np. (por. tab. 3 i 4):



Tablica poglądowa nr. 3.

Materiał  
badanyMateriał  
porównawczy

a) tych odstępów między znakami (np. między majuskułą „M” a minuskułą „a” w słowie „Makowski – por. tab. 4, zielona strzałka);

b) kreślenia poszczególnych elementów liter należących do strefy śródlinijnej nad (górne ramię minuskuły „k”) lub pod (dolny fragment minuskuły „s”) nią;

c) łamanej linii pisma, tj. łączącej podstawy znaków (por. tab. 4 dolna ilustracja);

d) analogii kształtu linii łączącej górne krańce znaków w zapisie imienia (por. tab. 3, łamana, wykropkowana żółta linia);

5) zbieżność rozkładu impulsu pisma (grammowo-literowy);

6) modelunek znaków literowych, w tym w szczególności:

a) sposób kształtowania gramm minuskuły „a”, kreślonej dwoma ruchami na wzór druku, z charakterystycznym półksiężycowatym tworem odpowiadającym owalowi znaku;

b) sposób kształtowania minuskuły „d” i kreślenie jej jednym ruchem w kształcie na wzór kaligraficznego – od dołu ku górze;

c) sposób kształtowania minuskuły „s”, tj. kreślenie wąskiego znaku z rozbudowanym dolnym przewinięciem;

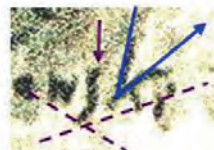
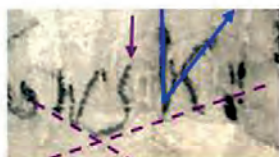
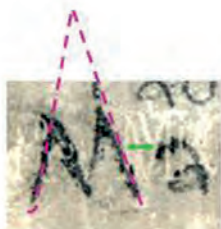
d) sposób kształtowania minuskuły „k” poprzez kreślenie jej dwoma ruchami, tj. pierwszym polegającym na nakreśleniu tworzącego graficznego kształtu litery V o przedłużonym ramieniu (tworzącym charakterystyczne górne ramię minuskuły), a następnie dostawianiu do niego dolnego ramienia;

e) sposób kształtowania majuskuł: „T” oraz „M”.

Z tych względów należało więc uznać, że sygnatura badana nosi te same cechy, jakie można znaleźć w zróżnicowanym materiale porównawczym. Ponadto nie stwierdzono istotnych różnic w materiale badanym i dostępnym porównawczym, a rozwiązania graficzne zastosowane w sygnaturze badanej uznano za pokrywające się z tymi, jakie znajdują się zarówno na sygnaturach reprodukowanych, jak i przedstawionej do badań.

Niewątpliwie najtrudniejszą częścią opinii było sformułowanie wniosków, które z oczywistych względów nie mogły mieć charakteru kategorycznego. Jak bowiem już wskazywano:

Tablica poglądowa nr. 4.

Materiał  
badanyMateriał  
porównawczy

1) sygnatura nie jest tożsama z podpisem i mimo zastosowania kryminalistycznych metod pismoznawczych należy zachować daleko idącą ostrożność w odniesieniu do rezultatów badań;

2) w omawianym przypadku mieliśmy do czynienia z materiałem porównawczym w postaci jednej sygnatury z analogicznego okresu (wykonanej innym środkiem pisarskim i kryjącym) oraz z szeregiem reprodukcji nienajlepszej jakości, tj. zubożonych graficznie wskutek obróbki foto – i poligraficznej.

Niemniej między materiałem badanym a porównawczym zachodziły istotne podobieństwa przy braku istotnych cech różniących. Można było zatem uznać, że badana sygnatura nosi cechy, jakim odznaczają się inne sygnatury Tadeusza Makowskiego, nie zawiera cech różniących, których istnienia nie dałoby się wytłumaczyć metodami znanymi i stosowanymi w kryminalistycznych badaniach pismoznawczych; są zatem podstawy, aby uznać, że stwierdzone zgodności i brak różnic wskazują na możliwość wykonania badanej sygnatury przez Tadeusza Makowskiego.

Bardziej kategoryczna opinia naszym zdaniem byłaby nieuzasadniona, przynajmniej na podstawie przedstawionego materiału porównawczego. Kwestia ta wydaje się istotna, m.in. z punktu widzenia osób, które zlecałyby w przyszłości tego rodzaju badania. Od strony metodologicznej bowiem zdarzają się w badaniach pismoznawczych (i to wcale nie-rzadko) przypadki, kiedy nie można wydać opinii kategorycznie pozytywnej, mimo pozornie dużej liczby cech wspólnych. Jest to jednak temat na odrębne opracowanie, podobnie jak szczegółowa historia tego obrazu oraz okoliczności pojawienia się (i rychłego zniknięcia) jego „bliźniaka” na aukcji.



## **nadkom. Joanna Piotrowska**

Od 2001 roku jest pracownikiem Wydziału Badań Dokumentów i Technik Audiowizualnych Centralnego Laboratorium Kryminalistycznego Komendy Głównej Policji, na stanowisku eksperta klasycznych badań dokumentów.

Zajmuje się m.in. prowadzeniem prac badawczych, wykonywaniem ekspertyz w zakresie analizy porównawczej rękopisów i podpisów, identyfikacji osób na podstawie pisma ręcznego, identyfikacji maszyn do pisania.

## **RYBAK Z SIECIĄ – PRAWDZIWY CZY FAŁSZYWY? Badanie sygnatur na obrazach jako metoda pomocnicza w ustalaniu autentyczności dzieła malarskiego**

Ochrona dobra narodowego powinna podlegać szczególnym zainteresowaniom i to niezależnie od obecnego usytuowania dzieła sztuki. W przypadku zaistnienia domniemanego fałszerstwa, gdzie pokrzywdzonym mogą być takie podmioty, jak: kościoły, placówki państwowe, prywatni kolekcjonerzy, należałoby wykorzystać wszystkie możliwe sposoby, aby fałszerstwo to zostało wykryte. Obecnie badacze autentyczności dzieł sztuki, a także zlecający te badania mają do dyspozycji ograniczone możliwości zarówno metodyczne, jak i logistyczne, a przede wszystkim finansowe. Dlatego też powinno się poszukiwać nowych metod i rozwiązań.

Wśród stosowanych metod prowadzących do ustalania autentyczności dzieła malarskiego, badanie autentyczności sygnatur na kwestionowanych dziełach sztuki malarskiej, z zastosowaniem metody graficzno-porównawczej, jest – nie wiadomo dlaczego – niedoceniane i stosunkowo mało popularyzowane.

Zanim kupujący podejmie decyzję o nabyciu np. obrazu, powinien wyczerpać wszystkie możliwości upewniające go w przekonaniu, że ma do czynienia z dziełem autentycznym. Ekspertyzy z różnych dziedzin wiedzy, przynajmniej w stopniu prawdopodobnym, powinny być jednoznaczne.

Na początku 2008 roku komenda Wojewódzka Policji w Gdańsku zleciła do wykonania Centralnemu Laboratorium Kryminalistycznemu Komendy Głównej Policji<sup>1</sup> ekspertyzę pismoznawczą autentyczności sygnatury na obrazie *Rybak z siecią*, któremu autorstwo przypisywano Leonowi Wyczółkowskiemu.

---

1 Dalej CLK KGP.

Spór wokół autentyczności dzieła śledziły media od 2007 roku. Nie było tajemnicą, że do czasu zlecenia realizacji badań przez CLK KGP wykonano dwie ekspertyzy. Ekspertyzę o charakterze rzeczoznawczym, której wynikiem było twierdzenie, że obraz prawdopodobnie jest autorstwa Wyczółkowskiego, przedstawił prywatny właściciel, dołączając ją do kontrowersyjnego obrazu. Obraz zakupiło Muzeum Narodowe w Gdańsku za 89 tys. zł. Wobec licznych dyskusji podważających wymienioną opinię, dyrektor tegoż muzeum zlecił drugą ekspertyzę – technologiczną. Wynikiem badań było podjęcie wniosku o prawdopodobnej nieautentyczności obrazu. Wobec niejednoznacznego rozstrzygnięcia zdecydowano się na zlecenie badania sygnatury przez CLK KGP.

Zasadniczy proces analityczny w stosunku do kwestionowanej sygnatury podjęto po uprzednim przygotowaniu obszernych materiałów badawczych<sup>2</sup>. Ze względu jednak na brak możliwości prowadzenia wstępnych badań w CLK KGP, dowodową sygnaturę i sygnatury porównawcze analizowano kolejno w siedzibach wytypowanych muzeów<sup>3</sup>. Dalsze badania prowadzono w laboratorium, mając do dyspozycji dokumentację fotograficzną, na którą składały się fotografie dowodowej sygnatury i fotografie wytypowanych sygnatur porównawczych pochodzących z obrazów Wyczółkowskiego.

W celu prawidłowej wizualizacji fotografowanych obrazów, w miarę możliwości, określonych przez opiekuna zbiorów (konserwatora), wyjmowano je z ram. Czynności związane z fotografowaniem dowodów rzeczowych zostały wykonane przy użyciu sprzętu fotograficznego, w tym m.in. aparatu cyfrowego Canon 5D. Odbitki barwne, wykorzystane do sporządzenia tablic poglądowych, wykonano na urządzeniu Agfa D-Lab2 na papierze Fuji SUPREME. Dokonano również obróbki graficznej w programie Photoshop.

Dane przyporządkowane do prezentowanych w niniejszym opracowaniu sygnatur na poszczególnych obrazach (technika wykonania, podłoże i data powstania) zaczerpnięto z archiwów muzeów. W niektórych

<sup>2</sup> W niniejszym opracowaniu przykładowo zaprezentowano niektóre zjawiska graficzne.

<sup>3</sup> Muzeum Narodowe w Gdańsku, Krakowie, Warszawie oraz w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy.



przypadkach muzea nie dysponowały takimi danymi jak np. data bądź miejsce powstania konkretnego obrazu czy też innej dokumentacji.

Charakter przedmiotowy, w tym niestandardowość i jednostkowość badań, określił dodatkowy obszar podlegający analizie. Była nim konieczność zapoznania się z dostępną literaturą<sup>4</sup>, ze względu na rzeczywistą trudność badania autentyczności sygnatur wynikającą nie tylko z form, w jakich występują na obrazach, ale m.in. również z zastosowanych technik i narzędzi malarskich (kreślarskich), pewnych tendencji danej epoki, stylu, w jakich powstawał obraz.

## Charakterystyka badanej sygnatury

Nieczytelna sygnatura<sup>5</sup> (il. 1) usytuowana w prawym dolnym narożniku obrazu zatytułowanego *Rybak (Rybak z siecią)*<sup>6</sup> datowanego poniżej sygnatury cyfrowym zapisem „91”. Obraz o wym. ok. 59 x 48 cm przedstawiał wizerunek popiersia mężczyzny w kapeluszu na tle sieci rybackiej. Oprawiony w ramy. Zgodnie z treścią postanowienia o powołaniu biegłego analizie nie podlegał zapis daty.

Sygnatury składane na obrazach przez artystów malarzy stanowią, jak już wspomniano, bardzo nietypowy przedmiot badań. Nietypowe są bowiem podłoża, przyrządy malarskie, środki kryjące, a także pozycja

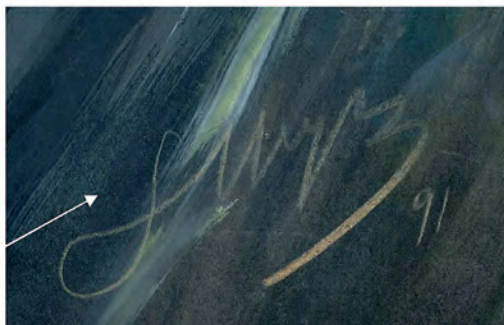
4 A. Bernat, Leon Wyczółkowski, 2006; T. Dobrowolski, *Malarstwo Polskie 1764–1964*, Kraków 1968; S.K. Stopczyk, *Malarstwo Polskie od realizmu do abstrakcjonizmu*, Warszawa 1988.

5 Sygnatura jest wytworem własnoręcznym artysty, a więc stanowi odzwierciedlenie jego nawyków psychoruchowych – analogicznie do mechanizmu powstawania podpisu; ma różne formy – podobnie jak podpis – od form pełnobraźniowych do form uproszczonych; może przybierać różne formy graficzne, np. symbolu, figury geometrycznej czy zwierzęcia. Możliwość występowania takiej konstrukcji jest znaczącym wyróżnikiem sygnatury. Sygnatura i podpis (czytelny, częściowo czytelny, nieczytelny) traktowane są jak synonimy. W niniejszej ekspertyzie określenie „sygnatura” zastosowano do podpisów nakreślonych na obrazach, szkicach, rysunkach, natomiast określenie „podpis” w stosunku do innych dokumentów, np. listy.

6 Obraz jest zamiennie tytułowany.



il. 1. Obraz i kwestionowana sygnatura



pisarska (malarska). O wyglądzie konkretnej sygnatury decyduje wiele czynników, które wzajemnie na siebie oddziałują, tworząc obraz możliwości grafomotorycznych wykonawcy. W związku z tym, wszechstronnej oceny dowodowej sygnatury dokonano biorąc pod uwagę, oprócz jej przydatności badawczej w sensie graficznym, także takie aspekty, jak rodzaj użytego narzędzia służącego do jej nakreślenia, charakter podłoża, na którym została nakreślona oraz czas powstania.

Ustalono, że nośnikiem przedmiotowego obrazu jest papier naklejony na karton. Sygnatura została umieszczona na płaszczyźnie zamalowanej ciemną farbą. Wtopiona w kolorystykę kompozycji jest mało widoczna, nieco utrudniając postrzeganie zjawisk związanych z grafizmem.

Z kolei, powołując się na treść postanowienia, wiadomo, że obraz został wykonany techniką akwarelową (gwasz)<sup>7</sup>, czyli do tego celu twórca musiał użyć narzędzia malarskiego z miękką końcówką typu pędzel<sup>8</sup>. Natomiast, istotne z punktu widzenia badań pismoznawczych było ustalenie, w możliwym zakresie, rodzaju narzędzia użytego do nakreślenia kwestionowanej sygnatury, która stanowi jeden z elementów obrazu

7 Technika, w której ma zastosowanie farba wodna z domieszką kredy lub bieli nadająca jej właściwości kryjące.

8 Przedmiotem niniejszych badań nie było ustalenie techniki wykonania obrazu, dlatego też tę kwestię pozostawia się poza obszarem zleconych badań.

(aby spełnić warunek adekwatności materiału porównawczego). Metoda graficzno-porównawcza, stosowana w badaniach dokumentów, pozwala na skuteczną analizę sygnatur kreślonych na obrazach, jednakże najlepiej sprawdza się w przypadku obrazów (sygnatur) wykonanych technikami zezwalającymi na maksymalnie spontaniczne prowadzenie narzędzia kreślącego, którym może być, np. ołówek, długopis, kredka itp.



il. 2. Fragment sygnatury dowodowej – czwarty znak (4)

Już wstępne oględziny wykazały różnicowanie w rodzaju użytego narzędzia kreślącego (malarskiego) w stosunku do sygnatury i obrazu. W związku z tym podjęto próbę analizy śladu linii dowodowej sygnatury, mając na uwadze fakt, że każdy rodzaj narzędzia i zastosowanego środka pisarskiego w większości przypadków odzwierciedla swoje właściwości techniczne w liniach i wykazuje wiele cech, które wpływają na ogólny, a także szczegółowy wygląd pisma, w tym podpisów. Analiza doprowadziła do ustalenia, że w obrazie graficznym linii tworzącej tę konstrukcję nie zaobserwowano takich zjawisk, które świadczyłyby o użyciu do jej narysowania narzędzia (kreślącego) malarskiego z miękką końcówką, np. pędzla.

Obraz linii, świadczący o użyciu pędzla, odzwierciedla się m.in. w rozpoczęciach i zakończeniach linii graficznej (wejściach i wyjściach), spłaszczeniach linii i jej wybrzuszeniach, w występowaniu wystrzępionych krawędzi linii, a także strzępień i rozwidleń. Przy zastosowaniu cienkiej końcówki pędzla zjawiska te będą uwidaczniały się mniej intensywnie<sup>9</sup>.

9 O. Przybysz, *Badania autentyczności sygnatur na obrazach – analiza śladu narzędzia*. Praca badawcza prowadzona w ramach szkolenia kandydatów na ekspertów klasycznych badań dokumentów.

Wobec tego zasadne było twierdzenie, że sygnaturę dowodową wykonawca nakreślił narzędziem z twardą końcówką (o szerokiej średnicy), np. kredką pastelową czy litograficzną.

## **Budowa analizowanej kompozycji graficznej w aspekcie statycznym**

Dowodowa sygnatura prezentuje uproszczoną formę kreacyjną opartą na elementach o raczej średnim stopniu rozbudowania konstrukcyjnego i niskiej klasie wyrobienia graficznego. Poszczególne znaki przedstawiają, w większości, kątowe kontury o prawoskośnym nachyleniu. Linia zapisu jest nierówna i przebiega w układzie wznoszącym. Widoczna jest dominacja wielkości pierwszego elementu nad średnią wartością pozostałych elementów. Rozmiar znaków jest zmienny – proporcje znaków zarówno w strefie śródlinijnej, jak i podlinijnej, są zróżnicowane. Badana konstrukcja składa się z czterech znaków graficznych. Dwa z nich to rozpoznawalne znaki elementarzowe „w” i „y”, w odniesieniu do nazwiska „L. Wyczółkowski”. Pozostałe dwa znaki to nierozpoznawalne brzmieniowo elementy konstrukcyjne.

- Pierwszy znak sygnatury mający odzwierciedlenie w elementarzonej formie znaku: „L” przypomina wyglądem matematyczny znak „alfa”. Zawiera się w dwóch strefach śródlinijnej i podlinijnej, jednocześnie obszernie wykracza poza strefę podlinijną.
- Drugi znak obrazuje literę „w” z ostrokątowym wymodelowaniem środkowych gramm. Prawy element drugiej gramy znaku jest krótszy niż pozostałe i wyprowadzony ruchem girlandowym do następnego znaku sygnatury.
- Gramma, w kształcie niewielkiego kielicha, stanowi pierwszy element znaku, który formą przypomina literę „y”. Element podlinijny tego znaku stanowi linia zawarta w strefie podlinijnej z ostrokątkowo połączoną linią wychodzącą poza tę strefę, której wierzchołek umiejscowiony jest na wysokości drugiego znaku sygnatury. Zależności wielkościowe gramm składających się na opisywany znak kształtują się w stosunku 1:4.

- Ostatni element sygnatury umiejscowiony jest w strefie podlinijnej i ma odzwierciedlenie w wyglądzie cyfry „3” z obszernie rozbudowanym łukiem opuszczanym w lewą stronę, poniżej podstawy sygnatury (il. 2).

## **Analiza dowodowej konstrukcji graficznej w aspekcie dynamicznym**

Nacisk narzędzia pisarskiego na podłoże (określony na podstawie widocznej grubości linii) jest umiarkowany i nierównomiernie rozłożony. Proces kreślenia sygnatury charakteryzuje się stopniowanym zwiększaniem naciskowości od delikatnego przyłożenia narzędzia kreślącego w początkowej fazie, do najsilniejszego w końcowej fazie sygnatury. Zakończenie tego elementu stanowi tępo wykończona linia. Taka nierytmiczność może towarzyszyć procesowi wolnego kreślenia, tzw. rysowania.

Nie stwierdzono wyraźnych zaburzeń motoryki, oprócz trudnego do zinterpretowania zjawiska zachodzącego w pierwszym elemencie sygnatury. W stosunku do pozostałych elementów konstrukcji jej linia w tym fragmencie jest nieznacznie zakłócona i spowolniona objawiająca się lekko poszarpanymi krawędziami (1). W ostatnim fragmencie sygnatury, czyli w fazie kreślenia, w której rozpęd w przypadku podpisów nieczytelnych i uproszczonych powinien skutkować ciągłością linii, uzasadnioną kinetyką ruchu, zaobserwowano przerwę w kreśleniu i ponowne inicjowanie na wierzchołku znaku „y”(2), jak również oderwanie narzędzia kreślącego od podłoża w fazie inicjacji ostatniego detalu sygnatury (3). Ponadto, pionowy detale podlinijny znaku „y” tworzy stykowe łączenie z następnym detalem podpisu (4). Wymienione zjawiska zaprezentowano na poniższych skanogramach.

Ponadto, w omawianej konstrukcji nie zaobserwowano istotnego zjawiska towarzyszącego spontanicznemu kreśleniu podpisu, jak cieniowanie linii graficznej. W badaniach porównawczych posiada ono szczególną pozycję, gdyż jest to zjawisko pozostające poza kontrolą fałszerza

i nie stwarza przez to możliwości efektywnej modyfikacji podpisów. Badania w obrębie materiału porównawczego przeprowadzono w dwóch etapach, począwszy od ogólnego podejścia badawczego do zgromadzonych wzorów grafizmu Wyczółkowskiego, a skończywszy na kwalifikacji badawczej sygnatur wybranych do badań komparatystycznych.

### **1. Ogólna charakterystyka i badania całości materiału porównawczego**

Materiał porównawczy w niniejszej ekspertyzie stanowiły bezsporne<sup>10</sup> zapisy odręczne i podpisy Leona Wyczółkowskiego widniejące na różnego rodzaju dokumentach osobistych (głównie korespondencja listowna) oraz sygnatury na obrazach, szkicach, rysunkach (138 obiektów badawczych).

W tej części ekspertyzy przeprowadzono wszechstronną analizę wszystkich zapisów i podpisów składających się na materiał porównawczy, w wyniku czego ustalono, że materiał ten stanowią dość obszerne wzory, jednakże zróżnicowane pod względem zastosowanego podłoża (papier, tektura, płótno) i narzędzia kreślącego (pióro, ołówek, farby, kredki pastelowe i litograficzne), w związku z czym materiał ten w tym zakresie spełnia tylko podstawowe warunki w stosunku do materiału dowodowego.

Niemniej jednak, odmienne właściwości podłoża i wykorzystane narzędzia pisarskie dały także pozytywną przesłankę do oceny możliwości grafokinetycznych wykonawcy porównawczych realizacji, czego wynikiem jest stwierdzenie, że wzory te odzwierciedlają stabilizację w ogólnym obrazie pisma i jego strukturze. W ich obrębie wyselekcjonowano wiele cech o statusie dynamizmu, swobody kreślenia i powtarzalności, które mają szczególne znaczenie w badaniach zasadniczych.

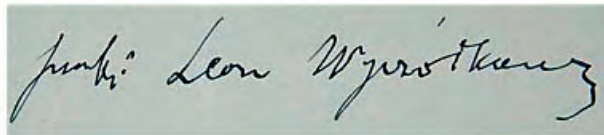
Ze względu na brak możliwości pozyskania wzorów pobranych na polecenie starano się tak kompletować materiał porównawczy, aby jego rozpiętość czasowa obejmowała wzory nakreślone na przestrzeni całego życia Wyczółkowskiego.

---

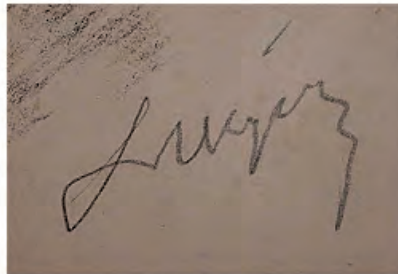
10 Potwierdzona autentyczność.

Jednakże najbardziej adekwatnym materiałem pod względem cezurę czasowej jest taki, który obejmuje rękopisy i podpisy pochodzące z okresu zbliżonego do czasu powstania sygnatury dowodowej. Ten wymóg został tylko częściowo spełniony z powodu dysponowania małą liczbą takich wzorów.

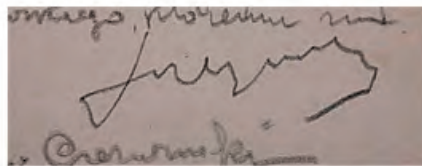
Ponadto, w obrębie realizacji porównawczych zaobserwowano występowanie takich sygnatur, w których uwidaczniają się ślady świadczące o zaburzeniach motoryki ruchu. Są to wzory pochodzące z okresu po 1930 roku. Obraz linii graficznej w tych sygnaturach jest wyraźnie zaburzony z uwidaczniającym się w ich obrębie tremorem, ale widoczna jest spójność ruchowa w poszczególnych fazach kreślenia. Taki obraz zapisów właściwy jest dla zaburzeń starczych. Sygnatury te zakwalifikowano do badań w charakterze materiału uzupełniającego podstawowe wzory podpisów (il. 3–5).



**Sygnatura pod tekstem programu, 1935, Tabl. pogl. T. I, 28-29A (str. 54-56).**



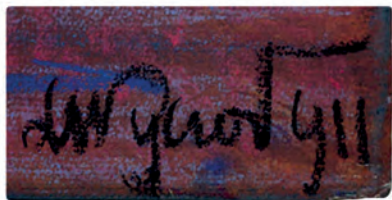
**Portret męski, 1930, Tabl. pogl. T. I, 60-61A (str. 99).**



**Świerk w Gościeradzu, 1935, Tabl. pogl. T. I, 63-63B (str. 101).**

il. 3. Przykład podpisów, w których występują zaburzenia starcze

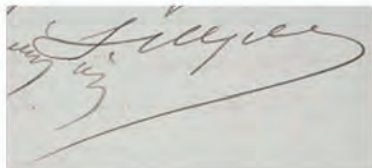




**Biała róża, 1911,**  
Tabl. pogl. T. I, 3-2D (str. 14-17).



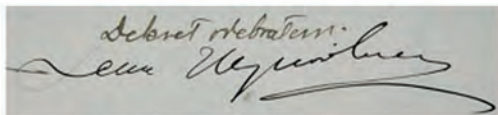
**Drzewo, (bez daty),**  
Tabl. pogl. T. I, 7-7B,  
(str. 22-23).



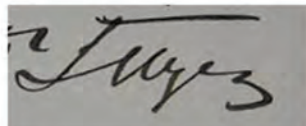
**List z Kopenhagi, 1913,**  
Tabl. pogl. T. I, 12-13A  
(str. 30-32).



**Puszcza Białowieńska, 1922,**  
Tabl. pogl. T. I, 9-9B  
(str. 25-26).



**List ze Lwowa, 1910, Tabl. pogl. T. I, 30-30A (str. 57-58).**



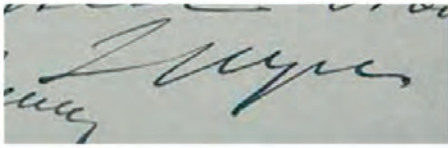
**List z Zakopanego, 1909,**  
Tabl. pogl. T. I, 14-15A (str. 33-35).

il. 4-5. Reprezentatywne alografy podpisów L. Wyczółkowskiego

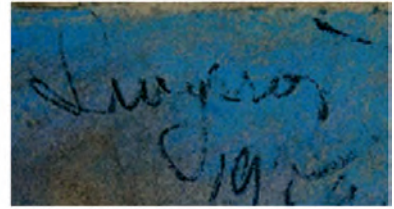
Stwierdzono również, że Wyczółkowski posługiwał się kilkoma rodzajami podpisów charakteryzującymi się odmiennymi formami zapisów. Stosował formę rozbudowaną, w której zachowywał pełną czytelność znaku, praktycznie odzwierciedlającą brzmienie nazwiska i inicjalnej litery imienia „L. Wyczółkowski”. Takim zapisem artysta sygnował najczęściej obrazy olejne i korespondencję prywatną. Stosowanie takiej formy sygnatury mogło wynikać z uświadamianej przez wykonawcę wagi wytworzonego obrazu, czy dokumentu, a przez to powodowanie czytelności własnej sygnatury.

Drugim rodzajem podpisów były formy częściowo czytelne (skrótowe) odczytywane jako „L. Wyczół”, w których pewnej redukcji uległa tylko partia ostatnich elementów w stosunku do czytelnego podpisu. Ten rodzaj podpisu Wyczółkowski najczęściej stosował na obrazach wykona-

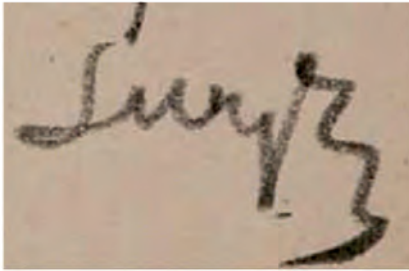




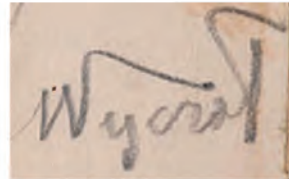
**List z Dublina, 1913, Tabl. pogl. T. I, 17-17A**  
(str. 37-38).



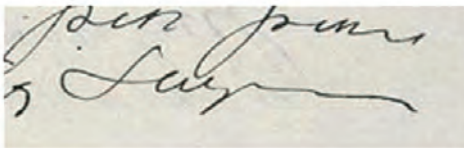
**Portret Edwarda Śmiechowskiego, 1909,**  
Tabl. pogl. T. I, 34-34A (str. 62).



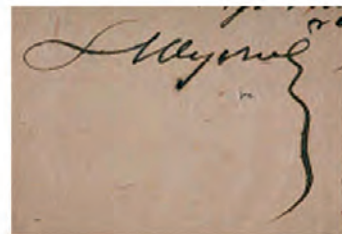
**Portret męski – plk. Tadeusz Ścibor-Rylski**  
**w czapce, 1916, Tabl. pogl. T. I, 35-35B** (str. 63-64).



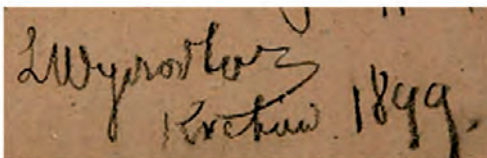
**Chłop na fernalce, ok. 1891,**  
Tabl. pogl. T. I, 36-36A (str. 65).



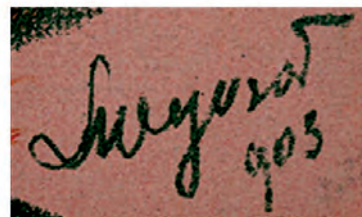
**List z Warszawy, 1919, Tabl. pogl. T. I, 42-43A**  
(str. 72-74).



**List z Krakowa, 1923, Tabl. pogl. T. I, 49-50A**  
(str. 84-86).



**Portret Jadwigi Mikołajczykówny-Rydlowej, 1899, Tabl. pogl. T. I, 53-53A** (str. 90).



**Kościół Bożego Ciała w Krakowie, 1903,**  
Tabl. pogl. T. I, 54-54A (str. 91).

nych na różnego rodzaju podłożach papierowych i przy użyciu narzędzi kreślących z miękką i twardą końcówką.

Następnym rodzajem grupowanych sygnatur były częściowo czytelne zapisy, które formą najbardziej przypominają sygnaturę dowodową.

W tym przypadku modyfikacji uległy dalsze znaki w stosunku do podpisu czytelnego. W tej formie wyróżniono dodatkowo dwie grupy podpisów, które różniła wariantowość pierwszego elementu (kreślony na wzór znaku matematycznego „alfa” lub odwzorowujący elementarną formę majuskuły „L”). Następujące po tych znakach rozwiązania graficzne przeważnie przybierają postać systemu girlandowych wiązań (mniej lub bardziej rozbudowanych), a następnie kreślone są elementy finalizujące, które postaciowo zbliżone są do elementarnego (rozbudowanego częstokroć z przewinięciem pętlicowym) znaku „s”, lub przypominającego budową cyfrę „3”. Ta grupa form podpisowych charakteryzuje się dużą częstotliwością występowania wśród dysponowanych wzorów.

Leon Wyczółkowski stosował także formę parafy, czyli krótkiego podpisu, w którym redukcji i modyfikacji uległy prawie wszystkie znaki, tworząc linię z systemem pętlicowych wiązań.

Zaprezentowane podpisy o różnych postaciach mają dużą wartość, pozwala ona bowiem na wyznaczenie średniego poziomu ich ustabilizowania graficznego i poznanie naturalnej wariantowości realizacyjnej (szczególnie podpisów nieczytelnych i uproszczonych). Zważywszy na częstotliwość używania poszczególnych form podpisu w przekroju całego życia artysty, można przypuszczalnie wnioskować, że nie ma ścisłej zależności między zastosowaną formą podpisu a czasem sygnowania konkretnego dzieła.

Na podstawie wyżej opisanych analiz podjęto ocenę podpisów porównawczych, która pozwoliła na stwierdzenie, że Leon Wyczółkowski posiadał dużą biegłość w kreśleniu podpisów własnych, a także zdolność do komponowania tożsamyh konstrukcji graficznych w zupełnie odmiennych konwencjach motoryki ruchu. Była ona jednak w większości uzależniona od stosowanego narzędzia kreślącego i nośnika podpisu.

Realizacje czytelne występujące na obrazach (szczególnie tych wykonanych techniką olejną) nakreślone są w tempie wolnym, natomiast

te występujące w korespondencji listowej w tempie szybkim z rytmicznym naciskiem i cieniowaniem występującym na łukach, np. przewinięć pętlicowych, liniach wiązań międzyliterowych i grammowych. Podpisy skrócone i częściowo czytelne, również w zależności od zastosowanego podłoża i narzędzia pisarskiego, wykazują zmienne tempo kreślenia. W każdej z grup podpisów Wyczółkowskiego zauważalna jest szeroka wariantowość szczególnie w ostatnich elementach. Charakteryzuje je również występowanie dysproporcji w strefach liniowych. Cechą wspólną dla wszystkich rodzajów podpisów jest charakterystyczna linia finalizująca, która w zależności od formy przybiera różnorodną postać, ale swoistą dla danej formy podpisu.

W analizowanych rękopisach porównawczych wyznaczono zespół istotnych cech opiniodawczych o identyfikacyjnym stopniu zindywidualizowania graficznego. Dotyczą one kinetycznych aspektów kreślenia, strukturalnych zależności elementów graficznych oraz rozbudowania konstrukcyjnego podpisów.

Powyższe oceny podjęto z uwzględnieniem naturalnej osobniczej zmienności realizacji pisarskich – istotnie reprezentowanej w grafizmie Leona Wyczółkowskiego.

Do badań identyfikacyjnych wyselekcjonowano wzory podpisów o adekwatnej rodzajowo formie graficznej do podpisu dowodowego (składające się z analogicznych gramm), jak również wzięto pod uwagę rodzaj zastosowanego narzędzia kreślącego (wzory nakreślone przy użyciu narzędzia kreślącego z twardą końcówką) użytego do ich sporządzenia. Pozostałe wzory grafizmu Wyczółkowskiego wykorzystano jako materiał uzupełniający w badaniach i podjęciu wniosków końcowych.

## **2. Charakterystyka i badania podpisów wyselekcjonowanych do badań zasadniczych**

Zakwalifikowane do badań sygnatury, jako podstawowe wzory w stosunku do materiału dowodowego występują, w obrębie dostępnego materiału porównawczego, najrzadziej. Zwykle takimi konstrukcjami Wy-

czółkowski sygnował dzieła wykonywane w technice, w której używał narzędzi kreślarskich z twardą końcówką, np. ołówek czy kredka. Warunek użycia zbliżonego narzędzia kreślącego w stosunku do dowodowej sygnatury miał w procesie selekcjonowania wzorów porównawczych bardzo istotne znaczenie. Wyselekcjonowane sygnatury kreślone są jednoimpulsowo, w szybkim tempie, ze zmiennym kątem nachylenia. Ich prosta konstrukcja oparta jest na znaku inicjalnym (charakterystyczna ósemka z otwartym górnym owalem, ułożona poziomo lub prawoskośnie) i znaku finalizującego wyprowadzanego łukowo włosowatą linią, poniżej podstaw podpisów. Wzajemne proporcje poszczególnych stref są zróżnicowane. Uwidacznia się znaczna dominacja pasma podlinijnego i nadlinijnego względem śródlinii, w obrębie której stwierdzono również dysproporcje elementów w niej umiejscowionych. Swobodna motoryka ruchu kreującego uzewnętrznia się m.in. w swobodnym cieniowaniu linii graficznej, jak również w uproszczeniach i substytucjach ostatnich detali konstrukcyjnych wynikających z nadmiernego rozpędu. Konstrukcje te charakteryzują się wysokim stopniem zindywidualizowania graficznego. Istotnym mankamentem opisywanego materiału jest jednak jego nieadekwatność ilościowa w stosunku do ilości wymaganej proceduralnie, zgodnie z metodyką kryminalistycznych badań pisma i podpisów. Ponadto należy zaakcentować, że forma tego rodzaju podpisów, oparta na elementach dosyć mało rozbudowanych, jest najbardziej podatna na zabiegi fałszerskie.

## **Badania zasadnicze**

**Badania przeprowadzono zgodnie z procedurą badawczą „Badania rękopisów” nr; HJ-14/Pb-I/1/04, wydanie z dnia 02.07.2007 r.**

Badania identyfikacyjne przeprowadzono zgodnie z metodyką kryminalistycznych badań podpisów, w której konfrontuje się wzajemnie cechy grafizmu reprezentowanego w podpisie dowodowym i w podpisach porównawczych. Nie podlegał analizie obszar sytuowania topograficznego sygnatur, gdyż w tym zakresie nie zauważono istotnej nawykowości,

choć warto zaakcentować, że najczęściej Leon Wyczółkowski sygnował swoje prace w prawym dolnym narożniku zastosowanego nośnika.

Uporządkowana, analiza porównawcza wszelkich zjawisk dała podstawę do wyekstrahowania

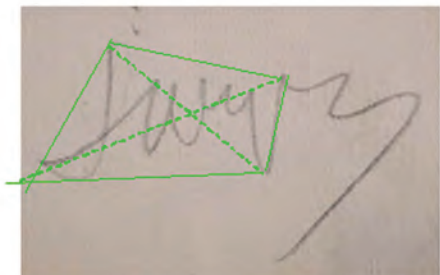
zróżnicowanych zespołów cech stanowiących wyróżnik autentycznych podpisów Wyczółkowskiego w stosunku do sygnatur dowodowej.

**Do cech różnicujących porównywane materiały zaliczono między innymi:**

- zaniżoną klasę sygnatury dowodowej, w stosunku do sygnatur porównawczych;
- między porównywanymi sygnaturami uwidacznia się pozorne podobieństwo (polegające na wizualnej zbieżności znaków), jednakże nie będące wynikiem jednorodnej proveniencji ruchowej;
- zróżnicowane wielkościowo pola czworoboku, powstałe po obrysie analogicznych znaków podstawowej konstrukcji podpisu dowodowego, w odniesieniu do podpisów porównawczych, o takim samym składzie gramm, jak podpis dowodowy – wynikające z obrysu pola, wielkości w konstrukcji dowodowej, są znacznie powiększone (il. 6–7);
- w inicjalnych znakach sygnatur (analogicznie wyprofilowanych) zróżnicowane proporcje wielkości (oś poprowadzona przez środek pola wyznaczonego przez ramiona znaku): w sygnaturze dowodowej dolny element jest większy, niż górny, natomiast w sygnaturach porównawczych dominuje tendencja do zmniejszania wysokości strefy, w której umiejscawiana jest pętlica;
- w sygnaturach dowodowych pętlica usytuowana po obu stronach osi, natomiast w sygnaturach porównawczych tendencja do sytuowania pętlicy po jednej stronie osi lub nieznacznie umiejscowio-



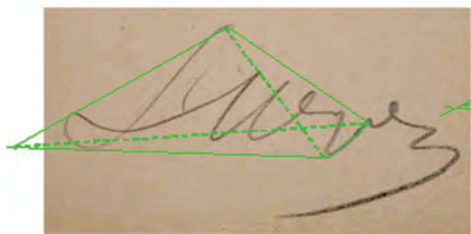
il. 6. Kwestionowana sygnatura



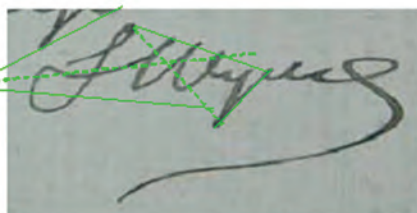
**Kruszwica, (bez daty),** *Tabl. pogl. T. I, 5-5A (str. 19).*



**Dworek na Lubelszczyźnie, 1911,** *Tabl. pogl. T. I, 6-6A (str.20).*



**Wawel od Zwierzyńca, 1915,** *Tabl. pogl. T. I, 10-10A (str. 27).*



**List z Memela, 1908,** *Tabl. pogl. T. I, 20-20A (str. 41-42).*

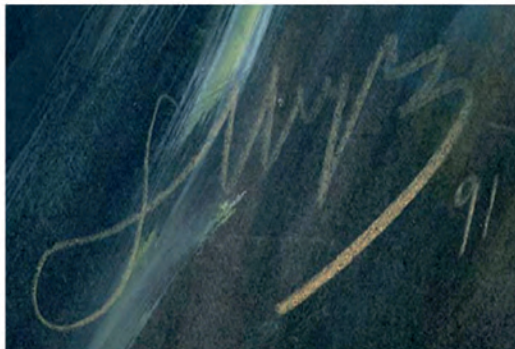
il. 7. sygnatury porównawcze

na po jej prawej stronie w analogicznie wyprofilowanych znakach i w odmianach tych znaków;

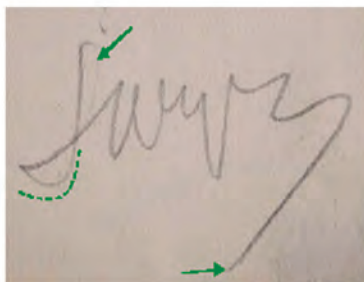
- zróżnicowany kształt i wielkość pola pętlic profilowanych w inicjalnych znaku sygnatur: w sygnaturze dowodowej zdecydowanie większe niż w sygnaturach porównawczych;
- linia konstrukcyjna pierwszych znaków prowadzona zamasyście w sygnaturach porównawczych, a w sygnaturze dowodowej linia ta jest niestabilizowana;
- wymodelowanie linii opisywanego znaku sygnatury dowodowej nie znajduje odzwierciedlenia wśród odmian analogicznego elementu w sygnaturach porównawczych;
- dynamika ruchu kreacyjnego jest swobodniejsza w sygnaturach porównawczych i odzwierciedla się licznymi liniami cieniowania graficznego, czego nie stwierdzono w sygnaturze dowodowej (il. 8);
- sygnatury porównawcze kreślone są jednym ruchem całej konstrukcji, w sygnaturze zaś dowodowej widoczna zerwana ciągłość kreślenia wynikająca z oderwania narzędzia kreślącego od podłoża;



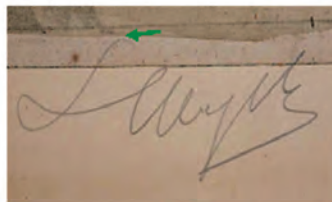
Kwestionowana sygnatura



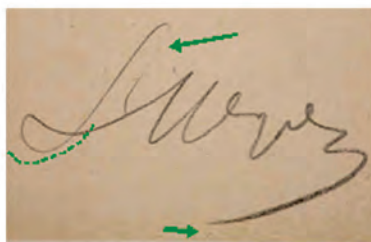
Sygnatury porównawcze



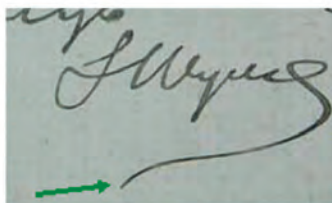
**Kruszwica, (bez daty),**  
Tabl. pogl. T. I, 5-5A (str. 19).



**Dworek na Lubelszczyźnie, 1911,**  
Tabl. pogl. T. I, 6-6A (str.20).



**Wawel od Zwierzyńca, 1915,**  
Tabl. pogl. T. I, 10-10A (str. 27).



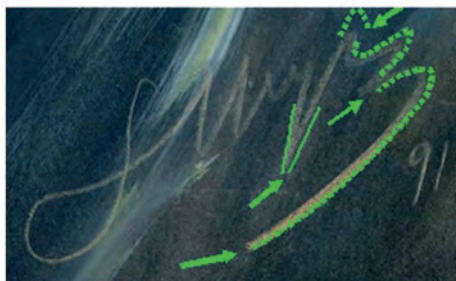
**List z Memela, 1908,**  
Tabl. pogl. T. I, 20-20A (str. 41-42).

il. 8. Kwestionowana sygnatura i sygnatury porównawcze

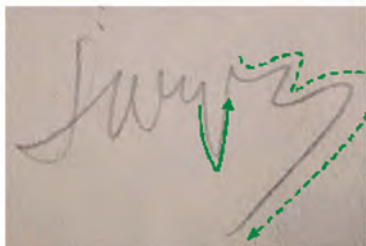
cecha ta stanowi najbardziej dystynktywną postać dla kierunku opiniowania;

- odmienne profilowanie (w tym kierunek ruchu) wielowariantowej postaci ostatniego detalu konstrukcji porównawczych w stosunku do analogii konstrukcyjnej sygnatury dowodowej (il. 9).

Kwestionowana sygnatura



Sygnatury porównawcze



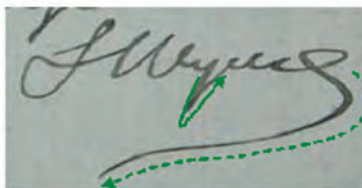
**Kruszwica, (bez daty),**  
Tabl. pogl. T. I, 5-5A (str. 19).



**Dworek na Lubelszczyźnie, 1911,**  
Tabl. pogl. T. I, 6-6A (str.20).



**Wawel od Zwierzyńca, 1915,**  
Tabl. pogl. T. I, 10-10A (str. 27).



**List z Memela, 1908,**  
Tabl. pogl. T. I, 20-20A (str. 41-42).

il. 9. Kwestionowana sygnatura i sygnatury porównawcze

### **Wobec całokształtu procesu analitycznego podjęto następujące wnioski:**

1. Badana sygnatura prawdopodobnie nie jest autentycznym podpisem Leona Wyczółkowskiego, którego wzorami grafizmu dysponowano w trakcie analizy.
2. Badana sygnatura została prawdopodobnie sfalszowana metodą naśladownictwa polegającą na wzorowaniu się fałszerza na autentycznych podpisach.
3. Nie ma możliwości wskazania wykonawcy dowodowej sygnatury, gdyż fałszerz nie pozostawił cech własnego grafizmu.



## Spostrzeżenia

1. Na badania poświęcono **458 godzin** w warunkach laboratoryjnych oraz dodatkowo w muzeach.
2. Powstałe w nietypowych okolicznościach wytwory graficzne (sygnatury na obrazach) różnią się znacznie od podpisów kreślonych np. na kartce papieru. Inaczej odwzorowują się cechy pisma ręcznego, a zwłaszcza motoryczne (tempo kreślenia, naciskowość, cieniowanie, jakość linii prowadzącej, adiustacje, linie włosowate), które odgrywają zasadniczą rolę w ocenie autentyczności podpisów.
3. Niezwykle ważna jest możliwość dostępu do szerokiego materiału porównawczego w postaci oryginalnych prac autora, którego sygnatura (obraz) są kwestionowane. Wysokiej jakości zdjęcia sygnatur stanowią podstawę do przeprowadzania badań porównawczych.
4. Metoda graficzno-porównawcza podpisów ma niewątpliwe i naukowo udowodnione zalety, gdyż bada indywidualny charakter ruchu zaznaczonego na podłożu. Ekspert badań dokumentów dysponuje podczas analiz pismem porównawczym, w przeciwieństwie do krytyków sztuki, znawców malarstwa, konserwatorów, którym brak jest układow odniesienia.
5. Badania sygnatur podejmowane są rzadko, dlatego trudno mówić tu o wypracowaniu adekwatnej metody badawczej, jednakże korzystając z wypracowanej metody **graficzno-porównawczej** pisma ręcznego i podpisów, można zasadnie twierdzić o celowości i skuteczności tychże badań, ale na razie jako metody pomocniczej.
6. Właściwa ocena wytworu graficznego w postaci sygnatury na obrazie wymaga nie tylko wiedzy z dziedziny badań pismoznawczych, lecz także z zakresu sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem technik malarskich.
7. Nie istnieje schemat badania dzieła sztuki malarskiej. Każdy obiekt i każdy problem wymaga indywidualnego podejścia. Niemniej jednak w przypadku badania autentyczności sygnatur na obrazach pożądana jest bezpośrednia współpraca biegłych z adekwatnych do badań dziedzin. Dopiero kompleksowe zbadanie sygnatury przez znawców oraz eksperta kryminalistyki może doprowadzić do prawidłowej oceny zjawisk z pogranicza sztuki i pisma ręcznego.
8. O potrzebie tego rodzaju współpracy powinni pamiętać nie tylko biegli, lecz także zlecający ekspertyzę dzieła sztuki.

## **Prof. dr hab. Tadeusz Tomaszewski**

Profesor zwyczajny, kierownik Katedry Kryminalistyki Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego, Prorektor Uniwersytetu Warszawskiego ds. Nauczania i Polityki Kadrowej. Przewodniczący Rady Naukowej Polskiego Towarzystwa Kryminalistycznego.

## DOMNIEMANE LISTY MIŁOSNE FRYDERYKA CHOPINA DO DELFINY POTOCKIEJ

**Pierwsze informacje na temat domniemanych listów Chopina do Delfiny Potockiej pojawiły się w 1939 r. Proponuję, by przy współpracy różnych ośrodków badawczych i uniwersyteckich, już bez emocji i uprzedzeń, podjąć się dokonania ponownej analizy ich fotokopii.**

Wiadomo, że Fryderyk Chopin prowadził rozległą korespondencję z wieloma osobami – rodziną, przyjaciółmi, artystami. Było to zresztą typowe dla czasów, w których żył. Znane są m.in. jego listy do Marii Wodzińskiej i George Sand, natomiast brakuje korespondencji do jego wieloletniej przyjaciółki Delfiny Potockiej. Rodziło to spekulacje, czy takie listy w ogóle istnieją, a jednocześnie intensywnie ich poszukiwano.

Delfina z Komarów Potocka (1807-1877) była uważana za muzę artystów romantycznych, odznaczała się przy tym, jak mówiono, wielką urodą oraz zdolnościami umysłowymi i artystycznymi. W 1825 r. poślubiła Mieczysława Potockiego i miała z nim dwie córki, jednak już po kilku latach porzuciła męża i wyjechała na zachód Europy, a w 1843 r. rozwiodła się z nim. Prawdopodobnie w czasie pobytu w Dreźnie w 1830 r. poznała Chopina, u którego później, już w Paryżu, pobierała nauki gry na fortepianie. Odbywała liczne podróże. W 1838 r. w Neapolu poznała Zygmunta Krasińskiego, z którym pozostawała w bliskich stosunkach przez kilkanaście lat, mimo małżeństwa Krasińskiego. Przez cały czas pobytu Chopina na emigracji związana była z nim serdeczną przyjaźnią. Fryderyk zachwycał się jej urodą i śpiewem. W marcu 1847 r. Chopin pisał w liście do rodziny:

„Pani Delfina Potocka, którą wicie, jak bardzo kocham... parę dni temu do Nice wyjechała...”<sup>1</sup>. Zachował się tylko jeden list Delfiny do Chopina, napisany na kilka miesięcy przed jego śmiercią. 15 października 1849 r., tuż przed śmiercią Chopina, Delfina Potocka przyjechała z Nicei

1 B. E. Sydow, *Ikonografia*, w: K. Stromenger: *Almanach Chopinowski 1949: kronika życia, dzieło, bibliografia, literatura, ikonografia, varia*, Czytelnik, Warszawa 1949, s. 57.

do Paryża i na jego prośbę śpiewała mu przy łożu śmierci arię *Dignare Domine* w tonacji h-moll z *Dettingen Te Deum* Händla. O pięknej hrabini E. Delacroix tak pisał w swoich *Dziennikach*: „Wieczorem u Chopina była czarodziejka, pani Potocka. Słyszałem ją dwa razy; rzadko zdarzało mi się zetknąć z czymś równie doskonałym..., wszystko, (...) kazało mi uznać tę istotę pełną wdzięku za urzekającą w swej piękności”<sup>2</sup>. Chopin dedykował Delfinie Koncert f-moll op. 21 oraz Walca Des-dur op. 64 nr 1. Do jej albumu wpisał także Preludium A-dur op. 28 nr 7 oraz pieśń do słów Krasińskiego (op. 74 nr 9)<sup>3</sup>.



il. 1. Fryderyk Chopin



il. 2. Delfina Potocka

Pierwsze informacje na temat domniemanych listów Chopina do Delfiny Potockiej pojawiły się w 1939 r. Objawiła się wtedy w Wilnie Paulina Czernicka, która utrzymywała, że jej ciotka, Helena z Komarów Kossakowska, była w posiadaniu kilku nieznanymi i niepublikowanymi listów kompozytora do Delfiny. Listy te miała otrzymać od rodziny Komarów, ale ze względu na treść nie godzono się na ich opublikowanie. Czernicka twierdziła, że odręcznie przepisała część z nich. Oto co na ten temat mówił jeden z naocznych świadków, uczeń Stanisława Szpinalskiego,

<sup>2</sup> E. Delacroix, *Dzienniki*, t. 1, s. 194, zapis z dn. 30 marca 1849  
(<http://kalejdoskop-chopin.pl/osoby.php?id=62>)

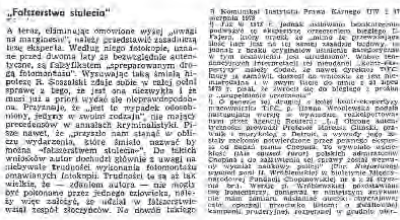
<sup>3</sup> M. Oliferko, strona Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina,  
<http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/id/6329>

Jerzy Jasieński: „To było w Wilnie pod koniec, nie... raczej w połowie roku 1940. Miasto było zajęte przez Rosjan. Wówczas to Szpinalski postanowił zorganizować kilka na wpół prywatnych koncertów w kawiarni «Sztrala». Odbyły się trzy, może cztery takie koncerty. Po jednym z nich podeszła do Szpinalskiego jakaś niewysokiego wzrostu kobieta. Miała może ze czterdzieści lat. Przyniosła ze sobą przepisany przez siebie list Chopina do Delfiny Potockiej. Przepraszała za niewyraźne pismo, ale musiała przepisywać w nocy, przy świecy, w tajemnicy przed swą ciotką, która te pamiętki trzymała pod kluczem w sekretarzyku. Później, co jakiś czas przynosiła nam kolejne przepisane listy. W sumie było ich może z dziewięć. Byliśmy nimi zauroczeni... Nazywaliśmy ją Polą... tak, Polą Czernicką. Wciąż mam w tej sprawie mieszane uczucia, ale wydaje mi się, że to musiało zostać przepisane z autentycznych listów Chopina – jej po prostu nie byłoby stać na takie opinie i sądy...”<sup>4</sup>. Mimo kierowanych do Pauliny Czernickiej próśb o przekazanie listów, nigdy ich nie dostarczyła, podając niejasne powody, zaś w 1949 r. (w setną rocznicę śmierci Chopina) podobno popełniła samobójstwo.

Tak więc nie dysponowano autografami (pierwopisami) samych listów, do dzisiaj zresztą nie dotarto do ich oryginałów. Jednak już sama treść domniemanej korespondencji kompozytora do hrabiny wzbudziła ogromne emocje i podzieliła środowisko chopinologów. W listach tych bowiem, poza refleksjami o muzyce, grze na fortepianie bądź ówczesnym światku artystycznym, zawarte są zwroty obsceniczne, których przykłady, wcale nie najbardziej drastyczne, brzmią: „... złe języki plotą, że ty dziecka mieć nie możesz, gdyż zbyt dużo już miałaś amantów, a na gościńcu ubitym trawa nie porośnie. Kiedy wreszcie przydylizansujesz – to się tak przypnę do Ciebie, że mię tydzień od (...) nie oderwiesz, a natchnienie, pomysły i dzieła, te w kąć pójdą na amen. Wolę nic nie tworzyć, byle się z Tobą położyć, ja zawsze najwierniejszy Fryc, co mocno tęskni do Twych cudnych cyc!!!”<sup>5</sup>.

4 P. Szumiński, *Trzydziestoletnia wojna o listy Chopina*, <http://archiwum2000.tripod.com/488/chopin.html>

5 *Korespondencja Fryderyka Chopina*, Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus (oprac.), t. I, 1816-1831, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.



„FAŁSZERSTWO STULECIA”?

O FOTOKOPIACH LISTÓW CHOPINA DO DELFINY POTOCKIEJ

MATEUSZ GLIŃSKI

Wierzenia autor artykułu podaje opis najbardziej przekonujących, jakie zostały, być wykonalne już po sporządzeniu zasadniczego zdjęcia wykładni i po wykonaniu kilku zapobiegawczych i tym ogólnie rzeźbi wykładni fałszerstwa i tym ogólnie rzeźbi wykładni fałszerstwa i tym ogólnie rzeźbi wykładni fałszerstwa...

W sprawie listów, których rękopisów nikt jeszcze nie widział, wypowiedzieli się w tym czasie nie tylko znawcy muzyki Chopina, ale także osoby publiczne, którym wydawało się, że powinny bronić dobrego imienia wielkiego kompozytora. O listach pisał już tuż po wojnie J. Iwaszkiewicz w „Życiu Literackim”<sup>6</sup>, zaś K. Wierzyński wydał książkę popierającą ich autentyczność<sup>7</sup>. Natychmiast zareagował obrońca „czystości” Chopina i wielki znawca jego i jego muzyki, Arthur Hedley, któremu przypisano autorstwo zjadliwej krytyki książki Wierzyńskiego, zawierającej m.in. słowa: „Pan Wierzyński utrzymuje, że odkrył «sekretną korespondencję» Chopina i Delfiny Potockiej, korespondencję, która (...) ukazuje Chopina jako «peł-

il. 3. „Ruch Muzyczny” 1975, nr 22,

nochrwistego samca» i z pewnością, jeśliby zdołano dowieść jej autentyczności, pokazały go jako wytrawnego hipokrytę, muzyka-amatora i neurotyka będącego w stanie pisać ordynarne i pospolite sprośności”<sup>8</sup>. Z kolei niezłomny zwolennik autentyczności listów, Mateusz Gliński, prezes Międzynarodowej Fundacji Chopinowskiej i autor kilku książek o kompozytorze, w listach do J. Iwaszkiewicza pisał: „Musisz wiedzieć, że trudniłem się tą sprawą niejako oficjalnie, ponieważ Kazimierz [Wierzyński – przyp. T.T.] po napaści na jego książkę w Londynie przez nie-

6 J. Iwaszkiewicz, *Historia listów Chopina do Delfiny Potockiej*, „Życie Literackie” nr 3-4/1945. Warto dodać, że pisarz dużą część swojej twórczości poświęcił Chopinowi i jego życiu, zmieniając zresztą zdanie na temat pochodzenia domniemyanych listów do Delfiny Potockiej, por. tenże, *Chopin*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 2010.  
7 K. Wierzyński, *The Life and Death of Chopin*, New York 1953.  
8 Zob. „The Times Literary Supplement” nr 2572/1951.

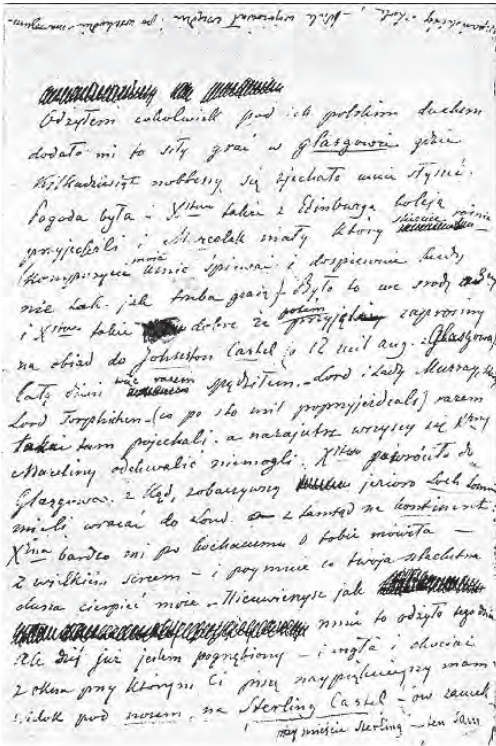
okielznanego i w gruncie rzeczy głupiego jak but Hedleya całą sprawę oddał do orzeczenia naszemu Instytutowi. Przez dwa lata badałem ją, poznałem wszystkie wątpliwości przeciwników tezy o autentyczności i dziś mógłbym oddać głowę i to własną w obronie tych listów, które stanowią niebywałej wagi skarb dla badaczy postaci Chopina<sup>9</sup>. Do ostrego sporu doszło również na I Międzynarodowym Kongresie Muzykologicznym zorganizowanym w 1960 r. w Warszawie z okazji 150. rocznicy urodzin Chopina. Gdy rok później zwołano posiedzenie Rady Naukowej Towarzystwa im. Fryderyka Chopina, które miało być poświęcone spornym listom, A. Hedley napisał do jego uczestników: „Według mojej opinii uznanie listów pociągnie następujące konsekwencje: (a) Chopin przestanie być człowiekiem, którego naród polski (a z nim cały świat) mógłby uwielbiać i szanować (...). Chopin zostanie wystawiony na powszechną wzgardę jako człowiek bez wiary, bez zasad, kłamca, niegodny dyletant w kwestiach muzycznych, a nawet kretyń i degenerat, którego życie artystyczne oparte było na najbardziej poziomym wyżywaniu instynktu seksualnego. (...) (d) Duch narodu polskiego ucierpi niezawodnie, kiedy postać jednego z wielkich geniuszów narodowych zostanie sponiewierana i strącona w błoto...”<sup>10</sup>. Natomiast niemogąca przybyć na to posiedzenie Rady Maria Dąbrowska zanotowała: „Osobiście sądzę, że listy Chopina do Delfiny Potockiej są autentyczne, zaś argument, że ich swawolna treść uwłacza Chopinowi, wydaje mi się argumentem nieistotnym, a nawet trochę zabawnym”<sup>11</sup>. Wreszcie sprawa listów była przedmiotem obrad na wspólnym posiedzeniu sekcji szopenowskiej Towarzystwa Przyjaźni Radziecko-Polskiej i Rady Naukowej Instytutu Sławiastyki Akademii Nauk ZSRR. Na posiedzeniu tym m.in. stwierdzono: „Okazuje się jednak, że w USA grupa aferzystów z Mateuszem Glińskim zaczęła kolportować te listy w celach zysku i dla własnej reklamy. Radzieccy działacze na polu muzyki solidaryzują się z wnioskami swych polskich kolegów i piętnują aferzystów handlujących falsyfikatami, które uwłaczają pamięci wielkie-

9 List Mateusza Glińskiego do Jarosława Iwaszkiewicza, Rzym 1954; oryg. w Muzeum Iwaszkiewiczów w Stawisku, za: <http://archiwum2000.tripod.com/488/chopin.html>

10 M. Gliński, *Chopin. Listy do Delfiny*, Nowy Jork - Detroit - Toronto 1973.

11 List M. Dąbrowskiej do Towarzystwa im. Fryderyka Chopina z dn. 19 października 1961; oryginał w TiFC, za <http://archiwum2000.tripod.com/488/chopin.html>





il. 4. Przykładowy materiał porównawczy  
(niekwestionowany rękopis F. Chopina)

go kompozytora<sup>12</sup>. Dopiero w 1963 r. ujawniono fotokopie domniemyanych listów. W papierach pozostawionych po zmarłym kompozytorze Tadeuszu Szeligowskim odnaleziono bowiem kilka fotografii z uwiecznionymi na nich przypuszczalnymi listami Chopina do Potockiej, jednak nacisk czynników oficjalnych spowodował, że fotokopii tych nie opublikowano. Zdecydował się dopiero na to, już po śmierci A. Hedleya, Adam Harasowski, szwagier T. Szeligowskiego, zamieszczając w londyńskim czasopiśmie „Music and Musicians” artykuł *Fact or forgery?* wraz z reprodukcjami

6 listów<sup>13</sup>. Zatem dopiero wtedy, ponad 30 lat po pierwszych doniesieniach o miłosnych listach kompozytora do Delfiny, dysponowano obrazem rękopisów, które można było poddać kryminalistycznym badaniom identyfikacyjnym. Na tej podstawie wykonano trzy ekspertyzy, których wyniki są jednak rozbieżne, a w niektórych przypadkach nawet sprzeczne ze sobą.

Jako pierwsze wystąpiło Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, które na wniosek M. Glińskiego zleciło wykonanie ekspertyzy pismoznawczej przedwojennemu ekspertowi pisma, Lucjanowi Fajerowi. Biegły ten przeprowadził badania porównawcze czterech kwestionowanych listów i wydał opinię datowaną na 22 czerwca 1973 r. Opinia ta nie grzeszy

<sup>12</sup> *Notatki Kulturalne*, „Przyjaźń” nr 52/1962.

<sup>13</sup> A. Harasowski, *Fact or Forgery?* „Music and Musicians” nr 4/1972-1973.



jasnością i zawiera sprzeczne wnioski. W jej konkluzji, reasumując uzyskane wyniki badań, L. Fajer, przyszedł do przeświadczenia że kwestionowane listy budzą duże zastrzeżenia co do ich oryginalności oraz że wykazują odchylenia choćby w samych nawykach w budowie niektórych liter i odmiennym środkiem piszącym [pisownia oryg. – T.T.], (nie piórem tzw. gęsim). Jeśli chodzi o zamieszczone listy w książce, to wszystkie one były napisane ręką jednego i tego samego osobnika, ale nie ręką Fryderyka Chopina. „Stwierdziłem, że w piśmie tych listów występują wybitne cechy wspólne P. Czernickiej”<sup>14</sup>. Tak więc, biegły ten odrzucił możliwość napisania spornych listów przez Fryderyka Chopina, choć słusznie podkreślił, że brak oryginałów dokumentów zawierających pierwopisy listów utrudnia kategorię wnioskowanie. Natomiast niejasne jest orzeczenie o „wybitnych” cechach wspólnych pisma tworzącego listy i pisma Pauliny Czernickiej.

Takie wnioski opinii nie mogły oczywiście zadowolić Mateusza Glińskiego, który napisał wtedy: „Pomijając powierzchowność tego kilkunastostronicowego elaboratu i naiwność niektórych przesłanek, (...) uderzył mnie fakt, iż z treści orzeczenia biegłego wynikało, iż był on tendencyjnie urabiany i fałszywie informowany przed przystąpieniem do ekspertyzy i wychodził z założenia, że listy Chopina do Delfiny są falsyfikatem. (...) W tym stanie rzeczy zdecydowałem, że należy poddać fotokopie nowej, miarodajnej ekspertyzie i po zasięgnięciu w tej sprawie wiadomości w kołach prawniczych, dowiedziałem się, że najbardziej celowe było zwrócenie się do Uniwersytetu Warszawskiego, przy którym istnieje Pracownia Kryminalistyki prowadzona przez specjalistę w badaniach pisma ręcznego o światowej reputacji dra Z. Czczota”<sup>15</sup>. M. Gliński wystąpił zatem do Pracowni Kryminalistyki Uniwersytetu Warszawskiego o wykonanie drugiej ekspertyzy.

Opinię tę, dotyczącą badań czterech fragmentów domniemanego pisma F. Chopina i datowaną na 17 sierpnia 1973 r., przygotowali kierow-

14 Por. też L. Fajer, *Orzeczenie eksperta*, „Rocznik Chopinowski”

nr 10/1976-1977.

15 M. Gliński, *Prawdziwe dzieje ekspertyzy fotokopii listów Chopina do Delfiny*, Welland 1973; oryg. w TIFC Warszawa, za: <http://archiwum2000.tripod.com/488/chopin.html>

*Kirkhanz Frydarylia*

Cóż ci powiem w dzień twych urzędów  
i imienia, xawse jedno, że się Opatka  
ności Boskiej protecam i błagam co-  
dziennie o błogosławieństwo dające  
i cięlasne dla ciebie, bo bez tego wszyst-  
ko jest niczem. Ja x takti najwy-  
ższemu Stawny xawowa istota tyłko  
niez Dzwonka przypięwane do sta-  
noci czasem nie polowa, wryskto  
inaczej, może jak młodzi, ale cix  
robić. Wornik wace, Matka sama  
szexapliwa wyjechała w niedziela  
przeiw niego do Drowna i tam go  
cxchać bądzie aby x kion razem  
wrócić; pisywał do niej często i  
miał od niej polecenie, ażeby w kion

il. 5. Jedyny zachowany list D. Potockiej do F. Chopina

nik Pracowni Kryminalistyki UW dr Zbigniew Czeczot oraz jego współpracownik mgr Andrzej Zacharias. Jest ona wielowątkowa, zawiera wyjaśnienia niektórych pojęć i terminów stosowanych w ekspertyzie pisma ręcznego. Do najważniejszych stwierdzeń dotyczących wyników przeprowadzonych badań można zaliczyć następujące: „I tu trzeba się odwołać do ogólnych uwag na temat możliwości fałszowania pisma ręcznego w sposób udany. Także w tym przypadku aktualne jest to, że o ile trudne będzie ustalenie faktu preparowania w przypadku tzw.

krótkich tekstów, o tyle w przypadku tekstów długich nie uda się usunąć śladów preparowania i to właśnie umożliwi stwierdzenie faktu fałszerstwa. Wielokrotne odbijanie spreparowanego tekstu w celu usunięcia śladów preparowania nie pozostanie zaś bez skutku na obraz całości pisma, co również jest w pełni możliwe do ustalenia (...). W drugim stadium ekspertyzy poddano badaniu rękopisy kwestionowane w celu ustalenia, czy występują w nich cechy, które mogą wskazywać na to, że rękopisy te zostały sfalszowane. Cechami tymi są zwłaszcza zaburzenia w płynności linii pisma oraz ślady powolnego kreślenia (tzw. tremor, tj. drżenie linii, tudzież pogrubienia, spowodowane częstym zatrzymywaniem środka pisarskiego), występujące w przypadkach fałszerstw przez przekopiowanie poszczególnych liter lub wyrazów z tekstu oryginalnego oraz w przypadkach fałszerstw przez tzw. naśladownictwo ścisłe. Badanie na obecność tych cech dało wynik negatywny (...). W toku tych badań stwierdzono, że między pismem, którym sporządzono kwestiono-

wane rękopisy a pismem bezspornie autentycznych listów Chopina nie zachodzą rozbieżności w żadnej z istotnych cech pisma ręcznego. Ustalono natomiast, że w piśmie z rękopisów kwestionowanych i w piśmie z tekstów porównawczych występuje bardzo dużo cech pozostających ze sobą w korelacji (...). Zespół cech grafizmu występujących w piśmie kwestionowanym i w piśmie porównawczym może być uznany za wysoce indywidualny i niepowtarzalny. Upoważnia to do wydania kategorycznej opinii w odniesieniu do wykonawcy pisma kwestionowanego. Jako wniosek końcowy opinii zamieszczono stwierdzenie, iż pismo w rękopisach kwestionowanych zostało wykonane przez osobę, która nakreśliła pismo porównawcze, tj. przez Fryderyka Chopina.

Ponieważ treść tej opinii odbiła się szerokim echem w opinii publicznej i nie zawsze była właściwie interpretowana, wykonawcy drugiej ekspertyzy opatrzyli ją dodatkowym komentarzem, wyjaśniającym istotę uzyskanych wyników. W komentarzu tym napisali m.in., „że kategoryczne sformułowanie tej opinii odnosi się tylko do faktu, iż nadesłane do badania reprodukcje przedstawiają pismo Fryderyka Chopina. Opinia nie oznacza więc, że ekspertyza nasza potwierdziła autentyczność dokumentów zawierających to pismo. Kwestia autentyczności spornych rękopisów (...) stanowi zatem zagadnienie odrębne”<sup>16</sup>.

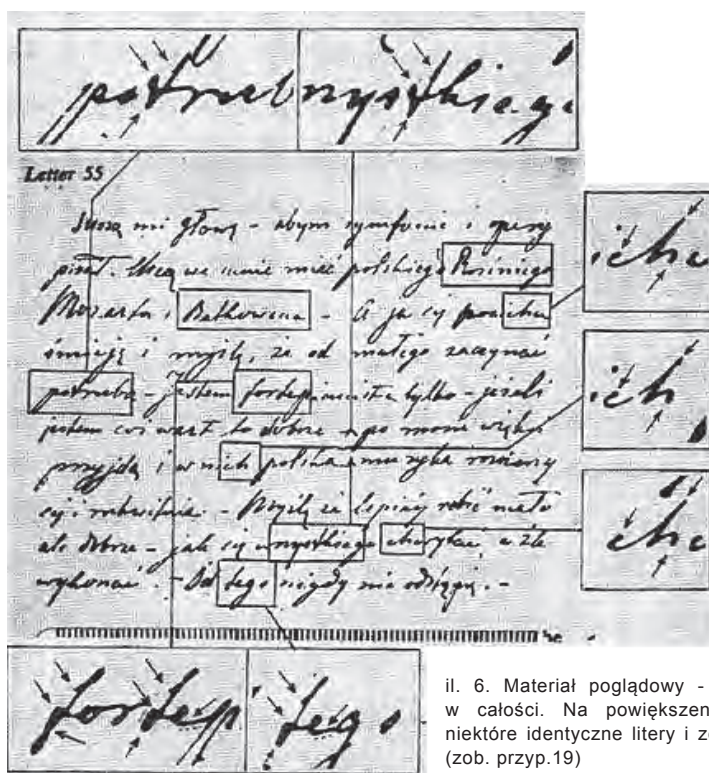
Z drugiej ekspertyzy wynika zatem, że – po pierwsze – w obrębie rękopisów występujących na dostarczonych do badań fotokopiach brak śladów preparowania tekstu listów, nie stwierdzono bowiem m.in. zaburzeń płynności linii pisma i nienaturalnej dynamiki kreślenia. Po drugie, pismo kwestionowane i bezspornie pochodzące od F. Chopina zawiera wysoce indywidualne cechy wspólne, co prowadzi do uznania, że jedno i drugie zawiera pismo Fryderyka Chopina. Po trzecie wreszcie, zgodność cech pisma kwestionowanego i porównawczego samo w sobie nie oznacza autentyczności listów.

Z takim orzeczeniem ekspertów nie chciał się z kolei pogodzić zwolennik tezy o nieautentyczności listów, Jerzy Waldorff, który nie do końca chyba zrozumiał treść cytowanej opinii. Ten zasłużony skądinąd muzy-

16 Por. szerzej: Z. Czeczot, A. Zacharias, *Kiedy uprzedzenie zabije rozagę*, „Ruch Muzyczny” nr 14/ 1974: ciż, *Ekspertyza graficzno-porównawcza czterech fragmentów kwestionowanego pisma Fryderyka Chopina*, „Rocznik Chopinowski” nr 10/1976-1977.

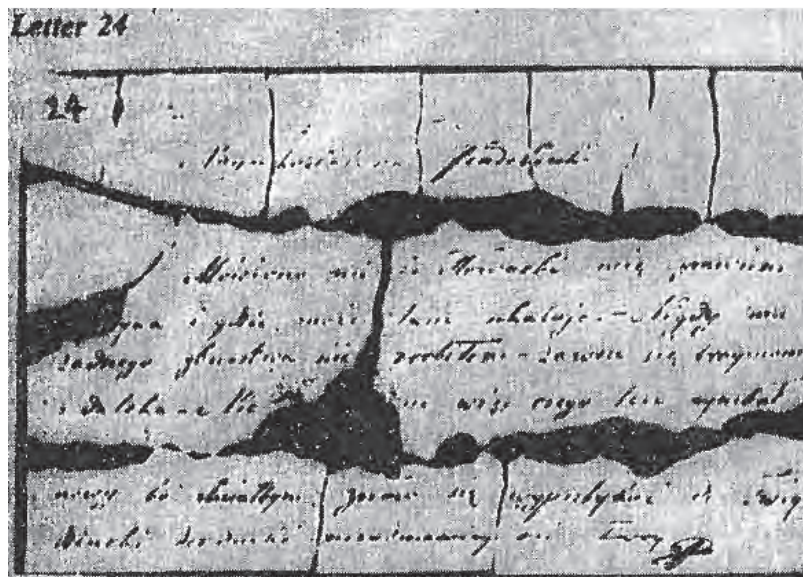
kolog napisał: „(...) mec. Gliński jest ostatnim człowiekiem zasługującym na wiarę w jakiegokolwiek sprawie i sytuacji. Aleć, jak poucza historia, mistyfikacja ma tak ogromną, choć wielce tajemniczą siłę przyciągania, że mec. Gliński zawsze znajdzie naiwnych, którzy uwierzą jeszcze dziesięciu jego nowym «odkryciom» mającym na celu udowodnienie, że Chopin romansował z hrabiną językiem i w stylu... lokaja podrywającego kucharkę»<sup>17</sup>.

Wobec istniejących wciąż niejasności, niewłaściwych interpretacji dotychczasowych opinii, a także presji, by dokonać „korzystnych” w stosunku do kompozytora ustaleń, zarządzono trzecią ekspertyzę, która na zlecenie Towarzystwa im. F. Chopina wykonana została w ówczesnym Zakładzie Kryminalistyki Komendy Głównej Milicji Obywatelskiej.



il. 6. Materiał poglądowy - list nr 55 w całości. Na powiększeniach obok niektóre identyczne litery i zespoły liter (zob. przyp.19)

17 J. Waldorff, *Pocztowy Matteo*, „Polityka” z dn. 26 października 1974 r.

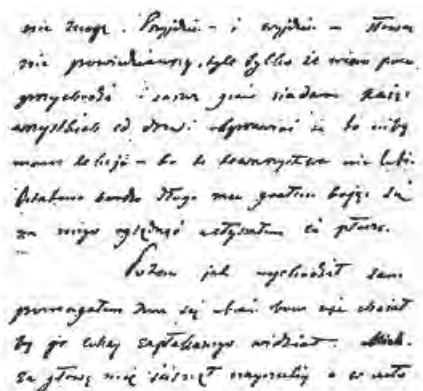


il. 7. Reprodukacja w czasopiśmie „Music and Musicians”<sup>a</sup> strzępy podartej „fotokopii” listu nr 24 zatytułowanego „Nayukochańsza Findeleczo”, a zakończonego słowami: „...bo chciałbym znow się wyspytykać do Twey dziurki desdurki nie odmawiaj mi Twóy CF”

Wystawcami opinii byli naczelnik Wydziału Badań Dokumentów ZK KGMO płk Władysław Wójcik oraz ekspert w tym Wydziale – kpt. Ryszard Soszański<sup>18</sup>. Objęła ona analizę sześciu spornych listów i doprowadziła do wniosku, który idzie znacznie dalej niż ustalenia drugiej ekspertyzy. Biegli uznali wprawdzie, że badane listy zawierają pismo Chopina, ale zostało ono zmontowane z fragmentów zawierających poszczególne litery lub zespoły liter zawarte w niekwestionowanych rękopisach Chopina. Jak m.in. napisali biegli w opinii, ustalone zostało mianowicie, że np. „w jednym liście spornym występują po dwie lub **trzy identyczne litery i całe zespoły literowe** odpowiadające sobie również pod względem wymiarów, a więc **identyczne mierzalnie** [podkreśl. biegłych]. Objasnienie tego stanu rzeczy nie nastrocza trudności... polegać (ono) tu będzie na odwołaniu się do kanonu **niewpowtarzalności Natury!** Kanon ten dotyczy w całej rozciągłości wytworów natury, do jakich zaliczamy pismo ręczne jako ślad określonego działania żywego organizmu. (...) Stąd

<sup>18</sup> Ekspertyza Nr ZKE-P-2871/74 w sprawie listów Fryderyka Chopina do Delfiny Potockiej z dn. 20 listopada 1974 r.





il. 8. Fotokopia domniemanego listu  
F. Chopina do D. Potockiej

też nie może być mowy o tym, aby w piśmie jednej i tej samej osoby wystąpiły dwie identyczne mierzalnie litery. Żywy człowiek nie włada bowiem mechanizmem psychoruchowym pozwalającym na tak wierne powielanie poszczególnych tworów graficznych, jak to ma miejsce w obrębie materiału spornego. W końcowych konkluzjach opinii stwierdzono w sposób kategoryczny, że domniemane li-

sty Chopina do Delfiny Potockiej zostały spreparowane drogą fotomontażu z fotografii fragmentów autentycznych listów Fryderyka Chopina reprodukowanych drukiem w wydaniach książkowych lub dostępnych w innej postaci. Wskazano jednocześnie fotografie konkretnych rękopisów kompozytora, z których, zdaniem biegłych, pobierano wybrane fragmenty zawierające poszczególne litery, zespoły literowe a nawet całe wyrazy służące do sfabrykowania spornych dokumentów<sup>19</sup>.

Również ta opinia została skrytykowana; m.in. odpowiadając na jedną z publikacji R. Soszalskiego<sup>20</sup>, wspomniany już kilkakrotnie M. Gliński napisał: „Wysuwając taką śmiałą hipotezę [o spreparowaniu listów drogą fotomontażu – przyp. T.T.], R. Soszalski zdaje sobie w całej pełni sprawę z tego, że jest ona niezwykła i że musi już *a priori* wydać się nieprawdopodobna. Przyznaje, że „jest to przypadek odosobniony, jedyny w swoim rodzaju”, niemający precedensów w annałach kryminalistyki (...). Do takich wniosków autor dochodzi głównie z uwagi na niebywałe trudności wykonania fotomontażu omawianych fotokopii. Trudności te są aż tak wielkie, że – zdaniem autora – nie mogły być pokonane przez jednego człowieka, należy więc założyć, że udział w fałszerstwie wzięł zespół złoczyńców. Na dowód takiego twierdzenia autor artykułu podaje opis „zabiegów wyrównujących”, jakie musiały być wykonane już po

19 Szerzej wraz z materiałem ilustracyjnym: R. Soszalski, *Kryminalistyczna eksper-tyza „autografów” i kilka uwag na jej marginesie*, „Ruch Muzyczny” nr 19/1975.

20 Krytyka M. Glińskiego dotyczy artykułu przywołanego w poprzednim przypisie.

sporządzeniu zasadniczego kolażu wycinków i po ich zmontowaniu. Po zapoznaniu się z tym opisem nawet najbardziej łatwowierny czytelnik artykułu dojdzie do wniosku, że cała hipoteza o fotomontażu jest fantastyczna i budzi poważne wątpliwości<sup>21</sup>.

Na koniec warto odnotować, że znaleźć można informacje, jakoby ekspertyzę domniemanych listów przeprowadził również znany ekspert amerykański Ordway Hilton, który miał uznać, że niektóre z listów napisał sam Chopin, inne zaś zostały zręcznie podrobione: „(...) na dostępnej mi fotokopii widać pewną ilość spreparowanych wyrazów. Można na niej dostrzec kontury starannie wyciętych słów i zestawów liter. Zostały one naklejone, a potem zrobiono ich fotokopie<sup>22</sup>. Informacje te nie zostały jednak potwierdzone w dostępnej literaturze fachowej.

Czy w świetle przeprowadzonych dotychczas ekspertyz sprawę domniemanych listów Chopina do Delfiny Potockiej można uznać za bezspornie wyjaśnioną? Niestety, trudno na to pytanie jednoznacznie odpowiedzieć. Z jednej strony wydaje się bowiem, że podane w opiniach, w tym w drugiej – potwierdzającej w listach pismo Chopina, oraz trzeciej – wysuwającej tezę o fotomontażu, wnioski są uzasadnione i odpowiednio udokumentowane. Z drugiej zaś strony brak oryginałów listów utrudnia, a nawet w niektórych aspektach badań wręcz uniemożliwia usunięcie wszystkich wątpliwości. Można się jedynie pokusić o przedstawienie najważniejszych argumentów za i przeciwko uznaniu listów za autentyczną korespondencję Fryderyka Chopina.

Jako argumenty mogące popierać poglądy o autentyczności listów można wymienić:

- styl listów, który jest zbliżony do znanej i bezspornej korespondencji Chopina;
- prawdopodobieństwo napisania takich listów przez Chopina do Delfiny ze względu na ich bliskie związki (choć nie wszyscy zgadzają się co do stopnia zażyłości tej znajomości);

21 M. Gliński, *Falszerstwo stulecia? O fotokopiach listów Chopina do Delfiny Potockiej*, „Ruch Muzyczny” nr 22/1975.

22 Za: H. F. Nowaczyk, *Tajemnicza afera na waltornię solo (2)*, „Ziemia Kaliska”, [http://www.waltornia.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=785&Itemid=221](http://www.waltornia.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=785&Itemid=221)

- stwierdzenie wystąpienia w listach grafizmu właściwego pismu Fryderyka Chopina;
- wyrażany niekiedy pogląd, że dużą zbieżność w sposobie kreślenia i właściwościach pomiarowych analogicznych znaków zawartych w materiale kwestionowanym i bezspornych rękopisach Chopina można tłumaczyć wysokim automatyzmem kreślenia wypływającym z dużej częstotliwości pisania (w tym znaków nutowych) przez Chopina, a z drugiej strony w takich literach występują niewielkie różnice, które przeczyłyby tezie o fotomontażu;
- ponieważ w trzeciej ekspertyzie pokazano tylko wybrane litery pochodzące z bezspornych rękopisów Chopina, które miały stanowić podstawę do powstania fałszywych listów, powstaje pytanie – skąd pochodziły pozostałe litery;
- zbyt duże trudności techniczne, jakie należałoby przezwyciężyć w celu dokonania fałszerstwa, przy czym należy uwzględnić czas, w jakim mogło być ono dokonane (najpóźniej w 1963 r.) i istniejące wtedy możliwości techniczne;
- słabość teorii odwołującej się do kanonu niepowtarzalności natury, która to teoria obecnie nie znajduje wielu zwolenników w nowoczesnych badaniach kryminalistycznych;
- *cui bono*, tj. komu fałszerstwo listów miałoby przynieść korzyści.

Równie długa i przekonująca jest lista argumentów przemawiających przeciwko autentyczności listów:

- brak oryginalnych autografów listów;
- argumenty natury emocjonalnej i „patriotycznej” (Chopin **nie mógł** napisać listów o treści obscenicznej);
- wynik analizy historycznej (w listach jest mowa o zdarzeniach, np. spotkaniach, które nigdy nie mogły mieć miejsca);
- wynik analizy lingwistycznej (w listach użyte są słowa, które w języku polskim pojawiły się dopiero w XX w. lub które zmieniły swoje znaczenie i zostały użyte w ich dwudziestowiecznym, a nie w dziewiętnastowiecznym, znaczeniu);
- wystąpienie powtarzalnych liter czy zespołów liter w obrębie poszczególnych kwestionowanych listów oraz w domniemanych i bezspornych listach Chopina;



- wynik trzeciej ekspertyzy kryminalistycznej, dotyczący ujawnienia śladów fotomontażu (cięcia ostrym narzędziem);
- rzekome znalezienie w należących do Pauliny Czernickiej książkach na temat Chopina podkreślonych ołówkiem fragmentów, które miały być zgodne (choć z niewielkimi zmianami) z odpowiadającymi im fragmentami listów.

Wobec tylu idących w różnych kierunkach argumentów, popierających sprzeczne wersje co do autorstwa omawianych listów, być może warto rozważyć możliwość ponownego zbadania dowodowych fotokopii oraz przeprowadzić analizę graficzno-porównawczą pisma dowodowego i bezspornie pochodzącego od kompozytora pisma porównawczego. Może pozwoliłoby to zweryfikować dotychczasowe ustalenia, tym bardziej że obecnie więcej wiemy o sprawie samych listów i opadły już emocje, a nawet zacietrzewienie tak widoczne u niektórych osób zaangażowanych emocjonalnie w sprawę „listów Chopina”. Przede wszystkim jednak znacznie większe są obecnie możliwości techniczne kryminalistyki i dyscyplin pokrewnych, które można by wykorzystać we współczesnych badaniach.

**Biorąc pod uwagę te przesłanki, na Międzynarodowej Konferencji Naukowej XIV Sympozjum Badań Pisma we Wrocławiu w 2010 r. zaproponowałem, by w roku jubileuszu 200-lecia urodzin wielkiego kompozytora polscy eksperci dokumentów, przy współpracy różnych ośrodków badawczych i uniwersyteckich, już bez emocji i uprzedzeń, podjęli się dokonania ponownej analizy fotokopii domniemanych listów Chopina do Delfiny Potockiej.**

P.S. Jeżeli na powyższy Apel odpowiedzą pozytywnie środowiska, do których jest kierowany, redakcja kwartalnika „Człowiek i Dokumenty” zgłasza gotowość objęcia patronatem medialnym działań podjętych w jego wyniku.

## **Dr Marta Wachowicz**

Historyk sztuki i fizyk (Wydział Fizyki i Chemii).

Studia doktoranckie odbyła w Warszawie, gdzie w 2007 roku w Centrum Badań Kosmicznych PAN obroniła doktorat z nauk fizycznych w zakresie plazmy kosmicznej. W latach 2007–2009 była pracownikiem Komendy Głównej Policji – członkiem Krajowego Zespołu do walki z przestępczością przeciwko Dziedzictwu Narodowemu KGP.

Od kilku lat istotnym zagadnieniem i wyzwaniem badawczym stała się możliwość zastosowania metod matematycznych dla potrzeb analizy dzieł sztuki, w tym stworzenia algorytmów dedykowanych detekcji fałszerstw obrazów.

## **Dr inż. Marek Strumik**

Absolwent Wydziału Fizyki Technicznej i Matematyki Stosowanej Politechniki Gdańskiej.

W 2006 roku obronił z wyróżnieniem doktorat w zakresie nauk fizycznych w Centrum Badań Kosmicznych PAN, gdzie pracuje na stanowisku adiunkta. Specjalizuje się w statystycznych metodach analizy szeregów czasowych, zastosowaniach praktycznych teorii układów dynamicznych i chaosu deterministycznego oraz fizyce plazmy kosmicznej. Wyniki jego prac były publikowane w renomowanych czasopiśmie zagranicznych oraz prezentowane na wielu konferencjach międzynarodowych.

## **W POSZUKIWANIU NOWYCH METOD DETEKcji FAŁSZERSTW – ANALIZA MATEMATYCZNA OBRAZÓW**

### **Wprowadzenie**

Od dziesięcioleci historycy sztuki i konserwatorzy wykorzystują zaawansowane metody fizyki i chemii. To narzędzia nauk ścisłych wspomagają proces decyzji i ułatwiają pracę w weryfikacji autentyczności dzieł sztuki. Za pomocą bardzo szerokiego wachlarza tradycyjnych i ultranowoczesnych metod można badać właściwości fizyczne i strukturalne obrazów, skład chemiczny pigmentów czy spoiw malarskich, datować czas powstania czy zmian w dziele sztuki. W analizach dzieł malarstwa korzysta się ze zdobyczy i osiągnięć geochemii izotopów, mineralogii, dendrochronologii, termoluminescencji, paleomagnetyzmu czy spektroskopii molekularnej i atomowej. Największe nadzieje wiąże się z nieniszczącymi metodami bezstykowymi, do których należą: rentgenografia i tomografia komputerowa, termowizja czy sonografia. Analizy fizykochemiczne mają oczywiście wady i ograniczenia, żadna z metod nie daje 100% pewności, każda ma określony, większy lub mniejszy, poziom niepewności. Ekspertyzy są jednak najczęściej drogie, trudno dostępne, nieosiągalne powszechnie, metody często zbyt inwazyjne. Osobnym wyzwaniem jest analiza fizykochemiczna dzieł najnowszych. Sztuka współczesna poprzez zastosowanie bardzo egzotycznych czy też nietrwałych środków wyrazu artystycznego podlega innym zadaniom konserwacji, jak również innego rodzaju metodom badawczym. Warto również nadmienić, że badania ultranowoczesne są bardzo drogie, wymagają zastosowania skomplikowanej i drogiej w amortyzacji aparatury, zaangażowania specjalistów od technologii i interpretacji wyników. Do tego nie bez znaczenia są również koszty transportu, ubezpieczenia dzieł poddawanych analizie i badaniom. Opinie ekspertów i fachowców

z dziedziny humanistyki są natomiast często dyskusyjne. Wymarzony komplementarny zestaw badań – fizycznych, materiałowych, wsparty analizą ikonograficzną, badaniem katalogów, itp. powinien owocować dobrym i skutecznym narzędziem w wykrywaniu fałszerstw czy badaniu autentyczności. Jednak jest to postulat, którego realizacja pozostaje w sferze przyszłości.

W niniejszym artykule chcielibyśmy zaproponować wykorzystanie matematyki do analizy obrazów, a przez to i detekcji fałszerstw, a konkretnie zaawansowanych metod analizy obrazów. Matematyka z samej swej istoty ujawnia stosunki między rzeczami będące skrajnie nieoczywiste. Koncepcje matematyczne są odległe od jakichkolwiek pojęć wywodzących się z percepcji zmysłowej, z tego więc względu mogą być bezcenne w szukaniu niedostrzegalnych wizualnie indywidualnych cech w twórczości artystów. Chcielibyśmy przedstawić na wybranych przykładach analizę dzieł malarskich oraz zaprezentować korzyści z wykorzystania matematyki w historii sztuki.

## **Analiza matematyczna obrazów**

Matematyczna analiza obrazu w kontekście badania dzieł malarskich pod kątem wykrywania fałszerstw polega na ekstrakcji i selekcji cech charakterystycznych dla twórczości danego malarza. Ma to umożliwić znalezienie najlepszych cech odróżniających dzieła danego twórcy od innych. Celem tego typu badań jest stworzenie swoistego katalogu matematycznych procedur, które po ich zastosowaniu do cyfrowych zapisów obrazów, dawałyby możliwość znajdowania pewnego rodzaju matematycznego „odcisku palca” danego malarza obecnego w jego twórczości stale lub okresowo. Istnienie takiego katalogu procedur (oczywiście po jego uprzednim przetestowaniu) pozwalałoby na obiektywne określenie w procentach prawdopodobieństwa autentyczności dzieł malarskich. Należy w tym miejscu zauważyć, że stosunkowo proste i naturalne dla umysłu ludzkiego zadanie postrzegania obrazu jako całości połączone z wyodrębnianiem zasadniczych cech (odróżniających dany obraz od innych

obrazów) jest ogromnym wyzwaniem z punktu widzenia matematycznych metod analizy obrazu. Wymaga ono zazwyczaj redukcji informacji zawartej w zdjęciu cyfrowym wysokiej rozdzielczości, aby możliwe było zastosowanie odpowiednich metod analizy przy ograniczonych możliwościach obliczeniowych komputerów. Proces redukcji informacji powinien być jednak ściśle dostosowany do danej metody analizy, aby nie utracić przy jego stosowaniu istotnych cech opisujących badany obraz.

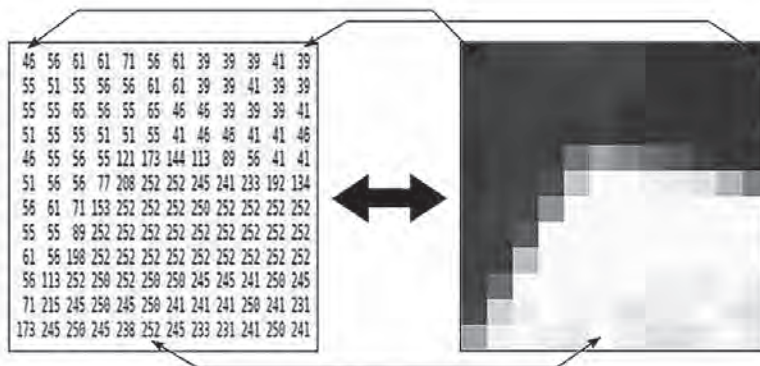
Matematyczna analiza obrazu przeprowadzana jest przy użyciu komputerów, a więc przedmiotem badań jest zapis cyfrowy uzyskany poprzez fotografowanie lub skanowanie obrazu rzeczywistego. Obecnie stosowane techniki fotografii cyfrowej pozwalają na uzyskanie zapisów cyfrowych dość wiernie odtwarzających kolorystyczną kompozycję obrazu. Problemem może być brak standardów dotyczących oświetlenia obrazu podczas tworzenia zapisu cyfrowego, co może w pewnym stopniu wpływać na wyniki komputerowej analizy. Problem ten ma raczej niewielkie znaczenie przy analizie kompozycji barwnej obrazu, ale może on być istotny przy badaniu faktury, gdzie zdjęcia obrazu mogą być wykonywane pod pewnym kątem, tak aby uwypuklić fakturę dzieła.



il. 1. Przykład obrazów cyfrowych będących mapami 1-bitowymi (mapa czarno-biała, po lewej), 8-bitowymi (mapa w odcieniach szarości, w środku), 24-bitowymi (mapa kolorowa – model RGB, po prawej)

Zapis obrazu cyfrowego w formie rastrowej oznacza, że jest on zapamiętany w postaci prostokątnej tablicy punktów nazywanych pikselami. Iloczyn liczb pikseli w przekroju pionowym i poziomym definiuje rozdzielczość obrazu. Każdy piksel opisany jest liczbą lub kilkoma liczbami definiującymi jego kolor. Powstaje w ten sposób tzw. mapa bitowa, gdzie kolor danego piksela może być zakodowany w zależności od potrzeb w odpowiedniej liczbie bitów. Dla przykładu mapy 1-bitowe (il. 1 po lewej) zawierają informacje jedynie o obecności lub braku koloru (np. obraz czarno-biały), mapy 8-bitowe (il. 1 w środku) zawierają

informację o 256 stanach (np. odcieni szarości, intensywności koloru, lub zestawu różnych kolorów określonych według pewnej skali). Mapy bitowe o większej liczbie bitów przypadających na piksel zawierają zwykle informację o różnych kanałach kolorystycznych, np. w modelu RGB w 8 bitach przypadających na jeden kolor zawarta jest informacja o intensywności koloru czerwonego, zielonego i niebieskiego, co daje zapis 24-bitowy (il. 1 po prawej) pozwalający zdefiniować ponad 16 milionów kombinacji odpowiadających różnym kolorom.



il. 2. Mapa bitowa (dla przykładu 12x12 pikseli, po prawej) w odcieniach szarości może być traktowana jako macierz liczbowa (12x12 elementów, po lewej). Małe wartości w macierzy liczbowej odpowiadają odcieniom szarości bliższym czerni w mapie bitowej. Większe wartości w macierzy liczbowej odpowiadają odcieniom szarości bliższym bieli w mapie bitowej. Strzałki pokazują przyporządkowanie pomiędzy wybranymi pikselami obrazu i elementami macierzy.

Z matematycznego punktu widzenia mapa bitowa może być rozpatrywana jako macierz lub zbiór macierzy liczb (gdy uwzględniana jest informacja o różnych kanałach kolorystycznych), a więc na podstawie zapisu cyfrowego mamy możliwość obliczania deskryptorów liczbowych obrazu, a tym samym możliwość jego matematycznej analizy. W reprezentacji macierzowej każdemu pikselowi obrazu odpowiada jeden element macierzy (przyporządkowanie to pokazuje il. 2), przy czym wartość liczbową elementu macierzy może opisywać jasność danego pikselu lub intensywność danego koloru w tym pikselu. Informację zawartą w takiej macierzy można różnie interpretować z matematycznego punktu widzenia. Jeżeli potraktujemy ją jako funkcję  $z_i=f(x_i, y_i)$  zadaną na płaszczyźnie, to wówczas numery wiersza i kolumny elementu macierzy odpowiada-

ją współrzędnym  $(x_p, y_p)$  na płaszczyźnie, którym przyporządkowana jest wartość liczbowa  $z_i$  elementu macierzy opisująca kod koloru na mapie bitowej. Możliwe jest też przejście do funkcji jednej zmiennej, gdy rozpatrujemy zależność  $z_i$  wzdłuż danego wiersza lub kolumny.

W zależności od zawartości informacyjnej zapisu cyfrowego, możliwe są różnorodne sposoby analizy obrazu. Informacja o różnych kanałach kolorystycznych pozwala na badanie zależności statystycznych między poszczególnymi kanałami, które mogą odzwierciedlać preferencje kolorystyczne malarza. Redukcja obrazu do skali odcieni szarości pozwala na traktowanie obrazu jako funkcji określonej na płaszczyźnie (funkcji dwóch zmiennych) lub nawet funkcji jednej zmiennej, gdy ograniczamy się do pionowych lub poziomych przekrojów obrazu. Jeszcze większa redukcja zawartości informacyjnej obrazu poprzez filtrowanie do czarno-białych map pozwala na analizowanie rozkładu punktów na płaszczyźnie, co jak pokazują opisane dalej przykłady również może w pewnych przypadkach dawać interesujące wyniki.

Analiza matematyczna malarstwa może się skupiać na wybranych detalach obrazu powtarzających się w twórczości danego malarza (np. badanie charakterystycznej struktury kwiatów, drzew, itp.) albo też może dotyczyć dzieła jako całości, poprzez wyznaczanie statystyk opisujących jego charakterystyczne „globalne” cechy. Innym zagadnieniem jest aspekt analizy barw (lub odcieni szarości po redukcji kolorów) czy też faktury obrazu.

## **Przykłady światowych prób zastosowania matematycznych metod analizy dzieł malarskich**

W literaturze światowej znajdujemy kilka prób wykorzystania metod matematycznych do badania dzieł sztuki malarskiej. Dalej skoncentrujemy się na wybranych trzech przykładach zastosowania metod matematycznych, wybranych tak, aby zilustrować bardzo ważne z artystycznego punktu widzenia problemy – istotne dla historii sztuki i przez to istotne również w kontekście detekcji fałszerstw – problem potwierdzenia au-

torstwa, separacji fragmentów tworzonych przez mistrza i uczniów (czyli udział warsztatu malarza) oraz problem naśladownictwa faktury. Wytypowaliśmy zróżnicowane przykłady – ze sztuki XX wieku – aby pokazać problem weryfikacji autorstwa za pomocą analizy fraktalnej (1), ze sztuki renesansu, aby zwrócić uwagę na korzyści płynące z zastosowania analizy statystycznej w badaniu zagadnienia mistrz–uczeń–warsztat (2) oraz na podstawie dzieł dziewiętnastowiecznych i zastosowanej analizy falkowej w celu przybliżenia skomplikowanego zagadnienia analizy faktury dzieł malarskich (3).

### 1. Potwierdzanie autorstwa

Najbardziej znanym przykładem zastosowania narzędzi matematycznych do analizy dzieł artystycznych są prace Richarda Taylora. Opublikował on artykuły poświęcone wykorzystaniu analizy fraktalnej do badań twórczości Jacksona Pollocka<sup>1</sup>. Jackson Pollock, podobnie jak Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell czy Philip Guston i Sam Francis, należał do nowojorskich ekspresjonistów abstrakcyjnych i działał w drugiej połowie lat czterdziestych XX wieku. Artyści ci tworzyli swoje dzieła za pomocą spontanicznego gestu twórczego, z definicji wolnego od wszelkich z góry przyjętych założeń. Malarstwo Pollocka, zwane również *action painting*, czyli malarstwem akcji lub malarstwem gestu, oznacza ten rodzaj malarstwa, które jest (przynajmniej w dekla-

1 R. Taylor, *Architect Reaches for the Clouds*, „Nature” 2001, vol. 410, s. 18; idem, *Fractal Analysis Of Pollock's Drip Paintings*, „Nature” 1999, vol. 399, s. 422; idem, *Fractals: A Resonance Between Art and Nature, Symmetry: Art and Science*, „ISIS Journal” 2001, vol. 1–2, s. 194; idem, *Fractal Expressionism*, „Physics World” 1999, vol. 12, no 10, s. 25; idem, *From Science to Art and Back*, „Science – Nextwave” 2001; idem, *Order in Pollock's Chaos*, „Scientific American” 2002, s. 116; idem, *Splashdown*, „New Scientist” 1998, no 2144, s. 30; idem, *Spotlight on Visual Language*, „Nature” 2002, vol. 415, s. 961; idem, *The Story of a Chaotic Pendulum: Where Science and Art Meet*, „The Physicist” 1999, vol. 36, no 3, s. 93; idem, *The Use Of Science To Investigate Jackson Pollock's Drip Paintings, Art and the Brain*, „Journal of Consciousness Studies” 2000, vol. 7, no 8–9, s. 137.



racjach) niczym nie skrupowaną manifestacją absolutnej wolności twórczej. Artysta porzucił nie tylko asocjacje figuratywne czy przedmiotowe, również konwencjonalne zasady kompozycyjne, a także, co szczególnie istotne, tradycyjny warsztat malarski. Tworzył swoje obrazy na rozpiętych na ścianie lub rozłożonych na podłodze płótnach za pomocą farby rozlewanej prosto z puszki (*drip and splash*), zrezygnował z pędzli, zamiast tego używał drewnianych trzonek, noży lub szpachli, stosował pigmenty o niestandardowych spoiwach, a także materiały takie jak piasek lub tłuczone szkło. Obraz powstawał w trakcie spontanicznej akcji (stąd nazwa *action painting*), każdy fragment płótna stawał się jednako ważny (metoda *all-over*), żaden nie był wyróżniany czy preferowany. Uważa się, że w *action painting* finalny efekt był zapisem dynamiki procesu twórczego. Od lat o prace Pollocka zabiegają największe i najważniejsze muzea światowe. Obraz No. 5, 1948 Jacksona Pollocka to, według niektórych, jego największe dzieło, najbardziej wyraźny przekaz jego unikalnego stylu. W momencie sprzedaży w 2006 roku okazał się najdroższym obrazem w historii, a jego cena już wówczas wynosiła 140 milionów dolarów.

Obrazy stworzone tak „spontanicznie” stały się pretekstem do odkrywania fraktalnej natury tego malarstwa. Taylor, obecnie profesor na Uniwersytecie w Oregonie, w swoich artykułach główną uwagę skupił na wykazaniu, iż stworzone przez Pollocka artystyczne struktury mają charakter fraktalny. Fraktal to obiekt, który spełnia większość z następujących warunków: jest samopodobny; jego wymiar fraktalny jest różny od wymiaru topologicznego (często wyraża się liczbą niecałkowitą), algorytm prowadzący do jego konstrukcji jest prosty w porównaniu do skomplikowania jego kształtu, jego kształt jest nietrywialny w każdej ze skal<sup>2</sup>.

Wyróżnia się trzy główne typy fraktali:

- fraktale tworzone iteracyjnie, jako zespoły elementów rekurencyjnego ciągu zbiorów, poprzez kopiowanie „samego siebie”. Wyróżniają się one prostotą wizualizacji oraz bardzo ciekawymi własnościami. (Przykłady to zbiór Cantora, krzywa Kocha, dy-

---

2 H.-O. Peitgen, H. Juergens, D. Saupe, *Granice Chaosu. Fraktale*, Warszawa 1995.

wan Sierpińskiego);

- fraktale definiowane rekurencyjną zależnością punktów przestrzeni (np. płaszczyzny zespolonej) – bardzo efektowne są ich wizualizacje. (Przykładem jest zbiór Mandelbrota czy zbiór Julii);
- fraktale losowe – generowane stochastycznie lub występujące w naturze (np.: krajobrazy, linie brzegowe, mapy wysokościowe powierzchni).

Ze strukturami fraktalnymi mamy do czynienia w każdej dziedzinie życia. Występują one praktycznie wszędzie w otaczającym nas świecie. Obraz gałązki paproci czy świerku, powiększony odpowiednią ilość razy, przypomina całe drzewo. Podobnie rzecz ma się z chmurami, liniami brzegowymi, płatkami śniegu, systemem koryt rzecznych obserwowanym z satelity. Można zatem śmiało powiedzieć, że fraktale są rzeczywistymi otaczającymi nas tworamii geometrycznymi. W przyrodzie nie istnieją figury czy kształty idealne, posługujemy się pojęciami struktur idealnych, ze względu na konieczność upraszczania świata, który jedynie uproszczony daje się łatwiej opisać.

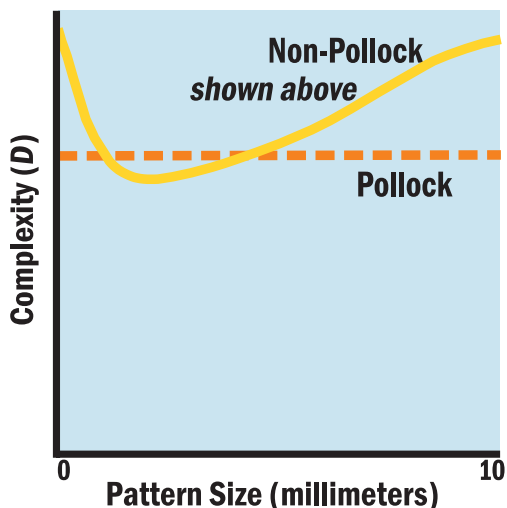
Fraktale cechuje bardzo ciekawa własność, wspomniana wcześniej, zwana samopodobieństwem. Samopodobieństwo to cecha obiektu, mówiąca, że istnieje fragment obiektu, niebędący całością, taki że po zastosowaniu jednokładności, obrotu i translacji można uzyskać obiekt identyczny z początkowym. Fraktale powiększane w dowolnym miejscu ujawniają części ludoząco podobne do wyjściowego zbioru. Kształt powtarzany jest jakby w nieskończoność, niejako „w głąb”, w pewnej zamkniętej przestrzeni. Samopodobieństwo może być dokładne – wierne kopie jako odwzorowanie w skali, quasi – gdzie przybliżone kopie to odwzorowanie w skali oraz statystyczne – występujące przy fraktalach losowych. Ważnym pojęciem koniecznym do zrozumienia fraktalności u Pollocka jest wymiar fraktalny (nazywany czasami wymiarem samopodobieństwa). Stopień złożoności fraktala określa właśnie wielkość, którą nazywamy wymiarem fraktalnym. W geometrii euklidesowej wymiar jest zawsze liczbą całkowitą. Jednowymiarowe są linie i odcinki, dwuwymiarowe – figury płaskie, trójwymiarowe – bryły przestrzenne. Fraktale uzupełniają tę kolekcję o wymiary wyrażone przez ułamki i liczby niewymier-

ne. Wymiar  $D = 0$  oznacza przestrzeń o zerowym wymiarze, czyli punkt.  $D = 1$  oznacza z kolei przestrzeń jednowymiarową, czyli linię,  $D = 2$  – przestrzeń dwuwymiarową, czyli płaszczyznę, natomiast  $D = 3$  – przestrzeń trójwymiarową, czyli bryłę. Ułamkowa wartość wymiaru oznacza, że mamy do czynienia z przestrzenią niecałkowicie wypełnioną, czyli z czymś pośrednim między jednym a drugim wymiarem, między jedną a drugą strukturą.

Taylor w swoich pracach skoncentrował się na badaniu właśnie wymiarów fraktalnych i udowodnił, że fragmenty obrazu mają ten sam wymiar co cały obraz (il. 3). Cechą fraktali, jak już wspomnieliśmy jest to, że fragment danej struktury geometrycznej, powiększony odpowied-



il. 3. Po lewej stronie obraz wygenerowany sztucznie przez Taylora, po prawej autorstwa Pollocka Number 3, 1949: Tiger. Materiał ilustracyjny na podstawie prac Taylor Pollock, Mondrian and Nature: Recent Scientific Investigations oraz R. Taylor, Order in Pollock's Chaos, „Scientific American” 2002, s. 116.



il. 4. Zależność wymiaru fraktalnego od badanej skali dla prac Pollocka i „Nie-Pollocka”. Wykres z pracy R. Taylor, *Order and Pollock's Chaos*, „Scientific American” 2002, s. 116.

nią ilość razy, przypomina całość i ma, w przybliżeniu, ten sam wymiar co całość. Taylor wykazał, iż wymiar struktur geometrycznych stworzonych przez Pollocka wzrastał na przestrzeni lat od  $D = 1,12$  do  $1,90$ . Taylor skonstruował również urządzenie, które miało służyć do generowania „sztucznych” obrazów *action painting*. Pojemniki z farbą zamontowane na specjalnej konstrukcji tworzyły zestaw chaotycznych wahań. Taylor generował w sposób mechaniczny i losowy całe serie „niby-pollocków”, o różnych wymiarach fraktalnych, tworzył rów-

nież obrazy o niefraktalnej strukturze. Dalej przedstawiamy reprodukcje dzieła Pollocka i sztucznie wygenerowanego „niby-pollocka”. Poprzez obserwację wizualną nie sposób odróżnić dzieła stworzonego przez Pollocka od naśladownictwa. I tu z pomocą przychodzi właśnie matematyka. Licząc wymiar fraktalny, Taylor był w stanie odróżnić obrazy, czyli zweryfikować autorstwo.

Na podstawie zależności wymiaru fraktalnego od skali fragmentów obrazów Taylor uzyskał relację, prezentowaną na poniższym wykresie (il.4), co jest doskonałym przykładem sukcesu w weryfikacji autorstwa dzieła sztuki przez aplikację narzędzi matematycznych.

Taylor prowadził także prace wskazujące na zależność wymiaru fraktalnego od okresu twórczego artysty, prace *action painting* okazały się znakomitym przykładem stochastycznego samopodobieństwa. Zastosowana metoda badawcza polegająca na określeniu wymiaru fraktalnego, określeniu miary samopodobieństwa i prześledzeniu zmian wymiaru fraktalnego w czasie znalazła praktyczne zastosowanie w refleksji humanistycznej.

## 2. Problem mistrz – uczeń – warsztat

Drugim przykładem zastosowania matematyki do analizy artystycznej są prace badawcze Siwei Lyu, Daniela Rockmore i Hany Farid<sup>3</sup>. Naukowcy ci postawili sobie za cel zmierzenie się z problemem udziału uczniów i roli warsztatu w twórczości wielkich mistrzów. Problem warsztatu, uczniów i ich roli w powstawaniu dzieła jest bardzo ważnym tematem w historii sztuki. Określenie udziału poszczególnych twórców, czy też proporcji fragmentów tworzonych przez mistrza do elementów malowanych przez uczniów jest istotnym czynnikiem w określaniu autentyczności prac i szacowaniu wartości dzieł. Autorzy postanowili najpierw przebadать szkice i rysunki Brueghla zgromadzone w Metropolitan Museum of Art w Nowym Yorku. Peter Brueghel Starszy, jeden z najlepszych malarzy XVI wieku oprócz bardzo znanych i opisanych dzieł malarskich stworzył również liczne rysunki pejzaży, szkice natury. Były one wielokrotnie naśladowane, kopiowane, niektórzy naśladowcy zdobyli nawet rozgłos, jednak wciąż liczne rysunki pozostają niezidentyfikowane, przypisywane mistrzowi lub jego naśladowcom. Stąd wybór do analizy dzieł zgromadzonych w MMA, żeby odkryć czy możliwe jest odróżnienie naśladownictwa uczniów od ręki mistrza, w tych przypadkach, gdy wyczerpane są już argumenty płynące z percepcji czy analizy formalnej rysunków.

Autorzy zastosowali całą sekwencję procedur i narzędzi matematycznych. Najpierw dokonali dekompozycji obrazu (za pomocą filtrowania i analizy falkowej, która zostanie przybliżona w dalszej części artykułu), podzielono obraz na 64 obszary, każdy potraktowano 5-stopniową, 3-kierunkową dekompozycją. W ten sposób każdy rysunek odpowiadał zbiorowi punktów w 72-wymiarowej przestrzeni. Następnie oszacowano odległości między punktami za pomocą tzw. odległości Hausdorffa<sup>4</sup>. Finalnie zastosowano analizę statystyczną, której podstawą jest wielowymiarowe skalowanie. Jest to taka technika statystyczna, mająca na

3 S. Lyu, D. Rockmore, H. Farid, *A digital technique for art authentication*, „Proceedings of the National Academy of Sciences” 2004, vol. 101, no 49, s. 17006–17010.

4 Dokładne wyjaśnienia i i zdefiniowanie tego pojęcia znajduje się w pracy S. Lyu, D. Rockmore, H. Farid, op.cit.





il. 5. Twarze oznaczone nr 1, 2, 3 zostały namalowane przez mistrza, pozostałe 4, 5 i 6 przez trzech uczniów. Reprodukacja obrazu Perugina z kolekcji Hood Museum of Art, Dartmouth College pochodzi ze strony [www.cs.dartmouth.edu](http://www.cs.dartmouth.edu), zaznaczenie twarzy – własne.

celu wykrycie zmiennych ukrytych, które choć nie obserwowane bezpośrednio, wyjaśniają podobieństwa i różnice między badanymi obiektami. W wyniku podjętych działań, uzyskano pewien charakterystyczny rozkład punktów, gdzie każdemu punktowi odpowiadał konkretny obraz, co pozwoliło na ustalenie matematycznych cech charakterystycznych dla przeanalizowanych obrazów. Okazało się, że autorzy byli w stanie określić, które z rysunków Brueghla faktycznie były malowane przez artystę, a które namalowali naśladowcy. Wyniki zgadzały się z zapiskami archiwalnymi i ustaleniami MMA.

Ci sami badacze podjęli próbę przebadania również obrazu Perugina (właśc. Pietro di Cristoforo Vannucci), *Madonna z Dzieciątkiem*. Jak wiele obrazów renesansowych, także i w tym przypadku istniało znaczące prawdopodobieństwo, że w procesie kreacji dzieła brali udział uczniowie mistrza. Zastosowano analogiczną procedurę i wielowymiarowe skalowanie dla wytypowanych fragmentów obrazu. Wyselekcjonowano na podstawie wysokorozdzielczego czarno-białego zdjęcia obrazu obszary, gdzie oddane zostały twarze przedstawionych postaci. Na podstawie materiałów źródłowych wiadomo było, że przy tym dziele współpracowali uczniowie, nieznany był jednak zakres ich udziału. Pojawiło się pytanie, ilu właściwie uczniów współpracowało przy malowaniu *Madonny z Dzieciątkiem*? Do rozwiązania tego niezwykle ciekawego problemu posłużyła ponownie matematyka.

Po zbadaniu twarzy postaci przedstawionych w tej scenie za pomocą analizy statystycznej wskazano, że w malowaniu dzieła oprócz Perugina uczestniczyło jeszcze na pewno trzech uczniów (il. 5). Wynik ten wyraźnie pokazuje właściwą rolę narzędzi badawczych. Analiza źródeł, archiwaliów, ikonograficzna i formalna będzie niezbędna, żeby zweryfikować, kto namalował poszczególne twarze, nauki ścisłe mogą za to dostarczyć argumentów, które dopiero wraz z wiedzą z dziedziny historii sztuki mogą rozwiązywać zagadki autorstwa czy sposobu powstawania dzieła.

### 3. Faktura

Analiza faktury, czyli elementu bardziej przestrzennego w malarstwie, to trudne wyzwanie intelektualne. Obiektywne opisanie przebiegu ruchu pędzla, sposobu wykańczania dzieł, nierównomierności rozkładu farb wymaga zastosowania kompilacji kilku metod analitycznych. Wyzwanie podjęli niedawno naukowcy analizując fakturę dzieł Vincenta van Gogha. Artysta ten znany jest powszechnie z dynamicznego i charakterystycznego kładzenia farby, specyficznego sposobu wykorzystania faktury do wzmocnienia efektów emocjonalnych w tworzonych obrazach. Faktura u van Gogha jest tak charakterystyczna, że dość łatwo rozpo-

znawalna. Naukowcy postanowili przetestować znaczną liczbę dzieł van Gogha, aby uzyskać odpowiedź na pytanie, jak odkryć i obiektywnie opisać sposób ruchu pędzla tego znanego i uznanego artysty. Trzy grupy naukowców pracowały równocześnie, publikując zbiorowe wyniki w obszernej pracy *Image processing for artist identification Computerized analysis of Vincent Van Gogh Painting Brushstrokes*<sup>5</sup>. Dzięki współpracy z Muzeum van Gogha i Kröller-Müller uzyskano obfity materiał badawczy – 101 wysokorozdzielczych czarno-białych skanów obrazów, w tym 82 o potwierdzonym autorstwie van Gogha, 6 uznanych za dzieła nie van Gogha i 13 obiektów dyskusyjnych. Każda z grup (PRINCETON, MAASTRICHT, PENN STATE) skoncentrowała się na innym aspekcie (separacja krawędzi, opis ruchu pędzla, skala impasto) i stosowała inną technikę obróbki i analizy danych, jednak podstawowym narzędziem była w każdym z przypadków analiza falkowa. Jest to metoda matematyczna, która nie wyraża badanych funkcji poprzez wielomiany, ale poprzez pewne specjalne funkcje – falki. Można je odnosić zarówno do czasu, jak i do częstotliwości. Wiadomo, że każde zadanie posługujące się szybką transformatą Fouriera może zostać sformułowane za pomocą falek, dając przy tym więcej informacji przestrzennej (o miejscu położenia), jak i częstotliwościowej. Falki są funkcjami do reprezentowania innych funkcji lub danych. Skala, której używamy przyglądając się danym gra główną rolę. Obrabiając odpowiednie części danych z przypisaną im rozdzielczością czy skal możemy zauważyć duże szczegóły (właściwości) używając dużej skali lub małe przy odpowiednio małej skali.

Rezultaty trzech grup okazały się podobne. Finalnie usiłowano odpowiedzieć na pytanie, czy dzięki zastosowanym metodom matematycznym możliwe będzie na podstawie faktury dzieł odróżnienie spośród innych dzieł van Gogha. Nie udało się uzyskać satysfakcjonującego poziomu odróżniania obrazów, jednak są to mocno obiecujące wyniki, a ze względu na wielopoziomowe skomplikowanie problemu (jak dekompresja, oznaczenie kształtów faktury niezależnie od koloru i kompozycji,

---

5 C.R. Johnson, E. Hendriks, I.J. Berezchnoy i in., *Image processing for artist identification. Computerized analysis of Vincent Van Gogh Painting Brushstrokes*, w: „Signal Processing Magazine” IEEE, 2008, vol. 4, s. 37–52.



problem grubości warstwy malarskiej i względnej lokalnej grubości) trzeba podkreślić pionierski charakter tych badań.

## **Proponowane kierunki badawcze dla malarstwa polskiego**

Wraz z rozwojem technologii i pojawianiem się komputerów o znacznej mocy obliczeniowej możliwe jest prowadzenie badań i prac związanych z przetwarzaniem ogromnej ilości danych. Ciągły rozwój i wzrost wydajności i urządzeń digitalizujących stwarza znaczne ułatwienia. Szeroko zdefiniowana analiza obrazów wykorzystywana jest w tomografii komputerowej, analizie przepływu, diagnostyce medycznej, motoryzacji, biotechnologii, elektronice, przy tworzeniu systemów biometrycznych. Naturalnie pojawia się więc pytanie, dlaczego nie stosować metod naukowych do badania obrazów i wytworów artystycznych? Praca ze zdigitalizowanymi reprodukcjami dzieł malarskich, czyli *de facto* koncentracja na liczbach, a nie na materialnym dziele sztuki, wyraźnie redukuje finansowy koszt badań, bezpieczeństwo dzieł jest bezdyskusyjne, zastosowane metody filtrowania, stworzone i opisane algorytmy pozwalają na znaczny obiektywizm i powtarzalność metody.

Ze względu na specyfikę polskiego rynku sztuki oraz analizę przypadków występowania i wykrywania falsyfikatów rozpoczęliśmy prace badawcze, skoncentrowane na analizie polskiego malarstwa drugiej połowy XIX wieku. Posiadane doświadczenie naukowe w zakresie prac z bardzo dużą ilością danych pozwala nam na stworzenie i testowanie kilku własnych metod badawczych z dziedziny analizy matematycznej. Celem jest oczywiście uzyskanie jak najlepszych metod pozwalających na weryfikację dzieł sztuki. Mają być one komplementarne do prac historyków sztuki, wspierać, pomagać, nie zastępować innych badań, jednak wypracowane algorytmy dla poszczególnych polskich artystów mogą szybko i przy stosunkowo niskich kosztach dać wynik wspierający inne ekspertyzy. Pragniemy wyraźnie podkreślić, że nasze prace badawcze nie aspirują w żaden sposób do metody uniwersalnej i niezawodnej.

W celu zilustrowania potencjalnych możliwości matematycznej analizy malarstwa polskiego prezentujemy tu bardziej szczegółowo uzyskane przykładowe wyniki zastosowanej analizy fraktalnej.

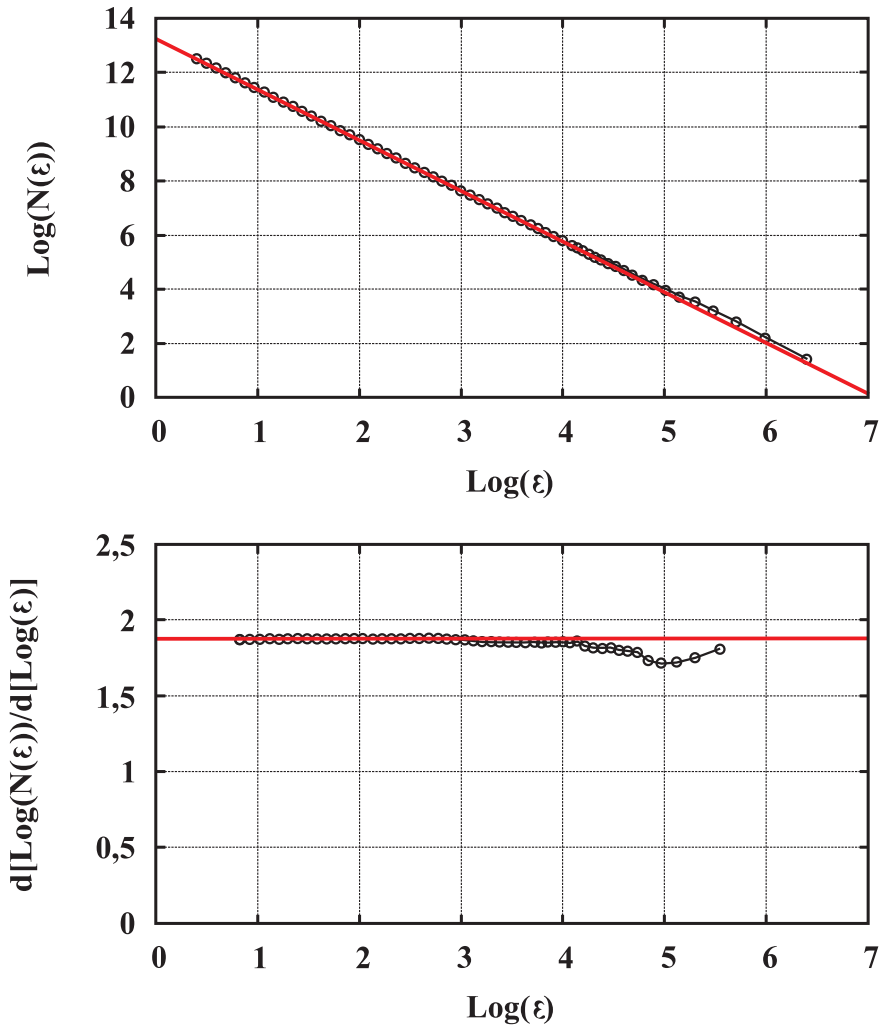
Fraktalne obiekty geometryczne opisywane są zwykle przez przyporządkowanie im pewnej określonej wartości wymiaru fraktalnego, który określa charakterystyczną strukturę obiektu w sensie samopodobieństwa (ściślego, w przybliżeniu lub statystycznego) na różnych skalach. Obecnie istnieje wiele różnych definicji wymiaru fraktalnego, na przykład wymiar pojemnościowy (*box-counting dimension*), wymiar pakowania (*packing dimension*) lub wymiar Hausdorffa (*Hausdorff dimension*). Stosunkowo prostym koncepcyjnie i łatwym do obliczenia numerycznie jest wymiar pojemnościowy, który w przypadku zbioru punktów na płaszczyźnie daje informację o tym, w jaki sposób w zależności od długości  $\varepsilon$  zmienia się minimalna liczba kwadratów  $N(\varepsilon)$  o długości krawędzi potrzebnych do pokrycia tego zbioru. Przy założeniu, że liczba kwadratów zmienia się jak  $N(\varepsilon) \propto \varepsilon^{-D_0}$  (taka zależność często jest spełniona w praktyce), wymiar ten matematycznie można określić jako następującą granicę  $D_0 = -\lim_{\varepsilon \rightarrow 0} \log(N(\varepsilon))/\log(\varepsilon)$ . Oczywiście w przypadku analizy obrazów cyfrowych o skończonej rozdzielczości nie możemy dokonać obliczeń w granicy  $\varepsilon \rightarrow 0$ . Z tego względu procedura numerycznego obliczania wymiaru pojemnościowego dla obrazu cyfrowego polega na wyznaczeniu minimalnej liczby kwadratów  $N_i$  ( $i=1, M$ ) potrzebnych do pokrycia badanego zbioru dla różnych zadanych długości krawędzi  $\varepsilon_i$ , a następnie sprawdzaniu czy zależność  $N_i(\varepsilon_i)$  jest w przybliżeniu rzeczywiście prawem potęgowym opisanym powyżej. Gdy taka sytuacja zachodzi, wówczas różniczkowanie numeryczne zależności  $\log(N_i(\varepsilon_i))$  od  $\log(\varepsilon_i)$  daje stałą wartość w pewnym zakresie  $\varepsilon_i$ , a ta stała wartość określa nam właśnie wymiar pojemnościowy  $D_0$ . Procedura ta zilustrowana jest na przykładzie obliczeń wykonanych dla dwóch grafik autorstwa Leona Wyczółkowskiego: *Las* (il. 6 po lewej) oraz *Sosny* (il. 6 po prawej) pochodzących ze zbiorów Muzeum Śląskiego. W górnej części il. 7 przedstawiona jest zależność  $\log(N_i(\varepsilon_i))$  od  $\log(\varepsilon_i)$ , która jest linią prostą, gdy  $N_i(\varepsilon_i)$  ma charakter potęgowy. W dolnej części il. 7 widać zróżniczkowaną zależność  $\log(N_i(\varepsilon_i))$  od  $\log(\varepsilon_i)$ , która daje stałą wartość



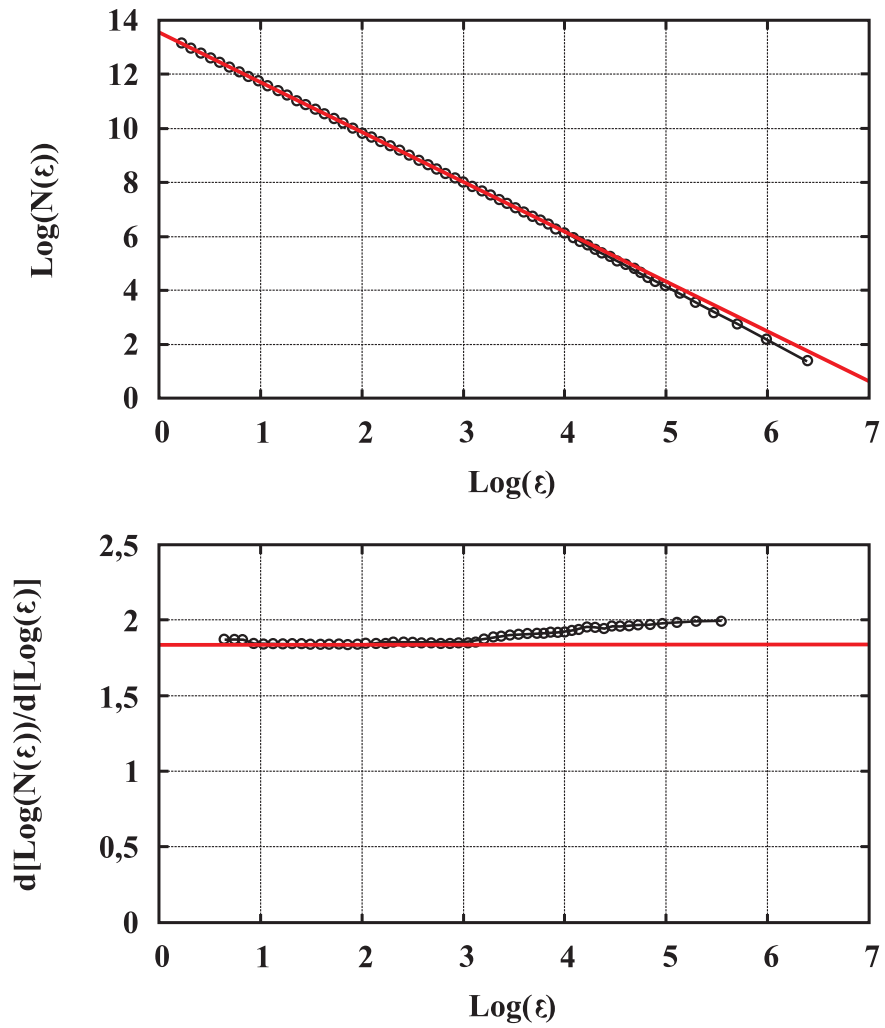
il. 6. Grafiki Leona Wyczółkowskiego: Las (1907, po lewej) oraz Sosny (1922, po prawej) ze zbiorów Muzeum Śląskiego.

w zakresie  $\varepsilon_p$ , gdzie  $N_i(\varepsilon_p)$  ma charakter potęgowy. Oszacowany wymiar pojemnościowy jest dobrze określony i równy  $1.87 \pm 0.02$  i  $1.85 \pm 0.03$  odpowiednio dla grafik *Las* i *Sosny*. Przed wykonaniem obliczeń obrazy cyfrowe w odcieniach szarości zostały zredukowane do 1-bitowej czarno-białej mapy. Stworzony przez nas program komputerowy do obliczania wymiaru pojemnościowego został przetestowany na klasycznych zbiorach fraktalnych o znanych wymiarach pojemnościowych. Obliczone numerycznie przy użyciu programu wymiary pojemnościowe zgadzały się z wartościami teoretycznymi z dokładnością w granicach około 2%.

Wyniki analizy fraktalnej wykonanej w naszym przypadku dla grafik Leona Wyczółkowskiego ilustrują zalety matematycznej analizy obrazu i nietrywialną informację na temat dzieł malarskich, jakiej może ona nam dostarczyć. Mając w pamięci klasyczne fraktale (np. trójkąt Sierpińskiego, zbiory Mandelbrota lub Julii) i porównując je z grafikami (il. 6), ludzkie oko nie jest w stanie stwierdzić żadnego podobieństwa pomiędzy nimi w sensie ich charakterystycznej samopodobnej struktury geometrycznej. Opisana powyżej procedura matematyczno-komputerowa, której użyliśmy do analizy (przedstawiona na il. 7), wskazuje jednak na dobrze określony wymiar fraktalny obrazu, a więc dowodzi pewnego samopodobieństwa struktury geometrycznej w sensie statystycznym. Przykład ten dowodzi, że stosując zaawansowane metody badawcze możemy uzyskać pewną nową informację o strukturze dzieł malarskich, a niewątpliwą zaletą takiej analizy jest jej całkowicie obiektywny charakter – postępujemy według ściśle określonej procedury, która może zostać następnie powtórzona w dowolnym laboratorium.



il. 7. Zależność  $\log(N(\epsilon))$  od  $\log(\epsilon)$  (u góry) oraz wynik jej numerycznego różniczkowania (na dole) dla grafik Leona Wyczółkowskiego Las (po lewej) i Sosny (po prawej). W zakresie skal  $\epsilon$ , w którym różniczkowana zależność przyjmuje stałą wartość, skalowanie jest dobrze opisywane przez wymiar pojemnościowy równy  $1.87 \pm 0.02$  i  $1.85 \pm 0.03$  odpowiednio dla grafik Las i Sosny



Ze względu na to, że artyści często posiadali pewne preferencje stosowania określonych barw, podjęliśmy również próbę badania prawdopodobieństw zestawień kolorystycznych. Prowadzone przez nas prace dotyczą wykorzystania w tym celu prawdopodobieństw warunkowych dla zestawień kolorów i polegają na analizie intensywności barw w dostępnych kanałach kolorystycznych w poszczególnych pikselach i analizie statystyk z tym związanych.

## **Wyzwania i przyszłość**

Z punktu widzenia rozwoju nauki przyszłością są niewątpliwie badania multidyscyplinarne, a właściwie już transdyscyplinarne, gdzie wykorzystuje się narzędzia i doświadczenia z różnych dziedzin i dyscyplin naukowych, aby tworzyć nową jakość. Zastosowanie matematycznej analizy w badaniach dzieł sztuki może wnieść znacznie większy poziom obiektywizmu w ocenie dzieł plastycznych. Stosowane metody dzięki wykorzystaniu zdjęć i skanów mogą znacznie przyspieszyć czas i obniżyć koszty ekspertyz. Nie do przecenienia jest fakt, że stosując matematyczne narzędzia, nie narażamy dzieł sztuki na zniszczenia, transport, zabiegi konserwatorskie w czasie prac badawczych, jednorazowa digitalizacja umożliwia wielokrotną analizę numeryczną.

Wobec światowych tendencji potwierdzania autentyczności dzieł sztuki i konstatacji, że bogacące się społeczeństwa będą wymagały certyfikacji dzieł na rynku, postulat wykorzystania matematyki w refleksji humanistycznej jest wyraźnie pożądanym.

Rozwój technologii cyfrowych i społeczeństwa informacyjnego sprzyja i sprzyjać będzie również powstawaniu falsyfikatów, należy więc wykorzystać wszelkie sposoby, aby wykorzystać osiągnięcia naukowe w konkretnych aplikacjach na rzecz detekcji fałszerstw dzieł sztuki.







**PROF. DR HAB. DARIUSZ MARKOWSKI**

**PROF. DR HAB. JOANNA SZPOR**

**DR WOJCIECH NIEWIAROWSKI**

**PROF. DR HAB. STANISŁAW WALTOŚ**

## **Prof. dr hab. Dariusz Markowski**

Konserwator malarstwa i rzeźby polichromowanej.

Profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie jest kierownikiem Zakładu Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa.

W swoim dorobku ma wiele analiz badawczo-konserwatorskich obrazów artystów polskich (m.in.: Jacka Malczewskiego, Leona Wyczółkowskiego, Kazimierza Sichulskiego). Jako biegły sądowy opracowuje ekspertyzy dotyczące oceny autentyczności obrazów.

## OD OPINII DO EKSPERTYZY<sup>1</sup>

Na wstępie należałoby zadać pytanie: Jaka jest wiarygodność opinii świadczących o autentyczności dzieła sztuki? Wystarczy przypomnieć szeroko komentowaną, a przeprowadzoną przez dziennikarzy prowokację, której efektem było wprowadzenie na rynek falsyfikatu dzieła Franciszka Starowieyskiego, który po przyjęciu przez dom aukcyjny był bogatszy o ekspertyzę, tytuł i rok powstania. W związku z tą sprawą pojawiło się wiele pytań o jakość świadczonych usług, jak i uczciwość marszandów. Już nie raz podnoszono problem nadmiernej liczby „Kosaków”, „Fałatów” oraz niepewnych pod względem autentyczności obrazów ucznia Jacka Malczewskiego – Vlastimila Hofmana.

Andrzej Stanisław Ciechanowiecki w wykładzie wygłoszonym 7 maja 1991 roku w Instytucie Historii Sztuki UW stwierdził: „powstaje obecnie w wolnorynkowej Polsce wolny rynek dzieł sztuki. To piękna przeciwieństwo dziedzina... Wchodźcie do niej z entuzjazmem, rozeznaniem w jego mechanizmach, obiektywizmem, ale szczególnie z naukowym przygotowaniem. Każdy rynek potrzebuje fachowców, a szczególnie ten, trudny, ale dający satysfakcje tak osobiste, jak i materialne”<sup>2</sup>. Po dwiętnastu latach od tego przemówienia można stwierdzić, że dokonano wielu zmian w polskim rynku sztuki, jeśli jednak chodzi o potrzebę fachowców, to odnotowuje się na nim ciągły brak uregulowań dotyczących ekspertyzy i ekspertów oceniających wartość dzieł sztuki.

Ekspertyzy<sup>3</sup> dzieł sztuki zostały wprowadzone w siedemnastowiecznej Holandii. Wykonywane były nie tylko przez uczonych, historyków sztuki, ale również przez artystów, a ich zadaniem było określenie warto-

1 Tekst w dużej mierze powstał w oparciu o artykuł A. Jagielskiej i D. Markowskiego, *Ekspertyza dzieła sztuki i pozycja eksperta w świetle polskiego prawa*, „Kolekcjoner” stały dodatek do „Art and Business”, nr 8 (115), październik 2007, „Art and Business”, 10/2007, s. 12–15.

2 A.S. Ciechanowiecki, tekst wykładu wygłoszonego 7 maja 1991 roku w Instytucie Historii Sztuki UW, opubl. w „Ikonotheka”, nr 12, 1997, s. 135.

3 Zob. A. Jagielska, D. Markowski, *Ekspertyza dzieła sztuki i pozycja eksperta w świetle polskiego prawa*, „Kolekcjoner” stały dodatek do „Art and Business”, nr 8 (115), październik 2007, „Art and Business”, 10/2007, s. 12–15.

ści oraz autentyczności dzieła. Wkrótce też pojawił się problem błędnych ekspertyz. W drugiej połowie XIX wieku ekspertyzy zyskały na znaczeniu. Związane to było z ożywieniem na rynku sztuki i zwiększeniem liczby potencjalnych nabywców. W szczególności doskonałą klientelę stanowili kolekcjonerzy antyków ze Stanów Zjednoczonych. Dzieła sztuki sprzedawane wraz z ekspertyzą uczonego, znawcy były towarem pewniejszym na rozwijającym się europejskim rynku dziełami sztuki i dlatego też bardziej pożądanym przez kolekcjonerów. Wystawianie ekspertyz, ze względu na swoją dochodowość, stawało się powoli jedynym zajęciem niektórych historyków sztuki. Tak jak w dzisiejszych czasach, większość z nich nawiązywała współpracę z jedną galerią.

Już w 1670 roku oryginalność dzieła sztuki stała się przedmiotem sporu sądowego. Handlarz sztuką z Amsterdamu Gerrit Ulenborch sprzedał elektorowi brandenburgskiemu zbiór trzynastu obrazów włoskiego malarstwa. Wkrótce zasięgnąwszy rady malarza von Fromantiou, który stwierdził, że obrazy te są kopiami, elektor odstąpił od umowy. Antykwariusz wystąpił do Magistratu w Amsterdamie, gdzie powołano komisję specjalistów mających ocenić autentyczność obrazów. Ostatecznie zebrano pięćdziesięciu jeden znawców, z których trzydziestu jeden opowiedziało się za oryginalnością badanych obrazów. Jednakże z powodu wątpliwości obrazy nie zostały kupione, a firma Ulenborcha upadła<sup>4</sup>.

## **Ekspertyza jako termin naukowy jest najczęściej używana w naukach kryminalistycznych**

„Ekspertyza to zespół czynności badawczych wykonywanych przez powołanego biegłego określonej specjalności, który wydaje opinię mogącą mieć charakter dowodu w danym procesie”. W innym ujęciu: „Ekspertyza kryminalistyczna to zespół czynności badawczych wymagających wiadomości specjalnych przede wszystkim z zakresu kryminalistyki i dlatego wykonywanych przez biegłego kryminalistykę oraz

---

4 T. Gerlach, *Die Haftung für fehlerhafte Kunstexpertisen*, 1998, s. 14–15.

zakończonych opinią, składającą się ze sprawozdania i wniosków mogących mieć charakter dowodu w procesie” (prof. Tadeusz Hanausek)<sup>5</sup>. Przytoczone tu definicje odnoszą się do ekspertyz sądowych, jednak w piśmiennictwie wielokrotnie przywoływana jest kwestia ekspertyz pozasądowych. Właśnie tego rodzaju ekspertyzy przygotowują eksperci na potrzeby rynku sztuki. Ekspertyza zlecona przez dom aukcyjny ma zatem charakter pozasądowy, lecz w ewentualnym procesie może być włączona do środków dowodowych.

Również wyróżnia się ekspertyzy obligatoryjne i fakultatywne<sup>6</sup>. Przykładem obligacyjnych mogą być działania podejmowane przez członków rady muzealnej, komisji zakupów lub rady konserwatorskiej. Do ekspertyz fakultatywnych zaliczamy te wykonane na zamówienie sprzedawcy dzieła sztuki, zatem najczęściej domu aukcyjnego oraz na zamówienie muzeum, biblioteki<sup>7</sup>.

Kolejny podział ekspertyz można przeprowadzić na podstawie kryterium rodzaju dokumentu, w którym są one zawarte. W większości ekspertyzy sporządza się jako dokumenty prywatne zgodnie z art. 245 kpc, stanowiące „dowód tego, że osoba, która go podpisała, złożyła oświadczenie zawarte w dokumencie”. Szczególnym przypadkiem ekspertyzy w formie dokumentu urzędowego jest pozwolenie na wywóz zabytku za granicę.

Ekspertyzy istniejące na rynku sztuki i odgrywające na nim tak ważną rolę, zgodnie z dokonanymi wcześniej podziałami, to ekspertyzy: pozasądowe, fakultatywne i w formie dokumentu prywatnego. Mogą być zamówione przed zakupem dzieła przez dom aukcyjny, i po dokonaniu

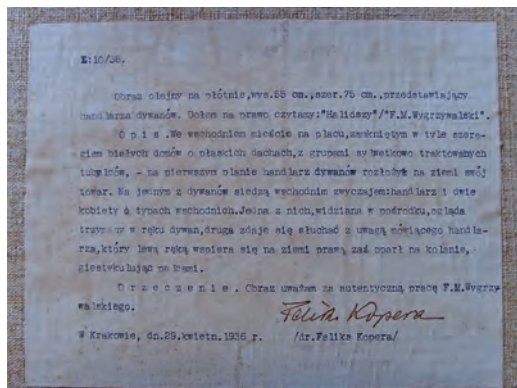


il.1. Ekspertyzę Feliksa Kopy z 1948 r. umieszczono na odwrociu obrazu Józefa Pankiewicza.

5 Definicja Tadeusza Hanauska, profesora kryminalistyki, zob. E. Napieralska-Ozga, *Technika Kryminalistyczna*, Szczytno 1995, s. 115.

6 Zob. J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury polski, jego straty i ochrona prawna*, Kraków 2001.

7 Ibidem, s. 185–186.



il.2. Ekspertyza Feliksa Kopery z 1936 roku umieszczona na odwrociu obrazu F. M. Wygrzywalskiego.

transakcji przez mającego wątpliwości nabywcę. Dlatego domy aukcyjne powinny zlecać wykonanie badań specjalistycznych wystawianych na licytację przedmiotów w przypadku dzieł „podejrzanych” lub o dużej wartości.

Zasadą już jest, że każdy dom aukcyjny ma swoich stałych ekspertów, z których usług korzysta. Taka współpraca ze stałą grupą znaw-

ców może okazać się trafnym wyborem, ale momentami budzi wątpliwości, szczególnie przy ewentualnych sporach sądowych. Ekspertyza jest też potrzebna, gdy nabywca zamierza zakwestionować opis katalogowy. W regulaminach domów aukcyjnych warunkiem wypłacenia kwoty za obiekt o podważonej autentyczności jest przedłożenie „wiarygodnej ekspertyzy”. Celem takiej ekspertyzy jest udowodnienie, że autorstwo lub inne cechy opisane w katalogu nie odpowiadają stanowi faktycznemu, ale co zrobić, gdy zdarzają się przypadki sprzecznych ze sobą ekspertyz?

## Co powinna zawierać ekspertyza?

Przyjmuje się, że ekspertyza powinna zawierać informacje dotyczące twórcy dzieła, jego formatu, tj. wymiarów, oraz dane o sygnaturze i dacie, jeśli takowe zostały przez autora na przedmiocie zamieszczone. Ponadto należy dokonać opisu przedmiotu i przypisać go do określonego stylu w sztuce. W przypadku, gdy dzieło zostało wspomniane w literaturze, informację taką również zamieszcza się w ekspertyzie. Proweniencja dzieła (czyli dane o poprzednich posiadaczach) także jest istotnym elementem ekspertyzy. Oprócz powyższych informacji ważne są także

uwagi o rzeczywistym stanie zachowania przedmiotu, o ewentualnych przemalowaniach, retuszach, ubytkach. Ekspertyzę należy wykonywać na podstawie oryginału, nigdy zaś fotografii. W praktyce często najpierw posiadacz przesyła ekspertowi fotografię, a później, gdy ten zgodzi się podjąć wykonania opinii, dostarcza przedmiot<sup>8</sup>. W środowisku ekspertów niechętnie są wydawane ekspertyzy negatywne, poza tym właściciele dzieła sztuki również stronią od otrzymania opinii, która pozbawiłaby ich możliwego zysku uzyskanego ze sprzedaży dzieła.

Adam Konopacki – konsultant Domu Aukcyjnego Rempex słusznie wyróżnił cztery formy, w których dokonuje się opiniowania na polskim rynku. Kryterium tego podziału była zawartość treściowa ekspertyz. Pierwszą z form jest nota o przedmiocie, czyli sporządzony profesjonalnie opis przedmiotu, nie zawierający jednak rozstrzygnięcia o jego autentyczności. Jest to jedynie ogólna charakterystyka obiektu i nie może być w żadnym wypadku ekspertyzą. Kolejnym pod względem merytorycznej zawartości opisu jest potwierdzenie autentyczności. Następnie należy wymienić opinię o przedmiocie, która nie tylko stwierdza autentyczność, ale też określa jego miejsce w okresie pracy twórczej artysty oraz przynależność i umiejscowienie w danym stylu. Najbardziej rozwiniętą formę przedstawia tzw. laurka. Poza zebranymi i wymienionymi tu informacjami zawiera proveniencję przedmiotu, czyli opisuje jego pochodzenie i drogę, którą przebył od pierwszego właściciela oraz „wszelkie informacje związane z powstaniem”. Cały czas mówimy o analizie wizualnej, historyczno-stylistycznej i porównawczej. Otrzymując taką ekspertyzę należałoby zwrócić uwagę, w jaki sposób jej autor określa autentyczność dzieła. Czy opisując stan faktyczny posługuje się sformułowaniami potwierdzającymi jak: stwierdzam, zaświadczam, uznaję, czy używa wyrażeń jedynie uprawdopodobniających jak: według mojego przekonania, uznania, czy rozpoznania. W zasadzie forma, jaką wybierze ekspert dla wyrażenia swojej oceny o badanym przedmiocie jest dowolna. Głównie zależy ona od wymagań oraz potrzeb zleceniodawcy, który może każdorazowo określić, jakiego rodzaju informacje mają być zawarte w ekspertyzie.

---

8 T. Gerlach, op.cit., s. 34.

Szczegółowo została jedynie uregulowana treść i elementy opinii oraz ocen przygotowywanych przez rzeczoznawców Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, opisana w *Rozporządzeniu Ministra Kultury z dnia 10 maja 2004 roku w sprawie rzeczoznawców Ministra Kultury w zakresie opieki nad zabytkami*<sup>9</sup>. W rozporządzeniu wymieniono: imię i nazwisko, adres rzeczoznawcy, datę sporządzenia oceny lub opinii, określenie zleceniodawcy i opiniowanej sprawy, rodzaj obiektu i miejsce jego położenia lub przechowywania, wykaz i opis podjętych czynności, treść oceny lub opinii wraz z podaniem wniosków końcowych, pieczęć i podpis rzeczoznawcy. W rozporządzeniu użyto słowa „powinna”, zatem brak jednego z elementów nie będzie powodował nieważności oceny lub opinii.

Do tej pory polska doktryna nie zajmowała się kwestią relacji, w jakiej pozostają ekspertyza i dzieło sztuki. Ekspertyza jest traktowana jako potwierdzenie pewnych cech przedmiotu przez eksperta, a jej rola sprowadza się do wyeliminowania niejasności dotyczących dzieła sztuki, jego pochodzenia lub oryginalności. Obraz zaopatrzony w ekspertyzę rozwiewa wątpliwości nabywcy, wpływając niejednokrotnie na ostateczną cenę uzyskaną na licytacji w domu aukcyjnym. „Wiarygodna ekspertyza” stwierdzająca nieautentyczność jest podstawą zwrotu sumy uzyskanej ze sprzedaży przedmiotu przez dom aukcyjny.

Rola ekspertyz sztuki i ekspertów w Polsce rosła wraz z rozwojem rynku sztuki. W czasie okupacji zaopiniowane pozytywnie przez naukowców fałszywe obrazy, będąc ceną wolności ratowały z więzień hitlerowskich polskich obywateli<sup>10</sup>. Przed rokiem 1990 ekspertyzy były wykonywane przez pracowników Desy<sup>11</sup>, monopolistę na rynku antyków. Obecnie możliwości zakupu dzieł sztuki są znacznie szersze, oferują je, oprócz domów aukcyjnych i sklepów z antykami, internetowe portale aukcyjne.

---

9 *Rozporządzenie Ministra Kultury w sprawie rzeczoznawców Ministra Kultury w zakresie opieki nad zabytkami z dnia 10 maja 2004 roku*, Dz.U. Nr. 124, poz. 1302.

10 J. Miliuskiewicz, *Trzy Kossaki przed śniadaniem...*, „Rzeczpospolita” z 18.08.2000.

11 M. Wardzyński, *Rzecz o rzeczoznawcach*, „Art and Business”, 4/1999, s. 12.



## Kto dziś w naszym kraju wydaje ekspertyzy?

Niestety, w Polsce nie wykształcił się do tej pory samodzielny wolny zawód eksperta sztuki. Ekspertyzy wydają najczęściej historycy sztuki, konserwatorzy zabytków oraz rzeczoznawcy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Wszystkie te osoby mogą być powołane jako biegli w sposób określony w art. 278–291 Kodeksu Postępowania Cywilnego<sup>12</sup>. Kierując się wiedzą i doświadczeniem, a czasem wspomagani wynikami fizykochemicznych badań, wydają ekspertyzy przesądzające o autentyczności bądź fałszywości badanego przedmiotu.

W *Vademecum aukcjонера* Maria Korzeniowska-Marciniak za ekspertyzę uważa „wyrażoną na piśmie opinię historyka sztuki o danym dziele”<sup>13</sup>. Zastanawiający jest fakt, że opinie przyjmowane jako tzw. wiarygodne ekspertyzy są w praktyce wykonywane zarówno przez historyków sztuki, jak i konserwatorów czy też rzeczoznawców. Ekspertem może też być sam artysta lub osoba nieposiadająca specjalistycznego wykształcenia w dziedzinie sztuki, a będąca znawcą danej dziedziny lub twórczości konkretnego artysty (rodzina Weissa, Strzeмиńskiego, Kobzdeja). Także wśród ekspertów zatrudnionych w słynnych domach aukcyjnych Christie’s i Sotheby’s byli politolodzy i ekonomiści<sup>14</sup>. Wobec braku wyraźnej regulacji prawnej eksperci istnieją na polskim rynku jako osoby prywatne, prowadzące dodatkową działalność obok swojego podstawowego zajęcia, jakim może być na przykład praca w instytucji zajmującej się sztuką (muzeum). Jedyne prawne ograniczenie osób uprawnionych do wydawania ekspertyz zawarte jest w art. 34 ustawy o muzeach<sup>15</sup>.

12 Ustawa Kodeks Postępowania Cywilnego z 17 listopada 1964 roku, Dz.U. z 1964 roku Nr 43, poz. 296 ze zm.

13 M. Korzeniowska-Marciniak, *Vademecum aukcjонера*. Rodzaje cen aukcyjnych, „Art and Business”, 11/2000, Kolekcjoner, s. 5–7.

14 F. S. Drinkuth, *Der moderne Auktionshandel*, Köln 2003, s. 53–54.

15 Ustawa o muzeach z dnia 21 listopada 1996 roku, Dz.U. z 1997 Nr. 5, poz. 24 ze zm. Art. 34. Muzealnik w czasie pozostawiania w stosunku pracy w muzeum przestrzega ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej, a w szczególności nie prowadzi handlu przedmiotami pozostającymi w zakresie zainteresowania muzeum i nie podejmuje działań, jak kolekcjonerskich, wykonywania ekspertyz i wycen

Zgodnie z jej treścią pracownik muzeum zobowiązany jest do przestrzegania „ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej”. Wśród przykładowych nieakceptowanych zachowań ustawodawca wymienia: prowadzenie handlu przedmiotami pozostającymi w zakresie zainteresowania muzeum, podejmowanie działań kolekcjonerskich, wykonywanie ekspertyz i wycen przedmiotów. Wszystkie te formy aktywności są zabronione, o ile mogą powodować konflikt interesów z zatrudniającym pracownika muzeum. Przepis ten wzoruje się na uregulowaniach państw Europy zachodniej. Podobne uregulowanie jest zawarte w Kodeksie Etyki Zawodowej Międzynarodowej Rady Muzeów<sup>16</sup>. Trzeba jednak przyznać, że wiedza, jaką dysponują pracownicy muzeów w zakresie warsztatu i dorobku danego artysty bywa nieoceniona, a domom aukcyjnym przede wszystkim zależy na uzyskiwaniu ekspertyz z najpewniejszych źródeł.

Jak już wspomniałem ekspertyzy wykonują też rzeczoznawcy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego i biegli w zakresie sztuki. W stosunku do rzeczoznawców Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego wymagane kwalifikacje i tryb powoływania zostały ujęte w rozporządzeniu Ministra Kultury z dnia 10 maja 2004 roku<sup>17</sup>. Wśród wymagań stawianych rzeczoznawcy wymieniane są m.in.: dziesięcioletnia praktyka w wykonywaniu zadań w określonej dziedzinie opieki nad zabytkami, a także wysoki poziom wiedzy z dziedziny, w której tytuł rzeczoznawcy ma być przyznany. Ponadto taka osoba musi dawać rękojmię należytego wykonywania obowiązków rzeczoznawcy, przez co rozumie się zobowiązanie do zachowania profesjonalizmu i etyki zawodowej w trakcie wykonywania zadań powierzonych. Do wniosku o rzeczoznawcę należy dołączyć „pisemną rekomendację stowarzyszenia, uczelni lub instytucji kultury wyspecjalizowanych w opiece nad zabytkami”. Rzeczoznawca może wydać opinię lub ocenę indywidualnie bądź też jako członek zespołu ekspertów. Wśród obowiązków w §8 wyróżniono „przygotowanie ocen i opinii w sposób obiektywny, według najlepszej wiedzy i z należytą starannością oraz wykonywanie czynności rzeczoznawcy wyłącz- przedmiotów, mogących powodować konflikt interesów z zatrudniającym go muzeum.

16 <http://icom.museum/ethics.html> z 19.01. 2005.

17 *Rozporządzenie Ministra Kultury w sprawie rzeczoznawców Ministra Kultury w zakresie opieki nad zabytkami z dnia 10 maja 2004 roku*, Dz.U. Nr 124, poz. 1302.

nie w granicach dziedziny określonej w akcie powołania”. Oprócz opinii i ocen wydawanych na podstawie umowy zlecenia, obligatoryjne jest wydawanie powyższych na rzecz organów ochrony zabytków, wymiaru sprawiedliwości, prokuratury, Policji i organów administracji celnej. Mogą to być sytuacje, gdy udzielane jest zezwolenie na wywiezienie zabytku za granicę, ale też w razie nabycia przez muzeum dzieła sztuki, którego autentyczność budzi wątpliwości.

Biegłych powołuje w trakcie procesów sądowych sędzia na podstawie przepisów postępowania cywilnego, gdy w trakcie procesu wymagana jest wiedza specjalistyczna.

Środowiska związane z rynkiem antykwarycznym nie są obojętne na problemy wynikające z atrybucją dzieł sztuki, szczególnie dziś, gdy obserwuje się zalew rynku dziełami wątpliwymi czy wręcz falsyfikatami. Stąd zapewne zrodził się zamiar powołania sekcji ekspertów. Stowarzyszenie Antykwariuszy Polskich wystosowało do swych członków prośbę o wskazanie przez nich osób, które pragnęłyby widzieć na tzw. liście ekspertów. Niestety z powodu braku odpowiedzi i niewielkiego zaangażowania (jedynie dwóch) domów aukcyjnych inicjatywa ta upadła. Stworzenie sekcji ekspertów również nie rozwiązałoby problemu odpowiedzialności za błędne ekspertyzy.

Brak jest nadal aktu prawnego konstruującego związku ekspertów w zakresie sztuki i wprowadzającego obowiązkowe ich ubezpieczenie od błędów. Brak odpowiedniej regulacji prawnej może niestety doprowadzić wkrótce do chaosu na rynku sztuki. Jedynie dobra wola i przestrzeganie zasad uczciwego obrotu może powstrzymać nadużywanie braku przepisów o ekspertach oraz konsekwencjach ich błędnych ekspertyz. Powinno się wykorzystać osiągnięcia prawodawcze innych państw europejskich i wprowadzić do polskiego systemu prawo regulujące i jednocześnie niepowstrzymujące rozwoju rynku sztuki. Kwestie ekspertów mają rozwiązane np. Izba Belgijska Ekspertów w Sprawach Dzieł Sztuki, czy Urząd Aukcjonera we Francji<sup>18</sup>.

Dziś w XXI wieku działalność ekspertów powinna być wzbogacona przez rozwój nauki i techniki, co z pewnością pozytywnie wpłynęłoby

na eliminowanie błędnych ekspertyz. Dlatego ekspertami powinny być osoby o różnych kwalifikacjach, umiejętnościach i specjalizacjach. Na rynku sztuki jest miejsce i dla historyków sztuki, i dla konserwatorów dzieł sztuki oraz innych znawców.

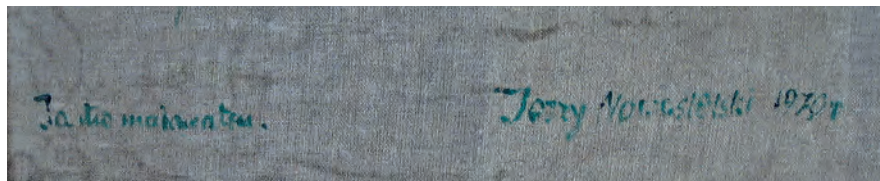
A ekspertyza oprócz analizy historyczno-stylistycznej i porównawczej powinna zawierać szczegółową ocenę stanu zachowania oraz analizę techniki i technologii badanego dzieła, wraz z wnioskami odwołującymi się do porównań z innymi dziełami danego artysty.

Proponowany przeze mnie projekt opinii konserwatorskiej powinien zawierać, oprócz opisu obiektu, ocenę jego stanu zachowania oraz szczegółowe badania budowy (technikę i technologię). Trzeba mieć świadomość, że specjalistyczna analiza wizualna stanu zachowania (zarówno w świetle widzialnym, UV i IR) w wielu przypadkach pozwala wyciągnąć wnioski pomocne przy ocenie autentyczności, określić nawarstwienia wtórne, w tym zakres ingerencji konserwatorskich czy autentyczność sygnatury. W ten sposób analizuje się przykładowo rodzaj i charakter spękań oraz przyczyny ich powstania (np. w wyniku wtórnego postarzenia warstwy malarskiej wywołuje się sztuczne naprężenia, które mają spowodować powstanie spękań). Badania budowy pozwalają określić cechy warsztatu artysty, jak i przybliżyć czas jego powstania.

Dzisiejszy wytrawny fałszerz dodatkowo podnosi swoje kwalifikacje, szczególnie gdy w grę wchodzi wysokie sumy uzyskiwane ze sprzedaży dzieła sztuki i nie będzie stosował materiałów, których użycie może budzić już na wstępie wątpliwości badacza-technologa.



il. 3 - 4. Odwrocie obrazu Jerzego Nowosielskiego (3) i jego fragment (4) z potwierdzeniem autentyczności przez artystę.



Tak jak rozwijają się dziś metody badawcze, tak samo rozwijają się metody i sposoby wprawnego fałszowania dzieł sztuki. Wśród materiałów stosowanych głównie do prac konserwatorskich istnieje wiele produktów nadających się do fałszowania i chętnie stosowanych przez fałszerzy<sup>19</sup>.

Zakład Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej UMK, którym kieruję, dysponuje coraz większą bazą danych, niezbędną do analiz porównawczych konkretnych artystów, ale daleko jest jeszcze do ideału. Problem jest nie tylko z wiedzą dotyczącą budowy malarstwa obcego, co do którego brak w Polsce porównawczych wyników badań, ale i malarstwa polskiego. Dzieje się tak w wyniku niedostępności do badań zbiorów muzealnych, mimo że dziś coraz częściej stosujemy nieinwazyjne metody badań.

Dziś z całą stanowczością stwierdzam, że „wiarygodna ekspertyza” to taka, która łączyłaby znanstwo warsztatu artysty ze specjalistycznymi badaniami laboratoryjnymi. Wydaje się, że tylko pełna współpraca między historykami sztuki i konserwatorami-technologami może doprowadzić do wyeliminowania fałszyfikatów z polskiego rynku sztuki<sup>20</sup>.

---

19 Np. materiały o właściwościach fluorescencyjnych, werniksy syntetyczne z ich dodatkiem wykazują fluorescencję w UV zbliżoną do starych werniksów otrzymanych z żywic naturalnych.

20 Zob. D. Markowski, *Ocena autentyczności dzieła na przykładzie wybranych obrazów polskiego malarstwa XIX i XX wieku. Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki* (Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Zbigniewa Brochnowicza), Toruń 2003, s. 267.

## **Prof. dr hab. Joanna Szpor**

Konserwator zabytków, absolwentka Wydziału Konserwacji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Doktor nauk humanistycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, od 2001 roku profesor zwyczajny. Autorka pierwszej w Polsce monografii technologicznej jednego malarza – *Michałowski nieznan* (1991). Wieloletni rzeczoznawca Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego z zakresu malarstwa i rzeźby polichromowanej. Kierownik pracowni Konserwacji Malarstwa Sztalugowego Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.

## JAK ORZEKAĆ RZETELNIE, CZYLI JAK NIE ZROBIĆ Z ORYGINAŁU FALSYFIKATU

### Abstrakt wystąpienia

Od lat wypracowywane orzecznictwo w sprawie autentyczności obrazów angażuje historyków i konserwatorów dzieł sztuki do eliminowania z muzeów i rynku „dzieł wątpliwych”. Warsztat zawodowy obu dziedzin, dla każdej z nich, to gromadzony latami „bank danych”. Na ogół muzea i muzealnicy prowadzą swoje karty dla obiektów, konserwatorzy muzealni zakładają karty „choroby”, dołączając przyczynkarskie wyniki badań podstawowych dla danego obiektu. Badań komplementarnych i rozszerzonych mogą się doczekać tylko znani malarze, malarstwo danego kręgu czy zbiorów (*Serenissima*) wsparte finansami z grantów krajowych lub międzynarodowych. Swego czasu idea Ośrodka Dokumentacji Zabytków, by przechowywać wszystkie karty do konserwowanych w Polsce zabytków, mogła stać się materiałem do opracowań porównawczych lub zbiorczych dotyczących np. technik malarskich. Coraz częściej w orzecznictwie o autentyczności, ekspertyzy wspiera się badaniami instrumentalnymi. Dzięki rozwojowi metodyki analitycznej, jak wydawałoby się prostego i niezawodnego (acz kosztownego) sposobu oznaczeń, powstaje nowy rynek usług – laboratoria analityczne. Nadal jednak, po kilku spektakularnych pomyłkach w interpretacji wyników, stosujemy krzyżową metodę weryfikacji danych przeprowadzaną przez konserwatora zabytków i historyka sztuki.

Z doświadczenia domów aukcyjnych wynika, że obrazy budzące wątpliwości chociażby jednego z nich, nie powinny być przyjmowane na aukcję. Tu powstaje pytanie, na ile wypracowane latami i poparte rzetelną wiedzą orzeczenia mogą zostać uznane za niekwestionowane PROCEDURY?

- Kto może wystawiać nieomylny „glejt” respektowany przez sądy?
- Czy sądy mogą rozstrzygać kwestię autentyczności obrazu,

czy raczej powinny orzekać o prawidłowości postępowania (w przypadku sformalizowanego obrotu dziełami sztuki)?

- Czy ekspert MKiDN wystawiający swą opinię bez przystawiania pieczętki (zastrzeżonej dla działań na rzecz Prokuratury, Ministerstwa i Policji) traci wiarygodność i zaufanie publiczne i może być pominięty w procesie jako świadek lub biegły?
- Czy ekspertyzy częściowe (np. grafologiczne) potwierdzające autentyczność sygnatury mogą być sponstponowane w rozprawie sądowej?





## **Dr Wojciech Niewiarowski**

Doktor nauk chemicznych i wieloletni pracownik Centrum Badań Molekularnych i Makromolekularnych PAN. Współzałożyciel i prezes galerii i domu aukcyjnego Rynek Sztuki w Łodzi. Jest autorem licznych publikacji z dziedziny funkcjonowania rynku sztuki oraz wykładowcą m.in. w Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi na Wydziale Kulturoznawstwa i na studiach podyplomowych Akademii Krakowskiej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. W zarządzie Stowarzyszenia Antykwaryuszy Polskich sprawuje funkcję sekretarza i skarbnika.

## **WSPÓŁPRACA POMIĘDZY ANTYKWARIUSZEM A EKSPERTEM W ASPEKCIE PRZYJĘTYCH PRZEZ SAP PODSTAWOWYCH ZASAD DZIAŁANIA I DOBREGO POSTĘPOWANIA ANTYKWARIUSZY I MARSZANDÓW ZRZESZONYCH W SAP**

W czerwcu 2010 roku podczas walnego zebrania Stowarzyszenia Antykwariuszy Polskich (SAP) uchwalono *Podstawowe zasady działania i dobrego postępowania antykwariuszy i marszandów zrzeszonych w SAP*, będące w istocie kodeksem etyki każdego handlującego dziełami sztuki. Część tekstu poświęcona jest relacjom między antykwariuszem a ekspertem. Jednakże ich rozważanie wymaga najpierw precyzyjnego zdefiniowania obu zawodów, gdyż prawodawstwo polskie tego nie zawiera. Dlatego proponuję, by **mianem antykwariusza lub marszanda określać osobę handlującą dziełami sztuki lub drukami w ramach zarejestrowanej działalności gospodarczej**. W definicji istotne jest podkreślenie, że antykwariusz musi działać zgodnie z obowiązującym prawem. Niedopuszczalne jest określanie jego mianem handlarzy prowadzących obrót dziełami sztuki w szarej strefie. Osoby takie, wykorzystujące infrastrukturę budowaną przez galerie i domy aukcyjne nie tylko działają niezgodnie z polskim prawem, ale też często na szkodę legalnie funkcjonujących w branży podmiotów gospodarczych i powinny być eliminowane z rynku przez odpowiednie organa władzy.

W *Podstawowych zasadach...*, w p. 10. jest napisane: „Antykwariusz, jeżeli to możliwe, powinien korzystać z wiedzy i doświadczenia ekspertów posiadających uprawnienia do wykonywania swojego zawodu lub osób, które są niekwestionowanymi autorytetami w swojej dziedzinie. Opinie pisemne ekspertów powinny spełniać standardy nałożone przez SAP” (wytyczne dotyczące wymogów ekspertyzy znajdują się na stronie [www.antykwariusze.pl](http://www.antykwariusze.pl)). Kolejno, należy zatem zdefiniować zawód

eksperta. Proponuję, by **mianem eksperta określać osobę oceniającą oryginalność dzieł sztuki, posiadającą kwalifikacje uznane przez środowisko zawodowe**. Należą do nich:

- 1) wiedza i doświadczenie,
- 2) warsztat naukowy umożliwiający, **przy zachowaniu należytej staranności**, ocenę walorów opiniowanego dzieła oraz ich kompetentny i zrozumiały opis,
- 3) dostosowanie się w pracy do wymogów formalnych (czyli **przygotowanie ekspertyzy zgodnie z wymogami określonymi przez SAP**)
- 4) brak konfliktu interesów – uzależnienia wynagrodzenia za pracę od jej wyniku (należność za pozytywną opinię nie może drastycznie odbiegać od tej za negatywną).

Istotne jest, by ekspert dokładał należytej staranności badając opiniowany obiekt. Orzekanie o oryginalności na podstawie fotografii obiektów może odbywać się tylko w najprostszych przypadkach (np. odróżnienie malarstwa amatorskiego od profesjonalnego). Ekspert powinien dokonywać szczegółowych oględzin obiektu (badanie morfologiczne, UV i jeżeli uzna za konieczne, też RTG, podczerwień i analiza chemicznego składu pigmentów), zbadać jego proveniencji i zweryfikować dokumenty ją potwierdzające oraz potwierdzić oryginalność sygnatury. Na koniec zaś wydać pisemne orzeczenia pod własnym imieniem i nazwiskiem. Obowiązkiem antykwariusza, który działa wobec eksperta jako zleceniodawca, jest dopilnowanie, by opinia o oryginalności (lub nie) dzieła nie była obciążona uchybieniami, wśród których do najczęstszych należą: zaniedbywanie należytej staranności w oględzinach, zdyskredytowanie obiektu w wyniku niedbałości lub kształtowanie własnej opinii pod wpływem osób trzecich (np. właściciela dzieła). Należy też zwracać uwagę na przypadki nieuzasadnionego (niemerytorycznego) kwestionowania opinii innych ekspertów i lekceważenie dobrych praktyk środowiska naukowego. Wymienione przypadki mogą wynikać z niewiedzy eksperta i braku woli jej uzupełnienia, czemu może towarzyszyć przekonanie o własnej nieomyślności i arogancja. W takiej sytuacji antykwariusz powinien natychmiast ingerować w interesie samego eksperta, zwracając mu uwagę na meritum sprawy.

W aspekcie niezbędnych kwalifikacji, jakie powinien posiadać ekspert, istotne jest omówienie występowania tzw. *droit moral* w polskich warunkach. *Droit moral* to funkcjonujące we Francji prawo przysługujące spadkobiercom artysty do orzekania o oryginalności jego dzieł pojawiających się na rynku. W Polsce brak jest prawnych usankcjonowań do stosowania *droit moral*, jednakże są spadkobiercy, którzy usiłują je egzekwować. Osoby takie często znajdują się w ewidentnym konflikcie interesów, gdyż z jednej strony próbują występować jako eksperci, z drugiej zaś jako handlarze sprzedający spuściznę. Uważam, że *droit moral* może funkcjonować w Polsce jako prawo zwyczajowe pod warunkiem, że krewni artysty aspirujący do zawodu eksperta będą posiadali takie same kwalifikacje jak inni eksperci. Muszą zatem dysponować odpowiednim aparatem naukowym umożliwiającym ocenę i opisanie dzieła zgodnie ze standardami SAP, których prawidłowość oceni następnie środowisko. Dodatkowo, na osobach takich spoczywa moralny obowiązek, wynikający z pokrewieństwa, do badania historii życia artysty i jego twórczości oraz opracowywania *catalogues raisonné*, czyli katalogów dzieł wszystkich.

W pracy antykwariusza z ekspertem istotne jest wzajemne poszanowanie. Znajduje to swoje odzwierciedlenie w *Podstawowych praktykach...* w pp. 10. i 11. czytamy: „10. W przypadku zastrzeżeń do opinii eksperta antykwariusz otwarcie prezentuje swoje stanowisko i przedstawia swoje racje” oraz „11. Współpracując z ekspertem antykwariusz dba o jego autorytet”. Jakakolwiek krytyka efektów pracy eksperta musi mieć charakter merytoryczny i wsparty dowodami oraz w pierwszej kolejności jemu właśnie przedstawiona. Antykwariusz, jako zleceniodawca, powinien mieć zaufanie i szacunek wobec osoby, której powierza wykonanie pracy polegającej na ocenie oryginalności dzieł. Dlatego musi dokładać starań, by praca ta odbywała się w należytych warunkach, wszelkie zaś spory były rozstrzygane w oparciu o meritum sprawy, co jest też z korzyścią dla klientów galerii i domów aukcyjnych.

## **Prof. dr hab. Stanisław Waltoś**

Dyrektor Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego; członek Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności. Do 2003 roku kierownik Katedry Postępowania Karnego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współautor projektów kodeksu postępowania karnego z 1997 roku i jego nowelizacji w 2003 roku. Tłumacz i komentator Kodeksu etyki ICOM – *Kodeks etyki ICOM dla muzeów*, Warszawa 2009.

## MUZEALNIK JAKO EKSPERT NA RYNKU DZIEŁ SZTUKI

### I.

Tytuł tego krótkiego opracowania wziął się z kłopotów podwójnej natury. Pierwszym z nich jest dający znać dotkliwie o sobie brak dobrze wykształconych i wiarygodnych ekspertów z zakresu sztuki.

Mowa o takich ekspertach, którzy spełniają łącznie kilka warunków: a) posiadają głęboką i stale uaktualnianą wiedzę z zakresu dziedziny sztuki, w jakiej wydają opinie, b) znają dobrze, nie tylko teoretycznie, technologię powstawania, konserwowania oraz fałszowania dzieł sztuki, c) mają tzw. nosa, inaczej mówiąc – odznaczają się znawstwem fachowym, tą nie do zdefiniowania umiejętnością identyfikowania badanego dzieła, jaką zdobywa się tylko w wyniku doświadczenia, opatrzenia się, intuicji i talentu. Tylko tacy biegli *a priori* stwarzają wysokie prawdopodobieństwo, że przeprowadzona ekspertyza będzie zgodna z zasadami porządnej roboty, a więc, że będzie wiarygodna.

Takich biegłych szkolnictwo wyższe nie kształci i nie jest w stanie kształcić. Ani studia z zakresu sztuki, muzealnictwa lub konserwatorstwa, ani nawet studia z zakresu muzealnictwa prowadzone w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Tym bardziej nie szkolą ekspertów uniwersyteckie studia historii sztuki. Na zajęcia poświęcone technologii sztuk plastycznych z reguły poświęca się nie więcej jak 30 godzin i tylko w jednym semestrze. Co może wiedzieć zatem świeżo upieczony(a) absolwent(ka) historii sztuki o technice powstawania fajansu, majoliki lub porcelany, o pigmentach, spoinach, werniksach, przeróżnych podobrazach itd.? A poza tym, ile czasu musi upłynąć i ile dzieł sztuki w oryginałach powinien oglądać, i ile z nich przetrawić w swoim umyśle, aby powstał w nim odruch ich profesjonalnego kojarzenia?

Wiedzę zdobywa się nie tylko przez ślęczenie nad uczonymi dziełami, słuchanie wykładów i seminaria, ale i przez porównania dzieł sztuki, składanie w wyobraźni klocków przeróżnych, ich selekcję, analizę a w końcu syntezę. Muzealnikom okazję do takich porównań dają podróże do innych muzeów, wizyty zagranicznych specjalistów, wystawy czasowe, wyjazdy studialne za granicę i do innych dużych krajowych muzeów, seminaria, nieustanne odpowiadanie na przeróżne kwerendy, opracowywanie katalogów naukowych, inwentaryzowanie obiektów i przede wszystkim codzienny kontakt z dziełami sztuki.

Muzealnik posiada jeszcze dwa dodatkowe i niebagatelne atuty. Ma dostęp do aparatury badawczej w muzeum – szczególnie jeżeli jest to duże, dobrze wyposażone muzeum – jego zasobów porównawczych i biblioteki oraz dokumentacji. Ma także z reguły możliwość skonsultowania powstającej opinii z innymi muzealnikami, specjalistami w dziedzinach o które taka opinia zahacza. Mają rację ci, którzy mówią że dzisiaj jednostkowa opinia, bez zasięgnięcia zdania innych specjalistów, w zasadzie nie spełnia warunków rzetelnej ekspertyzy<sup>1</sup>.

Biegłymi dzisiaj na rynku dzieł sztuki są więc ludzie znający się dobrze i praktycznie na dziełach sztuki – antykwariusze, wieloletni kolekcjonerzy, dla których kolekcjonerstwo jest nie tylko pasją, ale i okazją do nieustannego studiowania wybranej przez nich dziedziny wiedzy, konserwatorzy dzieł sztuki z dużą praktyką i muzealnicy, doświadczeni w swojej specjalności. Ci ostatni do tej pory z reguły nielegalnie, niekiedy pod zmienionym nazwiskiem. Jeżeli zaś działający otwarcie, to z reguły z narażaniem się na konsekwencje w zakresie stosunku pracy, chyba że szczęśliwie dla nich znajdują się już na emeryturze.

I tutaj rodzi się drugi kłopot. Sprawia go tradycyjny zakaz działania muzealników w charakterze ekspertów na rynku dzieł sztuki. Zakaz ten wywodził się z norm Kodeksu Etyki Zawodowej ICOM, tzw. argentyńskiego, uchwalonego przez 15 Zgromadzenie Ogólne ICOM w Buenos Aires.

Był on bardzo rygorystyczny. Kodeks ten stanowił m.in. (punkt 8.4.): „Ogólnie rzecz ujmując, osoby wykonujące zawód pracownika muzeum

---

1 W. Pływaczewski, *Kontrowersje wokół ekspertyzy w sprawach dotyczących wiarygodności dzieła sztuki*, „Prokuratura i Prawo” 2010, nr 3, s. 31–35.



powinny powstrzymać się od wszelkich czynów i zachowań, które można by interpretować jako rodzące konflikt interesów. Z uwagi na wiedzę, doświadczenie i stosunki osób wykonujących ten zawód stwarza się im często okazje świadczeń osobistych, takich, jak doradztwo, konsultacje, nauczanie, publikacje, wywiady lub **wyceny** (podkr. autora). Nawet jeśli prawo krajowe i warunki osobiste zatrudnienia na to pozwalają, mogą one wywoływać wrażenia w oczach kolegów pracodawcy lub szerokiego ogółu, iż są źródłem konfliktu interesów.

W takich sytuacjach należy bezwzględnie przestrzegać przepisów prawa i postanowień umowy o pracę, a w przypadku choćby tylko możliwości konfliktu, trzeba natychmiast przedstawić sprawę przełożonemu właściwemu w hierarchii lub organowi kierującemu muzeum i zastosować środki zmierzające do zlikwidowania tego konfliktu.

Jeśli nawet warunki zatrudnienia zezwalają na działalność poza muzeum i nie wydaje się, by groziło to konfliktem interesów, należy troskliwie zadbać, aby takie zewnętrzne zainteresowania nie przeszkadzały w żaden sposób właściwemu spełnianiu obowiązków i powinności służbowych”.

Kropką nad „i” był punkt 8.5. ust. 2 tego kodeksu głoszący: „**Niemniej nie należy wydawać pisemnych stwierdzeń autentyczności lub dokonywać wyceny pieniężnej przedmiotów** (podkr. autora). Można je wykonywać tylko na urzędowe żądanie innego muzeum lub właściwych organów rządowych lub innych działających na podstawie prawa. Osoby uprawiające zawód muzealnika nie powinny identyfikować lub w inny sposób ustalać autentyczności przedmiotów, gdy mają uzasadnione podstawy do podejrzewania, że zostały one wbrew prawu nabyte, przewiezione, wwiezione lub wywiezione.”

Przytoczone przepisy wyrażały zatem trzy reguły:

- 1) muzealnik powinien jak ognia unikać wszelkich sytuacji rodzących konflikt między zatrudniającym go muzeum a interesem jego lub innej osoby;
- 2) niedopuszczalne było wykonywanie przez muzealnika, działającego prywatnie, nie na zlecenie muzeum lub bez żądania ze strony organów urzędowych, wszelkich ekspertyz autentyczności przedmiotów lub dokonywanie ich wyceny;

3) muzealnicy tym bardziej nie wolno było wykonywać prywatnych ekspertyz przedmiotów, co do których istnieje uzasadnione podejrzenie, że są one w obrocie nielegalnym.

W kodeksie były jednakże przemilczenia. Najbardziej podstawowe dotyczyło kwestii, czy muzeum jako jednostka organizacyjna może świadczyć usługi na zewnątrz w postaci ustalania autentyczności przedmiotów oraz wykonywania ich wyceny. Milczenie w połączeniu z wymaganiem maksymalnej ostrożności w zachowaniu muzealników przyjmowano najczęściej jako wskazówkę, że muzea nie powinny angażować się w taką działalność. Bywały jednak też próby uruchamiania działalności gospodarczej przez muzea.

Taki rygoryzm nie pozostawał w zgodzie ani z praktyką obserwowaną w niektórych krajach, szczególnie w USA, ani z potrzebami rynku dzieł sztuki.

Theodore E. Stebbins Jr., mówił, że „większość ważniejszych muzeów w Stanach Zjednoczonych zdaje sobie sprawę, że w interesie publicznym leży, aby zachęcać kustoszy, by – kiedy zostaną o to poproszeni przez właścicieli obiektów – formułowali opinie w obszarze swojej wiedzy. Polityka Metropolitan Museum of Art jest taka, aby jej kustosze korzystali ze standardowego oświadczenia o zrzeczeniu się roszczeń i aby raczej udzielali opinii ustnych niż pisemnych; zaleca się również, aby kustosze za taką usługę nie pobierali wynagrodzeń; a także, aby nie angażowali się w żadne wyceny finansowe. Oto, co usłyszałem od Charon Cott, wiceprezes oraz głównego doradcy muzeum: «Nasza polityka w sprawie wygłaszania opinii przez ekspertów jest taka: nie mamy nic przeciwko, ale prosimy zachować przy tym ostrożność»<sup>2</sup>.

Praktyka chronienia się kustoszy amerykańskich przed odpowiedzialnością prawną (cywilną) za wydawane opinie charakteryzowała się więc: a) unikaniem pisemnych opinii, b) żądaniem od zleceniodawców oświadczeń pisemnych, że zrzekają się wszelkich roszczeń w stosunku do wydających opinie, c) uchylaniem się od wycen finansowych. Nie jest

---

<sup>2</sup> Th.E. Stebbins Jr., *Ekspert z dziedziny sztuki, prawo, a rzeczywista praktyka*, w: *Ekspert kontra dzieło sztuki*, pod red. R.D. Spencera, przekł. M. Iwińska, Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych, Warszawa 2009, s. 201

pewne, czy zrzekanie się honorariów było praktyką powszechną. Wydaje się, że raczej branie wynagrodzenia za wykonaną pracę należało uznać za zjawisko powszechne.

Nie można wykluczyć, że te praktyki mogły doprowadzić do istotnych zmian reguł etyki muzealnej. Muzealnicy amerykańscy bowiem należą do najbardziej wpływowych grup w ICOM. Jest to jednak tylko przypuszczenie, kwestia ta wymaga zbadania.

## II.

Nowy kodeks, *Kodeks etyki ICOM dla muzeów*, uchwalony 8 października 2004 roku w Seulu przez Zgromadzenie Generalne ICOM istotnie złagodził rygoryzm zaprezentowany w kodeksie „argentyńskim”. Z daleko idącymi zastrzeżeniami zezwolił muzealnikom na ekspertyzy. Otworzył także drogę muzeom jako jednostkom organizacyjnym do wydawania ekspertyz. Nowe reguły są następujące:

1. Muzea jako jednostki organizacyjne mogą wykonywać ekspertyzy na rzecz podmiotów zewnętrznych. Świadczy o tym pkt. 5.1. zdanie pierwsze nowego kodeksu, który generalnie zezwala na dwa rodzaje ekspertyz: identyfikację oraz ustalanie autentyczności przedmiotu stanowiąc: „Jeżeli muzeum podejmuje się świadczenia usług w zakresie identyfikacji, nie wolno dopuścić do postrzegania jej jako działalności, z której muzeum osiąga zysk”. Inaczej mówiąc – muzeum – jako jednostka organizacyjna – może wykonywać ekspertyzy w zakresie swojej działalności, ale pod warunkiem, że będzie to działalność typu non profit, nie dla zysku, co nie znaczy jednak, że za darmo. Przepis ten jednak nie jest do końca konsekwentny. Świadczenie tego typu usług dla muzeum ma bowiem sens tylko wtedy, gdy może ono osiągać z nich zysk i przekazywać go na cele związane z jego funkcjonowaniem, szczególnie wtedy, gdy organ założycielski nie zapewnia wszystkich niezbędnych środków finansowych. Zakaz osiągania zysku musi prowadzić do braku zainteresowania kierownictwa muzeum taką działalnością, tym bardziej, że wią-

że się z nią zawsze ryzyko odpowiedzialności prawnej. Przyzwolenie na taką działalność muzeum, jakby gospodarczą, może narazić muzeum na poważne kłopoty natury prawnej, gdy identyfikacja przedmiotu zaczyna budzić wątpliwości.

2. Inaczej jest natomiast uregulowana kwestia wyceny. Kodeks w tej materii jest bardzo ostrożny. W myśl pkt. 5.2. kodeksu „muzeum może wyceniać zbiory w celu ich ubezpieczenia. Opinie o pieniężnej wartości innych przedmiotów (w celu na przykład: ich zbycia lub wymiany, odszkodowania SW) wolno wydawać tylko na oficjalne żądania – innych muzeów lub właściwych władz sądowych, rządowych lub innych publicznych. Gdyby jednak okazało się, że muzeum mogłoby odnieść korzyść z takiej wyceny przedmiotu lub okazji, należy zwrócić się o przeprowadzenie jej do ekspertów niezależnych”, na przykład, gdy urząd skarbowy zajmuje cenne dzieła sztuki na konto niezapłaconych podatków, a muzeum ubiega się o nabycie niektórych z nich. Zgoda zaś kodeksu etyki na wycenianie zbiorów w celu ich ubezpieczenia odnosi się do własnych zbiorów, a nie oznacza jakiegokolwiek działalności usługowej na rzecz innych jednostek, na przykład kolekcji znajdujących się w posiadaniu prywatnych kolekcjonerów. Podkreślić trzeba, że brak funkтора „tylko” przy słowach „w celu ich ubezpieczenia” nie oznacza, iż dopuszczalne jest wycenianie przedmiotów w innym celu. Cały kontekst punktu 5.2. wskazuje, że przepis ten trzeba interpretować ścieśniająco.

3. Podobnie jak pod rządami kodeksu „argentyńskiego”, pkt. 5.1. zdanie drugie kodeksu głosi, że „publicznie uprawiana identyfikacja i takie samo ustalanie autentyczności przedmiotów, co do których zachodzi podejrzenie, że zostały nielegalnie pozyskane, przewiezione lub wywiezione, są niedopuszczalne przed powiadomieniem właściwych organów o takich podejrzeniach”.

4. W przeciwieństwie do dawnego kodeksu, nowy kodeks, nazwijmy go „seulskim”, nie zakazuje *expressis verbis* muzealnikom wykonywania prywatnych ekspertyz. Nie ma bowiem w nowym kodeksie odpowiednika punktu 8.5. kodeksu „argentyńskiego”. W kodeksie znajdziemy tylko normy zakazujące niegodnego zachowania się, które w pewnych sytuacjach mogą wiązać się z przeprowadzaniem ekspertyz. Są to:

- pkt. 8.13, stanowiący jakby generalną regułę antykonfliktową głoszącą, że „muzealnicy, mimo posiadania prawa do pewnej osobistej niezależności, muszą mieć świadomość, że nie da się w pełni odzielić działalności prywatnej lub zawodowej od działalności zatrudniających ich instytucji. Nie powinni podejmować innego płatnego zatrudnienia lub przyjmować zleceń z zewnątrz, które pozostawałyby w konflikcie lub mogłyby zostać uznane za co najmniej pozostające w konflikcie z muzeum”. Właśnie przyjęcie zlecenia ekspertyzy przez muzealnika może łatwo taki konflikt wywołać, gdy na przykład zatrudniające kustosza muzeum samo jest zainteresowane obiektem jego prywatnej ekspertyzy, gdy już muzeum oficjalnie wyraziło swoją opinię o przedmiocie, gdy muzealnik zaabsorbowany pracochłonnym przygotowaniem opinii nie ma czasu dla zatrudniającego muzeum. Przykłady sytuacji konfliktowych można mnożyć i nigdy ich lista nie będzie zamknięta;
- zakaz udziału muzealników w obrocie handlowym, którego przedmiotem jest dziedzictwo natury lub kultury (pkt. 8.14); z tego zakazu można próbować wywiedzenia zakazu wszelkich kontaktów muzealników z osobami uczestniczącymi aktywnie w handlu. Samo wydanie ekspertyzy nie jest jednak „udziałem muzealnika w obrocie handlowym”. Ekspert ani nie sprzedaje, ani nie kupuje, ani nie pośredniczy w obrocie, chociaż niewątpliwie pomaga temu obrotowi;
- zakaz rekomendowania komukolwiek spoza muzeum konkretnego handlarza, osoby prowadzącej aukcję lub eksperta, który wycenia przedmioty lub okazy (pkt. 8.15).

Jak wygląda praktyka muzealna w Polsce? Na to pytanie nie ma żadnej odpowiedzi opartej na badaniach. To co się mówi na ten temat, to tylko wieści przekazywane sobie w świecie muzealnym na zasadzie *on dit*. Więcej mogą powiedzieć o tym osoby uprawiające handel dziełami sztuki. Pod warunkiem, że będą chcieli.

Ani prawo pracy, ani ustawa o muzeach nie zajmują się bezpośrednio problemem ekspertyz wykonywanych przez muzea i muzealników. Pośrednio jednak kwestii tej dotyczą. Pod niewątpliwym wpływem wówczas obowiązującego kodeksu etyki w wersji argentyńskiej art. 34 usta-

wy o muzeach otrzymał następujące brzmienie: „muzealnik w czasie pozostawania w stosunku pracy w muzeum przestrzega ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej, a w szczególności nie prowadzi handlu przedmiotami pozostającymi w zakresie zainteresowania muzeum i nie podejmuje działań, jak kolekcjonerskich, wykonywania ekspertyz i wycen przedmiotów, mogących powodować konflikt interesów z zatrudniającym go muzeum”.

Przepis ten zakazuje muzealnikom wykonywania tylko takich ekspertyz, które „mogą spowodować konflikt interesów z zatrudniającym go muzeum”. Generalnego zakazu wydawania opinii on nie ustanawia. Zwrot możliwość spowodowania „konfliktu z zatrudniającym muzeum” należy rozumieć w sensie konkretnym, a nie abstrakcyjnym. Taka możliwość musi być realna, wynikająca z określonych okoliczności sytuacji, jaka powstała lub może powstać wokół ewentualnej ekspertyzy. Jak już wiemy, skala możliwości jest tu bardzo szeroka.

Przepisy omawianego kodeksu etyki ICOM dla muzeów nie są normami prawa. Kodeks nie jest bowiem źródłem prawa, o którym mowa w art. 87 i 94 Konstytucji RP. Ma on charakter aktów wewnętrznych organizacji, której członkostwo jest dobrowolne. Równocześnie jednak skutkiem odwoływania się do tych norm przez art. 34 ustawy o muzeach nie są one obojętne dla porządku prawnego w muzeach. Wypełniają aksjologiczną treść art. 34 ustawy o muzeach<sup>3</sup>. Wniosek stąd, że wykonanie ekspertyzy przez muzealnika, które stworzyło sytuację konfliktową, może być uznane za ciężkie naruszenie podstawowych obowiązków pracowniczych, uzasadniające rozwiązanie stosunku pracy bez wypowiedzenia (art. 52 §1 pkt. 1 kodeksu pracy), a w każdym razie może stać się powodem wypowiedzenia.

Czy muzealnik powinien uzyskać zgodę dyrektora muzeum na wykonanie ekspertyzy? Kodeks pracy i ustawa o muzeach nie stanowią takie-

3 Więcej – S. Waltoś, *Legal and Ethical Problems in the Context of Modern Polish Museums*, „The International Journal of Museum Management and Curatorship”, vol. 5, number 2, 1986, s. 147 i n.; *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów*, Warszawa 2009, s. 9. Por. także J. Zajadło, *Kodeks Etyki dla Muzeów ICOM – charakterystyka teoretyczno- i filozoficzno-prawna*, w: *Prawo muzeów*, J. Włodarski, K. Zeidler (red.), Warszawa 2008, s. 138–140.

go obowiązku pracowniczego. Regulamin pracy obowiązujący w danym muzeum może jednak wprowadzić obowiązek powiadamiania przez muzealnika o zamiarze wykonania prywatnej ekspertyzy. W zależności od konkretnych okoliczności dyrektor może wówczas tylko przyjąć ten fakt do wiadomości, zgłosić zastrzeżenia, zażądać spełnienia określonych przez niego warunków lub nie wyrazić zgody na ekspertyzę.

Sprawa może nabrać silnych rumieńców, gdy opinia muzealnika będzie zależna od zastosowania badań specjalistycznych za pomocą aparatury posiadanej przez muzeum lub gdy co najmniej część czasu poświęconego ekspertyzie może pokrywać się z czasem pracy w muzeum. Nie ma chyba potrzeby wyjaśniać, że zgoda dyrektora w takich przypadkach jest niezbędna. Nieodzwonne wówczas stanie się dokonanie odpowiednich rozliczeń finansowych.

Kwestia ta stawać będzie na ostrzu noża, gdy okaże się, że muzeum może być zainteresowane nabyciem dzieła będącego obiektem ekspertyzy. Dyrektor powinien wówczas zabronić wykonywania ekspertyzy.

I jeszcze jeden problem. Muzealnik opracowujący ekspertyzę działa na własny rachunek i na własną odpowiedzialność. Wynikają z tego dwie ważne konsekwencje. Pierwsza: naruszeniem zasad przyzwoitości byłoby podkreślanie faktu, że jest on zatrudniony przez takie a takie muzeum lub dawanie do zrozumienia, że reprezentuje on to muzeum, wydając opinię. Byłoby to klasyczne nadużycie stanowiska, byłoby niczym innym, niż wciąganiem muzeum w sferę odpowiedzialności za wydaną ekspertyzę<sup>4</sup>. Dlatego nie powinien on w nagłówku pisemnej opinii podawać, że jest pracownikiem muzeum; tytuł zawodowy lub stopień albo tytuł naukowy, nazwisko i adres domowy muszą wystarczyć. Nie znaczy to, że powinien ukrywać, iż jest pracownikiem określonego muzeum. To z kolei byłoby okłamywaniem otoczenia. Na żądanie zleceniodawcy powinien ujawnić miejsce zatrudnienia, co zresztą w znakomitej większości przypadków nie tylko nie jest tajemnicą, ale faktem znanym w środowisku, uwiarygodniającym kompetencje eksperta. Druga: muzealnik opracowując ekspertyzę prywatną, wchodzi na dość niepewny grunt odpowiedzialności cywilnej za nierzetelną opinię. Z cytowanej już

---

4 W. Pływaczewski, op.cit., s. 27, który powołuje się na trafne uwagi J. Miliszkiewicza.

wypowiedzi Stebbinsa wynika, że w Stanach Zjednoczonych można uchronić się przed taką odpowiedzialnością, jeżeli zleceniodawca wyraźnym oświadczeniem woli zrezygnuje *a priori* z takich roszczeń<sup>5</sup>. Ta sama możliwość zachodzi w Polsce, na co niedawno zwróciła uwagę Natalia Fyderek. Przypomniała, że na podstawie art. 558 §1 kc strony mogą odpowiedzialność z tytułu rękopisów ograniczyć lub wyłączyć<sup>6</sup>. Nic wspólnego z jakąkolwiek przesadą będzie miała więc następująca rada: im więcej ostrożności w angażowaniu się muzealnika w prywatne ekspertyzy, tym lepiej dla niego i dla zatrudniającego go muzeum.

---

5 Ibidem, s. 201

6 N. Fyderek, *Eksperci rynku sztuki w Polsce. Sytuacja prawa i praktyka*, tekst na prawach rękopisu, przewidziany do druku w materiałach pokonferencyjnych.









## **Dr Monika Joanna Drela**

Absolwentka Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Wrocławskiego oraz École Nationale Supérieure des Mines de Saint-Étienne.

W 2005 roku obroniła pracę doktorską *Własność zabytków w prawie polskim*. Na Wydziale Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego prowadzi zajęcia m.in. z zakresu prawnej ochrony zabytków i prawa własności intelektualnej. Jest też autorką wielu artykułów i książek związanych z tematyką zawierania i wykonywania umów, oraz poświęconych praktycznym problemom procesu cywilnego oraz cywilistycznym zagadnieniom ochrony zabytków.

## ODPOWIEDZIALNOŚĆ ANTYKWARIUSZA ZA SPRZEDAŻ FAŁSZYWEGO DZIEŁA SZTUKI

Antykwariusz w obrocie dziełami sztuki może występować w wielu różnych sytuacjach prawnych. Najczęściej zapewne uczestniczy w tych transakcjach jako sprzedawca lub komisant, ale zdarza się, że reprezentuje sprzedawcę jako pełnomocnik albo jedynie pośredniczy w zawieraniu transakcji przez strony. W przypadku pośredniczenia przy zawieraniu umowy antykwariusz nie zawiera we własnym imieniu umowy sprzedaży, a jego odpowiedzialność wobec klienta za wadliwe wykonanie umowy sprzedaży przez sprzedawcę ma ewentualnie swoje podstawy w zobowiązaniu wynikającym z zawartej umowy pośrednictwa, jako umowy o świadczenie usług, względem której zastosowanie znajdują odpowiednio przepisy o zleceniu (art. 750 kc). W szczególności w umowie pośrednictwa antykwariusz może zagwarantować klientowi, że sprzedawca spełni świadczenie prawidłowo z należytą starannością. Takie zastrzeżenie wzmacniające odpowiedzialność nazywane jest gwarancją *del credere*<sup>1</sup>.

W obrocie dziełami sztuki antykwariusze głównie jednak występują jako sprzedawcy (działając w imieniu własnym i na własny rachunek albo w następstwie zawartej umowy komisu – w imieniu własnym lecz na rachunek komitenta<sup>2</sup>), dlatego też dalsza część opracowania będzie

---

1 Charakter zobowiązania *del credere* jest oparty na konstrukcji umowy o świadczenie przez osobę trzecią, nie jest zaś stosunkiem prawnym typu zabezpieczającego typu poręczenia lub gwarancji w ścisłym znaczeniu – takie umiejscowienie tego zobowiązania wyłącza możliwość traktowania odpowiedzialności pośrednika *del credere* jako dłużnika solidarnego (por. J. Jezioro, w: E. Gniewek, *Kodeks cywilny. Komentarz*, Warszawa 2006, s. 1190; E. Łętowska, P. Drapała, M. Bednarek, *Umowy odnoszące się do osób trzecich*, Warszawa 2006, s. 59 i n.).

2 W przypadku umowy komisu, sprzedawca (antykwariusz będący jednocześnie komisantem) zawiera umowę z klientem i odpowiada za prawidłowe wykonanie tej umowy na podstawie przepisów regulujących odpowiedzialność sprzedawcy. W takim przypadku art. 770 kc, jako przepis szczególny, przewiduje dodatkowo, że komisant nie ponosi odpowiedzialności za ukryte wady fizyczne rzeczy, jak również za jej wady

poświęcona odpowiedzialności sprzedawcy w przypadku nienależytego wykonania umowy sprzedaży. Przed szczegółowym omówieniem zasad odpowiedzialności warto jednak zauważyć, że przedmiotem umowy sprzedaży dzieła sztuki jest przeniesienie własności rzeczy oznaczonej co do tożsamości będącej oryginalnym nośnikiem utworu w rozumieniu prawa autorskiego. Jednakże, jeżeli prawa autorskie majątkowe do tego utworu przysługujące osobom uprawnionych nie wygasły, art. 52 ust. 1 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>3</sup> przewiduje, że jeżeli umowa<sup>4</sup> nie stanowi inaczej, przeniesienie własności egzemplarza utworu nie powoduje przejścia autorskich praw majątkowych do utworu.

Umowa sprzedaży oryginalnego dzieła sztuki ma na celu przeniesienie własności do przedmiotu fizycznego inkorporującego w siebie określony utwór, jako rzeczy określonej co do tożsamości. Należyte wykonanie tej umowy nastąpi, jeżeli własność tak określonego przedmiotu przejdzie na nabywcę (kupującego). Zasadą jest, że samo zawarcie umowy sprzedaży rzeczy określonej co do tożsamości przenosi własność na nabywcę, chyba że strony inaczej postanowiły, co wynika z art. 155 §1 kc. Trzeba jednak dodać, że przeniesienie własności w drodze umowy umożliwia jedynie tzw. pochodne nabycie prawa własności, a zatem art. 155 §1 kc ma zastosowanie jedynie wówczas, gdy zbywca (sprzedawca) był uprawniony do rozporządzania prawem własności, co najczęściej sprowadza się do tego, że sprzedawca jest właścicielem rzeczy. Jeżeli jednak sprzedawca nie jest właścicielem rzeczy będącej przedmiotem umowy sprzedaży, to nie powoduje to nieważności umowy. Umowa sprzedaży rzeczy należącej do osoby trzeciej jest ważna, lecz nie przenosi prawa własności tej rzeczy<sup>5</sup>. W takiej sytuacji kupującą-prawne, jeżeli przed zawarciem umowy podał to do wiadomości kupującego. Jednakże wyłączenie odpowiedzialności nie dotyczy wady rzeczy, o których komisant wiedział lub z łatwością mógł się dowiedzieć.

3 T.j. Dz. U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631 ze zm.

4 Chodzi tu o umowę zawartą z osobą, której przysługują autorskie prawa majątkowe, a w pierwszej kolejności dotyczy to umowy przenoszącej własność nośnika zawartej z twórcą dzieła sztuki.

5 Z możliwym wyjątkiem przewidzianym w art. 169 kc dotyczącym skutecznego nabycia prawa własności rzeczy od osoby nieuprawnionej, kiedy to (przy zachowaniu

mu przysługuje względem sprzedawcy w pierwszym rzędzie roszczenie o wykonanie umowy. W przypadku wydania przez sprzedawcę jedynie kopii dzieła sztuki (która nie była przedmiotem umowy w zamyśle stron) nie dochodzi do prawidłowego wykonania umowy sprzedaży, ponieważ nie dochodzi w ogóle do spełnienia świadczenia w żadnej jego części<sup>6</sup>. Kupującemu więc przysługuje roszczenie o spełnienie świadczenia (wykonanie umowy), choć przepisy dotyczące sprzedaży nie przewidują wprost takiego roszczenia<sup>7</sup>. Roszczenie to ma swoją podstawę prawną w art. 353 §1 kc, zgodnie z którym wierzyciel może żądać od dłużnika spełnienia świadczenia, a dłużnik powinien je spełnić.

W przypadku, gdy w zamiarze wykonania umowy sprzedaży dzieła sztuki dochodzi do wydania jedynie falsyfikatu, wbrew treści i celowi umowy sprzedaży znanych stronom tej umowy, oprócz powyższej opisanego roszczenia kupującemu przysługują inne środki ochrony. W systemie prawa odpowiedzialność sprzedawcy może wynikać z postanowień umowy (np. kara umowna, zadatek, gwarancja), z odpowiedzialności kontraktowej, odpowiedzialności deliktowej, z rękojmi, oraz z tzw. odpowiedzialności za niezgodność towaru konsumpcyjnego z umową. Dodatkowo, w obrocie jednostronnie profesjonalnym, w przypadku umów zawieranych na odległość lub poza lokalem przedsiębiorstwa kupującemu przysługuje uprawnienie do odstąpienia od umowy na podstawie przepisów ustawy z dnia 2 marca 2000 r. o ochronie niektórych praw konsumentów oraz o odpowiedzialności za szkodę wyrządzoną przez produkt niebezpieczny<sup>8</sup>.

---

przesłanek przewidzianych w tym przepisie) przeniesienie własności nie następuje jednak z chwilą zawarcia umowy sprzedaży, lecz z chwilą objęcia rzeczy w posiadanie, a jeżeli rzecz była zgubiona, skradziona lub w inny sposób utracona przez właściciela, nabywca uzyskuje własność dopiero z upływem trzech lat od dnia kradzieży, zgubienia lub utraty.

6 Inaczej T. Pajor, który uznał, że wydanie falsyfikatu oznacza wadliwe spełnienie świadczenia sprzedawcy (T. Pajor, *Roszczenie o spełnienie świadczenia w naturze*, w: E. Gniewek, K. Górńska, P. Machnikowski (red.), *Zaciąganie i wykonywanie zobowiązań. Materiały III Ogólnopolskiego Zjazdu Cywilistów (Wrocław 25–27.09.2008 r.)*, Warszawa 2010, s. 265.

7 Zob. T. Pajor, op.cit., s. 261.

8 Dz. U. z 2000 r. Nr 22, poz. 271 ze zm.

Co ważne, już na wstępie należy zaznaczyć, że z mocy przepisu art. 1 ust. 4 ustawy z dnia 27 lipca 2002 r. o szczególnych warunkach sprzedaży konsumenckiej oraz o zmianie Kodeksu cywilnego<sup>9</sup> do umów sprzedaży rzeczy ruchomych zawieranych z konsumentami przez przedsiębiorców nie stosuje się przepisów art. 556–581 kc, regulujących odpowiedzialność sprzedawcy z tytułu rękojmi i gwarancji jakości. Wówczas ustawa o sprzedaży konsumenckiej przewiduje szczególny reżim odpowiedzialności sprzedawcy występującego w obrocie jako podmiot profesjonalny prowadzący działalność gospodarczą.

### **a) Odpowiedzialność z tytułu rękojmi**

Przepisy kodeksu cywilnego wprowadzające odpowiedzialność sprzedawcy w reżimie rękojmi mają zatem zastosowanie w przypadku, gdy umowa sprzedaży zawierana jest przez antykwariusza prowadzącego działalność gospodarczą z osobą prawną (kupującym) lub osobą fizyczną będącą jednocześnie przedsiębiorcą. Odpowiedzialność sprzedawcy z tytułu rękojmi trwa 1 rok od dnia wydania rzeczy (w przypadku wady fizycznej) albo od dnia, w którym kupujący dowiedział się o wadzie prawnej. Z tym, że upływ tych terminów nie wyłącza wykonania uprawnień z tytułu rękojmi, jeżeli sprzedawca wadę podstępnie zataił (art. 568 § 2 kc oraz art. 576 § 2 kc). Odpowiedzialność ta jest dosyć surowa, bowiem nie zależy od tego czy sprzedawca wiedział o wadzie przedmiotu. Jednakże w obrocie profesjonalnym art. 558 kc zezwala na ograniczenie lub nawet całkowite wyłączenie tej odpowiedzialności, z tym, że z mocy art. 558 §2 kc, wyłączenie lub ograniczenie odpowiedzialności z tytułu rękojmi jest bezskuteczne, jeżeli sprzedawca zataił podstępnie wadę przed kupującym. Jako że przedmiotem umowy sprzedaży dzieła sztuki są rzeczy oznaczone co do tożsamości kupującemu, w przypadku gdy zorientuje się, że wydano mu kopię (zamiast umówionego oryginału) służy uprawnienie do odstąpienia od umowy, albo żądanie obniżenia ceny (art. 560 § 1 kc), jednak kupujący nie może od umowy odstąpić,

---

9 Dz. U. z 2002 r. Nr 141, poz. 1176 ze zm.



jeżeli sprzedawca zawiadomiony o wadzie niezwłocznie wymieni kopię na oryginał dzieła sztuki. Sprzedawca nie może natomiast „usunąć wady” przedmiotu będącego nośnikiem kopii. Jeżeli kupujący odstąpił od umowy, strony powinny sobie nawzajem zwrócić otrzymane świadczenia według przepisów o odstąpieniu od umowy wzajemnej. Dodatkowo, w myśl art. 566 §1 kc oraz art. 574 kc, jeżeli z powodu wady kupujący odstępuje od umowy, może on żądać naprawienia szkody poniesionej wskutek istnienia wady, chyba że szkoda jest następstwem okoliczności, za które sprzedawca nie ponosi odpowiedzialności. Ważne jest też, że zgodnie z art. 563 §1 kc, kupujący traci uprawnienia z tytułu rękojmi za wady, jeżeli nie zawiadomi sprzedawcy o wadzie w terminie jednego miesiąca od dnia jej wykrycia. W tym ostatnim przypadku należy zastrzec, że jeżeli antykwariusz sprzedaje określone dzieło sztuki i zapewnia, że jest to oryginał, kupujący nie traci uprawnień z tytułu rękojmi, mimo niezachowania terminów do zbadania rzeczy i do zawiadomienia sprzedawcy o wadzie, zgodnie z art. 564 kc oraz art. 576 §2 kc.

## **b) Odpowiedzialność antykwariusza w przypadku sprzedaży konsumenckiej**

Jeżeli sprzedawca działa w zakresie działalności przedsiębiorstwa, a kupującym jest osoba fizyczna nabywająca dzieło sztuki w celu niezwiązanym z działalnością zawodową lub gospodarczą<sup>10</sup>, zastosowanie znajdą przepisy powołanej wyżej ustawy o szczególnych warunkach sprzedaży konsumenckiej (zwanej dalej usk). Zgodnie z art. 2 ust. 2 i ust. 3 usk, przy sprzedaży na zamówienie oraz sprzedaży za cenę powyżej dwóch tysięcy złotych sprzedawca jest obowiązany potwierdzić na piśmie wszystkie istotne postanowienia zawartej umowy, a w pozostałych przypadkach na żądanie kupującego powinien wydać pisemne potwierdzenie zawarcia umowy zawierające oznaczenie adresu, daty

10 O pojęciu czynności prawnej konsumenta niezwiązanej z jego działalnością gospodarczą lub zawodową zob. A. Kołodziej, *Konsumenckie prawo odstąpienia od umowy sprzedaży rzeczy*, Warszawa 2006, s. 35 i n.

sprzedaży, towaru i ceny. Jeżeli zakupiony przedmiot nie jest zgodny z umową, a niezgodność ta została stwierdzona przed upływem sześciu miesięcy od dnia wydania rzeczy, domniemywa się, że w chwili wydania rzecz była niezgodna z umową.

W celu oceny czy przedmiot jest zgodny z umową należy ustalić jej treść, przy czym w przypadku sprzedaży dzieła sztuki nie tyle istotne są fizyczne cechy (parametry, stan, kolor) i właściwości rzeczy, ile (co należy zdecydowanie podkreślić) okoliczność, że rzecz jest oryginalnym nośnikiem utworu, który został w niej inkorporowany przez twórcę, albo (jeżeli autorstwo danego dzieła jest nieustalone), że rzecz jest określonej proveniencji, albo powstała w oznaczonym czasie, epoce lub kulturze w przeszłości. W literaturze i nauce prawa cywilnego uważa się, że treść czynności prawnej składa się z oświadczenia woli stron oraz celu tej czynności, rozumianego jako stan rzeczy, który ma być zrealizowany w następstwie wykonania tej czynności, a przy tym jest on zamierzony lub znany stronom tej czynności, choć nie musi on być wyrażony wprost w treści tej czynności<sup>11</sup>. Niewątpliwie, jeżeli celem umowy sprzedaży dzieła sztuki jest nabycie oryginału, to w razie przekazania innego przedmiotu umowa nie jest należycie wykonana, a przekazana rzecz nie jest zgodna z treścią tej umowy. Trudności dowodowe, jakie wiążą się z wykazaniem, że dany określony przedmiot rzeczywiście był wręczony zamiast oryginału, w związku z wykonaniem umowy sprzedaży dzieła sztuki, nie niweczą roszczeń kupującego, a jedynie utrudniają ich realizację.

W przypadku gdy nabyty przedmiot nie jest oryginałem, kupujący, na podstawie art. 8 ust. 1 usk może żądać nieodpłatnie wymiany tego przedmiotu na oryginalne dzieło sztuki, chyba że jest to niemożliwe (czyli oryginał dzieła sztuki uległ zniszczeniu). W dalszej kolejności, zgodnie z art. 8 ust. 4 usk kupujący może od umowy sprzedaży odstąpić lub żądać obniżenia ceny. Kupujący traci te uprawnienia, jeżeli przed upływem dwóch miesięcy od stwierdzenia niezgodności towaru konsumpcyjnego z umową nie zawiadomi o tym sprzedawcy (art. 9 ust. 1 usk). Sprze-

---

11 Z. Radwański, w: System Prawa Prywatnego. *Prawo cywilne – część ogólna*, Z. Radwański (red.), t. 2, Warszawa 2008, s. 223.

dawca natomiast odpowiada za niezgodność sprzedanego przedmiotu z umową w przypadku jej stwierdzenia przed upływem dwóch lat od dnia wydania rzeczy kupującego. Jeżeli przedmiotem sprzedaży jest rzecz używana, strony mogą ten termin skrócić, jednak nie poniżej jednego roku (art. 10 ust 1 usk). Ponadto, zgodnie z art. 10 ust. 2 usk, roszczenie o wymianę lub obniżenie ceny ulega rocznemu terminowi przedawnienia (*a tempore scientiae*) od dnia stwierdzenia niezgodności towaru z umową, który nie może się skończyć przed upływem dwóch lat od wydania towaru. Bieg tego terminu ulega przerwaniu na skutek zawiadomienia sprzedawcy o niezgodności (art. 10 ust. 3). Również uprawnienie do odstąpienia od umowy wygasa w terminie roku od dnia stwierdzenia, że towar nie jest zgodny z umową (termin zawity).

Dodatkowo, uwzględniając regulacje art. 494 kc, należy dodać, że strona umowy sprzedaży, która odstępuje od umowy może żądać nie tylko zwrotu tego, co świadczyła, lecz również naprawienia szkody wynikłej z niewykonania zobowiązania (odpowiedzialność kontraktowa).

### **c) Uprawnienie kupującego do odstąpienia od umowy zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość**

Najbardziej charakterystycznym uprawnieniem konsumenta wynikającym z powołanej już wyżej ustawy z dnia 2 marca 2000 r. o ochronie niektórych praw konsumentów (dalej uok), jest ustawowe prawo do odstąpienia od umowy bez podania przyczyny, które określa się niekiedy jako „niczym nieuwarunkowany czas do namysłu”: (fr: *le delai de reflexion*)<sup>12</sup>.

Zgodnie z art. 2 ust. 1 tej ustawy konsument, który zawarł umowę poza lokalem przedsiębiorstwa może od niej odstąpić bez podania przyczyny składając stosowne oświadczenie na piśmie w terminie dziesięciu dni<sup>13</sup> od dnia zawarcia umowy. Do zachowania tego terminu wystarczy

12 A. Kołodziej, op.cit., s. 71.

13 Zgodnie z art. 4 uok, jeżeli konsument nie został poinformowany na piśmie o pra-

wysłanie oświadczenia przed jego upływem. W przypadku umów zawieranych na odległość termin dziesięciodniowy<sup>14</sup> do odstąpienia od umowy należy liczyć od dnia wydania rzeczy (art. 7 w związku z art. 10 ust. 1 ustawy). Zgodnie z ogólnymi regułami przyjętymi w regulacjach kodeksu cywilnego, należy przyjąć, że forma pisemna zastrzeżona dla oświadczenia kupującego o odstąpieniu od umowy ma skutki formy dla celów dowodowych (art. 74 kc). Należy jednak uwzględnić, że zgodnie z art. 74 §2 kc, mimo niezachowania formy pisemnej, ograniczenia dowodowe nie obowiązują, jeżeli przeprowadzenia dowodu ze świadków lub dowodu z przesłuchania stron żąda konsument w sporze z przedsiębiorcą. Tym samym oświadczenie konsumenta o odstąpieniu od umowy wysłane pocztą elektroniczną (mailem) lub złożone przez telefon jest ważne i może być udowodniane w sądzie wszelkimi środkami dowodowymi na żądanie konsumenta.

Opisane tu podstawy odpowiedzialności sprzedawcy i związanych z nią roszczeń kupującego znajdują zastosowanie w stosunkach prawnych, o ile prawo polskie jest stosowane przez sąd rozpoznający sprawę, tj. wówczas, gdy umowa jest zawierana pomiędzy podmiotami mającymi miejsce zamieszkania lub siedzibę w Polsce. Jeżeli umowa sprzedaży dzieła sztuki jest powiązana z prawem różnych państw (sprzedaż transgraniczna), prawo polskie może mieć zastosowanie, jeżeli strony tak się umówią<sup>15</sup> albo gdy właściwa norma kolizyjna wskaże

---

wie odstąpienia od umowy, termin dziesięciodniowy, o którym mowa w art. 2 ust. 1 tej ustawy nie rozpoczyna się. W takim przypadku konsument może odstąpić od umowy w terminie dziesięciu dni od dnia otrzymania informacji o prawie odstąpienia, nie później jednak niż w ciągu trzech miesięcy od dnia wykonania umowy.

14 Zgodnie z art. 9 ust. 3 w związku z ust. 1 tego artykułu, antykwariusz przedsiębiorca jest obowiązany do poinformowania na piśmie informacji o ustawowym prawie odstąpienia od umowy zawartej na odległość w terminie 10 dni od dnia wydania rzeczy. W przeciwnym wypadku, zgodnie z art. 10 ust. 2 ustawy, termin, w którym konsument może odstąpić od umowy wynosi trzy miesiące i liczy się od dnia wydania rzeczy, chyba, że konsument otrzyma po rozpoczęciu biegu tego terminu potwierdzenie uprawnienia. Wówczas może odstąpić w terminie 10 dni od dnia otrzymania tego potwierdzenia.

15 Należy jednak pamiętać o treści art. 11 ustawy o szczególnych warunkach sprze-

prawo polskie jako prawo właściwe<sup>16</sup>. W konwencji wiedeńskiej z dnia 11 kwietnia 1980 r. o umowach międzynarodowej sprzedaży towarów, sprzedaż konsumencka została objęta wyłączeniem (art. 2a). Podobnie w konwencji haskiej z dnia 22 grudnia 1986 r. o prawie właściwym dla umów międzynarodowej sprzedaży towarów, sprzedaż konsumencka została objęta wyłączeniem z tego względu, że podlega ona szczególnym regulacjom prawa merytorycznego, które wymagają specyficznego podejścia w zakresie rozwiązań kolizyjnych i z tego względu tego typu sprzedaż nie powinna podlegać ogólnym normom konwencyjnym, które wskazują prawo właściwe<sup>17</sup>.

---

daży konsumenckiej, zgodnie z którym uprawnień kupującego wynikających z tej ustawy nie można wyłączyć ani ograniczyć w drodze umowy zawartej przed zawiadomieniem sprzedawcy o niezgodności towaru konsumpcyjnego z umową. W szczególności nie można tego dokonać przez oświadczenie kupującego, że wie o wszelkich niezgodnościach towaru z umową lub przez wybór prawa obcego.

16 W przypadku umowy zawartej pomiędzy podmiotami posiadającymi siedzibę lub miejsce stałego pobytu na obszarze UE normy kolizyjne zawiera Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (WE) z dnia 17 czerwca 2008 r. w sprawie prawa właściwego dla zobowiązań umownych (Rzym I), Dz. U. UE L z 2008 r., Nr 77, s. 6. W przypadku umowy zawieranej z podmiotem mającym miejsce zamieszkania lub siedzibę poza UE, w razie jurysdykcji sądu polskiego właściwa będzie konwencja haska z dnia 22 grudnia 1986 r. o prawie właściwym dla umów międzynarodowej sprzedaży towarów albo ustawa z dnia 12 listopada 1965 r. Prawo prywatne międzynarodowe (Dz. U. Nr 46, poz. 290 ze zm.).

17 A. Jaroszek, *Prawo właściwe dla umów konsumenckich zawieranych przez Internet*, Warszawa 2009, s. 17–18.

## **Dr Katarzyna Zalańska**

Doktor nauk prawnych (Katedra Prawa i Postępowania Administracyjnego Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego). Absolwentka Institute of Art and Law w Anglii (Diploma in Art Law). Członek Polskiego Komitetu Narodowego ICOM.

Specjalizuje się w prawie ochronie zabytków i prawnych aspektach rynku sztuki.

## PRAWA ARTYSTÓW WOBEC PROBLEMU FALSYFIKATÓW – WYBRANE ZAGADNIENIA

Wprowadzanie do obrotu falsyfikatów dzieł sztuki stanowi niewątpliwą ingerencję w prawa autorów fałszowanych, jak i negatywnie oddziałuje na bezpieczeństwo obrotu i związane z tym zaufanie do rynku<sup>1</sup>. Niniejszy tekst rozważa wybrane zagadnienia związane z prawami artystów wobec problemu falsyfikatów ich dzieł.

Na wstępie należy wyjaśnić, z jakimi obiektami mamy do czynienia mówiąc o falsyfikatach. W literaturze znaleźć można różne definicje tego pojęcia, np. „przedmiot naśladowający w formie, materiale, technice lub stylu wytwór kultury materialnej, który przedstawia wartość artystyczną, naukową bądź handlową. Często jest to kopia podawana za oryginał”<sup>2</sup>. Wskazuje się również, że jest to „świadome naśladowanie dzieła sztuki określonego autora lub okresu, uprawiane przeważnie z chęci zysku poprzez sprzedaż takiego wytworu jako autentyku (...). Autor falsyfikatu dla upozorowania jego autentyczności stara się uzyskać podobieństwo kompozycji, kolorytu, faktury, imituje strukturę technologiczną, objawy starzenia się dzieła sztuki (patynowanie, spękanie powierzchni), czasem nawet podpis autora”<sup>3</sup>.

Nieco inaczej definiuje się falsyfikaty na tle problematyki prawnej.

M. Trzciniński wskazuje, że „falsyfikatami są to obiekty, które zostały świadomie sporządzone w celu naśladowania i upozorowania czegoś, czym nie są, głównie dla osiągnięcia korzyści majątkowej. Najpowszechniejszymi metodami tworzenia falsyfikatów jest przerobienie bądź podrobienie oryginalnego dzieła. Fałszerstwa dokonane drogą podrobienia polegają na sporządzeniu nowego «oryginału» poprzez naśladowanie

---

1 Trafnie ujął to Sąd Najwyższy w wyroku, wydanym pod rządami ustawy z 29 marca 1926 roku o prawie autorskim (Dz.U. Nr 48, poz. 286, ze zm.) „wkroczenie w wyłączne prawa twórcy godzą prawie zawsze łącznie w interesy duchowe autora oraz interes społeczeństwa, wprowadzonego (...) w błąd co do pochodzenia utworu” (sygn. I K 739/34, OSN (K) 1935, nr 9, poz. 373).

2 Z. Malicki, K. Zwolińska, *Słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1993, s. 82.

3 *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, S. Kozakiewicz (red.), Warszawa 1969, s. 106.

podrabianego wzorca”<sup>4</sup>. Autor podkreśla również, że kopia jako naśladownictwo staje się falsyfikatem, gdy jest przedstawiana jako oryginał<sup>5</sup>. W istocie więc w przypadku falsyfikatów chodzi o wywołanie w świadomości innych osób wrażenia, że jest to coś innego niż jest w rzeczywistości. Z tego też względu sprzedaż falsyfikatu nie może być kwalifikowana jako wada fizyczna czy wada prawna rzeczy, a raczej brak świadczenia, gdyż mimo zobowiązania się do przeniesienia własności określonego dzieła, zbywca przenosi na nabywcę prawa do innego dzieła. Na rynku polskim najczęściej fałszowane jest malarstwo, gdyż to właśnie te obiekty w największym stopniu stanowią przedmiot obrotu.

Za D. Markowskim wskazać można najczęstsze metody fałszowania obrazów polskiego malarstwa XIX i XX wieku:

1. Wtórne wykorzystanie jako podłoża obrazu innego autora z epoki, często ze starym gruntem, na którym wykonano nowe opracowanie malarskie w konwencji autora, którego ma naśladować.

2. Dosygnowanie obrazu z epoki, w sposób naśladowujący podpis występujący na dziełach autentycznych, nazwiskiem znanego malarza.

3. Błędne przypisanie przez historyka sztuki (eksperta) niesygnowanego obrazu, wykonanego przez artystę znanego lub mniej popularnego artyście znanemu.

4. Wykonanie obrazu powtarzającego motyw, wykorzystującego fragment innego oryginalnego lub zbudowanego z zestawienia obok siebie wątków z kilku innych obrazów danego autora.

5. Stworzenie nowego obrazu w sensie przedstawieniowym w charakterze i technice danego malarza, którego twórczość ma imitować<sup>6</sup>.

Fałszowanie dzieł sztuki obejmuje więc niezmiernie szeroki wachlarz zjawisk. W dalszej części rozdziału omówione zostaną środki prawne, jakie przysługują autorom (artystom) w „walce” z twórcami falsyfikatów swoich dzieł. Na wstępie należy zauważyć, że ustawodawca nie poświę-

4 M. Trzcński, hasło *Fałszerstwo zabytku*, w: *Leksykon prawa ochrony zabytków*, K. Zeidler (red.), Warszawa 2010, s. 65.

5 Ibidem, s. 65.

6 D. Markowski, *Ocena autentyczności dzieła na przykładzie wybranych obrazów polskiego malarstwa XIX i XX w.*, w: *Ars longa – vita brevis. Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki*, Toruń 2003, s. 249–267.



cił problematyce rynku sztuki osobnego aktu prawnego. Brak całościowej regulacji sprawia, że przepisy dotyczące tej problematyki odnaleźć można w aktach z różnych dziedzin prawa. Zasadniczo fałszerz może zostać pociągnięty do odpowiedzialności karnej na podstawie art. 286 kk<sup>7</sup>.

W przypadku dzieł sztuki, które odpowiadają definicji legalnej zabytku<sup>8</sup> zastosowanie ma również art. 109 a ustawy o ochronie zabytków

---

7 „§1. Kto, w celu osiągnięcia korzyści majątkowej, doprowadza inną osobę do niekorzystnego rozporządzenia własnym lub cudzym mieniem za pomocą wprowadzenia jej w błąd albo wyzyskania błędu lub niezdolności do należytego pojmowania przedsiębranego działania, podlega karze pozbawienia wolności od 6 miesięcy do lat 8. §2. Tej samej karze podlega, kto żąda korzyści majątkowej w zamian za zwrot bezprawnie zabranej rzeczy. §3. W wypadku mniejszej wagi, sprawca podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2. §4. Jeżeli czyn określony w §1–3 popełniono na szkodę osoby najbliższej, ściganie następuje na wniosek pokrzywdzonego”.

8 Zgodnie z definicją legalną zabytku jest to „nieruchomość lub rzecz ruchoma, ich części lub zespoły, będące dziełem człowieka lub związane z jego działalnością i stanowiące świadectwo minionej epoki bądź zdarzenia, których zachowanie leży w interesie społecznym ze względu na posiadaną wartość historyczną, artystyczną lub naukową” (art. 3 pkt 1 ustawy z dnia 23 lipca 2003 roku o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami). Natomiast zgodnie z art. 6 u.o.z.o.z. zabytkami ruchomymi mogą być w szczególności: dzieła sztuk plastycznych, rzemiosła artystycznego i sztuki użytkowej, kolekcje stanowiące zbiory przedmiotów zgromadzonych i uporządkowanych według koncepcji osób, które tworzyły te kolekcje, numizmaty oraz pamiątki historyczne, a zwłaszcza militaria, sztandary, pieczęcie, odznaki, medale i ordery, wytwory techniki, a zwłaszcza urządzenia, środki transportu oraz maszyny i narzędzia świadczące o kulturze materialnej, charakterystyczne dla dawnych i nowych form gospodarki, dokumentujące poziom nauki i rozwój cywilizacyjny, materiały biblioteczne, o których mowa w art. 5 ustawy z dnia 27 czerwca 1997 roku o bibliotekach (a więc „w szczególności dokumenty zawierające utrwalony wyraz myśli ludzkiej, przeznaczone do rozpowszechniania, niezależnie od nośnika fizycznego i sposobu zapisu treści, a zwłaszcza: dokumenty graficzne, jak piśmiennicze, kartograficzne, ikonograficzne i muzyczne, oraz dźwiękowe, wizualne, audiowizualne i elektroniczne”), instrumenty muzyczne, wytwory sztuki ludowej i rękodzieła oraz inne obiekty etnograficzne, przedmioty upamiętniające wydarzenia historyczne bądź działalność wybitnych osobistości lub instytucji.

i opiece nad zabytkami (dalej u.o.z.o.z.)<sup>9</sup>. Niezależnie art. 109 b u.o.z.o.z.<sup>10</sup> przewiduje sankcję karną za wprowadzenie falsyfikatu do obrotu. Równolegle w porządku prawnym poszukiwać można przepisów, będących podstawą dochodzenia swoich praw przez autorów (artystów) w związku z pojawiającymi się na rynku falsyfiakatami ich dzieł.

Przyjmując, że sprzedaż falsyfikatu jako oryginału rodzi skutek w postaci krzywdy moralnej autora (artysty), zjawisko to należy przede wszystkim zakwalifikować jako naruszenie osobistego prawa autorskiego, o którym mowa w art. 16 Prawa autorskiego: „Jeżeli ustawa nie stanowi inaczej, autorskie prawa osobiste chronią nieograniczoną w czasie i nie podlegającą zrzeczeniu się lub zbyciu więź twórcy z utworem, a w szczególności prawo do: 1) autorstwa utworu, 2) oznaczenia utworu swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo do udostępniania go anonimowo, 3) nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania, 4) decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności, 5) nadzoru nad sposobem korzystania z utworu”. Katalog niniejszy nie odnosi się w prawdzie wprost do sytuacji sprzedaży falsyfikatu, ale jego otwarty charakter nie wyklucza takiej możliwości. Jednocześnie przesądza o tym geneza przepisów dotyczących osobistych praw autorskich. W szczególności art. 52 ustawy z dnia 10 lipca 1952 roku o prawie autorskim (Dz.U. Nr 34, poz. 234 ze zm.) stanowił, że „Naruszenia autorskich dóbr osobistych dopuszcza się, kto: 1) przywłaszcza sobie autorstwo, nazwisko lub pseudonim twórcy, 2) pomija nazwisko twórcy przy wydaniu lub odtworzeniu utworu, 3) **wbrew woli twórcy umieszcza jego nazwisko na utworze lub w inny sposób ujawnia autorstwo**, 4) nie podaje w swoim utworze twórcy lub źródła, z którego zaczerpnął treść lub wyjątki, albo podaje fałszywie autora lub źródło, 5) publikuje dzieło nie przeznaczone przez twórcę do publikacji, 6) wpro-

<sup>9</sup> „Kto podrabia lub przerabia zabytek w celu użycia go w obrocie zabytkami, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2”. Zob. np. D. Olejniczak, *Zarys problematyki prawnej fałszerstw dzieł malarskich*, w: *Prawo muzeów*, J. Włodarski, K. Zeidler (red.), Warszawa, 2008, s. 89–91.

<sup>10</sup> „Kto rzecz ruchomą zbywa jako zabytek ruchomy albo zbywa zabytek jako inny zabytek, wiedząc, że są one podrobione lub przerobione, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2”.

wadza w utworze zmiany, dodatki lub skróty które zniekształcają treść lub formę albo pomniejszają wartość utworu, 7) działa w inny sposób z ujmą dla autorskich dóbr osobistych twórcy”. Podobnie kwalifikowały to przepisy przedwojenne. W wyroku z dnia 31 stycznia 1935 roku Sąd Najwyższy przyjął, że „sfalszowanie przez niewyśledzonego sprawcę obrazów nie wolno było po myśli art. 55–61 ustawy z dnia 29 marca 1926 roku o prawie autorskiem oskarżonemu ani wystawić, ani trzymać na sprzedaż jako dzieł oryginalnych, gdyż i te czynności wkraczały samoistnie w osobiste prawa twórcy oraz urzeczywistniały działaniem bezpośrednim skutek przestępny w postaci **krzywdy moralnej artysty**. (...) Wkroczenia w wyłączne prawa twórcy godzą prawie zawsze łącznie w interesy duchowe autora oraz interes społeczeństwa wprowadzonego, jak w niniejszym przypadku, w błąd co do pochodzenia utworu od tego czy owego autora” (sygn. I K 739/34, OSN (K) 1935, nr 9, poz. 373). Powołany art. 59 ustawy z dnia 29 marca 1926 roku o prawie autorskim stanowił ponadto, że ten „kto przywłaszcza sobie cudze autorstwo, podlega karze aresztu do lat dwóch i grzywny do 50.000 zł albo jednej z tych kar”, zaś „kto w inny sposób narusza cudze prawo autorskie w celu osiągnięcia korzyści materialnej lub osobistej, podlega karze aresztu do jednego roku i grzywny 30.000 zł lub jednej z tych kar”.

Mając na względzie powyższe uwagi nie można zgodzić się z poglądem wyrażonym w literaturze, że „Przewidziany w obowiązującej ustawie o prawie autorskim katalog autorskich praw osobistych nie upoważnia – w przeciwieństwie do ustawy z 1952 roku (art. 52 pkt 3) – do sprzeciwiania się umieszczaniu nazwiska autora na utworze, którego nie jest on twórcą; nie stanowi podstawy prawnej walki z fałszerstwami dzieł sztuki. Aby chronić w tym względzie swe słuszne interesy, na gruncie prawa cywilnego autor musi odwołać się do przepisów kodeksu cywilnego o ochronie powszechnych praw osobistych (przede wszystkim do nazwiska) oraz do przepisów statuujących odpowiedzialność deliktową”<sup>11</sup>. Sprzedaż falsyfikatu dzieła sztuki narusza osobiste prawa autorskie artysty i z tego względu jego ochrona powinna być dochodzona

---

11 J. Barta, M. Czajkowska-Dąbrowska, Z. Cwiągalski, R. Markiewicz, E. Traple, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Kraków 2005, s. 246.

na gruncie prawa autorskiego. Proponowane odesłanie do przepisów kodeksu cywilnego o ochronie powszechnych praw osobistych jest niekorzystne dla twórców, gdyż znacznie ogranicza możliwość dochodzenia ich prawa.

Ochrony osobistych praw autorskich, a więc więzi łączącej autora z jego utworem, dochodzi się na podstawie art. 78 ust. 1 Prawa autorskiego, który stanowi: „Twórca, którego autorskie prawa osobiste zostały zagrożone cudzym działaniem, może żądać zaniechania tego działania. W razie dokonanego naruszenia może także żądać, aby osoba, która dopuściła się naruszenia, dopełniła czynności potrzebnych do usunięcia jego skutków, w szczególności, aby złożyła publiczne oświadczenie o odpowiedniej treści i formie. Jeżeli naruszenie było zawinione, sąd może przyznać twórcy odpowiednią sumę pieniężną tytułem zadośćuczynienia za doznaną krzywdę lub – na żądanie twórcy – zobowiązać sprawcę, aby uiścił odpowiednią sumę pieniężną na wskazany przez twórcę cel społeczny”. Jednocześnie art. 78 ust. 2 Prawa autorskiego przewiduje, że „Jeżeli twórca nie wyraził innej woli, po jego śmierci z powództwem o ochronę autorskich praw osobistych zmarłego może wystąpić małżonek, a w jego braku kolejno: zstępni, rodzice, rodzeństwo, zstępni rodzeństwa”. Natomiast, gdy twórca nie wyraził innej woli, osoby wymienione w ust. 2 są uprawnione w tej samej kolejności do wykonywania autorskich praw osobistych zmarłego twórcy. Co więcej, jeżeli twórca nie wyraził innej woli, z powództwem, o którym mowa w art. 78 ust. 2 Prawa autorskiego, może również wystąpić stowarzyszenie twórców właściwe ze względu na rodzaj twórczości lub organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi, która zarządzała prawami autorskimi zmarłego twórcy. Dochodzenie naruszenia autorskich praw osobistych jest możliwe również po śmierci twórcy. Jak wskazują J. Barta i R. Markiewicz, z art. 78 ust. 2 Prawa autorskiego „wynika, iż śmierć twórcy nie doprowadza do wygaśnięcia takich praw; z tym momentem nie następuje też «przekształcenie się» dóbr osobistych twórcy w dobra osobiste osób bliskich. Dobra osobiste twórcy nadal istnieją, zapewniając przede wszystkim poszanowanie prawa autorstwa i integralności dzieła”<sup>12</sup>.

---

12 Ibidem s. 97.

Jednocześnie ustawodawca przewidział możliwość zastosowania dodatkowej sankcji, o której mowa w art. 115 ust. 1 Prawa autorskiego: „Kto przywłaszcza sobie autorstwo albo **wprowadza w błąd co do autorstwa całości lub części cudzego utworu albo artystycznego wykonania**, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 3”. Natomiast art. 115 ust. 3 Prawa autorskiego stanowi, że „Kto w celu osiągnięcia korzyści majątkowej w inny sposób niż określony w ust. 1 lub 2 narusza cudze prawa autorskie lub prawa pokrewne określone w art. 16, art. 17, art. 18, art. 19 ust. 1 lub 2, art. 20 ust. 1 i 2, art. 40 ust. 1 lub 2, art. 86, art. 94 ust. 2 i art. 97, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do roku”.

Autorskie prawa osobiste stanowią szczególną kategorię powszechnych dóbr osobistych, których ochrona może być dochodzona na gruncie kodeksu cywilnego. Art. 23 kc stanowi, że „Dobra osobiste człowieka, jak w szczególności zdrowie, wolność, cześć, swoboda sumienia, **nazwisko** lub pseudonim, **wizerunek**, tajemnica korespondencji, nietykalność mieszkania, **twórczość** naukowa, **artystyczna**, wynalazcza i racjonalizatorska, pozostają pod ochroną prawa cywilnego niezależnie od ochrony przewidzianej w innych przepisach”. Natomiast zgodnie z art. 24 §2 kc „ten, czyje dobro osobiste zostaje zagrożone cudzym działaniem, może żądać zaniechania tego działania, chyba że nie jest ono bezprawne. W razie dokonanego naruszenia może on także żądać, ażeby osoba, która dopuściła się naruszenia, dopełniła czynności potrzebnych do usunięcia jego skutków, w szczególności ażeby złożyła oświadczenie odpowiedniej treści i w odpowiedniej formie. Na zasadach przewidzianych w kodeksie może on również żądać zadośćuczynienia pieniężnego lub zapłaty odpowiedniej sumy pieniężnej na wskazany cel społeczny”. Niezależnie, jeżeli wskutek naruszenia dobra osobistego została wyrządzona szkoda majątkowa, poszkodowany może żądać jej naprawienia na zasadach ogólnych. Przepisy powyższe nie uchybiają uprawnieniom przewidzianym w innych przepisach, w szczególności w prawie autorskim. Zgodnie z art. 24 §2 kc dopuszczalny jest zbieg norm umożliwiających kumulatywne bądź alternatywne stosowanie środków ochrony na podstawie innych przepisów.

Dochodzenie ochrony dóbr osobistych na podstawie art. 24 kc jest możliwe w razie łącznego spełnienia trzech przesłanek: istnienie dobra osobistego, zagrożenie lub naruszenia tego dobra, bezprawności tego zagrożenia lub naruszenia. W przypadku falsyfikatów dobrem osobistym, które zostaje naruszone jest przede wszystkim nazwisko i związana z tym renowacja artysty (poprzez przypisanie autorstwa innego dzieła sztuki)<sup>13</sup> oraz jego twórczość artystyczna, rozumiana jako węzeł emocjonalny łączący twórcę z jego dorobkiem<sup>14</sup>. Roszczenia z tytułu naruszenia dóbr osobistych artysty poprzez zaoferowane do sprzedaży falsyfikatu jego dzieła, było podstawą wyroku Sądu Okręgowego w Warszawie z dnia 14 marca 2006 roku (sygn. II C 448/06, niepubl.) w tak zwanej sprawie *Trzech Gracji*. Wyrok ten wymaga w tym miejscu szczegółowego omówienia.

Problem, który był przedmiotem rozstrzygnięcia Sądu Okręgowego w powołanej sprawie powstała na tle następującego stanu faktycznego: pozwany zorganizował aukcję dzieł sztuki wydając przed jej terminem katalog aukcyjny mający stanowić ofertę dla potencjalnych nabywców reprodukowanych w nim obrazów wystawianych na wspomnianej aukcji. Pod nr 85 w tym katalogu zamieszczono reprodukcję obrazu pod tytułem *Trzy Gracje 1981* sygnowanego podpisem „Ant. Fałat 1981 r.” zamieszczając notę biograficzną dotyczącą powoda. Artysta po otrzymaniu informacji o przypisaniu autorstwa tego obrazu skierował do domu aukcyjnego list z żądaniem przeprosin oraz odszkodowania za szkodę niemajątkową, jaką poniósł wskutek niniejszej publikacji. Dom aukcyjny ograniczył się do pisemnych przeprosin za powstałe nieporozumienie.

13 W szczególności, gdy jest to artysta o ugruntowanej renomie, związanej z powszechnie rozpoznawalną twórczością artystyczną.

14 W wyroku z 5 marca 2004 roku, sygn. I ACa 35/04, niepubl. Sąd Apelacyjny w Krakowie stwierdził, że „na ochronę (...) zasługuje węzeł emocjonalny, łączący twórcę z jego dorobkiem. Przejęcie od innego twórcy określonej poetyki twórczości – dla innych od powszechnych celów płaszczyzn kultury, może prowadzić do ochrony twórczości tego artysty”. W niniejszej sprawie powód wystąpił o ochronę swoich dóbr osobistych wobec bezprawnego wykorzystania parafrazy słów wypowiedzianych w filmie *Seksmisja* filmie reklamowym pozwanej. Sąd przyjął również, że powód nie mógł dochodzić ochrony swoich praw na gruncie Prawa autorskiego, gdyż „efekt twórczości (scenariusz i wyreżyserowana wypowiedź aktora) zredukowano do krótkiej idei.

W pozwie z dnia 25 października 2004 roku wskazano w szczególności, że posłużenie się nazwiskiem powoda będącego znanym i cenionym twórcą z ogromnym dorobkiem artystycznym i cieszącym się powszechnie szacunkiem i renomą poprzez przypisanie mu autorstwa ww. obrazu o wątpliwych walorach artystycznych stanowi naruszenie jego dóbr osobistych, a w szczególności prawnie chronionego dobra, jakim jest nazwisko powoda<sup>15</sup>. W odpowiedzi na pozew z dnia 27 maja 2005 roku dom aukcyjny wniósł o oddalenie powództwa oraz zasądzenie od powoda na rzecz pozwanego kosztów procesu, w tym kosztów zastępstwa procesowego według norm przepisanych. Pozwany podniósł w szczególności, że dołożył należytej staranności, gdyż posłużył się profesjonalistą (historykiem sztuki), dla stwierdzenia autentyczności przedmiotowego obrazu. Co więcej, wskazano, że powód nie wykazał istnienia szkody.

W wyroku Sąd Okręgowy nakazał, aby dom aukcyjny umieścił na swojej stronie internetowej, przez okres dwóch miesięcy, w terminie 7 dni od uprawomocnienia się wyroku lub opublikowania w najbliższym po uprawomocnieniu się wyroku katalogu aukcyjnym wydawanym przez pozwanego oświadczenia wraz z reprodukcją obrazu pod tytułem *Trzy Gracje 1981* o następującej treści: „(...) z siedzibą w Warszawie przeprasza Antoniego Fałata za zamieszczenie na należącej do niej stronie internetowej oraz w katalogu aukcyjnym (...) stanowiącym informacje o terminie aukcji dzieł sztuki odbywającej się dnia 20 czerwca 2004 r. w Hotelu Bristol w Warszawie nieprawdziwej informacji, iż autorem reproduktowanego na stronie internetowej pozwanego oraz w wyżej wymienionym katalogu obrazu pod tytułem *Trzy Gracje 1981*, zamieszczonego pod pozycją nr 85 jest Antoni Fałat”.

Sąd przyjął, że zgodnie z art. 23 kc dobra osobiste człowieka, w szczególności nazwisko, wizerunek i twórczość artystyczna pozostają pod ochroną prawa cywilnego niezależnie od ochrony przewidzianej w innych przepisach. Z uwagi na stopień nasilenia i zakres naruszenia dóbr osobistych powoda właściwym dla usunięcia jego skutków będzie publikacja żądanego przez powoda oświadczenia w analogiczny sposób

---

<sup>15</sup> W pozwie wskazano m.in., że powodowi przypisano autorstwo obrazu niedokończonego, sporządzonego sprzecznie z podstawowymi zasadami twórczości - pod względem technicznym i artystycznym.

do sposobu, w jaki nastąpiło naruszenie. Jednocześnie sąd nie uznał zasadności pozwu w pozostałym zakresie, stwierdzając, że w niniejszej sprawie brak było podstaw do przyjęcia, że powód poniósł jakąkolwiek szkodę na skutek tego naruszenia i doznał z tego tytułu krzywd, które wymagałyby ich naprawienia poprzez przyznanie mu odpowiedniego zadośćuczynienia (art. 448 kc).

Krytycznie należy ocenić ustalenia sądu, w zakresie, w jakim nie podzielił on argumentacji strony pozwanej co do doznanej krzywdy autora. W szczególności nie do zaakceptowania jest rozumowanie sądu, wedle którego „sam fakt, powzięcia przez osoby trzecie, wiadomości o przypisaniu powodowi autorstwa ww. obrazu, w opisanych wyżej publikacjach, przy ich jednoczesnym przekonaniu odbiorców, iż obraz ten nie jest dziełem powoda wyklucza, wbrew twierdzeniom pełnomocnika powoda możliwość przyjęcia, że powód doznał krzywdy w postaci naruszenia renomy, z jaką wiąże się jego nazwisko jako twórcy, skoro odbiorcy przekazu stanowiący szczególną grupę (znawcy, koneserzy czy miłośnicy malarstwa”, od początku zdawali sobie sprawę, iż opublikowany obraz nie pochodzi w rzeczywistości od powoda, któremu przypisano autorstwo”. Pogląd ten w całości nie zasługuje na aprobatę. Dokonując oceny naruszenia dobra osobistego należy uwzględnić obiektywną, społeczną miarę i ocenę rozsądnego, uczciwie myślącego człowieka, co sprawia, że nie można oczekiwać od uczestników rynku, że posiadają oni będą kwalifikacje do oceny autentyczności oferowanych obiektów. Co więcej, nie można przyjąć, że w niniejszej sprawie mieliśmy do czynienia z „oczywistym” falsyfikatem, gdyż co najmniej trzy podmioty były przekonane o jego autentyczności – ekspert, dom aukcyjny oraz kupujący.

W wyroku w sprawie *Trzech Gracji 1981* sąd zawarł również interesujące rozważanie w zakresie dotyczącym pracy ekspertów<sup>16</sup>. Na marginesie uwag dotyczących praw artystów wobec problemu falsyfikatów, na szersze zaadresowanie zasługuje kwestia ustaleń sądu w zakresie

---

16 J. Jagielska, W. Szafrąński, M. Skąpski, *Eksperci i ekspertyzy na rynku dzieł sztuki*, w: *Wokół problematyki prawnej zabytków i dzieł sztuki*, W. Szafrąński (red.), Poznań 2007, s. 27–51.



dotyczącym metodologii pracy ekspertów. Przede wszystkim sąd przyjął, że ocena autentyczności w niniejszej sprawie objęła badanie nin. obrazu poprzez jego oględziny oraz poprzez porównanie tego obrazu z innymi obejmującymi twórczość powoda, a następnie jej porównanie z cechami charakterystycznymi przedmiotowego obrazu tj. układ kompozycji, palety i sposób użycia barw czy światła w kompozycji obrazu. W wyniku tak przeprowadzonej analizy ekspert stwierdził, że obraz jest autorstwa powoda skoro został on podpisany w opisany wyżej sposób zaś jego stylistyka, sposób kompozycji i użytych barw wskazuje na to, iż jest to właśnie obraz jego autorstwa. Jednocześnie istniejący na obrazie podpis wykluczał zaś zdaniem eksperta potrzebę dalszego badania autentyczności przedmiotowego obrazu nie budząc jego wątpliwości co do autentyczności i autorstwa obrazu. Zdaniem sądu dokonana w ten sposób weryfikacja autentyczności i autorstwa obrazów będących dziełami sztuki nie jest wystarczająca. Nie może się ona bowiem ograniczać jedynie do badania stylistyki obrazu oraz zgodności z nią widniejącego na nim podpisu (zgodność określonego stylu w twórczości danego malarza artysty z sygnowanym na obrazie imieniem i nazwiskiem malarza reprezentującego dany styl), skoro założeniem wprowadzenia do obrotu falsyfikatu obrazu danego artysty czy też obrazu mającego pochodzić od określonego artysty (który nie został skatalogowany) jest właśnie sporządzenie go w stylistyce odpowiadającej stylowi danego artysty malarza i opatrzenie go podpisem lub nazwiskiem jakim ten zwykł się podpisywać na wykonanym dziele. Sąd podkreślił również, że na podmiocie trudniącym się zawodowo obrotem dziełami sztuki (antykwarium, dom aukcyjny) ciąży obowiązek dochowania szczególnej staranności, a więc obowiązek dopełnienia wszelkich czynności niezbędnych do zweryfikowania autentyczności obrazu przed przypisaniem mu autorstwa określonej osoby i użycia jej imienia i nazwiska dla przypisania mu jego autorstwa (art. 355 kc).

Podsumowując, artysta, którego dzieło zostało sfalszowane a następnie zaoferowane do sprzedaży, jako autentyczne, może dochodzić swoich praw na gruncie Prawa autorskiego oraz Kodeksu cywilnego. Porównując jednak wskazane przepisy, porządek prawa autorskiego wydaje

się być względniejszy<sup>17</sup>. W odróżnieniu od art. 24 kc, który przewiduje, że dobra osobiste w zasadzie wygasają po śmierci danej osoby, autorskie prawa osobiste mogą być wykonywane również po śmierci twórcy. Legitymacja do wystąpienia z powództwem o ochronę autorskich praw osobistych po śmierci artysty przysługuje osobom wskazanym w art. 78 ust. 2 Prawa autorskiego (najbliższej rodzinie) oraz podmiotom z art. 78 ust. 4 Prawa autorskiego (stowarzyszenia twórców). Co więcej, przyjmuje się, że w przypadku naruszenia autorskich praw osobistych twórca może domagać się – dla usunięcia skutków naruszenia – zniszczenia bezprawnie wytworzonych egzemplarzy utworu<sup>18</sup>. Prawo autorskie przewiduje ponadto sankcję karną w postaci grzywny, kary ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 3, za wprowadzenie w błąd co do autorstwa całości lub części cudzego utworu albo artystycznego wykonania”.

Możliwość karania za wskazany czyn, przy jednoczesnym wzroście świadomości prawnej uczestników rynku (np. w zakresie odpowiedzialności ekspertów za wadliwe ekspertyzy), szybko doprowadziłaby do samoregulacji w zakresie działalności profesjonalistów w obrocie, jak i ekspertów. Należy jednak pamiętać, że zarówno w opisywanej w niniejszym artykule sprawie *Trzech Gracji 1981*, jak i w innych wyrokach<sup>19</sup>, sąd wskazał na niezwykle wysoki miernik należytej staranności, jaką powinien cechować

17 Poza zakresem rozważań w niniejszym artykule pozostawione zostały kwestie dotyczące przepisów przejściowych z Prawa autorskiego, rozstrzygających kwestie, którzy artyści, mając na względzie czas powstania ich dzieł, będą mogli dochodzić swoich praw na gruncie Prawa autorskiego.

18 W pewnych sytuacjach roszczenie to nie powinno być jednak uwzględnione ze względu na zasady współżycia społecznego. Na przykład, nie powinna być niszczone kopia dzieła sztuki, która błędnie, bez wiedzy twórcy, została zakwalifikowana jako autentyczne dzieło przez sprzedawcę czy eksperta.

19 Zob. np. wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z 1 października 2009 r. (sygn. I ACa 732/07, niepubl.) w sprawie z powództwa Witolda Zaraski: „Miernik wymaganej od niego staranności, zarówno na etapie wykonania umowy, jak i jej zawierania, musi uwzględniać zawodowy charakter prowadzonej działalności. Wyplýwa stąd obowiązek udzielenia kontrahentowi pełnej i rzetelnej informacji m.in. o przedmiocie sprzedaży. Jest to ważne zwłaszcza w relacjach z klientami amatorami, którzy nie dysponują wiedzą z dziedziny historii sztuki i konserwacji niezbędnej do właściwego zbadania obrazu. W takim wypadku informacja pochodząca od sprzedawcy, wzmocniona autorytetem jego profesjonalnych kompetencji, jest najczęściej decydująca dla zachowań nabywcy”.

się podmiot zawodowo trudniący się sprzedażą dzieł sztuki. Posłużenie się ekspertem, nawet jeśli jego kwalifikacje byłyby potwierdzone autorytetem państwa<sup>20</sup>, nie wyłącza, ani nie ogranicza odpowiedzialności sprzedających (galerii, antykwariuszy, domów aukcyjnych itd.).

---

20 Chodzi tu o postulowanych przez środowisko ekspertów licencjonowanych przez państwo.

## **Katarzyna Spanialska**

Historyk sztuki, absolwentka Uniwersytetu Łódzkiego.

Inspektor do spraw ochrony zabytków ruchomych w Wojewódzkim Urzędzie  
Ochrony Zabytków w Łodzi.

## FALS USANKCJONOWANY – PROBLEM WYWOZU PODRÓBEK ZA GRANICĘ

W kwietniu 2007 roku funkcjonariusze Urzędu Celnego II, Port Lotniczy im. Władysława Reymonta w Łodzi podczas kontroli lotniskowej jednego z podróżnych, zatrzymali i nie dopuścili do wywozu z kraju 9 dzieł sygnowanych: Jacek Malczewski – 2 obrazy olejne (*Chrystus i Samarytanka* (il. 1), *Wiosna*), Witkacy – 1 pastel (*Kompozycja z portretem podwójnym Marii i Włodzimierza Nawrockich*) (il. 2), Julian Fałat – 2 akwarel (*Modlący się starzec* oraz szkic *Postać kobieca*) oraz Nikifor Krynicki – 4 akwarel (*Krajobraz z mostami* (il. 3), *Tory kolejowe*, *Stacja kolejowa w Szczawinku* oraz *Krajobraz ze świętymi w niebie*).

Funkcjonariusze zabezpieczyli wydruki z aukcji internetowej allegro zawierające ceny oraz daty zakończenia aukcji, obrazy, upoważnienie dla pełnomocnika do załatwiania spraw urzędowych oraz dokumenty niezbędne do rozstrzygnięcia sprawy. Podróżny nie posiadał ze sobą żadnego wymaganego prawem dokumentu – zaświadczenia lub pozwolenia uprawniającego go do wywozu dzieł sztuki poza granice RP. Obrazy te zostały przekazane do Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Łodzi w celu określenia ich autentyczności oraz oszacowania wartości, jak i stwierdzenia, czy i jakiego dokumentu potrzebowała osoba zatrzymana podczas próby wywozu obrazów. Jednocześnie Urząd Celny wszczął postępowanie w związku z próbą nielegalnego wywozu zabytków poza granice RP, na podstawie art. 109 ust. 1 ustawy z 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami<sup>1</sup>.

Konserwator zabytków, po zasięgnięciu opinii ekspertów<sup>2</sup>, wydał opinię, że wszystkie obrazy są falsyfikatami i nie kwalifikują się do wydania zgody na ich wywóz za granicę. W odniesieniu do jednego szkicu sy-

1 „Kto bez pozwolenia wywozi zabytek za granicę lub po wywiezieniu go za granicę nie sprowadza go do kraju w okresie ważności pozwolenia, podlega karze pozbawienia wolności od 3 miesięcy do lat 5”.

2 W przypadku Nikifora Krynickiego prof. Aleksandra Jackowskiego, w przypadku pozostałych obrazów: kustosz z Muzeum Sztuki w Łodzi – tu należy podkreślić, że kustosze konsultowali się z muzeami posiadającymi oryginały ww. obrazów.



il. 1. Falszyfikat Jacek Malczewski, *Chrystus i Samarytanka*, olej na tekturze, wym.: 53 x 71,5 cm (z ramą: 69 x 89 cm); sygnowany pr. d. r.: J. Malczewski; oryginał – 1912 r., olej na tekturze, sygnowany, wym.: 92 x 72,5 cm; Lwowska Galeria Obrazów.

il. 2. Falszyfikat Witkacy, *Kompozycja z portretem podwójnym Marii i Włodzimierza Nawrockich*, pastel na papierze, wym.: 48,5 x 68,5 cm (w ramie: 58,5 x 75,5 cm); sygnowany l. g. r.: WITKACY XII/ XIV 18941; oryginał – 1926 r., pastel na papierze, wym.: 90 x 100 cm; sygnowany; Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.



gnowanego: J. Fałat (*Postać kobieca*, il. 4) nie udało się ustalić pierwowzoru pracy oraz stwierdzono, że w formie i stylistyce jedynie naśladuje on prace Fałata. W przypadku prac sygnowanych „Nikifor Krynicki” ekspert uznał, iż prace te są niewątpliwie falszyfikatami, pozostałe zaś prace sygnowane nazwiskami innych artystów nieudolnie naśladują ich dzieła i mają niską wartość artystyczną. Stwierdzono równocześnie, iż bez wątplenia prace te zostały wykonane współcześnie, ale poddano je licznym zabiegom, które miały uwiarygodnić ich autentyczność, takich jak: podrobienie sygnatury artysty, postarzanie lic i odwrocia obrazów (m.in.: na licu obrazu – spękania warstwy malarskiej, złuszczenia farby, zaś na odwrociu – zatłuszczenia i plamy, wystrzępienia i przedarcia krawędzi), użycie podobrazia z „epoki”. Uwiarygodniono także prace poprzez sfabrykowanie nalepek (m.in.: nalepka z wystawy *Portret Polaka*<sup>3</sup> (il. 5) oraz nalepka z potwierdzeniem autentyczności obrazu (il. 6), odbicie na odwrociu pieczęci lakowej (il. 7) oraz wypisanie numerów inwentarzowych/katalogowych i sfabrykowanie pieczęci autorskich (il. 8).

3 Wystawa Polaków portret własny została zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie w 1979 r.

Prokuratura Rejonowa Łódź-Polesie postanowiła umorzyć dochodzenie w sprawie usiłowania wywozu powyższych prac bez wymaganego pozwolenia, wobec braku znamion przestępstwa. W uzasadnieniu tej decyzji Prokuratura stwierdziła, że obrazy te nie są zabytkami w rozumieniu art. 3 ust. 1 *ustawy o ochronie...*<sup>4</sup>, czyli nie kwalifikują się do wydania pozwolenia, a w związku z tym nie został złamany art. 109 ust. 1 wyżej wymienionej ustawy, który mówi o wywozie zabytku.

Zgodnie z nakazem Prokuratury obrazy zostały wydane pełnomocnikowi oskarżonego. Pełnomocnikowi, jak i oskarżonemu zostały wyjaśnione różnice między oryginałem, kopią a falsyfikatem oraz, że w tym przypadku przyszłe pokolenia mogą uznać znajdujące się w rękach prywatnych nieoznaczone falsyfikaty za oryginały. W związku z czym tak ważne jest ich oznaczenie. Oskarżony stwierdził, że pozostawi w Polsce w swoim domu obrazy i odstąpił od zamiaru wywozu ich za granicę, choć zgodnie z prawem miał on możliwość otrzymania zaświadczenia na wywóz.

Po przeanalizowaniu akt sprawy przekazanych przez Urząd Celny, Łódzki Wojewódzki Konserwator Zabytków złożył do Prokuratury zawiadomienie o możliwości popełnienia przestępstw ściganych z urzędu, w związku ze złamaniem art. 109 a i art. 109 b *ustawy o ochronie zabytków...*, tj. zbycia rzeczy ruchomej

jako zabytku ruchomego oraz podrobienia zabytku ruchomego, stając się jednocześnie stroną w sprawie<sup>5</sup>. Konserwator w uzasadnieniu napisał,

4 „Zabytek – nieruchomość lub rzecz ruchoma, ich części lub zespoły, będące dziełem człowieka lub związane z jego działalnością i stanowiące świadectwo minionej epoki bądź zdarzenia, których zachowanie leży w interesie społecznym ze względu na posiadaną wartość historyczną, artystyczną lub naukową”.

5 Art. 109 a: „Kto podrabia lub przerabia zabytek w celu użycia go w obrocie zabytkami, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2; art. 109 b: „Kto rzecz ruchomą zbywa jako zabytek ruchomy albo zbywa zabytek jako inny zabytek, wiedząc, że są one podrobione lub przerobione, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2.



il. 3. Falszyfikat Nikifora Krynickiego, *Krajobraz z mostami*, akwarela na papierze, wym. w świetle: 20,5 x 25,5 cm (w ramie: 24,5 x 29,5 cm); oryginał – akwarela na papierze, wym.: 26 x 34 cm; własność prywatna.



il. 4. Julian Fałat, szkic *Postaci kobiecej*, akwarela na papierze o wym.: 28,5 x 39 cm (w ramie: 33 x 43,5 cm); sygnowany pr. d. r.: J. Fałat – niezidentyfikowano oryginału.

że oskarżony miał początkowo świadomość, iż kupił oryginały<sup>6</sup>. Zarzucono również organom ścigania niepodjęcie poszukiwań osoby, która wystawiła na aukcji internetowej Allegro omawiane prace. Osoba sprzedająca wystawiła prace w dziale kopie, ale nie wiadomo, czy miała świadomość, iż są to oryginały, czy z rozmysłem wystawiła je jako falsyfikaty, czyli złamała art. 109 b ww. ustawy. Z wydruków internetowych Allegro nie można było uzyskać wyczerpującej informacji o obiektach, ich pełnego opisu. Jeśli sprzedający miał świadomość, że wystawia falsyfikaty, to z pełną świadomością złamał art. 109 a ww. usta-

wy, czyli podrobił lub zlecił podrobienie komuś prac w celu użycia ich w obrocie zabytkami. Zarzucono również organom ścigania niedopełnienie obowiązków, takich jak: zatrzymanie prac oskarżonemu<sup>7</sup>, nieszukanie faktycznych sprawców powstania falsyfikatów, nieprzesłuchanie np.: pracowników urzędu oraz niezaangażowanie się w sprawę.

Prokuratura odmówiła wszczęcia dochodzenia. Stwierdziła, że postępowanie przygotowawcze wykazało, iż zatrzymane prace są falsyfikatami, a nie zabytkami w rozumieniu ustawy o ochronie zabytków..., a postępowanie może być prowadzone tylko i wyłącznie w przypadku zabytku. Uznano, że oskarżony nie dopuścił się złamania art. 109 a i 109 b ustawy o ochronie zabytków..., gdyż w dniu zatrzymania okazał

6 O tym, że obrazy są sfalszowane oskarżony dowiedział się od pracownika WUOZ z rozmowy telefonicznej. Niestety podczas prowadzonego dochodzenia nie przesłuchano w tej kwestii pracownika urzędu.

7 Celnicy, kiedy ujawnią podróbki np. markowej odzieży lub pirackie nagrania, mają prawo nie dopuścić tych rzeczy do obrotu na terenie Polski.



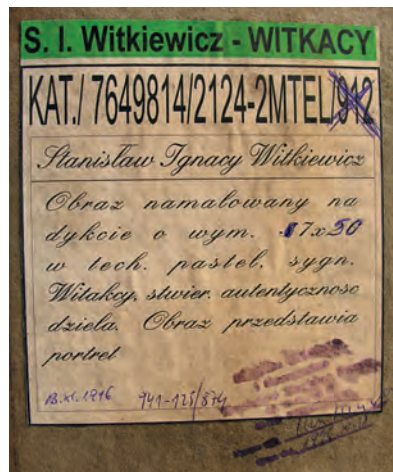
wydruki z aukcji internetowych, zawierające informacje, iż prace są kopiami<sup>8</sup>. Sprzedający, jak i nabywca, wystawiając i kupując na aukcji internetowej w dziale kopie, według prokuratora posiadali wiedzę, że prace te nie są oryginałami. Ta świadomość prowadzi do logicznego wyводу prokuratorskiego, iż celem sprzedawcy nie było użycie prac w obrocie zabytkami.

Ponadto Prokuratura stwierdziła, że nie jest zabronione posiadanie falsyfikatów oraz co jest istotne w tej sprawie, zgodnie z obowiązującym prawem istnieje nakaz zwrotu zatrzymanych rzeczy niezwłocznie po stwierdzeniu ich zbędności dla postępowania karnego. Tym samym według urzędu decyzja Prokuratury umożliwiła zatrzymanym nieoznaczonym falsyfikatom dalsze funkcjonowanie na rynku sztuki jako domniemych oryginałów.

Konserwator zabytków złożył zażalenie na postanowienie Prokuratury i zarzucił jej, m.in. niepodjęcie działań zmierzających do ustalenia rzeczywistego wykonawcy podrobionych prac. Prokuratura przyjęła założenie, że sprzedają-



il. 5 - 6. Odwrocie falsyfikatu pasteli sygn. Witkacy, *Kompozycja z portretem podwójnym Marii i Włodzimierza Nawrockich* – sfabrykowane pieczętki i napisy oraz nalepki, m.in.: nalepka z krajowej wystawy ogólnej Portret Polaka oraz nalepka potwierdzająca autentyczność dzieła z nr katalogowym: KAT./7649814/2124-2MTEL/912 (przekreślone).



8 Właściwie, że były wystawione na aukcji w dziale kopie. Falsyfikaty wystawiane na Allegro w dziale kopie, według naszych późniejszych ustaleń, posiadały podpisy pod obrazami: obraz należał do babci/znalazłem go na strychu/był od dawna w rodzinie, itp. oraz dalej: nie ma potwierdzenia co do autentyczności, dlatego wystawiam go w dziale kopie. Analogiczny opis mógł znajdować się pod obrazami tzw. sprawy łódzkiej, ale znana jest nam tylko jego górna część wydruku zawierająca tytuł obrazu, cenę i datę zakończenia aukcji.



il. 7. Odwrocie falsyfikatu obrazu sygn. J. Malczewski, *Chrystus i Samarytanka* – pieczęć lakowa, zatłuszczenia, wystrzępienia i przedarcia krawędzi.

cy jest jednocześnie jego wykonawcą, mimo braku jakichkolwiek okoliczności potwierdzających ten fakt. Prokuratura uznała również, że sprzedający nie chciał użyć prac w obrocie zabytkami, mimo wystawienia ich na aukcji, gdzie sprzedaje i kupuje się przedmioty. Nie podjęto także działań zmierzających do ustalenia autentyczności wydruków z aukcji internetowej, które posłużyły za dowód tego, że sprawca podrobie-

nia nie działał w celu użycia ich w obrocie zabytkami<sup>9</sup>. Nie podjęto też działań zmierzających do wyjaśnienia okoliczności powstania falsyfiatów i nieobecność na nich oznaczeń potwierdzających brak ich autentyczności, co zdaniem urzędu przemawia za tym, że wystawiający prace, poprzez profesjonalne ich podrobienie i wystawienie na aukcji internetowej, z rozmysłem wprowadził je do obrotu zabytkami. Prokuratura nie zweryfikowała również cen prac wystawionych na aukcji oraz cen oryginałów. Zasadzono również wydanie oskarżonemu sfalszowanych prac, co skutkuje nie tylko użyciem ich w obrocie zabytkami, ale również możliwą próbą wywiezienia tych nieoznaczonych prac za granicę bez wymaganych dokumentów (w szczególności po najnowszej zmianie przepisów wywozowych) lub zgodnie z prawem poprzez wystawienie wnioskodawcy odpowiedniego dokumentu wywozowego.

Na rozprawie w Sądzie Rejonowym dla Łodzi-Śródmieścia pełnomocnik urzędu przedstawił także argumenty dotyczące prawa autorskiego, w szczególności prawa do oznaczenia utworu, jakim jest obraz, nazwiskiem lub pseudonimem twórcy oraz sankcji karnej wynikającej z art. 115 ust.1 ustawy z 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>10</sup>. Sąd nie przychylił się do argumentów przedstawionych przez WUOZ w Łodzi

<sup>9</sup> Zdaniem urzędu umożliwio to obchodzenie prawa poprzez wykazywanie na aukcji, iż obraz jest kopią, zaś w kontakcie indywidualnym z klientem przekonywanie, że jest to oryginał.

<sup>10</sup> Art. 115 ust. 1. Kto przywłaszcza sobie autorstwo albo wprowadza w błąd co do autorstwa całości lub części cudzego utworu albo artystycznego wykonania, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 3.

i uznał argumentację Prokuratora Rejonowego, utrzymując zaskarżone postanowienie w mocy. W ocenie Sądu postępowanie dowodowe było przeprowadzone prawidłowo pod względem logicznego, racjonalnego wnioskowania. Sąd uznał, że umieszczenie prac na aukcji internetowej w dziale kopie, ich niska cena (od 180 zł do 1300 zł) i rozmiary niewiele odbiegające od rozmiarów oryginałów wskazują jednoznacznie kupującemu, iż nie są to oryginały. Ponadto Sąd uznał, że aukcja internetowa nie jest wiarygodna dla osób chcących zakupić oryginalne dzieła sztuki, które można kupić jedynie w galerii sztuki. Wystawienie prac w dziale kopie wyklucza użycie ich w obrocie zabytkami, jako oryginałów i wskazuje na brak wiedzy o tym, kto jest autorem tych prac. W ocenie Sądu zarówno oskarżonemu, jak i sprzedającemu, nie można postawić zarzutu wynikającego z art. 109 a i 109 b ustawy o ochronie zabytków... oraz jakiegokolwiek innego związanego z naruszeniem praw autorskich. Dla Sądu idealną sytuacją byłoby, jeśli oryginał oznaczono by jako oryginał, kopię jako kopię<sup>11</sup>.

Analizując przebieg tzw. sprawy łódzkiej możemy wskazać szereg zagrożeń i problemów związanych z nieuregulowanymi zarówno w ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, jej aktualnej nowelizacji, jak i w innych aktach prawnych kwestii dotyczących falsyfikatów, w szczególności związanych z ich obiegiem na rynku sztuki, brakiem ich oznaczeń, prawnym usankcjonowaniem ich wywozu i jednoczesną zgodą państwa na ich funkcjonowanie na rynku sztuki. Nieuregulowaniem w żadnym akcie prawnym rozróżnienia definicji oryginału, kopii, a w szczególności falsyfikatu, co na przykładzie „sprawy łódzkiej” uwidacznia problem rozstrzygnięcia prawnego tego problemu oraz nieskuteczności dostępnych narzędzi prawa, tj. art. 109 a i art. 109 b ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami.



il. 8. Odwrocie falsyfikatu akwareli sygn. Nikifor Krynicki, *Krajobraz z mostami* – podobrazie i ramka z „epoki”, podrobione pieczętki autorskie artysty, nr katalogowe: KAT: 741-82011/64519 oraz 892/015 uwiarygodniające pracę.

<sup>11</sup> W żadnym akcie prawnym nie ma regulacji dotyczącej nakazania urzędowego oznaczenia lub przepadku sfalszowanych prac plastycznych.

## **Olgierd Jakubowski**

Absolwent Wydziału Prawa, Prawa Kanonicznego i Administracji Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Od 2006 roku pracownik Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych, obecnie Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. W latach 2006–2010 pełnił funkcję sekretarza komisji ds. wywozu zabytków za granicę. Autor wielu artykułów z zakresu ochrony dóbr kultury przed przestępczością.

## WYKORZYSTYWANIE DOKUMENTÓW ZWIĄZANYCH Z WYWOZEM ZABYTKÓW DO PRÓB LEGALIZACJI FALSYFIKATÓW NA RYNKU SZTUKI. ZARYS PROBLEMU

### Wstęp

Ochrona ruchomego dziedzictwa kulturowego wielu krajów opiera się na systemie kontroli wywozu dóbr kultury poprzez wystawianie certyfikatów potwierdzających, że dany obiekt ma zgodę na opuszczenie granic danego państwa. Dokumenty te mogą mieć wiele form w zależności od ustawodawstwa danego kraju. Certyfikaty – niezależnie czy mają formę pozwoleń, zezwoleń czy innego dokumentu związanego ze zgodą państwa na wywóz obiektu – zawierają dane identyfikujące dzieło. Przybliżony wiek obiektu, autorstwo, wartość, opis – te informacje są niezbędne, by ocenić znaczenie dobra kultury dla dziedzictwa danego kraju, pośrednio świadczą one również o oryginalności dzieła. Mimo, że celem wystawiania dokumentów wywozowych jest kontrola wywozu dziedzictwa z danego państwa, w praktyce mogą służyć jako potwierdzenie autentyczności obiektu. Przemysłowe „uwiarygodnianie” dzieł sztuki jest szeroko znanym problemem na rynku sztuki. Dotyczy ono najczęściej obiektów, które faktycznie są dziełami sztuki, bądź przedmiotów, którym przestępcy próbują nadać taką właściwość<sup>1</sup>. Jak zwracają uwagę eksperci, często stosowaną metodą „uwiarygodniania” obiektu przeznaczonego do sprzedaży jest fabrykowanie certyfikatów potwierdzających proveniencję przedmiotu transakcji<sup>2</sup>. Problem ten wiąże się z nieprawdziwymi ekspertyzami historyków sztuki, ale również korupcyjnymi działaniami pracowników instytucji państwowych. Takimi certyfika-

---

1 W. Pływaczewski, *Symptomy zagrożeń korupcyjnych na rynku sztuki*, „Przegląd Policyjny numer specjalny”: *Praktyczne aspekty zwalczania przestępczości przeciwko zabytkom*, nr 3(87), Szczytno 2007, s. 11.

2 Ibidem, s. 12.

tami uwiarygodniającymi dzieła sztuki mogą być dokumenty związane z wywozem zabytków z polski, ale również certyfikaty wywozowe pochodzące z innych państw. Istnieje podwójne zagrożenie, gdyż dotyczy ono zarówno polskiego, jak i zagranicznego, rynku sztuki. Sytuacja, w której dane osoby będą sporządzały w Polsce świetne kopie mistrzowskich zabytków (bez oznaczeń mogących ułatwić ich odróżnienie od oryginału), nie wprowadzając ich w Polsce do obrotu, a potem wywoziły do innych państw i tam sprzedawały jest realna. Ważne jest, by te kopie nie posiadały dokumentów wywozowych sugerujących, że wywożony obiekt jest oryginałem.

## **Legalizacja falsyfikatów na rynku sztuki za pomocą dokumentów związanych z wywozem dóbr kultury w państwach strefy Schengen**

Formą legalizacji na rynku antykwarycznym dzieł sztuki jest próba wprowadzenia do obrotu falsyfikatów za pomocą dokumentów wywozowych. Wpływ na wzrost zagrożenia tym zjawiskiem miało wstąpienie polski do strefy Schengen. To wydarzenie z jednej strony usprawniło obrót dziełami sztuki, z drugiej strony spowodowało niebezpieczeństwo możliwości występowania niepożądanych działań na rynku sztuki. Traktat podpisany 25 marca 1957 roku w Rzymie, który po wejściu w życie

1 listopada 1993 roku Traktatu o Unii Europejskiej otrzymał nazwę traktatu O utworzeniu Wspólnoty Europejskiej, zawiera unormowania dotyczące ochrony dziedzictwa kulturowego związane z możliwością ustanowienie zakazów i ograniczeń przewozu, wywozu lub tranzytu uzasadnionych ochroną skarbów narodowych posiadających wartość artystyczną, historyczną lub archeologiczną<sup>3</sup>. Ograniczenia te nie mogą stanowić środków samowolnej dyskryminacji lub ukrytych ograniczeń

---

<sup>3</sup> Art. 30 (36) Traktatu Rzymskiego wymienia oprócz skarbów narodowych także zakazy ze względu na moralność publiczną, porządek publiczny, bezpieczeństwo publiczne, ochronę zdrowia i życia ludzi i zwierząt lub ochronę roślin, lub też ochronę własności przemysłowej i handlowej.

w handlu między państwami członkowskimi, czyli zabronione jest wprowadzanie ograniczeń w swobodnym przepływie towarów ze względów gospodarczych<sup>4</sup>. Na podstawie tej regulacji, pomimo istnienia zasady swobodnego przepływu towarów, państwa członkowskie mogą stosować ograniczenia przewozu skarbów narodowych również poprzez wystawianie dokumentów związanych z wywozem dóbr kultury. Wywóz dóbr kultury poza granicę celną Wspólnoty reguluje Rozporządzenie Rady (EWG) nr 116/2009 z dnia 18 grudnia 2008 roku w sprawie wywozu dóbr kultury<sup>5</sup>. Państwa wspólnoty odmiennie regulują zasady wydawania ww. dokumentów. Skutkiem takiego stanu rzeczy po Europie krąży wiele dokumentów związanych z wywozem dóbr kultury, wystawionych przez różne organy poszczególnych państw, wydane na podstawie odmiennych przepisów i kryteriów. Certyfikaty wywozowe zawierają często, prócz samej zgody władz państwa, również inne informacje wskazujące m.in. na właściciela dzieła, jego wartość czy czas jego powstania. Takie dokumenty wystawione przez państwowe instytucje mogą budzić zaufanie osób zakupujących potem takie dzieło sztuki od osoby, która uzyskała certyfikat. Biorąc pod uwagę fakt, że pozwolenia na wywóz są dokumentami urzędowymi, osoby stykające się z taką dokumentacją dołączoną do dobra kultury mogą domniemywać, iż właściwe organy sprawdziły bardzo dokładnie dane w niej zawarte. Podobnie systemy prawne państw wspólnoty często uznają pozwolenia innych państw członkowskich za dokumenty uprawniające do przewozu obiektu przez swoje granice bez dodatkowej kontroli. Przykładem jest art. 59 ust. 3 pkt. 6 polskiej ustawy z dnia 23 lipca 2003 roku o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami<sup>6</sup>, który to wskazuje pozwolenia na wywóz zabytku z terytorium innego państwa członkowskiego Unii Europejskiej jako dowód, iż wywożony z Polski zabytek nie wymaga pozwolenia. Niestety w praktyce organ wystawiający pozwolenie nie ma odpowied-

4 Z. Brodecki, *Traktat o Unii Europejskiej. Traktat ustanawiający Wspólnotę Europejską – Komentarz*, Warszawa 2006, s. 188.

5 Rozporządzenie rady (EWG) nr 116/2009 z dnia 18 grudnia 2008 w sprawie wywozu dóbr kultury, Dz. U. L 39, 10.02.2009.

6 *Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami* z 23 lipca 2003 r. (Dz. U 2003 Nr 162 poz. 1568).

nich narzędzi, by sprawdzić w sposób jednoznaczny kwestie własności, pochodzenia i oryginalności obiektu. Przestępcy wykonując fałszyki w jednym państwie strefy Schengen, mogą próbować, korzystając z różnic w systemach prawnych, wprowadzać go do obrotu w innym państwie. Dla fałszerzy dzieł sztuki jest to tym bardziej korzystne, że ustawodawstwa państw Wspólnoty odmiennie regulują kwestie oryginalności dzieła i z różnym natężeniem prowadzą działania zmierzające do ograniczenia tego zjawiska. Ten sam obiekt może wielokrotnie przekraczać granicę naszego kraju. Dzięki udogodnieniu przemieszczania się przedmiotów można tworzyć im tzw. historię, ułatwiającą potem ich sprzedaż. Pozyskanie dokumentu pozwolenia na wywóz dla sfałszowanego obiektu może odbyć się w związku z przekupstwem odpowiedzialnych urzędników, ale częściej poprzez wprowadzenie ich w błąd poprzez fabrykowanie dokumentów związanych z wywozem, takich jak ekspertyza, wycena czy opinia eksperta<sup>7</sup>. Jeżeli sfałszowanie dokumentu przyniesie korzyść grupie lub nawet pojedynczemu człowiekowi, to stanie się on obiektem działań fałszerskich<sup>8</sup>. Ponadto wystawienie dokumentu wywozowego na fałszyki może wynikać z błędu, gdyż opisy i ekspertyzy wykonywane w związku z wywozem nie skupiają się na badaniu oryginalności dzieła, a jedynie na jego znaczeniu dla kultury danego państwa.

## **Dokumenty związane z wywozem zabytków z Polski<sup>9</sup>**

W Polsce istnieje wiele regulacji ograniczających wywóz naszego materialnego dziedzictwa za granicę. Istniejący w polskim ustawodaw-

---

7 Zob. W. Pływaczewski, op.cit., s. 15.

8 R. Łuczak, *Ogólne aspekty fałszowania dokumentów*, „Człowiek i dokumenty”, nr 1, s. 17.

9 W chwili oddania niniejszego tekstu do redakcji nie weszły w życie dwa rozporządzenia wykonawcze odnoszące się do trybu wydania i formy dokumentów związanych z wywozem zabytków. Nie jest ponadto znana końcowa forma i zawartość tych aktów prawnych, gdyż trwają konsultacje międzyresortowe.



stwie system kontroli wywozu zabytków opiera się w dużej mierze na obowiązku posiadania pozwoleń wywozowych. Brak takiego dokumentu może skutkować dla wywoźącego odpowiedzialnością karną za nielegalny wywóz nawet do 5 lat oraz przypadkiem zabytku<sup>10</sup>. Podstawowym typem dokumentów związanych z wywozem zabytków z Polski są pozwolenia na wywóz zabytków. Obecnie istnieją cztery typy takich pozwoleń:

- jednorazowe pozwolenie na stały wywóz zabytku za granicę – pozwolenie to wydaje minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego;
- jednorazowe pozwolenie na czasowy wywóz zabytku za granicę – pozwolenie to wydaje wojewódzki konserwator zabytków;
- wielokrotne pozwolenie indywidualne na czasowy wywóz zabytku za granicę – pozwolenie to wydaje wojewódzki konserwator zabytków;
- wielokrotne pozwolenie ogólne na czasowy wywóz zabytków za granicę – pozwolenie to wydaje wojewódzki konserwator zabytków.

Nowelizacja ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, która weszła w życie 5 czerwca 2010 roku<sup>11</sup> wśród wielu nowych rozwiązań zmieniających zasadniczo system kontroli wywozu dóbr kultury w naszym kraju, wprowadziła również możliwość uzyskania dokumentów potwierdzających fakt, że wywożony zabytek nie wymaga pozwolenia. Te dokumenty, mimo iż teoretycznie nie są obowiązkowe, w praktyce mogą być częściej stosowane niż pozwolenia wywozowe. Obowiązek posiadania pozwoleń został ograniczony jedynie do tych przedmiotów, które spełniają kryteria odpowiedniego wieku jak i kwoty przedstawione w odpowiednich kategoriach. Jeżeli wywóz zabytku jest dokonywany bez pozwolenia, a cechy zabytku wskazują, że jego wywóz wymaga pozwolenia, organ Straży Granicznej lub organ celny może zażądać od osoby dokonującej wywozu zabytku okazania dokumentu potwier-

10 W art. 109 ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami ustawodawca jasno określa, że penalizuje jedynie wywóz bez pozwolenia: „Kto bez pozwolenia wywozi zabytek za granicę lub po wywiezieniu go za granicę nie sprowadza do kraju w okresie ważności pozwolenia, podlega karze pozbawienia wolności od 3 miesięcy do lat 5”.

11 Zob. ustawa z dnia 18 marca 2010 r. o zmianie ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami oraz o zmianie niektórych innych ustaw (Dz. U. Nr 75, poz. 474).

dzającego fakt, że wywożony zabytek nie wymaga pozwolenia. Dokumentami takimi mogą być:

- ocena wskazująca czas powstania zabytku wykonana przez instytucję kultury wyspecjalizowaną w opiece nad zabytkami, rzeczoznawcę ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, podmiot gospodarczy wyspecjalizowany w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej lub organ administracji publicznej;
- wyceny zabytku wykonane przez instytucję kultury wyspecjalizowaną w opiece nad zabytkami, rzeczoznawcę ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego lub podmiot gospodarczy wyspecjalizowany w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;
- faktury zawierające dane pozwalające na identyfikację przedmiotu, wystawione przez podmiot gospodarczy wyspecjalizowany w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;
- potwierdzenia wwozu zabytku na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, zawierające fotografię zabytku, wystawione w przejściach granicznych przez organ celny, a w przypadku jego braku przez organ Straży Granicznej. Potwierdzenia jest wystawiane jedynie wtedy, gdy z załączonych dokumentów umożliwiających jednoznaczną identyfikację zabytku oraz jego wiek i wartość wynika, że należy on do kategorii zabytków, objętych obowiązkiem posiadania pozwolenia na wywóz;
- ubezpieczenia przewozu zabytku z zagranicy na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;
- pozwolenia na wywóz zabytku z terytorium innego państwa członkowskiego Unii Europejskiej.

Na skutek tych regulacji państwo nadało uprawnienia dużej liczbie podmiotów, co jest konsekwencją niedookreślenia w ustawie, jaki warunek powinien spełniać podmiot gospodarczy wyspecjalizowany w zakresie obrotu zabytkami. W doktrynie ponadto zwraca się uwagę, że podmioty te mogą nie mieć kwalifikacji w wycenie wywożonych zabytków, która to może być niezwykle skomplikowana i wymagać znaczą-

cej wiedzy i doświadczenia<sup>12</sup>. Pierwsze miesiące obowiązywania ustawy wykazały, że wiele osób pozyskuje dokumenty potwierdzające fakt, że wywożony zabytek nie wymaga pozwolenia, by zabezpieczyć się przed ewentualną kontrolą graniczną. Istnieje jednak wyraźnie niebezpieczeństwo, że dokumenty, takie jak wycena czy ocena czasu powstania zabytku, mogą być również wykorzystane niezgodnie z przeznaczeniem, np. do prób legalizacji falsyfikatów na rynku sztuki. Jak wielokrotnie podkreślają eksperci, fałszerze przed wprowadzeniem obiektu na rynek starają się stworzyć mu tzw. historię, która ułatwia późniejszą sprzedaż obiektu jako oryginału. Nowe dokumenty wywozowe mogą niestety posłużyć również w tym celu. Sprzyja temu m.in. to, że osobom wywożącym zabytek zwykle zależy na czasie i żądają wystawienia oceny, wyceny zabytku „od ręki”, co w praktyce utrudnia dokonanie ekspertyzy oryginalności dzieła.

Istotną kwestią związaną z polskimi dokumentami dotyczącymi wywozu zabytków jest zakres, w jakim dokumenty te odnoszą się do oryginalności dzieła. W doktrynie zwraca się uwagę na fakt, że kompleksowość badań to jeden z warunków ukrócenia nielegalnych praktyk na rynku dzieł sztuki związanych z wprowadzeniem do obrotu falsyfikatów. Zdaniem ekspertów opinia oparta na jednej metodzie badawczej nie gwarantuje otrzymania jednoznacznej odpowiedzi dotyczącej wiarygodności dzieła sztuki i określenia jego wartości artystycznej<sup>13</sup>. W przypadku wydawania pozwoleń na wywóz zabytków za granicę standardowo nie są wykonywane specjalistyczne badania określające oryginalność dzieła, choć potencjalnie takie badanie może się odbyć, by sprawdzić czy obiekt kwalifikuje się do wydania pozwolenia. Wśród dokumentów potwierdzających fakt, że wywożony zabytek nie wymaga pozwolenia, ocena wskazująca czas powstania zabytku oraz wycena zabytku, zdaniem ekspertów, powinny być związane z analizą ich autentyczności. Ślusznie podkreśla się, że nieprawidłowe ustalenia w tym zakresie spra-

12 A. E. Czerwińska, *Wycena i ocena wieku dzieła sztuki jako podstawa wywozu zabytku za granicę – zagadnienie węzłowe*, w: *Rynek sztuki – aspekty prawne*, W. Kowalski, K. Zalańska (red.), Warszawa 2011, s.182.

13 Zob. W. Pływaczewski, *Kontrowersje wokół ekspertyzy w sprawach dotyczących oceny wiarygodności dzieła*, „Prokuratura i Prawo”, 2010, nr 3, s. 31–32.

wiają, że wydana ocena wskazująca czas powstania zabytku i wycena zabytku będą wadliwe<sup>14</sup>. W trakcie prac nad *rozporządzeniem w sprawie wzoru dokumentu potwierdzającego wwóz zabytku na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, dokumentu oceny wskazującej czas powstania zabytku oraz dokumentu wyceny zabytku* powstało wiele wątpliwości nad zakresem przedmiotowych wzorów. Zgodnie z uzasadnieniem projektu rozporządzenia ocena wskazująca czas powstania zabytku oraz wycena zabytku mają zawierać „przede wszystkim informacje prawnie istotne, odnoszące się odpowiednio do czasu powstania przedmiotu zabytkowego albo jego wartości rynkowej”<sup>15</sup>. Istotne są jednak pozostałe informacje, w których mają być zawarte dane opiniującego, a w przypadku instytucji, dane pracownika badającego obiekt. Zastrzeżenia budzi brak we wzorach oceny i wyceny oznaczenia wskazującego wnioskodawcę, dla którego został wydany dokument oraz brak wskazania właściciela dzieła<sup>16</sup>. Ocena i wycena zawierająca jedynie dane podmiotu wyceniającego i ważna dwa lata może spowodować, że dokumenty wystawione w celu udowodnienia, że wywożone zabytki nie wymagają pozwolenia mogą być używane także do innych celów niezwiązanych z wywozem. Taka konstrukcja dokumentu w zasadzie powoduje, że dokument ten może być często sprzedawany z zabytkiem. Uzasadnienie do rozporządzenia potwierdza niestety tę interpretację, wskazując, że dokumenty te nie są związane z konkretną osobą i zastrzegają jedynie, że każdorazowy posiadacz dokumentu może się nim posłużyć **zgodnie z przeznaczeniem**. Konsekwencją tego może być powszechny odbiór tego dokumentu jako aktu potwierdzającego oryginalność dzieła, mimo że nie to było celem ustawodawcy. Rozwiązanie, które określałoby, dla której osoby wystawia się dokument oceny lub wyceny, w mo-

14 A. E. Czerwińska, op.cit., s. 177.

15 Uzasadnienie projektu rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w sprawie wzoru dokumentu potwierdzającego wwóz zabytku na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, dokumentu oceny wskazującej czas powstania zabytku oraz dokumentu wyceny zabytku – opublikowane na stronie BIP MKiDN z datą 03.09.2010 r.

16 Zastrzeżenia takie w trakcie konsultacji międzyresortowych wniosło Ministerstwo Spraw Wewnętrznych i Administracji, pismo z dnia 20.09.2010 r. (sygn. DP-I-0232-1330/10/AL).

jej opinii bardziej jednoznacznie wskazywałoby na jego przeznaczenie. Ponadto, brak wskazania wnioskodawcy i właściciela dzieła w obecnie proponowanym projekcie może również utrudnić wyłapywanie nieprawidłowości związanych z wywozem zabytków i w praktyce spowodować sytuacje zgłaszania do wielokrotnych ocen i wycen tego samego dzieła u różnych uprawnionych podmiotów. Osoba pragnąc pozyskać takie dokumenty na sfalszowany obiekt, będzie mogła łatwo po ewentualnej odmowie uzyskania go w jednym miejscu uzyskać go w innym, a obiekt z uzyskanym dokumentem przez dwa lata będzie krążył po rynku sztuki.

## **Przeciwdziałanie zagrożeniu wprowadzania falsyfikatów na rynek sztuki**

Proceder związany z wywozem falsyfikatów z Polski w celu wprowadzenia ich do obrotu w innym kraju Wspólnoty jest obserwowany przez ekspertów. Służba celna dokonuje coraz większej liczby zatrzymań sfalszowanych przedmiotów<sup>17</sup>. Zwraca się również uwagę na fakt, iż przedmioty te często po wprowadzeniu na rynek państw sąsiednich ponownie wracają do naszego kraju z dorobioną historią. Najczęściej przedmioty takie są zatrzymywane ze względu na fakt braku odpowiedniego dokumentu wywozowego<sup>18</sup>. Dużym problemem jest brak w przepisach możliwości wyjęcia z obrotu falsyfikatów, poza przypadkiem prawomocnego skazania, co powoduje często powrót zatrzymanych obiektów do osoby deklarującej się jako ich właściciel. Również właściciele takich obiektów często unikają odpowiedzialności, ponieważ konstrukcja przepisów na podstawie których ściga się to przestępstwo, nie umożliwia w praktyce ścigania działań związanych z wywozem za granicę takich obiektów<sup>19</sup>.

---

17 A. Skaldawska, *Rola służby celnej w walce z falsyfikatami*, „Cenne, Bezcenne, Utracone”, nr 3/2009, s. 36.

18 Ibidem, s. 36.

19 W 2008 r. w Łodzi prokuratura nie wszczęła postępowania karnego na podstawie przepisów 109 a i 109 b w przypadku zatrzymanych na lotnisku fałszywych obrazów. Dla prokuratury działaniem nie było użyciem ww. obrazów w obrocie zabytkami

Brak odpowiednich regulacji w tym zakresie może rozzuchwalić fałszerzy, którzy mogą próbować pozyskać dla posiadanych fałszów dokument wywozowy. Cel zastosowania tego mechanizmu będzie analogiczny do wystawienia fałszywego obiektu na wystawie czy w znanej galerii, czyli „uwiarygodnienie” dzieła<sup>20</sup>. Niezorientowana osoba kupująca dany przedmiot z dołączonym dokumentem wywozowym będzie miała wrażenie, że obiekt został gruntownie przebadany przez instytucję, która wystawiła dane pozwolenie, zezwolenie, wycenę, ocenę. Często niestety będzie to mylne założenie. Dyskusyjna jest kwestia, czy osoba zgłaszająca do wywozu sfałszowany przedmiot powinna odpowiadać karnie na podstawie art. 109 a lub 109 b ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami jako wprowadzająca obiekt do obrotu. W praktyce nawet przyjmując taką interpretację, przestępstwo byłoby bardzo ciężko udowodnić, gdyż zgłaszający mógłby zawsze zasłaniać się nieświadomością, co do oryginalności dzieła.

Aby pozyskać dokument wywozowy na sfałszowane dzieło, przestępcy mogą próbować podrobić formularze. W przypadku wystawiania pozwoleń wywozowych ww. zagrożenie jest minimalne, gdyż organ dokonuje tego na zabezpieczonych drukach ścisłego zarachowania. Problem ten może jednak dotyczyć dokumentów potwierdzających fakt, że wywożony zabytek nie wymaga pozwolenia, które nie posiadają zabezpieczeń i mogą być wydawane przez w praktyce nieokreśloną ilość podmiotów gospodarczych. Należy pamiętać, że ocena wiarygodności dokumentów będzie należała do funkcjonariuszy Straży Granicznej i Służby Celnej, którzy na ocenę ich prawidłowości w praktyce będą mieli niewiele czasu.

Pozwolenia na wywóz zabytków, jak i dokumenty potwierdzające fakt, że wywożony zabytek nie wymaga pozwolenia, są szczególnie chronione przez przepisy kodeksu karnego dotyczące przestępstwa poświadczenia nieprawdy (271 kk). W pierwszym przypadku dokumenty są wystawiane przez organ państwowy, w drugim ochrona z tego artykułu (sygn. akt 1 Ds. 2780/07 dot. 362010-LOT-63-1/07).

20 Zob. W. Pływaczewski, *Nielegalne transakcje na rynku dzieł sztuki. Etiologia i fenomenologia zjawiska oraz możliwość przeciwdziałania*, w: *Prawna ochrona dziedzictwa kulturowego*, W. Szafrński, K. Zalasieńska (red.), Poznań 2009, s. 227.

kułu wiąże się z faktem, że ustawodawca, dając uprawnienie podmiotom prywatnym do wystawiania dokumentów, w praktyce spowodował, iż ich pracownicy będą mogli odpowiadać za przestępstwo poświadczenia nieprawdy. W konsekwencji również osoby próbujące uzyskać taki dokument mogą w konsekwencji odpowiadać za przestępstwo wyłudzenia nieprawdy (272 kk). Kwestią otwartą zostaje, czy uda się zastosować te przepisy do osób próbujących uzyskać dokument wywozowy w celu uwiarygodnienia fałszywego zabytku.

## Zakończenie

Wprowadzanie do obrotu fałszyfikatów jest problemem nie tylko Polski, ale również innych państw europejskich. Grupy przestępcze szukają różnych sposobów, by uwiarygodnić w oczach kupującego sfałszowane dzieło sztuki. Niestety, jednym ze sposobów takiego działania może być uzyskiwanie dokumentów wywozowych. Aby zapobiec temu zagrożeniu, powinno się z jednej strony edukować społeczeństwo o faktycznym zakresie badania dzieła w trakcie uzyskiwania dokumentu, z drugiej – wzmocnić zakres badań związanych z ich wystawianiem.

Niedopuszczalna jest sytuacja, w której po kilkuminutowym badaniu obiekt otrzyma np. wycenę do celów wywozowych. Kwestię rozwiązać może jednak jedynie systemowe i całościowe uregulowanie problemu fałszyfikatów na rynku polskim.

## **Dr Kamil Zeidler**

Prawnik, adiunkt w Katedrze Teorii i Filozofii Państwa i Prawa na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Gdańskiego.

Autor przeszło stu publikacji w zakresie prawa ochrony dziedzictwa kultury oraz teorii i filozofii prawa, prawa międzynarodowego oraz europejskiego. Dwukrotny stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na pracę naukowo-badawczą w zakresie ochrony dóbr kultury (2003, 2007). W 2008 roku otrzymał Nagrodę Miasta Gdańska dla Młodych Naukowców im. Jana Uphagena w kategorii nauk humanistycznych za pracę z zakresu prawa ochrony dziedzictwa kultury.

Członek stowarzyszeń naukowych: Sekcji Polskiej IVR (Internationale Vereinigung für Rechts und Sozialphilosophie), Grupy Polskiej ILA (International Law Association), Polskiego Komitetu Narodowego ICOMOS oraz Gdańskiego Towarzystwa Naukowego.



## FAŁSZERSTWA DZIEŁ SZTUKI I ZABYTEKÓW. PERSPEKTYWA NORMATYWNO-PRAWNA

1. Nauki prawne posługują się dwiema podstawowymi metodami opisu: z jednej strony jest to opis normatywny, gdzie bada się same normy prawne, z drugiej zaś opisem empirycznym, gdzie bada się ich działanie w świecie rzeczywistym. Problematyka fałszerstw już od lat jest przedmiotem wielu interesujących i ważnych prac, tak naukowych, jak i popularyzacyjnych, gdzie występują obie te metody<sup>1</sup>. Można więc w wielu z nich odnaleźć rozważania o charakterze normatywno-prawnym, które przybliżają także ten ważny aspekt przedmiotowej problematyki<sup>2</sup>.

---

1 Zob. w szczególności: F. Arnau, *Sztuka fałszerze, fałszerze sztuki. Trzydzieści wieków antykwarycznych mistyfikacji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966; J. Świeczyński, *Grabieżcy kultury i fałszerze sztuki*, Warszawa 1986; A. Beckett, *Fakes. Forgery and the Art World*, London 1996; S. Radnóti, *The Fake. Forgery and Its Place in Art*, Lanham–Boulder–New York–Oxford 1999; J. Miziołek, M. Morka (red.), *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, Warszawa 2001; E. Hebborn, *The Art Forger's Handbook*, Woodstock–New York 2004; B. Innes, *Falszerstwa i oszustwa*, Warszawa 2006; R.D. Spencer (red.), *Ekspert kontra dzieło sztuki. Rozpoznawanie falsyfikatów oraz fałszywych atrybucji w sztukach plastycznych*, Warszawa 2009; zob. też artykuły:

T. Widła, *Rola eksperta pisma w identyfikacyjnych badaniach obrazów*, „Ochrona Zabytków” 1978, nr 1; J.S. Kęmbowski, *Oryginał, replika, kopia, falsyfikat. Refleksje na temat kilku pojęć historii sztuki*, w: *Falsyfikat dzieł sztuki w zbiorach polskich*, J. Miziołek, M. Morka (red.), Warszawa 1999; J.A. Chrościcki, *Światowy rynek sztuki*, w: *Prawnokarna ochrona dziedzictwa kultury*, J. Kaczmarek (red.), Kraków 2006, s. 35 i n.; J. Miliszkievicz, *Falsyfikaty w ciągłej sprzedaży*, „Rzeczpospolita” 2008.02.28; J. Miliszkievicz, *Falsyfikaty obrazów krążą po rynku sztuki*, „Rzeczpospolita” 2008.09.04.

2 W tym zakresie na uwagę zasługują artykuły: W. Pływaczewski, *Kryminologiczno-kryminalistyczne aspekty fałszerstw dzieł sztuki*, w: *Nauki penalne wobec problemów współczesnej przestępczości. Księga jubileuszowa z okazji 70. rocznicy urodzin Profesora Andrzeja Gaberle*, K. Krajewski (red.), Warszawa 2007, s. 569 i n.; D. Olejniczak, *Falszerstwa dzieł sztuki*, „Spotkania z Zabytkami” 2007, nr 5; D. Olejniczak, *Zarys problematyki prawnej fałszerstw dzieł malarskich*, w: *Prawo muzeów*, J. Włodarski, K. Zeidler (red.), Warszawa 2008, s. 82 i n.; M. Trzciniński, *Kilka uwag o znaczeniu*

Celem niniejszego artykułu jest porządkowanie przedmiotowej materii w świetle aktualnie obowiązujących w Polsce regulacji prawnych.

2. Zgodnie z treścią art. 36 *rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 6 marca 1928 r. o opiece nad zabytkami*<sup>3</sup>, za burzenie, rozkopywanie, niszczenie, przerabianie, odnawianie itp. zabytków bez zezwolenia władzy konserwatorskiej, niezawiadomienie o odkrytych wykopaliskach lub znaleziskach, prowadzenie poszukiwań archeologicznych i paleontologicznych bez zezwolenia groził areszt do 4 tygodni albo grzywna do 500 zł z możliwością orzeczenia: (1) kary pieniężnej do wysokości wartości zniszczonego zabytku lub zmniejszenia jego wartości wskutek uszkodzenia, (2) konfiskaty zabytku na rzecz jednego z muzeów państwowych, (3) pozbawienia prawa wykonywania robót, jeżeli winnym był przedsiębiorca lub kierownik robót. Działanie takie było więc nie przestępstwem, a wykroczeniem; zaś w zakresie przedmiotowych rozważań, jak widać, także na przerabianie zabytku, potrzebne było zezwolenie władzy konserwatorskiej. Choć o ile bliska, regulacja ta nie dotyczyła jeszcze problematyki fałszerstw.

*Ustawa z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury*<sup>4</sup> nie zawierała szczególnej regulacji poświęconej problematyce fałszerstw. Stosowane są: *Stosowne ekspertyzy dzieł sztuki i zabytków*, w: *Prawo muzeów*, J. Włodarski, K. Zeidler (red.), Warszawa 2008, s. 71 i n.; M. Trzeciński, *Wybrane aspekty prawno-karnej i kryminalistycznej problematyki fałszowania zabytków i dzieł sztuki*, „Problemy Współczesnej Kryminalistyki” 2008, t. 12; B. Gadecki, *Przestępstwo fałszerstwa zabytku*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 1; B. Gadecki, *Przestępstwo zbycia fałszyfikatu. Komentarz do art. 109 b ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 2; B. Gadecki, *Komentarz do art. 109 a ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (przestępstwo fałszerstwa zabytku)*, „Prokurator” 2009, nr 2; B. Gadecki, *Odpowiedzialność karna za podrabianie i przerabianie zabytków oraz obrót podrobionymi i przerobionymi zabytkami*, w: *Wokół problematyki prawnej zabytków i dzieł sztuki*, t. III, *Prawna ochrona dziedzictwa kultury*, W. Szafranski, K. Zalasinska (red.), Poznań 2009; zob. też: M. Trzeciński, *Przestępczość przeciwko zabytkom archeologicznym. Problematyka prawno-kryminalistyczna*, Warszawa 2010, s. 115 i n.

<sup>3</sup> Dz. U. z 1928 r. Nr 29, poz. 265, ze zm.

<sup>4</sup> Tekst jednolity: Dz. U. z 1999 r. Nr 98, poz. 1150, ze zm.; pierwotnie ustawa z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach (Dz. U. z 1962 r. Nr 10, poz. 48, ze zm.).

wano więc w tym zakresie przepisy dotyczące przestępstwa oszustwa, w tym od chwili uchwalenia kodeksu karnego z 1969 r.<sup>5</sup> następujące:

Art. 205.

§ 1. Kto w celu osiągnięcia korzyści majątkowej doprowadza inną osobę do niekorzystnego rozporządzenia własnym lub cudzym mieniem za pomocą wprowadzenia w błąd albo wyzyskania błędu lub niezdolności do należytego pojmowania przedsiębranego działania, podlega karze pozbawienia wolności od 6 miesięcy do lat 5.

§ 2. W wypadku mniejszej wagi sprawca podlega karze pozbawienia wolności do roku, ograniczenia wolności albo grzywny.

§ 3. Jeżeli oszustwo popełniono na szkodę osoby najbliższej, ściganie następuje na wniosek pokrzywdzonego.

W drodze nowelizacji tego przepisu dodany został §2<sup>1</sup>, zawierający typ kwalifikowany przestępstwa oszustwa, stanowiący, że kto dopuszcza się przestępstwa określonego w §1 w stosunku do mienia znacznej wartości, podlega karze pozbawienia wolności od roku do lat 10.

W 1997 r. uchwalony został nowy Kodeks karny<sup>6</sup>, w którym przestępstwo oszustwa sformułowano w następujący sposób:

Art. 286.

§ 1. Kto, w celu osiągnięcia korzyści majątkowej, doprowadza inną osobę do niekorzystnego rozporządzenia własnym lub cudzym mieniem za pomocą wprowadzenia jej w błąd albo wyzyskania błędu lub niezdolności do należytego pojmowania przedsiębranego działania, podlega karze pozbawienia wolności od 6 miesięcy do lat 8.

§ 2. Tej samej karze podlega, kto żąda korzyści majątkowej w zamian za zwrot bezprawnie zabranej rzeczy.

§ 3. W wypadku mniejszej wagi, sprawca podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2.

§ 4. Jeżeli czyn określony w § 1-3 popełniono na szkodę osoby najbliższej, ściganie następuje na wniosek pokrzywdzonego.

W stosunku do przedmiotowej materii, przepis ten uzupełnia art. 294 oraz art. 295 kk:

---

5 Ustawa z dnia 19 kwietnia 1969 r. – Kodeks karny (Dz. U. z 1969 r. Nr 13, poz. 94, ze zm.).

6 Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. – Kodeks karny (Dz. U. z 1997 r. Nr 88, poz. 553, ze zm.).

## Art. 294.

§ 1. Kto dopuszcza się przestępstwa określonego w art. 278 § 1 lub 2, art. 284 § 1 lub 2, art. 285 § 1, art. 286 § 1, art. 287 § 1, art. 288 § 1 lub 3, lub w art. 291 § 1, w stosunku do mienia znacznej wartości, podlega karze pozbawienia wolności od roku do lat 10.

§ 2. Tej samej karze podlega sprawca, który dopuszcza się przestępstwa wymienionego w § 1 w stosunku do dobra o szczególnym znaczeniu dla kultury.

## Art. 295.

§ 1. Wobec sprawcy przestępstwa określonego w art. 278, 284–289, 291, 292 lub 294, który dobrowolnie naprawił szkodę w całości albo zwrócił pojazd lub rzecz mającą szczególne znaczenie dla kultury w stanie nieuszkodzonym, sąd może zastosować nadzwyczajne złagodzenie kary, a nawet odstąpić od jej wymierzenia.

§ 2. Wobec sprawcy przestępstwa wymienionego w § 1, który dobrowolnie naprawił szkodę w znacznej części, sąd może zastosować nadzwyczajne złagodzenie kary.

3. W chwili uchwalenia ustawa z 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami<sup>7</sup>, w jej rozdziale jedenastym zawierającym przepisy karne (przestępstwa i wykroczenia przeciwko zabytkom), nie znalazła się regulacja dotycząca fałszerstwa zabytku. Stosowano więc nadal przepisy kodeksu karnego z 1997 r. dotyczące przestępstwa oszustwa.

W drodze nowelizacji ustawy z 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, dokonanej *Ustawą z dnia 24 lutego 2006 r. o zmianie ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami*<sup>8</sup>, dodane zostały dwa przepisy, statuujące dwa nowe przestępstwa<sup>9</sup>. Stwierdzić można, że w swej istocie są to szczególne rodzaje przestępstwa oszustwa:

## Art. 109 a

Kto podrabia lub przerabia zabytek w celu użycia go w obrocie zabytkami, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2.

7 Dz. U. z 2003 r. Nr 162, poz. 1568, ze zm.

8 Dz. U. z 2006 r. Nr 50, poz. 362.

9 Zob.: K. Zeidler, *Nowe przestępstwa w systemie karnoprawnej ochrony dziedzictwa kultury*, „Ochrona Zabytków” 2006, nr 4.

## Art. 109 b

Kto rzecz ruchomą zbywa jako zabytek ruchomy albo zbywa zabytek jako inny zabytek, wiedząc, że są one podrobione lub przerobione, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2.

Od razu zauważyć należy, że o ile ustawodawca chcąc wyjść naprzeciw problemom krajowego rynku sztuki, na którym często pojawiają się falsyfikaty<sup>10</sup>, ustanowił te dwa szczególne przestępstwa, o tyle zakres ich zastosowania zawężony jest tylko do zabytków, nie obejmuje więc wszystkich dóbr kultury (dóbr kultury współczesnej), takich jak dzieła żyjących twórców. Ponadto, nie wiedzieć czemu, znacznie ograniczył górną granicę wymiaru kary tylko do dwóch lat pozbawienia wolności, gdy w przypadku przestępstwa oszustwa z art. 286 §1 k.k. wynosi ona osiem lat pozbawienia wolności.

4. Czyn pierwszy, z art. 109 a ustawy z 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, dotyczy działań samego fałszerza. Falsyfikatem będzie nieautentyczne dzieło sztuki, które przedstawiane jest jako oryginał, gdzie nieautentyczna może być atrybucja, pochodzenie, data lub okres powstania, proveniencja, czy inne dane<sup>11</sup>. Do wykrycia falsyfikatu, czy też późniejszych nieoryginalnych ingerencji i zmian, dochodzi często w trakcie prowadzonych przy różnych okazjach badań dzieł sztuki, jak też w trakcie podjętych prac konserwatorskich. Także często ustalenia takie są dokonywane przy okazji obrotu rynkowego, kiedy określony obiekt stanowi przedmiot dociekań co do jego autentyczności; stwierdzenie jego nieoryginalności następuje równie często przed dokonaniem transakcji, jak i po zawarciu i wykonaniu umowy. Problematyka fałszerstw dzieł sztuki i zabytków nabrała więc szczególnego znaczenia w kontekście rynkowego obrotu dobrami kultury, co zostanie przedstawione dalej.

Jednakże dlaczego „oryginalność” jest tak istotną cechą zabytków, iż uznano, że odstępowanie od niej winno być w określony sposób sank-

<sup>10</sup> Niektóre szacunki mówią, że nawet 40% wszystkich transakcji na rynku sztuki dotyczy falsyfikatów; C. Olsburgh, *Authenticity in the Art Market. A Comparative Study of Swiss, French and English Contract Law*, Leicester 2005, s. 1.

<sup>11</sup> Zob.: C. Olsburgh, *Authenticity in the Art Market...*, s. 1 i n.

cjonowane karnie? Otóż z wielu względów, takich chociażby, jak wartość rzeczy, która jest istotnie wyższa, gdy ma się do czynienia z oryginalną substancją zabytkową, jak też z dziełem uznanego mistrza, nie zaś anonimowego twórcy. Wpływa ona także w sposób decydujący na wartość rynkową rzeczy. Jak zauważa ponadto Hanna Jędrzejewska o zabytku: „(...) jest dokumentem przeszłości. A od dokumentu wymaga się aby był autentyczny. Kopia czy replika mogą w niektórych przypadkach także mieć określone wartości, ale już nie jako dokumenty, ale jedynie jako źródło pewnego rodzaju informacji”<sup>12</sup>. Jan Pruszyński pyta jednak: „Czyżby fałszowanie historii było mniej szkodliwe od fałszerstwa dzieł sztuki – od dawna uważanych za przestępstwo?”<sup>13</sup>.

Nie należy jednak czynu fałszowania zabytku mylić z jego kopiowaniem, co jest prawnie dozwolone<sup>14</sup>. Kopia jest to dokładne powtórzenie zabytku istniejącego, wykonane w skali jeden do jednego<sup>15</sup>. Sporządzanie kopii dzieł sztuki i zabytków jest stosowane zazwyczaj wtedy, gdy zabytek nie może być zabezpieczony przed zniszczeniem dostępnymi metodami konserwatorskimi lub gdy zachodzi niebezpieczeństwo kradzieży oryginału, na przykład ze względu na miejsce, w którym historycznie był i współcześnie jest eksponowany<sup>16</sup>.

5. Także przestępstwo wprowadzenia fałszyfikatu do obrotu zostało dodane do ustawy z 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami później. Wcześniej czyn taki wypełniał znamiona przestępstwa oszustwa, czyli czynu z art. 286 §1 kk Czyn ten dotyczy osoby, która wiedząc, że zabytek jest sfalszowany, wprowadza go do obrotu. Osobą tą może więc być sam fałszerz, ale także osoba trzecia.

12 H. Jędrzejewska, *Etyka konserwatorska*, Warszawa 1978, s. 3; por. też: K. Fila, A. Karwowska, *Rekonstrukcja a dokument*, „Ochrona Zabytków” 1997, nr 3, s. 222 i n.

13 J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna*, t. I, Kraków 2001, s. 26.

14 Zob.: J. Świeczyński, *Grabieżcy kultury i fałszerze sztuki*, Warszawa 1986, s. 189 i n.; zob. też: O. Jakubowski, *Kopia*, w: *Leksykon prawa ochrony zabytków. 100 podstawowych pojęć*, K. Zeidler (red.), Warszawa 2010, s. 130 i n.

15 M. Kurzątkowski, *Mały słownik ochrony zabytków*, Warszawa 1989, s. 38.

16 Zob.: M. Kurzątkowski, *Mały słownik ...*, s. 38; zob. też: A. Ryszkiewicz (red.), *Oryginał, replika, kopia*, Warszawa 1971.

Patrząc na zagadnienie obrotu falsyfikatami z punktu widzenia rynku sztuki, kilka elementów ma decydujący wpływ na ochronę potencjalnego nabywcy, a także wpływa na dalsze działania w przypadku podejrzenia popełnienia przestępstwa. Zwłaszcza, że w ostatnim czasie mówi się i pisze o „pladze” falsyfiatów na polskim rynku sztuki<sup>17</sup>. Zaś jedna praca, której nie uda się sprzedać w jednym miejscu, pojawia się po pewnym czasie w innym, tak długo, aż znajdzie nabywcę. Szczególnym problemem rynku sztuki są także „manufaktury produkujące” wysokiej klasy falsyfikaty<sup>18</sup>.

Na marginesie można zauważyć, że ciekawym zagadnieniem jest pytanie o to, czy zarówno kopia, jak i falsyfikat, są utworem w rozumieniu przepisów ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych<sup>19</sup>. To jednak nie będzie tu przedmiotem dalszych rozważań. Wystarczy w tym miejscu skonstatować przywołaniem tego, co na gruncie prawa autorskiego pisze Jacek Sobczak: „twórczość jest projekcją wyobraźni, nie sprowadza się do naśladownictwa, charakteryzuje się nowością rezultatu, samodzielnością twórcy”<sup>20</sup>. Choć ocenie podlega tu twórczy wkład autora, nie nowość w sensie obiektywnym<sup>21</sup>.

17 J. Miliszkievicz, *Falsyfikaty w ciągłej sprzedaży*, „Rzeczpospolita” 2008.02.28.

18 Zob.: J. Miliszkievicz, *Falsyfikaty obrazów krążą po rynku sztuki*, „Rzeczpospolita” 2008.09.04.

19 Tekst jednolity: Dz. U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631, ze zm.

20 J. Sobczak, *Wolność badań naukowych – złudzenie a rzeczywistość*, w: *Dylematy praw człowieka*, T. Gardocka, J. Sobczak (red.), Toruń 2008, s. 103 i n.; zob. też: Z. Żygulski, *Kilka uwag na temat wartości kopii*, w: *Oryginał, kopia, replika*, A. Ryszkiewicz (red.), Warszawa 1971; M. Szaciński, *Wkład twórczy jako przesłanka dzieła chronionego prawem autorskim*, „Nowe Prawo” 1982, nr 5–6; S. Radnóti, *The Fake. Forgery and Its Place in Art*, Lanham–Boulder–New York–Oxford 1999; zgodnie z treścią art. 2 ustawy z 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, opracowanie cudzego utworu, w szczególności (czyli przede wszystkim, ale nie tylko) tłumaczenie, przeróbka, adaptacja, jest przedmiotem prawa autorskiego bez uszczerbku dla prawa do utworu pierwotnego (art. 2 ust. 1); rozporządzenie i korzystanie z opracowania zależy od zezwolenia twórcy utworu pierwotnego (prawo zależne), chyba że autorskie prawa majątkowe do utworu pierwotnego wygasły (art. 2 ust. 2); za opracowanie nie uważa się utworu, który powstał w wyniku inspiracji cudzym utworem (art. 2 ust. 4).

21 J. Sobczak, *Wolność badań...*, s. 104.

6. Zauważyć jednak należy, że omawiana nowelizacja Ustawy z 2003 r. *o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami* nie wprowadziła rozwiązania kompleksowego i zarazem jednolitego. O ile w drodze nowelizacji dodano do niej dwa przestępstwa, tj. przestępstwo fałszowania zabytku (art. 109 a) oraz wprowadzania falsyfikatu do obrotu (art. 109 b), o tyle nawet przy obowiązującym stanie prawnym przestępstwo oszustwa nadal znajduje swe zastosowanie. Będzie to jednak zależało od tego, jak dany czyn zostanie zakwalifikowany, gdyż może być i tak, że pomimo możliwości jego kwalifikacji z art. 109 a albo art. 109 b ustawy z 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, zostanie on zakwalifikowany jako przestępstwo oszustwa z art. 286 §1 kk.

W szczególności chodzi tu więc o sytuację, gdy sfalszowane zostanie dzieło niebędące zabytkiem na gruncie prawa polskiego, czyli na przykład dzieło artysty żyjącego. Jak słusznie zauważa Wojciech Paczuski: „dzieła sztuki to nie tylko zabytki, ale również przedmioty, które wciąż powstają”<sup>22</sup>. Wówczas nie znajduje podstaw kwalifikacji z art. 109 a ustawy z 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, jak też przy usiłowaniu wprowadzenia takiego falsyfikatu do obrotu, z art. 109 b tej ustawy.

7. Nawet doświadczonym kolekcjonerom przytrafia się nabycie falsyfikatu. Jak wspominał Franciszek Starowieyski: „Kilka razy w życiu dałem się nabrać na kopie i nigdy nie czułem radości z ich posiadania”<sup>23</sup>. Z punktu widzenia niniejszych rozważań szczególnego znaczenia nabiera więc działalność ekspertów na rynku sztuki<sup>24</sup>. W związku z tym, że pozostają oni poza jakąkolwiek szczególną regulacją normatywno-prawną, nie ponoszą oni praktycznie żadnej odpowiedzialności za treść wydawanych ekspertyz, pomimo tego, że od ich ocen i opinii zależy częstokroć decyzja o znaczących konsekwencjach finansowych, na przykład co do zakupu danego obiektu<sup>25</sup>.

22 W. Paczuski, *Handel dziełami sztuki w Unii Europejskiej*, Kraków 2005, s. 25.

23 I. Górnicka-Zdziech, *Przewodnik inteligentnego snoba według Franciszka Starowieyskiego*, Warszawa 2008, s. 157.

24 Zob.: J. Miliszkievicz, *Zawód eksperta, czyli warto być przyzwoitym*, „Art & Business” 2007, nr 11; por. też: K. Zeidler, *Falszerstwa dzieł sztuki i zabytków jako problem rynku sztuki w Polsce*, „Zabytki. Heritage” 2008, nr 12; K. Zeidler, *Czy rynek sztuki wymaga interwencji ustawodawcy*, „Rzeczpospolita. Prawo co dnia” 2008.10.08, nr 236.

25 J. Miliszkievicz, *Falsyfikaty w ciągłej ...*; J. Miliszkievicz, *Falsyfikaty obrazów krążą ...*



Jak diagnozuje problem Janusz Miliszkiewicz: „Od lat część środowiska antykwariuszy jest zgodna, że brak odpowiedzialności rozzuchwala niektórych historyków sztuki. Dokonują oni ocen w sposób nierzadko powierzchnowy, nierzetelny”<sup>26</sup>. Zwłaszcza dotyczy to sytuacji, gdy ekspert „zabezpiecza się” w treści swej ekspertyzy nieostrymi bądź niewyraźnymi sformułowaniami, takimi jak na przykład: „w mojej ocenie”, „wszystko wskazuje na”, „najprawdopodobniej”, „nie rodzi podejrzeń”, „wskazuje na autorstwo”, „uprawdopodobnia autorstwo” itp. Z punktu widzenia prawa karnego, ale także i po części prawa cywilnego, przedstawienie przy oferowaniu dzieła do sprzedaży ekspertyzy potwierdzającej oryginalność dzieła zwalnia sprzedawcę od odpowiedzialności, gdyż wykazuje jego dobrą wiarę, jak też brak winy. Z punktu widzenia sprzedawcy, który oferuje określone dzieło posiadając zarazem taką ekspertyzę, trudne dowodowo staje się wykazanie, że wiedział, iż przedmiot ten jest falsyfikatem<sup>27</sup>. Tym samym łatwo może on uniknąć odpowiedzialności karnej.

Celem zlecenia ekspertyzy jest przecież najczęściej potwierdzenie autentyczności dzieła, które ma zostać wystawione do sprzedaży, a nie jego negatywna weryfikacja<sup>28</sup>. Zwłaszcza, że zlecenie wykonania ekspertyzy łączy się z koniecznością zapłacenia za nią określonej sumy pieniężnej. Stąd też nie należy się spodziewać, że osoba oferująca obiekt do sprzedaży, będzie oczekiwała ekspertyzy negatywnej i poszukiwała eksperta, który może taką ekspertyzę wystawić. Z pragmatycznej pozycji takiej osoby lepiej nie uzyskać ekspertyzy w ogóle niż uzyskać ekspertyzę negującą autentyczność dzieła. A jeśli nawet taka się zdarzy, to wówczas jej istnienie może zostać po prostu przemilczane.

Rynek ekspertyz działa na zasadzie argumentu z autorytetu, gdzie muzealnicy często korzystają z pozycji instytucji ich zatrudniającej, aby

26 J. Miliszkiewicz, *Falsyfikaty w ciągłej ...*

27 Uwaga ta dotyczy także słynnej sprawy zakupu przez Muzeum Narodowe w Gdańsku *Portretu rybaka*, co do którego autorstwa do dziś trwa spór; zob.: G. Antoniewicz, *Czy muzeum dało się oszukać na 80 tys. złotych?*, „Polska. Dziennik Bałtycki” 2008.02.04; M. Marcinkowska, *Falszywy Wyciółkowski?*, „Zabytki. Heritage” 2008, nr 12; w kontekście komparatystycznym por.: C. Olsburgh, *Authenticity in the Art Market...*

28 J. Miliszkiewicz, *Falsyfikaty obrazów krążą...*

wystawianej przez nich ekspertyzie nadać większą wagę<sup>29</sup>. Jak zauważa Piotr Ogrodzki: „Muzealnicy tłumaczą, że wykonywane przez nich czynności eksperckie nie powodują żadnego konfliktu z placówką zatrudniającą. Zapominają przy tym, że zlecniodawcy ekspertyz nie omieszkają podkreślić pozycji eksperta, najczęściej przedstawiając go jako pracownika merytorycznego konkretnego muzeum. W ten sposób przywołana instytucja staje się niejako gwarantem rzetelności ekspertyzy, na której opracowanie nie miała żadnego wpływu. Podobny mechanizm występuje w przypadku ekspertyz wykonywanych przez pracowników naukowych wyższych uczelni”<sup>30</sup>. Jednakże najistotniejszy jest tu brak osobistego zainteresowania eksperta wynikiem samej ekspertyzy<sup>31</sup>. A słusznie zauważa Wiesław Pływaczewski: „Wprawdzie historia sztuki potwierdza, że określenie jednoznacznych granic między dziełem pierwotnym a jego naśladownictwem nie zawsze jest zadaniem łatwym, jednak zadziwiająco duża liczba pomyłek niektórych, często światowej sławy, ekspertów musi budzić uzasadnione podejrzenie sprzeniewierzenia się etyce eksperckiej”<sup>32</sup>. Ale czy o takiej w ogóle może być mowa, skoro trudno mówić o jednolicie ukształtowanej grupie zawodowej ekspertów; tym bardziej

29 Ibidem.

30 P. Ogrodzki, *Od polskiego wydawcy, w: Ekspert kontra dzieło sztuki. Rozpoznanie falsyfikatów oraz fałszywych atrybucji w sztukach plastycznych*, R.D. Spencer (red.), Warszawa 2009, s. 10; znamieną jest tu treść art. 34 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, ze zm.), stanowiącego, że muzealnik w czasie pozostawania w stosunku pracy w muzeum przestrzega ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej, a w szczególności nie prowadzi handlu przedmiotami pozostającymi w zakresie zainteresowania muzeum i nie podejmuje działań kolekcjonerskich, wykonywania ekspertyz i wycen przedmiotów, mogących powodować konflikt interesów z zatrudniającym go muzeum; warto przywołać tu także treść pkt. 8.13 Kodeksu etyki ICOM dla muzeów, który stanowi, że muzealnicy, mimo posiadania prawa do pewnej osobistej niezależności, muszą mieć świadomość, że nie da się w pełni oddzielić działalności prywatnej lub zawodowej od działalności zatrudniających ich instytucji. Nie powinni przyjmować innego płatnego zatrudnienia lub przyjmować zleceń z zewnątrz, które pozostawałyby w konflikcie lub mogłyby zostać uznane za co najmniej pozostające w konflikcie z muzeum; *Kodeks etyki ICOM dla muzeów*, tłum. S. Waltoś, Warszawa 2009, s. 64.

31 P. Ogrodzki, *Od polskiego wydawcy...*, s. 13.

32 W. Pływaczewski, *Kryminologiczno-kryminalistyczne aspekty...*, s. 569.

więc trudno mówić o deontologii zawodowej. Stąd też celowe wydaje się, aby to nie osoba prywatna, a konkretna instytucja, taka jak właśnie muzeum, była podmiotem wystawiającym ekspertyzę; to zagadnienie powinno być jednak przedmiotem osobnych rozważań.

Choć zaznaczyć należy, że przedmiotowa kwestia znajduje swą regulację normatywno-prawną w dwóch punktach. Po pierwsze szczegółowo uregulowana jest sytuacja ekspertów w postępowaniu karnym oraz cywilnym, gdzie funkcjonuje instytucja biegłego<sup>33</sup>. Po drugie dotyczy to instytucji rzeczoznawcy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, która zdaje się być jednak niedoceniana i w niewystarczającym stopniu wykorzystywana. Podkreślić przy tym należy, że dziś instytucja rzeczoznawcy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego nie rozwiązuje problemu rynku sztuki. Choć rewizja tych przepisów i upracticznienie oraz rozwinięcie tej instytucji, chociażby poprzez wprowadzenie przepisów statuujących odpowiedzialność ekspertów za treść wydawanych przez nich ekspertyz, mogłaby się okazać szansą dla uregulowania podniesionego problemu.

8. Powyższe rozważania prowadzą do poruszenia kilku ważnych kwestii i postawienia wynikających z nich pytań, choć przyznać się należy, że w każdym z nich „czai” się ukryta teza:

Po pierwsze, konieczna jest aktualnie ocena wcześniej przedstawionej regulacji, w szczególności dotycząca empirycznego wymiaru stosowania przepisów z art. 109 a i 109 b ustawy z 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami.

Po wtóre, czy dodanie tych przestępstw do *Ustawy z 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami* nie było czasem „mnożeniem bytów ponad konieczność”? Czy może raczej wystarczyło przestępstwo oszustwa z art. 286 §1 kk?

Po trzecie, czy umieszczenie tej regulacji poza kodeksem karnym, w świetle powszechnie znanej problematyki przestępstw pozakodeksowych<sup>34</sup>, było właściwe, czy może raczej osłabiło ściganie fałszerstw na rynku sztuki?

33 Zob.: J. Wóciakiewicz (red.), *Ekspertyza sądowa*, Warszawa 2007; por. też: J. Jerzewska, *Od oględzin do opinii biegłego*, Warszawa 2005.

34 Por.: K. Zeidler, *Dziedzictwo kultury w kodeksie karnym*, „Rzeczpospolita. Prawo co dnia” 2005.07.07, nr 157.

Po czwarte wreszcie, trzeba odnieść się do praktycznego wymiaru stosowania tych przepisów, czyli prowadząc badania socjologiczno-prawne, sprawdzić, o czym w rzeczywistości jest mowa. P. Ogrodzki podkreślał niedawno: „Choć minęły już trzy lata od wprowadzenia tych zmian, jeszcze nie udało się nawet wszcząć postępowania przeciwko fałszerzowi czy osobie, która wprowadza fałszywe zabytki do obrotu”<sup>35</sup>. I dodaje „Powodem nie jest bynajmniej brak okazji do podjęcia działań ze strony organów ścigania (...), ale konstrukcja obowiązujących przepisów, które wymagają udowodnienia fałszerzowi działania mającego na celu użycie podrobionego lub przerobionego zabytku w obrocie, a w drugim przypadku udowodnienia osobie zbywającej zabytek, że wiedziała, iż jest podrobiony lub przerobiony. (...) trudne jest dowiedzenie procesowe takich przesłanek. W dotychczasowej praktyce nawet nie udało się wszcząć postępowania, o udowodnieniu postawionych zarzutów nie wspominając. Wszystko wskazuje na to, że niestety mamy do czynienia z martwymi przepisami, które pozostaną dla fałszerzy i nieuczciwych sprzedających „papierowym zagrożeniem””<sup>36</sup>.

W końcu po piąte, problematyka rzeczoznawców-ekspertów, znajdująca się poza regulacją, jest immanentnie związana z przedmiotowymi rozważaniami i nie może pozostawać poza spektrum uwagi wówczas, gdy sprawa dotyczy problematyki fałszerstw dzieł sztuki i zabytków.

---

35 P. Ogrodzki, *Od polskiego wydawcy...*, s. 12.

36 Ibidem.



## **Dr Andrzej Jakubowski**

Ukończył studia w Instytucie Historii Sztuki oraz Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego. Prawnicze studia doktoranckie odbył w Law Department, European University Institute. Członek ICOM.

Brał udział w wielu projektach badawczych, m.in: *Study on the Implementation of the 2005 UNESCO Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions for the European Parliament.*

Autor wielu publikacji z zakresu powiązań prawa i rynku sztuki. Obecnie pracownik Instytutu Nauk Prawnych PAN (Zakład Prawa Międzynarodowego Publicznego).

## **WIELCY MISTRZOWIE POD LUPĄ. PROBLEMATYKA AUTENTYCZNOŚCI DZIEŁ SZTUKI WE FRANCUSKIM I SZWAJCARSKIM PRAWIE CYWILNYM**

Kolekcjonerstwo dzieł sztuki wiąże się z ryzykiem. Wielkie okazje bywają wielkim oszustwem, a kosztowna pasja przykrym rozczarowaniem. Wedle różnych danych<sup>1</sup>, szacuje się, że współcześnie aż do 40% wszystkich transakcji w obrocie międzynarodowym może dotyczyć falsyfikatów lub innych nieoryginalnych dzieł sztuki – prawdopodobieństwo zakupu nieautentycznego dzieła sztuki jest zatem bardzo wysokie. W sytuacji, w której kupujący nabył dzieło sztuki, które okazało się nieautentyczne, rodzi się więc pytanie o charakter i zakres odpowiedzialności sprzedawcy. Zagadnienie to może dotyczyć również sytuacji odwrotnej, tj. takiej gdy sprzedawca, nie będąc świadomy, że dzieło sztuki oferowane przez niego do sprzedaży jest oryginalną pracą znanego i cenionego artysty, rozporządził tą rzeczą w niekorzystny dla siebie sposób, a więc sprzedał takie dzieło za cenę dużo poniżej jej wartości rynkowej. Czy taki brak świadomości sprzedawcy co do autentyczności dzieła sztuki może mieć doniosłość prawną?

W krajach o wiekowych tradycjach rynku sztuki pytania te stanowią przedmiot wnikliwej analizy zarówno w nauce prawa, jak i w orzecznictwie sądowym. Niniejszy artykuł porusza problematykę autentyczności dzieł sztuki we francuskim i szwajcarskim prawie cywilnym. Wybór tych dwóch systemów prawnych podyktowany jest istotnym znaczeniem, jakie odgrywają francuskie i szwajcarskie domy aukcyjne oraz galerie w europejskim rynku sztuki. Poza omówieniem właściwych przepisów

---

1 Za: Th. D. Bazley, *Crimes of the Art World*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2010, s. 64; K. Polk, D. Chappell, *Fakes and Deception: Examining Fraud in the Art Market*, w: N. Charney (red.), *Art and Crime: Exploring the Dark Side of the Art World*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2009, s. 82; G. Guillotreau, *Art et crime – la criminalité du monde artistique et littéraire et sa répression*, wyd. 1, Presses Universitaires de France, Paris 1999, s. 98 ; J. H. Merryman, *Counterfeit Art*, „International Journal of Cultural Property”, vol. 1 (1992), nr 1, s. 43.

prawnych, zostaną również przytoczone niektóre tezy z orzecnictwa dotyczącego domniemanych dzieł wielkich mistrzów (Nicolas Poussin, Jean-Honoré Fragonard). Celem artykułu nie jest przeprowadzenie systematycznej analizy prawno-porównawczej omawianych systemów, a jedynie przybliżenie pewnych interesujących rozwiązań prawnych obowiązujących w tych państwach oraz próba odniesienia ich do sytuacji w Polsce.

W niniejszym artykule odniosę się więc tylko do wybranych zagadnień związanych ze sprzedażą nieautentycznego dzieła sztuki. W pierwszej kolejności omówię doniosłość prawną autentyczności jako najważniejszej (najistotniejszej) właściwości przedmiotu umowy sprzedaży dzieła sztuki. Określenie przedmiotu sprzedaży jest bowiem elementem przedmiotowo istotnym takiej umowy, a konsens stron musi obejmować wszystkie istotne dla nich cechy dzieła sztuki. Wyjaśnię, że może chodzić tu o takie określenie właściwości oferowanego do sprzedaży dzieła sztuki (wynikające z treści umowy, zapewnień sprzedawcy lub innych okoliczności), które wyraźnie oznacza, że jest ono autentyczne oraz takie, które dopuszcza pewien stopień niepewności co do tej cechy przedmiotu umowy (np. sprzedawca informuje, że obraz można przypisać szkole Fragonarda), które zarówno sprzedawca, jak i kupujący zgodnie akceptują i przyjmują do wiadomości. Następnie, omówię skutki prawne nabycia nieautentycznego dzieła sztuki. Chodzi tu mianowicie o możliwość uchylecia się od skutków prawnych czynności prawnej dokonanej pod wpływem błędu co do autentyczności dzieła sztuki, stanowiącego przedmiot takiej czynności oraz o zakres odpowiedzialności sprzedawcy za wady fizyczne. Natomiast problematyka odpowiedzialności kontraktowej (*ex contractu*) sprzedawcy dzieła sztuki z tytułu niewykonania lub nienależytego wykonania zobowiązania zostanie jedynie skrótowo zasygnalizowana, podobnie jak kwestia dopuszczalności zbiegu norm w tych przypadkach.



## Autentyczność jako istotna właściwość przedmiotu umowy sprzedaży dzieła sztuki

Nie ulega wątpliwości, że „autentyczność” dzieła sztuki, to jeden z najważniejszych determinantów jego wartości w znaczeniu artystycznym, naukowym, a przede wszystkim materialnym<sup>2</sup>. Wielkie międzynarodowe domy aukcyjne, takie jak Christie’s i Sotheby’s, w swoich warunkach sprzedaży definiują falsyfikat jako przedmiot wytworzony lub przekształcony w celu wprowadzenia w błąd, w taki sposób, żeby sprawiał wrażenie, że ma określone cechy. Chodzi tu m.in. o takie właściwości jak atrybucja dzieła, jego pochodzenie, data oraz wiek<sup>3</sup>. O braku „autentyczności” mówimy nie tylko w odniesieniu do falsyfikatów w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale również w przypadku innych nieoryginalnych przedmiotów, takich jak repliki, dawne kopie, reprodukcje czy dzieła, błędnie przypisywanych konkretnemu artyście, a faktycznie będące pracą jego ucznia lub naśladowcy, itp.<sup>4</sup>

W większości systemów prawnych, ogólne zasady dotyczące sprzedaży towarów odnoszą się również do sprzedaży dzieł sztuki. Dotyczy to także obowiązków stron umowy sprzedaży, jak i odpowiedzialności sprzedawcy za istnienie właściwości rzeczy sprzedanej, o której zapew-

2 R.D. Spencer, *Wprowadzenie*, w: *Ekspert kontra dzieło sztuki*, R.D. Spencer (red.), tłum. M. Iwińska, Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych, Warszawa 2009, s. 19.

3 Zob. C. Olsburgh, *Authenticity in the Art Market. A Comparative Study of Swiss, French and English Contract Law*, Institute of Art and Law, Leicester 2005, appendixes II–IV, s. 71 i 75.

4 Zob. B. Demarsin, E.J.H. Schrage, *Great Expectations and Bitter Disappointments: A Comparative Legal Study into Problems of Authenticity and Mistake in the Art Trade*, w: *Art & Law, die Keure*, B. Demarsin et al. (red.), Brugge 2008, s. 560–569 i cyt. tam literatura; J.H. Merryman, A.E. Elsen, S.K. Urice, *Law, Ethics and the Visual Arts*, wyd. 5, Kluwer Law International, Alphen aan den Rijn (The Netherlands) 2007, s. 1053–1062 i cyt. tam literatura; F. Duret-Robert, *L’Authenticité des œuvres d’art dans la pratique du marché de l’art*, w: *L’Expertise et l’authentification des œuvres d’art*, M.A. Renold, P. Gabus, J. de Werra (red.), *Schulthess*, Genève–Zurich–Bâle 2007, s. 29–37.

niał kupującego. W przypadku sprzedaży dzieła sztuki, ustalenie czy przedmiot umowy ma właściwości w niej określone jest jednak często nieporównywalnie trudniejsze niż w przypadku innych rzeczy ruchomych, dla których podstawowe znaczenie mają względy funkcjonalne, czy to określone w umowie, czy to związane z wymogami zwykłego użytku<sup>5</sup>. Ustalenie istnienia albo braku najważniejszej cechy dzieła sztuki – autentyczności – jest często zadaniem bardzo skomplikowanym i kosztownym, nierzadko pozostawiającym duży margines niepewności. Dlatego w sytuacji, gdy sprzedane dzieło sztuki okazało się nieautentyczne, precyzja w określeniu istnienia tej cechy przedmiotu sprzedaży w chwili zawarcia umowy determinuje zakres odpowiedzialności sprzedawcy względem kupującego.

Jeśli więc dane dzieło sztuki zostało kupione na pchlim targu, a zakupowi nie towarzyszyły żadne zapewnienia czy informacje odnoszące się do jego autentyczności, to nie można tu mówić o odpowiedzialności sprzedawcy za istnienie takiej właściwości rzeczy sprzedanej<sup>6</sup>. Nie jest to jednak sytuacja typowa, gdyż w większości transakcji zawieranych w obrocie dziełami sztuki, przedmiot sprzedaży opisywany jest jako praca konkretnego artysty lub przedmiot pochodzący z określonego okresu artystycznego lub przypisany konkretnej szkole. Informacja taka decyduje o wysokości ceny takiej rzeczy, w szczególności jeśli przedmiotem umowy sprzedaży jest praca znanego i cenionego artysty. Określenie takich właściwości dzieła sztuki może być zamieszczone w katalogu aukcyjnym, dostarczone w formie opinii przez samego sprzedawcę lub wynikać z innych okoliczności (np. wysokość ceny)<sup>7</sup>. W szczególności, jeśli umowa była zawarta z podmiotem zajmującym się profesjonalnie obrotem dziełami sztuki lub za jego pośrednictwem, to kupujący-amator

---

5 Por. K. Siehr, *International Art Trade and Law*, „Collected Courses of the Hague Academy of International Law”, t. 243 (1993), nr 6, s. 28.

6 Ibidem, s. 28 i cyt. tam orzecznictwo. Należy w tym miejscu jednak wyraźnie podkreślić, że sam fakt zakupu dzieła sztuki na pchlim targu nie wyklucza odpowiedzialności sprzedawcy za brak cechy autentyczności rzeczy sprzedanej. Chodzi tu natomiast o taką sytuację, w której kupujący nabył przedmiot jako „okazję”, nie kierując się żadnymi zapewnieniami sprzedawcy – niejako na własne ryzyko.

7 Ibidem.

może żywić słuszne przekonanie, że przedmiot tej umowy jest autentyczny.

W sytuacji, gdy już po zawarciu umowy zostanie ujawnione, że informacje co do autentyczności były błędne lub nieprawdziwe, sprzedawcy często twierdzą, że tylko wyrażali niewiązącą opinię i w żaden sposób nie umacniali kupującego w przekonaniu, że rzecz miała określone właściwości<sup>8</sup>. Z tego powodu, tak ważne jest więc dokładne określenie cechy autentyczności dzieła sztuki stanowiącego przedmiot sprzedaży<sup>9</sup>. W szczególności chodzi tu o określenia, które jednoznacznie wskazują, że autorem dzieła jest konkretny artysta, albo takie, z których wynika, że może chodzić o danego artystę, ale nie ma co do tego pewności i fakt ten obie strony akceptują, dzieląc się niejako ryzykiem związanym z autentycznością. Interpretacja treści sformułowań i zapewnień użytych do określenia przedmiotu sprzedaży jest więc kluczowa przy ustalaniu skutków prawnych nabycia nieautentycznego dzieła sztuki.

W polskim kodeksie cywilnym (kc)<sup>10</sup>, sprzedawca jest zobowiązany udzielić kupującemu potrzebnych wyjaśnień o stosunkach prawnych i faktycznych dotyczących rzeczy sprzedanej oraz wydać posiadane dokumenty, które jej dotyczą (art. 546 §1 kc). Ponadto, jeśli jest to umowa zawierana z udziałem konsumentów, dokumenty te muszą być sporządzone w języku polskim<sup>11</sup>. Wydaje się, że można uznać, iż w przypadku umowy sprzedaży dzieła sztuki będą tu wchodzić w grę wszystkie dokumenty określające autentyczność sprzedanego dzieła, takie jak certyfikaty autentyczności, ekspertyzy co do atrybucji, pochodzenia itp.

W prawie szwajcarskim, obowiązek sprzedawcy względem kupującego odnośnie do dostarczenia istotnych informacji co do przedmiotu umowy jest generalnie wyprowadzony z zasady dobrej wiary i dotyczy

8 Ibidem.

9 M. Drela, *Cywilnoprawne konsekwencje niewykonania lub wadliwego wykonania umowy sprzedaży dzieła sztuki przez sprzedawcę*, w: *Rynek sztuki. Aspekty prawne*, W. Kowalski, K. Zalańska (red.), Wolters Kluwer, Warszawa 2011, s. 47.

10 Dz.U. z 1964 r. Nr 16, poz. 93 z późn. zm.

11 Art. 3 ust. 6 Ustawy z dn. 27 lipca 2002 r. o szczególnych warunkach sprzedaży konsumenckiej oraz o zmianie kodeksu cywilnego (u.s.w.s.k.), Dz.U. z 2002 r. Nr 141, poz. 1176, ze zm.

również sprzedaży dzieł sztuki<sup>12</sup>. Wynika on przede wszystkim z różnic w doświadczeniu i wiedzy pomiędzy stronami umowy, w szczególności gdy sprzedawca zajmuje się obrotem dziełami sztuki profesjonalnie, a kupujący jest amatorem. Orzecznictwo sądów szwajcarskich stoi generalnie na stanowisku, że jeśli sprzedawca jest świadomy, iż kupujący działa pod wpływem mylnego przeświadczenia co do autentyczności dzieła sztuki i wpływa to na jego decyzję odnośnie zakupu, to jest on zobowiązany dostarczyć mu niezbędne informacje, nawet gdy kupujący jest w błędzie na skutek własnego zaniedbania<sup>13</sup>. Zapewnienie o podstawowej właściwości dzieła sztuki, tj. jego autentyczności może być dokonane w sposób wyraźny, w szczególności poprzez odpowiednie certyfikaty wystawiane przez artystów lub ekspertów, oraz w sposób dorozumiany np. poprzez zamieszczenie w ofercie sprzedaży ceny odpowiadającej wartości przedmiotowi oryginalnemu<sup>14</sup>.

W prawie francuskim natomiast obowiązek sprzedawcy zapewnienia wszystkich istotnych cech oferowanego do sprzedaży dzieła sztuki jest ograniczony wyłącznie do sytuacji, w których kupujący dysponuje mniejszą wiedzą<sup>15</sup>. Innymi słowy, chodzi tu o sytuację, w której kupujący jest amatorem. Może on bowiem domniemywać, że oferowane do sprzedaży dzieło jest autentyczne, wtedy gdy sprzedawca przedstawia się jako osoba zajmująca się profesjonalnie handlem sztuką, w szczególności gdy chodzi o renomowaną galerię lub dom aukcyjny<sup>16</sup>. Aby jednak wyeliminować trudności związane z interpretacją informacji i zapewnień udzielanych przez sprzedawcę odnośnie autentyczności dzieła sztuki, w prawie francuskim (podobnie jak w niektórych ustawodawstwach stanowych USA), wprowadzono bardzo ściśle zasady definiowania terminów używanych w tym kontekście<sup>17</sup>. W dekrete z 1981 roku o zwalczaniu nieuczciwych praktyk w obrocie dziełami sztuki (dalej jako „dekret

---

12 Zob. C. Olsburgh, op. cit., s. 7.

13 Ibidem, s. 7 i cyt. tam literatura.

14 Ibidem, s. 8.

15 Ibidem, s. 22.

16 Ibidem, s. 24–25.

17 Zob. K. Siehr, op. cit., s. 29–33.

z 1981 r.)<sup>18</sup>, nałożono na sprzedawców obowiązek przedstawienia kupującemu, na jego żądanie, odpowiedniego rachunku, faktury lub innego dokumentu określającego cechy sprzedanego przedmiotu. Dotyczy to charakterystyki danego dzieła sztuki, jego wieku, pochodzenia oraz cech fizycznych, o ile zostały one podane w ofercie sprzedaży. Obowiązkowi temu podlegają zarówno sprzedawcy profesjonalni, jak i okazjonalni, jak również funkcjonariusze publiczni i osoby upoważnione do prowadzenia publicznych licytacji (art. 1 dekretu z 1981 r.). Dalej określono zasady atrybucji oraz podawania informacji dotyczących zmian w substancji dzieła, a także nałożono obowiązek wyraźnego określenia czy dane dzieło jest kopią albo reprodukcją. Tak więc dekret z 1981 r. zobowiązuje do zapewnienia kupującemu wszystkich informacji mających znaczenie dla określenia autentyczności sprzedanego dzieła sztuki. Naruszenie przepisów dekretu pociąga za sobą sankcje karne (grzywna).

Na szczególną uwagę zasługują przyjęte definicje terminów używanych do określenia autentyczności oraz atrybucji dzieła sztuki (art. 3–7 dekretu z 1981 r.). Po pierwsze, wymieniono sformułowania oznaczające, że sprzedawca zapewnia, iż dane dzieło jest utworem konkretnego artysty i ponosi za to odpowiedzialność wobec kupującego. Chodzi tu o następujące oznaczenia: dzieło nosi sygnaturę lub znak artysty; nazwisko autora poprzedza bezpośrednio oznaczenie (opis) lub tytuł dzieła; słowa *par* lub *de* znajdują się przed nazwiskiem autora. Natomiast informacja, że dany obiekt jest „przypisywany” (*attribué à*) danemu artyście określa, że przedmiot ten powstał w okresie jego działalności i istnieją poważne przypuszczenia, że może być on jego autorem<sup>19</sup>. Słowo „pracownia” (*atelier de*) przed nazwiskiem artysty oznacza, że sprzedane dzieło powstało w jego pracowni i pod jego kierunkiem. W przypadku pracowni rodzinnych, które zachowały to samo nazwisko

18 *Décret n°81-255 du 3 mars 1981 sur la répression des fraudes en matière de transactions d'oeuvres d'art et d'objets de collection*, tekst ujednolicony dostępny na stronie: <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006063458&dateTexte=20110216>.

19 W literaturze i orzecznictwie termin *attribué à* jest często krytykowany jako za mało precyzyjny i pozostawiający zbyt duży margines błędu. Zob. B. Demarsin, E.J.H. Schrage, op. cit., s. 575 i cyt. tam literatura.

przez wiele pokoleń wymagane jest, aby po słowie „pracownia” nastąpiło wskazanie konkretnej epoki. Termin „szkoła” (*école de*) poprzedzający nazwisko artysty mówi o tym, że autor dzieła był uczniem wspomnianego mistrza, pozostawał pod jego wpływem albo wykorzystywał jego technikę. Takie określenie może być wykorzystywane tylko do oznaczenia dzieła powstałego w okresie życia danego artysty lub w czasie nie dłuższym niż 50 lat po jego śmierci. Kiedy jednak termin „szkoła” odnosi się do konkretnego miejsca, rozumie się przez to, że dzieło zostało wykonane w okresie istnienia konkretnego nurtu artystycznego, którego daty muszą zostać wskazane, podobnie jak nazwisko artysty, który stanowił część tego nurtu. Natomiast takie wyrażenia jak „w stylu”, „w manierze”, „w rodzaju” (*dans le goût de, style, manière de, genre de, d'après, façon de*) poprzedzające nazwisko konkretnego artysty, nie stanowią dokładnego oznaczenia tożsamości artysty, okresu powstania dzieła, ani szkoły.

## **Wady oświadczenia woli: błąd i podstęp**

We wszystkich trzech omawianych systemach prawnych przyjmuje się, że do zawarcia umowy sprzedaży niezbędne jest porozumienie stron w zakresie elementów konstytuujących jej treść, do których należą: określenie przedmiotu sprzedaży oraz ceny. Niewątpliwie konsens stron musi obejmować wszystkie istotne cechy przedmiotu umowy. W przypadku sprzedaży dzieła sztuki dotyczy to przede wszystkim jego autentyczności. Jeśli więc kupujący nabywa falsyfikat lub kopię w przekonaniu, że jest to oryginał, to możemy mieć tu do czynienia z działaniem pod wpływem błędu.

## Prawna doniosłość błędu

W najogólniejszym rozumieniu, „błąd” oznacza mylne wyobrażenie człowieka o rzeczywistości lub brak jakiegokolwiek wyobrażenia o niej<sup>20</sup>. W literaturze odróżnia się tzw. błąd sensu stricto od pomyłki. W pierwszym przypadku chodzi o mylne wyobrażenie o prawdziwym stanie rzeczy, często cytując przykłady związane z transakcjami na rynku sztuki: pewna osoba kupuje przedmiot pozłacany sądząc, że jest on złoty, albo kopię obrazu, będąc przekonana, że jest to oryginał<sup>21</sup>. Pomyłka jest natomiast definiowana jako mylne wyobrażenie o złożonym oświadczeniu woli, np. sprzedawca w ofercie napisał cenę 200 złotych zamiast 2000 złotych.

Pojawia się w tym miejscu pytanie: czy lub w jakim zakresie działanie pod wpływem błędu ma doniosłość dla skutków prawnych złożonego oświadczenia woli. Chodzi tu zatem o sankcję nieważności wadliwych czynności prawnych, np. umowy sprzedaży dzieła sztuki zawartej pod wpływem błędu co do jego autentyczności. Omawiane systemy prawne uwzględniają błąd przy ocenie skuteczności prawnej oświadczeń woli, ale tylko określone błędy mogą wpływać negatywnie na ich skuteczność<sup>22</sup>. W polskim prawie cywilnym błąd ma doniosłość prawną tylko wtedy, gdy dotyczy treści czynności prawnej (art. 84 §1 zd. 1 kc)<sup>23</sup>. Oznacza to, że błąd występuje wtedy, gdy mylne wyobrażenie osoby składają-

20 Zob. Z. Radwański, *System prawa prywatnego*, t. 2, red. Z. Radwański, wyd. 2, C.H. Beck, Warszawa 2008, s. 397 i n. oraz cyt. tam literatura; B. Lewaszkiewicz-Petrykowska, *System prawa cywilnego*, t. 1, red. S. Grzybowski, wyd. 2, INP PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 669–670; idem, *Wady oświadczenia woli w polskim prawie cywilnym*, Wydawnictwo Prawnicze, Warszawa 1973, s. 85 i nast.

21 A. Brzozowski, W. J. Kocot, E. Skowrońska-Bocian, *Prawo cywilne. Część ogólna*, wyd. 1, LexisNexis, Warszawa 2010, s. 231–232; K. Górską, *Wady oświadczenia woli*, w: *Podstawy prawa cywilnego*, E. Gniewek (red.), wyd. 3, C.H. Beck, Warszawa 2010, s. 161; A. Wolter, J. Ignatowicz, K. Stefaniuk, *Prawo cywilne. Zarys części ogólnej*, wyd. 2 zm., LexisNexis, Warszawa 2001, s. 307.

22 Zob. Z. Radwański, op. cit., s. 397.

23 Dz.U. z 1964 r., Nr 16, poz. 93 ze zm.

cej oświadczenie woli dotyczy któregokolwiek z elementów składających się na treść czynności prawnej, np. autentyczności dzieła sztuki, stanowiącego przedmiot umowy. Błąd musi być również istotny subiektywnie i obiektywnie (art. 84 §2 kc). Jest on istotny subiektywnie, gdy pozwala przypuszczać, że gdyby składający oświadczenie nie działał pod wpływem błędu, nie złożyłby oświadczenia tej treści. Błąd istotny obiektywnie oznacza, że musi istnieć uzasadnione przypuszczenie, że nikt znający rzeczywisty stan rzeczy nie złożyłby takiego oświadczenia.

W prawie francuskim wadę oświadczenia woli w ścisłym znaczeniu stanowi tzw. *erreur-nullité*<sup>24</sup> uregulowany w art. 1110 kodeksu Napoleona (k.N)<sup>25</sup>. Przepis ten przewiduje m.in. błąd co do samej substancji rzeczy będącej przedmiotem sprzedaży (*erruer sur la substance même de la chose – erreur substantielle/erreur in substantia*). Ma on doniosłość prawną, gdy dotyczy istotnej właściwości przedmiotu umowy oraz gdy determinuje oświadczenie woli, tzn. musi być decydujący dla jego złożenia<sup>26</sup>. Chodzi więc tu o błąd istotny subiektywnie, a nie obiektywnie, bo dotyczy właściwości, która w ogóle skłoniła stronę do zawarcia umowy. W orzecznictwie sądów francuskich oraz w literaturze przedmiotu przyjmuje się, że przy sprzedaży dzieła sztuki taką właściwością jest przede wszystkim jego autentyczność.

Zgodnie z art. 23 szwajcarskiego kodeksu zobowiązań (sz.k.z.)<sup>27</sup>, umowa nie wiąże tego, kto przy jej zawarciu był w błędzie istotnym (*erreur essentielle*). Błąd ma doniosłość prawną tylko wtedy, gdy jest przyczynowy dla oświadczenia woli i występuje w postaci określonej prawem<sup>28</sup>. W art. 24 sz.k.z., wymieniono wypadki takiego błędu i wyraźnie określono, że błąd tylko co do pobudki zawarcia umowy nie jest istotny.

24 Szerzej: B. Lewaszkiewicz-Petrykowska, *Wady oświadczenia woli...*, s. 87–88.

25 *Code civil des Français (Code Napoléon) du 21 mars 1804*, tekst ujednolicony dostępny na stronie: <http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEX-XT000006070721&dateTexte=20080121>.

26 Zob. B. Demarsin, E.J.H. Schrage, op. cit., s. 578–580; C. Olsburgh, op. cit., s. 25–26; B. Lewaszkiewicz-Petrykowska, *Wady oświadczenia woli...*, s. 89.

27 *Code de Obligations du 30 March 1911*, tekst ujednolicony (fr.) dostępny na: <http://www.admin.ch/ch/fr/rs/c220.html>.

28 B. Lewaszkiewicz-Petrykowska, *Wady oświadczenia woli...*, s. 95-96.



W praktyce prawa szwajcarskiego generalnie przyjmuje się, że błąd co do autentyczności dzieła sztuki nie dotyczy samej treści umowy, a jedynie jakości przedmiotu świadczenia. W związku z tym nie może być traktowany jako *erreur essentielle*. Może być jednak uznany za istotny, gdy dotyczył on okoliczności, które strona działająca pod jego wpływem, uznawała, zgodnie z zasadami dobrej wiary w stosunkach handlowych (*loyauté commercial*), za elementy istotne umowy – tzw. *erreur de base* (art. 24 ust. 1 pkt 4 sz.k.z.). Chodzi tu więc o błąd istotny zarówno obiektywnie, jak i subiektywnie<sup>29</sup>.

Szczególnym, kwalifikowanym, przypadkiem błędu jest podstęp<sup>30</sup>, tj. gdy mylne wyobrażenie o rzeczywistym stanie rzeczy wywołane jest świadomym, nagannym działaniem innej osoby, np. gdy sprzedawca przedstawił wadliwą ekspertyzę dotyczącą autentyczności oferowanego na sprzedaż dzieła sztuki lub w inny sposób przekonał kupującego do zakupu nieoryginalnego dzieła. W prawie polskim, zgodnie z art. 86 kc, nie jest konieczne, aby wywołany podstępny działaniem drugiej strony błąd był istotny. Taki błąd nie musi dotyczyć treści czynności prawnej, ale może obejmować także inne okoliczności faktyczne lub prawne, wpływające na złożenie przez osobę czynności prawnej o konkretnej treści. Nie ma przy tym znaczenia, czy podstęp dopuściła się druga strona danej czynności prawnej, czy też osoba trzecia (art. 86 §2 kc). Przy czynnościach odpłatnych, takich jak umowa sprzedaży, strona wprowadzona w błąd podstępem osoby trzeciej musi jednak wykazać, że druga strona o podstępie wiedziała i nie zawiadomiła jej o nim.

W prawie szwajcarskim podstęp uregulowany jest w art. 28 sz.k.z. Zgodnie z tym przepisem, jeżeli strona zawarła umowę na skutek podstępu drugiej strony, to nie jest nią związana, nawet jeśli błąd nie był istotny. W sytuacji, gdy podstęp dopuściła się osoba trzecia, umowa pozostaje w mocy, chyba że druga strona wiedziała o podstępie lub z łatwością się mogła o nim dowiedzieć. Odnośnie do umów sprzedaży dzieł sztuki uznaje się, że sprzedawca działał podstępnie jeśli celowo wpro-

---

29 C. Olsburgh, op. cit., s. 9–10.

30 Zob. Z. Radwański, op. cit., s. 411 i n. oraz cyt. tam literatura;

B. Lewaszkiewicz-Petrykowska, *Wady oświadczenia woli...*, s. 132 i n.

wadzał w błąd kupującego co do autentyczności dzieła sztuki lub utwierdzał go w tym błędnym przekonaniu, wiedząc, że kupujący nie zawarłby umowy lub zawarłby ją na innych warunkach (np. niższa cena), gdyby był świadomy tego błędu<sup>31</sup>. W praktyce jednak strony umowy sprzedaży dzieła sztuki działające pod wpływem błędu co do jego autentyczności rzadko powołują się na art. 28 sz.k.z. z powodu trudności związanych z udowodnieniem świadomej, podstępnej intencji wprowadzenia w błąd przez drugą stronę<sup>32</sup>.

W prawie francuskim konstrukcja podstępu oparta jest na dwóch zasadniczych elementach: nieuczciwe zachowanie jednej strony oraz błąd drugiej (art. 1116 k.N.). Odnośnie do pierwszego elementu, to chodzi tu o takie zachowanie, które może polegać na działaniu, np. sprzedawca podaje nieprawdziwe informacje dotyczące przedmiotu oferowanego do sprzedaży, oraz na zaniechaniu (*réticence dolosive*) – jedna ze stron zataja istotne informacje (np. atrybucję dzieła sztuki), których ujawnienie mogłoby powstrzymać drugą stronę od zawarcia umowy<sup>33</sup>. Sądy francuskie przyjmują generalnie szerszy zakres odpowiedzialności wobec podmiotów zajmujących się profesjonalnie obrotem dziełami sztuki<sup>34</sup>. Jeśli chodzi o drugi element, to musi zostać udowodnione, że gdyby nie podstępne działanie jednej strony umowy, które wprowadziło drugą w błąd co do autentyczności dzieła sztuki lub jego wartości, to nie zawarłaby ona umowy, lub zawarła ją na innych warunkach (w szczególności niższa cena). W prawie francuskim przyjęte jest, że sprawcą podstępnych zabiegów musi być strona umowy. Podstęp osoby trzeciej, co do zasady nie usprawiedliwia żądania unieważnienia czynności prawnej, choć orzecznictwo wypracowało pewne wyjątki od tej reguły<sup>35</sup>.

---

31 C. Olsburgh, op. cit., s. 14–15.

32 Ibidem, s. 14.

33 Ibidem, s. 33.

34 Ibidem, s. 33–34; J. Ghestin, *Le droit interne français de la vente d'objets d'art et de collection*, w: M. Briat (red.), *International Sales of Works of Art*, ICC Pub., Paris–New York 1990, s. 141.

35 Szerzej: B. Lewaszewicz-Petrykowska, *Wady oświadczenia woli ...*, s. 137–138.

## Sankcje wadliwej czynności prawnej dokonanej pod wpływem błędu lub podstęp

W omawianych trzech systemach prawnych, podstawową sankcją wadliwej czynności prawnej dokonanej pod wpływem istotnego błędu stanowi możliwość uchylenia się jednej ze stron takiej czynności od skutków prawnych własnego oświadczenia woli. Prowadzi to do sankcji unieważnienia wadliwej czynności prawnej od chwili jej dokonania (*ex nunc*). W polskim prawie cywilnym, gdy oświadczenie woli zostało złożone innej osobie, a dokonana czynność była odpłatna (tak jak ma to miejsce przy umowie sprzedaży), uchylenie się od skutków prawnych swojego oświadczenia woli jest dopuszczalne tylko wtedy, gdy druga strona albo błąd wywołała, chociażby bez swej winy, albo wiedziała o błędzie lub z łatwością mogła taki błąd zauważyć (art. 84 §1 kc). W przypadku więc umowy sprzedaży dzieła sztuki, które okazało się nieautentyczne, kupujący może uchylić się od skutków prawnych złożonego przez siebie oświadczenia woli tylko wówczas, gdyby sprzedawca wiedział albo mógł z łatwością dowiedzieć się, że przedmiot umowy nie miał takiej właściwości (np. że była to kopia)<sup>36</sup>. Skutkiem tego będzie unieważnienie czynności prawnej (umowy sprzedaży), i jeżeli została ona wykonana, obowiązek zwrotu otrzymanego świadczenia według przepisów o bezpodstawnym wzbogaceniu. Na przepisy o błędzie może również powołać się sprzedawca, gdy kupujący wprowadził go w błąd co do autentyczności dzieła sztuki, w szczególności, gdy kupujący był profesjonalistą<sup>37</sup>. W polskim prawie cywilnym uprawnienie do uchylenia się od skutków prawnych czynności prawnej dokonanej pod wpływem błędu lub podstęp wygasa po upływie jednego roku od jego wykrycia i nie wymaga ono drogi sądowej (art. 88 §1 kc).

W prawie szwajcarskim strona, która zawarła umowę pod wpływem istotnego błędu lub podstęp, może uchylić się od skutków prawnych takiej czynności prawnej, poprzez oświadczenie złożone drugiej stro-

---

36 A. Brzozowski et al., op. cit., s. 232; P. Stec, *Odpowiedzialność domu aukcyjnego za wady fizyczne dzieła sztuki*, „Przegląd Prawa Handlowego” (1997), nr 11, s. 11.

37 P. Stec, op. cit., s. 11.

nie, w ciągu jednego roku od wykrycia błędu (art. 31 sz.k.z.). Droga sądowa nie jest konieczna. W konsekwencji unieważnienia umowy strony będą musiały sobie zwrócić wszystko, co od siebie otrzymały na podstawie przepisów o bezpodstawnym wzbogaceniu. Zgodnie z przepisami sz.k.z. strona działająca w błędzie nie musi wykazać, że druga strona umowy wiedziała o błędzie. Roczny termin liczy się od momentu, gdy strona jest pewna, że działała pod wpływem błędu (brak autentyczności dzieła sztuki został potwierdzony), a nie od momentu powzięcia wątpliwości<sup>38</sup>. Może to doprowadzić do sytuacji, gdy strona będąca w błędzie skorzysta z uprawnienia do unieważnienia umowy sprzedaży dzieła sztuki nawet po upływie 10-letniego terminu przedawnienia roszczeń majątkowych<sup>39</sup>. W sytuacji jednak, gdy błąd jednej ze stron spowodowany został jej niedbalstwem, jest ona zobowiązana zrekompensować straty poniesione przez drugą stronę na skutek unieważnienia umowy, chyba że druga strona wiedziała o błędzie lub powinna o nim wiedzieć (art. 26 ust. 1 sz.k.z.). Ponadto, jeśli wymagają tego zasady słuszności, sąd może orzec wyższe odszkodowanie (art. 26 ust. 2 sz.k.z.). Natomiast, gdy jedna ze stron umowy podstępnie oszukała drugą, ta poszkodowana może żądać naprawienia szkody (art. 41 sz.k.z.).

W prawie francuskim unieważnienie czynności prawnej może nastąpić jedynie na drodze sądowej (art. 1117 k.N.), poprzez wniesienie odpowiedniego powództwa przez pozostającą w błędzie stronę takiej czynności prawnej (*action en nullité*). Uprawnienie to jest ograniczone terminem pięciu lat od momentu, gdy błąd został odkryty. Dla skorzystania z uprawnienia do żądania unieważnienia umowy nie jest istotne czy druga strona wiedziała o błędzie. Strona umowy będąca w błędzie może żądać jej unieważnienia, gdy powzięła poważne wątpliwości co do autentyczności dzieła sztuki, nie musi jednak udowadniać jej braku<sup>40</sup>. Pięcioletni termin odnosi się również do powództwa o unieważnienie umowy z powodu podstępu drugiej strony. Konsekwencją unieważnienia umowy sprzedaży jest obowiązek obu stron zwrócenia sobie wszystkie-

---

38 C. Olsburgh, op. cit., s. 12.

39 Ibidem, s. 12–13.

40 Ibidem, s. 36.

go, co od siebie otrzymały. Odrębna kwestia odnosi się do możliwości dochodzenia przez jedną ze stron odszkodowania za szkody poniesione na skutek podstępu drugiej (art. 1382 k.N.)<sup>41</sup>.

## **Błąd co do autentyczności dzieła sztuki: przesłanki**

W wieloletniej praktyce sądy szwajcarskie i francuskie wypracowały linię orzecniczą, która zakłada, że mylne przekonanie co do autentyczności dzieła sztuki może stanowić przesłankę unieważnienia umowy sprzedaży, zarówno w sytuacji, gdy w błędzie był kupujący, jak i sprzedawca. Sąd Najwyższy Szwajcarii w serii wyroków dotyczących m.in. domniemanych dzieł sztuki takich artystów jak van Gogh oraz Picasso orzekał, że autentyczność może stanowić istotną (podstawową) cechę przedmiotu umowy sprzedaży dzieła sztuki, w szczególności w przypadku dzieł znanych artystów, gdyż wpływa to decydująco na ich wartość<sup>42</sup>. Co więcej, gdy błąd co do autentyczności jest błędem istotnym, stronie działającej pod jego wpływem przysługuje uprawnienie do żądania unieważnienia takiej umowy oraz zwrotu zapłaconej ceny. Strona powołująca się na błąd musi jednak wykazać, że: w chwili zawarcia umowy nie wiedziała, że dzieło sztuki było nieautentyczne; autentyczność dzieła stanowiła decydujący powód zawarcia przez nią umowy; druga strona powinna być świadoma, że autentyczność dzieła sztuki stanowiła taki decydujący powód zawarcia przez nią umowy (stronę będącą w błędzie)<sup>43</sup>.

Konstrukcja błędu istotnego w odniesieniu do mylnego wyobrażenia co do autentyczności dzieła sztuki była przedmiotem wnikliwych rozważań we francuskim orzecznictwie sądowym oraz literaturze przedmiotu. W praktyce sądów francuskich większość sporów dotyczących sprzedaży nieautentycznego dzieła sztuki rozstrzygana jest właśnie na podsta-

41 Zob. F. Duret-Robert, *Ventes d'oeuvres d'art*, wyd. 1, Dalloz, Paris 2001, s. 213.

42 C. Olsburgh, op. cit., s. 10–11 i cyt. tam orzecznictwo i literatura.

43 Ibidem.

wie konstrukcji *erreur sur la substance*<sup>44</sup>. Zgodnie z tą praktyką, umowa sprzedaży podlega sankcji nieważności, jeśli strona działająca pod wpływem błędu udowodni, że była pod jego wpływem w momencie zawarcia umowy. Musi przy tym m.in. wykazać że: autentyczność dzieła sztuki była istotną cechą; pewność co do autentyczności przedmiotu umowy była wyraźnie lub milcząco uzgodniona; nie zawarłaby umowy, gdyby wiedziała, że dzieło sztuki będące jej przedmiotem jest nieautentyczne; jej błąd co do autentyczności jest wybaczalny (*excusable*), tj. nie został przez nią zawiniony – kupujący upewnił się co do autentyczności według dostępnej mu wiedzy, np. zasięgając opinii eksperta lub konsultując dostępne katalogi i monografie dzieł artysty tzw. *catalogue raisonné*<sup>45</sup>; przedmiot sprzedaży jest nieautentyczny albo istnieją poważne wątpliwości co do jego autentyczności<sup>46</sup>.

Ostatnia z przesłanek jest szczególnie interesująca, gdyż zgodnie z orzecznictwem strona żądająca unieważnienia umowy sprzedaży z powodu błędu co do autentyczności dzieła sztuki, nie jest zobowiązana do ustalenia braku autentyczności, a jedynie istniejących co do niej poważnych wątpliwości<sup>47</sup>. Stanowi to duże ułatwienie dla strony, która pod wpływem błędu zawarła umowę, gdyż postępowanie o ustalenie/zaprzeczenie autentyczności dzieła sztuki jest na ogół bardzo kosztowne i czasochłonne<sup>48</sup>. Wykazanie jedynie poważnych wątpliwości może okazać się o wiele mniej kłopotliwe.

---

44 Zob. B. Demarsin, E.J.H. Schrage, op. cit., s. 578–588.

45 Szerzej na temat znaczenia *catalogue raisonné* zob. M. Findlay, *Catalogue raisonné* oraz P. Kraus, *Rola catalogue raisonné na rynku dzieł sztuki*, w: R.D. Spencer (red.), op. cit., s. 95–115; N. Jornod, *Le catalogue raisonné*, w: M.A. Renold, P. Gabus, J. de Werra (red.), op. cit., s. 19–27.

46 Za: C. Olsburgh, op. cit., s. 26–31.

47 F. Duret-Robert, *Ventes d'œuvres...*, s. 178–182.

48 Na temat roli biegłych oraz praw twórców i ich spadkobierców odnośnie potwierdzenia lub zaprzeczania autentyczności utworu (*droit moral*), zob. R. van Kirk, *Ustalenie autentyczności dzieła sztuki w prawie francuskim*, w: R.D. Spencer (red.), op. cit., s. 305–314; R.S. Kaufman (red.), *Art Law Handbook*, t. 1, Aspen Law and Business, New York 2000, s. 843–845.

## Wybrane przykłady z orzecznictwa

Na zakończenie rozważań nad konstrukcją błędu, warto przytoczyć cztery głośne sprawy z francuskiej praktyki sądowej dotyczące autentyczności dzieł dawnych mistrzów: Poussina i Fragonarda.

Przedmiotem pierwszej z tych spraw był obraz Poussina pt. *Marsjasz i Olympos*, datowany na 1626 r.<sup>49</sup>. Właścicielami byli małżonkowie Saint-Arroman, którzy zgodnie z rodzinną tradycją uważali, że obraz można przypisać Poussinowi. W 1968 r. właściciele wystawili go na aukcji w renomowanym paryskim domu aukcyjnym Hôtel Drouot. Eksperci domu uznali jednak, że obraz nie jest dziełem Poussina, a pochodzi ze szkoły braci Caraccich. Z taką atrybucją dzieło zostało sprzedane na aukcji za 2200 franków. Nabywcą okazało się Muzeum Luwru, które pod koniec licytacji skorzystało z prawa pierwokupu i obraz trafił do zbiorów państwowych. Wyszło niebawem na jaw, że eksperci Luwru dokonali dokładnych badań i w chwili zakupu byli przekonani, że wskazana w katalogu aukcyjnym atrybucja była błędna, a przedmiotem sprzedaży był oryginalny obraz Poussina. W tych okolicznościach, sprzedawca zażądał uznania umowy za nieważną, gdyż działał pod wpływem błędu co do autentyczności dzieła sztuki stanowiącego przedmiot sprzedaży. Po kilkunastu latach, sąd apelacyjny w Wersalu orzekł ostatecznie<sup>50</sup>, że umowa jest nieważna z powodu *erreur sur la substance*. W uzasadnieniu stwierdził, że atrybucja określona w katalogu aukcyjnym była istotnym elementem umowy sprzedaży i nie pozostawiała wątpliwości, że autorem oferowanego do sprzedaży obrazu nie jest Poussin. Przedstawiciele Luwru wiedzieli natomiast, że jest to błędna atrybucja, o czym świadczyło ich umocowanie do licytacji na kwotę dwudziestokrotnie wyższą niż ta, za którą ostatecznie kupili dzieło. Co więcej, w ciągu zaledwie dwóch tygodni od zakończenia aukcji opublikowali artykuł, w którym jednoznacznie przypisano dzieło Poussinowi. Rodzina Saint-Arroman odzyskała więc obraz i następnie sprzedała go osobie trzeciej za kwotę 7 mln franków. Kolejna sprawa

49 Opis sprawy za: B. Demarsin, E.J.H. Schrage, op. cit., s. 584 i cyt. tam orzecznictwo i literatura.

50 CA Versailles, ch. réunies, 7 janvier 1987, D. 1987, 485.

dotyczy innego dzieła tego artysty pt. *Ucieczka do Egiptu*, datowanego na 1657 r.<sup>51</sup> W 1985 r. właścicielka tego obrazu, określanego jako szkoła francuska, zawarła umowę z aukcjonerem, że w ciągu pół roku wystawi ona obraz na sprzedaż, jeśli przeprowadzi badania potwierdzające jego atrybucję kręgowi Poussina, a wręcz samemu mistrzowi. Po dokonaniu ekspertyzy katalog aukcyjny określał obraz jako pochodzący z pracowni Poussina. Cena minimalna wynosiła 100 tys. franków, a cena szacowana 150 tys.–200 tys. W 1986 r., płótno zostało kupione za kwotę 1,6 mln franków przez prywatną galerię braci Pardo z Paryża. W 1994 r. sprzedająca zorientowała się, na podstawie nowszej literatury, że obraz, który zbyła to oryginalne dzieło Poussina o wartości wielu milionów franków. Wystąpiła więc z powództwem o unieważnienie umowy sprzedaży z powodu *erreur sur la substance* po stronie sprzedawcy. Wskazywała przy tym, że aukcjoner, zwodząc ją niską ceną i pozostawiając duży margines wątpliwości czy obraz w ogóle można było uznać za pochodzący z pracowni Poussina, doprowadził ją do fałszywej opinii, że przypisanie autorstwa dzieła samemu mistrzowi było niemożliwe. W momencie zawarcia umowy, działała więc pod wpływem błędu co do autentyczności przedmiotu tej umowy. W 1998 r., sąd apelacyjny w Paryżu orzekł, że umowa jest nieważna, gdyż atrybucja określona w katalogu aukcyjnym była istotnym elementem umowy sprzedaży i niska wycena nie pozostawiała wątpliwości, że dzieło nie może być przypisane Poussinowi. Sprzedająca działała więc pod wpływem błędu co do istotnych właściwości przedmiotu umowy. Wyrok ten został podtrzymany również w kasacji w 2003 r.<sup>52</sup> Sprzedająca odzyskała więc obraz i sprzedała go w końcu Muzeum Sztuk Pięknych w Lyonie, uzyskując cenę 17 mln euro<sup>53</sup>. Następne dwie sprawy dotyczą sławnego obrazu *Zasuwka (Le verrou)* autorstwa Fragonarda, z 1777 r.<sup>54</sup>.

51 Opis sprawy za: B. Demarsin, E.J.H. Schrage, op. cit., s. 584–585.

52 Cass. Fr., 1e civ., 17 septembre 2003: Bull. Civ. I, no 182, 142.

53 Zob. N. Roloff, *Un Poussin pour le musée de Lyon*, „Grande Galerie, Le Journal du Louvre” (Autumn 2007), nr 1, s. 76–77.

54 Opis sprawy za: E. Mackaay, *The Civil Law of Contract*, w: G. de Geest (red.), *Contract Law and Economics*, Edward Elgar Publishing, Northampton 2011, s. 439 i T. Aït-Hellal et al., *Obligations*, „Revue De Droit Privé – Faculté de Droit de Montpellier” (Juillet – Septembre 2008), nr 3, s. 275–277.



Dzieło to, przypisywane szkole tego artysty, wypłynęło na rynek antykwareczny w 1933 r. jako własność kolekcjonera Jean-André Vincenta, który w tym też roku sprzedał je Madame Lebaron-Cotnareanu. Jej spadkobierca, Sportuno-Coty, sprzedał je z kolei na aukcji w 1969 r. za ok. 50 tys. franków. Nabywcą był paryski marszand François Heim, który dokonał konserwacji i badań obrazu, a te doprowadziły do uznania go za autentyczne dzieło Fragonarda. W końcu, w 1974 r. Heim odsprzedał dzieło Muzeum Luwru za, rekordową jak na ówczesne czasy, cenę 5 150 000 franków. Dowiedziawszy się o tym, Sportuno-Coty wniósł powództwo o unieważnienie umowy z 1969 r. z powodu błędu po stronie sprzedawcy. Sąd pierwszej instancji oddalił powództwo i w uzasadnieniu wskazał, że strony umowy z 1969 r. miały świadomość ponoszonego ryzyka co do autentyczności, gdyż przedmiotem sprzedaży był obraz przypisywany Fragonardowi. W kolejnej instancji umowa została jednak unieważniona. W końcu, w kasacji, Sąd Najwyższy (Cour de cassation)<sup>55</sup> podtrzymał w mocy wcześniejszy wyrok sądu apelacyjnego, ale orzekł, że rzecz nie może zostać zwrócona w naturze, gdyż w 1974 r. Muzeum Luwru nabyło ją w dobrej wierze. Nakazał więc Heimowi zwrot ceny, którą uzyskał za obraz pomniejszoną o tę, którą sam zapłacił w 1969 r. Orzekł jednak, że wykonana przez niego praca ekspercka (dzięki której obraz został uznany za autentyczne dzieło Fragonarda i tym samym jego wartość bardzo wzrosła), przyczyniła się do uzyskania przez Sportuno-Coty bezpodstawnej korzyści majątkowej jego kosztem i zasądził na rzecz Heima odszkodowanie w wysokości 1,5 mln franków.

Ostatnia sprawa dotyczyła również tego samego obrazu Fragonarda<sup>56</sup>. Tym razem powództwo unieważnienia umowy sprzedaży z powodu błędu po stronie sprzedawcy wnieśli spadkobiercy pierwszego kolekcjonera Vincenta, który sprzedał płótno Madame Lebaron-Cotnareanu w 1933 r., a której spadkobierca uzyskał unieważnienie umowy z 1969 r. Tym razem jednak sądy przyjęły inną pozycję. W 1987 r. powództwo zostało ostatecznie oddalone<sup>57</sup>. Cour de cassation orzekł, że strony w umo-

55 Cass. Fr., 1e civ., le 16 octobre 1979, Gaz.Pal., 1980, I, somm., 60; 25 mai 1992 : Bull. civ. I, n° 165.

56 Opis sprawy za: T. Aït-Hellal et al., op. cit., s. 276–277.

57 Cass. Fr., 1e civ., 24 mars 1987: D. 1987. Jur. 489.

wie z 1933 r. świadomie zaakceptowały ryzyko związane z niejasną atrybucją obrazu. Ani kupujący, ani sprzedawca nie mógł uchylać się od skutków umowy sprzedaży, gdyż żaden z nich nie działał pod wpływem błędu, bowiem ryzyko stanowiło integralną część umowy.

Taka interpretacja ryzyka związanego z niepewnością co do autentyczności dzieła sztuki stanowiącego przedmiot sprzedaży jest bardzo pozytywnie oceniana w doktrynie prawa francuskiego<sup>58</sup>, i coraz częściej stosowana przez sądy francuskie. W praktyce, strona żądająca unieważnienia umowy sprzedaży z powodu błędu, musi wykazać, że nie była świadoma ryzyka co do autentyczności przedmiotu umowy sprzedaży dzieła sztuki. Ryzyko takie nie musi być zdefiniowane w samej umowie, ale wystarczy, że w ekspertyzie dotyczącej autentyczności przedmiotu tej umowy jest ono wyraźnie określone. Omawiane wcześniej przepisy dekretu z 1981 r. pozostawiają tu stosunkowo mały margines interpretacyjny.

## **Skutki wadliwego wykonania umowy sprzedaży dzieła sztuki przez sprzedawcę**

We wszystkich omawianych systemach prawnych nabywcy dzieła sztuki, które okazało się nieautentyczne, oprócz uprawnienia do uchylecia się skutków wadliwej czynności prawnej, przysługuje również szereg roszczeń wynikających z wadliwego wykonania umowy przez sprzedawcę. Po pierwsze, może on powołać się na przepisy o rękojmi za wady fizyczne rzeczy sprzedanej. Może też dochodzić roszczeń odszkodowawczych na zasadach ogólnych – z tytułu nienależytego wykonania zobowiązania (*ex contractu*).

Istotne znaczenie ma w tym miejscu rozróżnienie sytuacji, kiedy przy sprzedaży nieautentycznego dzieła sztuki dochodzi do świadczenia *aliud pro alio* (tj. gdy sprzedawca świadczy zupełnie inną rzecz aniżeli przewidziana w umowie), a kiedy mamy do czynienia z wadą w rozu-

58 Zob. S. Lequette-De Kervenoaël, *L'authenticité des oeuvres d'art*, LGDJ, Paris 2006, s. 320.

mieniu przepisów o rękojmi za wady fizyczne. W polskiej nauce prawa cywilnego podkreśla się, że nie można mówić o wadzie fizycznej dzieła sztuki, jeżeli sprzedawca dostarczył kupującemu obraz innego malarza lub kopię zamiast oryginału<sup>59</sup>. Wydaje się, że może dotyczyć to też fałszyfikatu<sup>60</sup>. Gdy więc sprzedawca wydaje kupującemu rzecz niebędącą w ogóle dziełem sztuki, czyli inną niż przedmiot umowy, nie dochodzi w ogóle do spełnienia świadczenia<sup>61</sup>. W takiej sytuacji, kupującemu przysługują ogólne roszczenia przewidziane dla wierzyciela z tytułu niewykonania zobowiązania. W przypadku umowy sprzedaży dzieła sztuki – rzeczy oznaczonej co do tożsamości – kupujący, poza żądaniem wykonania zobowiązania, może również od umowy odstąpić i żądać zwrotu świadczenia wzajemnego oraz naprawienia szkody za zwłokę (art. 491 §1 kc). Kupujący może też nie odstępować od umowy, ale żądać odszkodowania na zasadach ogólnych (art. 471 kc)<sup>62</sup>.

Takie stanowisko nauki prawa cywilnego nie oznacza jednak, że w każdym przypadku nabycia nieautentycznego dzieła sztuki mamy do czynienia ze świadczeniem rzeczy zupełnie innej niż oznaczona w umowie<sup>63</sup>. W praktyce rynku sztuki, kupujący ma, do pewnego stopnia, możliwość obejrzenia oraz oceny rzeczy oferowanej do sprzedaży (w szczególności, gdy dysponuje fachową wiedzą i doświadczeniem). Jeżeli więc zdecydował się na zakup dzieła sztuki, które już po zawarciu umowy okazuje się nieautentyczne, nic nie stoi na przeszkodzie, aby kupujący powołał się na przepisy o rękojmi za wady fizyczne rzeczy sprzedanej. Jako że brak cechy autentyczności dzieła sztuki stanowi wadę, która istniała już w chwili zawarcia umowy, możliwy będzie w tym przypadku zbieg przepisów o rękojmi i nienależytym wykonaniu

59 J. Skąpski, w: *System prawa cywilnego*, t. III, cz. 2, red. W. Czachórski, S. Grzybowski, INP PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 127.

60 P. Stec, op. cit., s. 1; odmienne zdanie: T. Pajor, *Roszczenie o spełnienie świadczenia w naturze*, w: *Zaciąganie i wykonywanie zobowiązań*, E. Gniewek, K. Górską, P. Machnikowski (red.), Materiały III Ogólnopolskiego Zjazdu Cywilistów (Wrocław 25–27.09.2008 r.), C.H. Beck, Warszawa 2010, s. 265.

61 Zob. M. Dreła, op. cit., s. 49.

62 Ibidem, s. 51–52.

63 P. Stec, op.cit., s. 11.

zobowiązania<sup>64</sup>. Ponadto, jeśli kupujący nabywa dzieło sztuki jako konsument, tj. osoba fizyczna, która w celu niezwiązanym z działalnością zawodową lub gospodarczą kupuje rzecz ruchomą (towar konsumpcyjny) od przedsiębiorcy zawierającego umowę w zakresie prowadzonej działalności gospodarczej, mogą być również brane pod uwagę przepisy o odpowiedzialności sprzedawcy za niezgodność towaru konsumpcyjnego z umową<sup>65</sup>.

Niewątpliwie, kupującemu będzie najłatwiej skorzystać z przepisów o rękojmi za wady fizyczne. Zadaniem rękojmi jest ochrona zaufania kupującego, który ma prawo sądzić, że kupiona przez niego rzecz stanowi odpowiednik jego świadczenia. Sprzedawca nie może się zwolnić z odpowiedzialności wykazując, że nie ponosi winy za spowodowanie wady<sup>66</sup>. Odpowiada również wtedy, gdy o wadzie nie mógł wiedzieć. Natomiast w przypadku odpowiedzialności kontraktowej, kupujący musi dowieść, że sprzedający wiedział lub z łatwością mógł się dowiedzieć o istnieniu wady fizycznej lub prawnej. Wynika to z ogólnego obowiązku zachowania należytej staranności (art. 471 i 472 kc). Roszczenie z tytułu rękojmi ulega przedawnieniu po upływie roku od dnia nabycia rzeczy<sup>67</sup>, chyba że sprzedawca wadę podstępnie zataił, zaś roszczenie odszkodowawcze wygasa po upływie lat dziesięciu od daty zawarcia umowy.

Zgodnie z art. 556 §1 kc, sprzedawca jest odpowiedzialny względem kupującego, jeżeli rzecz sprzedana ma wadę fizyczną, która może polegać na: 1) zmniejszeniu wartości lub użyteczności rzeczy ze względu na cel w umowie oznaczony albo wynikający z okoliczności lub z przeznaczenia rzeczy; 2) braku właściwości, o istnieniu których sprzedawca zapewnił nabywcę; 3) niekompletności rzeczy. Wydaje się, że w sytuacji

---

64 Ibidem, s. 11.

65 Zob. M. Dreła, op. cit., s. 54.

66 Szerzej na temat ewolucji instytucji rękojmi w polskim prawie cywilnym zob. A. Falkowska, *Odpowiedzialność sprzedawcy z tytułu rękojmi za wady fizyczne rzeczy*, Wolters Kluwer, Warszawa 2010.

67 W sytuacji, gdy kupujący nabył dzieło sztuki jako konsument, sprzedawca odpowiada za niezgodność towaru konsumpcyjnego z umową jedynie w przypadku jej stwierdzenia przed upływem dwóch lat od wydania tego towaru kupującemu (art. 10 ust. 1 u.s.w.s.k.).

nabywania nieautentycznego dzieła, odpowiedzialność sprzedawcy z tytułu rękojmi dotyczy wady polegającej na zmniejszeniu wartości rzeczy sprzedanej oraz na braku cech, o których sprzedawca zapewnił nabywcę. Kluczowe znaczenia ma tu niewątpliwie interpretacja wyraźnych zapewnień sprzedawcy lub innych okoliczności (np. wysokość ceny), z których wynikałoby, że sprzedana rzecz jest autentyczna. Ponadto, w polskiej doktrynie prawa cywilnego, przyjmuje się również, że treść materiałów reklamowych i instrukcji, w tym katalogów aukcyjnych, należy traktować jako zapewnienie sprzedawcy o istnieniu opisanych w nich właściwościach rzeczy<sup>68</sup>. Charakter zapewnienia o autentyczności oferowanego do sprzedaży dzieła sztuki będą miały te opisy katalogowe, których interpretacja nie nasuwa żadnych wątpliwości<sup>69</sup>. W innych przypadkach, kupujący musi być świadomy ponoszonego ryzyka. Jeżeli kupujący wiedział o wadzie w chwili zawarcia umowy, to zgodnie z art. 557 §1 kc, sprzedawca jest w ogóle zwolniony z odpowiedzialności z tytułu rękojmi.

Jeżeli chodzi o uprawnienia nabywcy dzieła sztuki, które okazało się nieautentyczne, to może on od umowy odstąpić albo żądać obniżenia ceny. Oczywiście sprzedawca może dokonać natychmiastowej wymiany rzeczy na wolną od wad, czyli na autentyczne dzieło sztuki, ale w praktyce jest to na ogół niemożliwe. Ponadto, nabywca, który skorzystał z uprawnienia do odstąpienia od umowy albo obniżenia ceny, może żądać naprawienia szkody poniesionej na skutek istnienia wady, chyba że szkoda jest następstwem okoliczności, za które sprzedawca nie ponosi odpowiedzialności. W ostatnim wypadku kupujący może żądać tylko naprawienia szkody, którą poniósł przez to, że zawarł umowę, nie wiedząc o istnieniu wady, w szczególności może żądać zwrotu kosztów zawarcia umowy, kosztów odebrania, przewozu, przechowania i ubezpieczenia rzeczy (art. 566 §1 kc).

Strony umowy sprzedaży mogą odpowiedzialność z tytułu rękojmi ograniczyć lub wyłączyć (art. 558 §1 kc). Może to nastąpić tylko

68 Np. Franciszek Starowieyski, *Zjawa*, pastel, papier, 68,5 x 48,5 (w świetle *passee partout*), sygn. l.d. monogramem wiązany/1659, rok powstania 1959, cena wywoławcza: 3200 zł. Zob. P. Stec, op. cit., s. 14.

69 Ibidem.

w sytuacji, w której sprzedawca poinformował o tym nabywcę, czyniąc z tego zastrzeżenia składnik umowy. Jednakże wyłączenie czy ograniczenie rękojmi nie może nastąpić poprzez jednostronne publikowanie np. regulaminów aukcyjnych: nabywca musi bowiem potwierdzić, że zapis dotyczący ograniczenia rękojmi zna i akceptuje. Jeżeli sprzedawca podstępnie zataił wadę przed kupującym, wyłączenie lub ograniczenie odpowiedzialności z tytułu rękojmi jest bezskuteczne. W przypadku kiedy kupujący nabył dzieło sztuki jako konsument, jego uprawnień z tytułu niezgodności towaru konsumpcyjnego z umową nie można wyłączyć ani ograniczyć w drodze umowy zawartej przed zawiadomieniem sprzedawcy o niezgodności towaru z umową. W szczególności nie można tego dokonać przez oświadczenie kupującego, że wie o wszelkich niezgodnościach towaru z umową (art. 11 u.s.w.s.k.)<sup>70</sup>. W prawie szwajcarskim, podobnie jak w polskim, nieautentyczność dzieła sztuki stanowiącego przedmiot umowy sprzedaży może być traktowana zarówno jako aliud, czyli świadczenia rzeczy innej niż umówiona, jak i wada fizyczna w rozumieniu przepisów o rękojmi<sup>71</sup>. Skutki takiego rozróżnienia są analogiczne do tych w prawie polskim: jeśli świadczenie nieautentycznego dzieła sztuki będzie traktowane jako aliud, to nabywcy przysługują roszczenia z tytułu niewykonania umowy przez sprzedawcę, jeśli natomiast wydanie takiego przedmiotu będzie traktowane jako wadliwe wykonanie zobowiązania, to przysługują mu roszczenia w ramach odpowiedzialności z tytułu rękojmi oraz roszczenia odszkodowawcze na zasadach ogólnych. Orzecznictwo Sądu Najwyższego Szwajcarii oraz większość doktryny prawa cywilnego wyrażają przy tym opinię, że świadczenie nieautentycznego dzieła sztuki przez sprzedawcę należy traktować raczej w tym drugim rozumieniu, czyli jako wadliwe wykonanie zobowiązania<sup>72</sup>. Brak cechy autentyczności dzieła sztuki traktowany jest jako wada fizyczna, czyli brak właściwości, o której sprzedawca zapewniał, albo której kupujący w sposób uzasadniony mógł oczekiwać<sup>73</sup>.

70 Syntetycznie sformułowane różnice między reżimem odpowiedzialności sprzedawcy z tytułu rękojmi a odpowiedzialnością z tytułu niezgodności towaru konsumpcyjnego z umową podaje: A Falkowska, op. cit., s. 310-313.

71 C. Olsburgh, op. cit., s. 16 i 21.

72 Ibidem, s. 16-17.

73 Ibidem, s. 17.

Zarówno zasady odpowiedzialności sprzedawcy z tytułu rękojmi, jak i uprawnienia kupującego są bardzo zbliżone do rozwiązań przyjętych w prawie polskim. Sprzedawca odpowiedzialny jest więc za wady fizyczne rzeczy sprzedanej o których zapewnił, nawet jeśli o nich nie wiedział (art. 197 sz.k.z.). Nie jest jednak odpowiedzialny za wady, o których kupujący wiedział, a za wady, o których kupujący powinien się był dowiedzieć przy zachowaniu dostatecznej uwagi, odpowiada tylko wtedy, gdy zapewnił o ich braku (art. 200 sz.k.z.). Nabywcy przysługuje natomiast prawo do żądania rozwiązania przez sąd umowy sprzedaży albo obniżenia ceny. Mimo wniesienia powództwa o rozwiązanie umowy, jeśli okoliczności tego nie usprawiedliwiają, sąd może orzec jedynie o obniżeniu ceny (art. 205 ust. 2 sz.k.z.). W przypadku rozwiązania umowy, sprzedawca jest obowiązany zwrócić drugiej stronie jej świadczenie wraz z odsetkami oraz naprawić szkodę poniesioną na skutek istnienia wady, w szczególności jest zobowiązany do zwrócenia kosztów zawarcia umowy, kosztów sądowych itp. Odpowiedzialność sprzedawcy za inne szkody zależy od tego, czy można mu przypisać winę w ich powstaniu (art. 208 ust. 3 sz.k.z.).

Podstawowe różnice pomiędzy systemem polskim a szwajcarskim dotyczą natomiast terminów przedawniania roszczeń z tytułu rękojmi za wady. Do czasu nowelizacji kodeksu zobowiązań w 2003 r.<sup>74</sup>, w związku z implementacją konwencji UNESCO z 1970 r. dotyczącej środków zmierzających do zakazu i zapobiegania nielegalnemu przywozowi, wywozowi i przenoszeniu własności dóbr kultury (konwencja paryska)<sup>75</sup>, roszczenia te, tak samo jak w polskim kodeksie cywilnym, wygasły po upływie jednego roku od wydania rzeczy (art. 210 ust. 1 sz.k.z.), chyba że zostało dowiedzione, iż sprzedawca podstępnie wadę zataił (art. 210 ust. 3 sz.k.z.). Wymieniona wyżej nowelizacja wprowadziła dodatkowy przepis do kodeksu zobowiązań – art. 210 ust. 1(bis), w któ-

74 *Loi fédérale sur le transfert international des biens culturels du 20 juin 2003*, tekst oficjalny dostępny na stronie: [http://www.admin.ch/ch/fr/rs/444\\_1/index.html](http://www.admin.ch/ch/fr/rs/444_1/index.html). Szerzej na temat znaczenia tej ustawy zob.: B. Foëx, *La loi fédérale sur le transfert international des biens culturels: une point de vue de civiliste*, w: M.A. Renold, P. Gabus, J. de Werra (red.), *Criminalité, blanchiment et nouvelles réglementations en matière de transfert de biens culturels*, Schulthess, Genève–Zurich–Bâle 2006, s. 17–41.

75 Dz.U. z 1974 r., Nr 20, poz. 106.

rym określono maksymalny 30-letni termin przedawniania roszczeń za wady rzeczy sprzedanej, będącej dobrem kultury w rozumieniu art. 1 konwencji paryskiej. Dotyczy to oczywiście dzieł sztuki<sup>76</sup>. Nabywca nieautentycznego dzieła sztuki, o ile nie wiedział o wadzie, może dochodzić roszczeń z tytułu rękojmi w ciągu 30 lat od dnia zawarcia umowy. Gdy jednak sprzedawca działał w dobrej wierze (nie wiedział o wadzie), to uprawnienia nabywcy wygasają po upływie jednego roku od chwili, gdy dowiedział się on o wadzie rzeczy sprzedanej. Jeśli sprzedawca wadę podstępnie zataił, nabywca może skorzystać z uprawnień z tytułu rękojmi w ciągu 30 lat od zawarcia umowy, przy czym nie jest ważne, kiedy odkrył wadę<sup>77</sup>.

W prawie francuskim podstawowym uprawnieniem nabywcy nieautentycznego dzieła sztuki jest żądanie unieważnienia umowy z powodu błędu co do tej cechy przedmiotu umowy sprzedaży (*action en nullité*). Choć nie wyklucza to możliwości powołania się nabywcy na przepisy o niewykonaniu lub wadliwym wykonaniu zobowiązania, w praktyce takie sytuacje zdarzają się bardzo rzadko<sup>78</sup>. W przypadku więc świadczenia przez sprzedawcę nieautentycznego dzieła sztuki kupujący, poza żądaniem wykonania zobowiązania, może również żądać na drodze sądowej rozwiązania umowy (*action en résolution*, art. 1184 k.N.), zwrotu świadczenia wzajemnego oraz naprawienia szkody (art. 1150–1151 k.N.). Jeśli chodzi o odpowiedzialność sprzedawcy z tytułu rękojmi za wady fizyczne, to zgodnie z art. 1641 k.N., jest on odpowiedzialny względem kupującego za wady ukryte rzeczy sprzedanej (*défauts cachés de la chose vendue*), które sprawiają, że jest ona nieużyteczna ze względu na cel w umowie oznaczony, albo tak bardzo zmniejszają użyteczność tej rzeczy, że gdyby kupujący wiedział o wadach, to by jej nie nabył, albo zapłacił niższą cenę. Sprzedawca odpowiedzialny jest za wady ukryte, choćby o nich nie wiedział (art. 1643 k.N.). Jeżeli istnienie wady zostanie

76 Zgodnie z art. 1 konwencji paryskiej za dobra kultury uważane są „dobra, które ze względów religijnych lub świeckich uznawane są przez każde państwo za mające znaczenie dla archeologii, prehistorii, literatury, sztuki lub nauki”. Przepis ten określa również szczegółowo kategorie dóbr kultury.

77 Zob.: C. Olsburgh, op. cit., s. 20.

78 Ibidem, s. 34.



dowiedzione, nabywca ma wybór: może albo przedmiot umowy zwrócić i żądać zwrotu swojego świadczenia, albo go zatrzymać i żądać obniżenia ceny (art. 1644 k.N.). Sprzedawca, który nie wiedział o istnieniu wady, jest zobowiązany zwrócić nabywcy poza ceną także inne koszty powstałe w związku z umową. Gdy jednak zataił wadę, jest odpowiedzialny za wszystkie szkody poniesione przez kupującego (art. 1645–1646 k.N.). Jeśli chodzi o termin przedawniania roszczeń za wady rzeczy sprzedanej, to zgodnie z art. 1648 ust. 1 k.N. wygasa on z upływem dwóch lat, licząc od chwili wykrycia wady. W literaturze francuskiej nie ma zgody co do możliwości zakwalifikowania braku autentyczności dzieła sztuki jako wady fizycznej. Podobnie jak w nauce polskiej podnosi się, że brak autentyczności sprawia, iż sprzedawca świadczy zupełnie inną rzecz niż było to umówione, nie może więc być tu mowy o wadzie. W przypadku wady co do jakości, tak jak to jest uregulowane w art. 1641 k.N., brak pewnych właściwości nie dotyczy samej istoty rzeczy sprzedanej, a prowadzi jedynie do obniżenia jej wartości. Z kolei podnoszone są głosy przeciwne, utrzymujące, że przepisy o odpowiedzialności za *défauts cachés* odnoszą się nie tylko do fizycznych braków rzeczy sprzedanej, ale również do braku jej najbardziej pożądanых właściwości (jakości), co w przypadku dzieła sztuki odnosi się przede wszystkim do autentyczności<sup>79</sup>. Ponadto, tak jak wspomiano wcześniej, roszczenia z tytułu rękojmi za wady fizyczne są bardzo rzadko podnoszone przez kupujących w sytuacji nabycia nieautentycznego dzieła sztuki. Tym bardziej, że sądy interpretują często *défauts cachés*, wyłącznie w kategoriach wady zmniejszającej użyteczność rzeczy sprzedanej, a nie braku jej istotnych właściwości odnoszących się do samej substancji rzeczy, które przesądziły albo w ogóle doprowadziły do zawarcia umowy sprzedaży<sup>80</sup>. Skorzystanie z uprawnień określonych w art. 1644 k.N. wymaga udo wodnienia wady – braku autentyczności, co może okazać się niezwykle trudne i kosztowne, podczas gdy przy *action en nullité* wystarczy wykazać, że istnieją poważne wątpliwości co do cechy rzeczy sprzedanej.

79 Ibidem, s. 36, za: F. Châtelain, Ch. Pattyn, J. Châtelain, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, wyd. 3, Berger-Levrault, Paris 1999, s. 141.

80 Ibidem, za: J.M. Trigeaud, *L'erreur de l'acheteur, l'authenticité du bien d'art. Etude critique*, „Revue Trimestrielle de Droit Civil” 1982, nr 7, s. 69.

## Refleksje końcowe

We wszystkich trzech systemach prawnych, nabywcy, który w dobrej wierze zakupił nieautentyczne dzieło sztuki jako oryginał, przysługuje szereg roszczeń. Przy ocenie skutków nabycia takiego dzieła należy wziąć pod uwagę przepisy o wadach oświadczeń woli, odpowiedzialności *ex contractu* oraz o rękojmi za wady fizyczne. Skuteczność tych środków prawnych może być różna. W prawie francuskim chronione jest przede wszystkim przestrzeganie konsensualizmu czynności prawnych oraz zasad dobrej wiary. Dlatego najważniejszym środkiem prawnym przysługującym stronie umowy sprzedaży nieautentycznego dzieła sztuki, która działała w dobrej wierze jest prawo żądania unieważnienia umowy z powodu błędu w ciągu pięciu lat od jego wykrycia. Nieautentyczność przedmiotu takiej umowy stanowi o braku konsensu stron co do jej istotnych przedmiotowo elementów. Strona pozostająca w błędzie nie musi jednak dowodzić braku autentyczności dzieła sztuki – wystarczy, że wykaże istnienie poważnych wątpliwości. Musi natomiast dowieść, że błąd jej nie był zawiniony, tj. że nie mogła dowiedzieć się o nieautentyczności dzieła sztuki w chwili zawarcia umowy. W prawie francuskim, wprowadzono również szczegółowe zasady określania autentyczności przedmiotu umowy dzieła sztuki (dekret z 1981 r.), zapewniające sądom łatwiejszą ocenę ryzyka podejmowaną przez strony takiej umowy odnośnie do autentyczności. Natomiast kwestia możliwości skorzystania przez nabywcę nieautentycznego dzieła sztuki z przepisów o rękojmi za wady ukryte jest przedmiotem kontrowersji we francuskim orzecznictwie i nauce prawa cywilnego.

W prawie szwajcarskim brak autentyczności sprzedanego dzieła sztuki traktowany jest przede wszystkim jako wada fizyczna, czyli brak właściwości, o której sprzedawca zapewniał, albo której kupujący w sposób uzasadniony mógł oczekiwać. Przepisy o rękojmi są szczególnie korzystne dla nabywcy ze względu na wydłużony 30-letni termin przedawnienia roszczeń dotyczących dóbr kultury. Nabywca może powołać się również na przepisy o odpowiedzialności kontraktowej i na przepisy o błędzie. W tym ostatnim przypadku, nabywca nie musi wykazać,

że sprzedawca wiedział o błędzie. Ponadto, niedbalstwo kupującego nie wyklucza możliwości powołania się przez niego na przepisy o wadach oświadczenia woli.

W prawie polskim nabywcy w dobrej wierze nieautentycznego dzieła sztuki najłatwiej będzie skorzystać z przepisów o rękojmi za wady fizyczne, a w przypadku sprzedaży konsumenckiej z przepisów o odpowiedzialności sprzedawcy za niezgodność towaru konsumpcyjnego z umową. Problem mogą natomiast stanowić krótkie terminy przedawnienia: rok (rękojmia), dwa lata (niezgodność towaru z umową), licząc od dnia wydania rzeczy. Dlatego bardziej korzystne może okazać powołanie się na przepisy o błędzie, gdyż pozwalają one na uchylenie się od skutków oświadczenia woli złożonego pod wpływem błędu w ciągu roku od jego wykrycia. W przypadku nabycia nieautentycznego dzieła sztuki, nabywca będzie mógł się powołać na błąd, o ile sprzedawca wiedział o błędzie lub mógł się o nim z łatwością dowiedzieć. Można przypuszczać, że gdy sprzedawca jest profesjonalistą, obowiązują go wyższe standardy i generalnie powinien wiedzieć co sprzedaje. W niektórych sytuacjach korzystne może okazać się sięgnięcie do przepisów o odpowiedzialności kontraktowej sprzedawcy, ze względu na dłuższy – 10-letni – okres przedawnienia. Na rozwój orzecznictwa i doktryny polskiego prawa cywilnego odnośnie do skutków prawnych nieautentycznego dzieła sztuki trzeba pewnie będzie jeszcze poczekać.

Na zakończenie warto jeszcze raz przypomnieć francuskie rozwiązania dotyczące definicji terminów używanych do określenia autentyczności dzieł sztuki w obrocie handlowym. Podają one w sposób możliwie jednoznaczny, jak rozumieć wyrażenia używane przez ekspertów i historyków sztuki przy atrybucji dzieł sztuki, tym samym określając, jaki stopień ryzyka co do autentyczności przedmiotu umowy został zaakceptowany przez strony umowy sprzedaży. Wydaje się, że taka generalna, powszechnie obowiązująca, standaryzacja sformułowań używanych w obrocie dziełami sztuki, mogłaby również w Polsce nieco ułatwić rozstrzygnięcie sporów dotyczących nieautentycznych dzieł sztuki.

## **Dr Wojciech Szafrński**

Adiunkt na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie prowadzi wykłady z obrotu dziełami sztuki.

Był kuratorem kilku wystaw sztuki polskiej po 1945 roku. Jest ekspertem instytucji kultury i muzeów w zakresie problematyki prawnej dotyczącej dzieł sztuki i redaktorem serii wydawniczej Wokół Problematyki Prawnej Zabytków i Dzieł Sztuki. Członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym oraz Polskiego Towarzystwa Legislacji.

## **PRZECIWDZIAŁANIE FAŁSZERSTWOM DZIEŁ SZTUKI. KU NOWYM ROZWIĄZANIOM PRAWNYM**

Każdy artykuł dotyczący polskiego rynku sztuki powinien zaczynać się lub kończyć zdaniem: „dążmy do zdrowego rynku charakteryzującego się wiarygodnymi cenami i autentycznością obiektów”. Takie wezwanie, niczym Katona Starszego, choć nie dotyczące Kartaginy, a rodzimego handlu dziełami sztuki, jest w rzeczywistości nie tylko zawołaniem do uzdrowienia rynku, ale ratowaniem go przed krótkowzrocznością części środowiska zarówno kolekcjonerów, jak i antykwariuszy<sup>1</sup>. Czas wydaje się doskonały, z jednej strony nie miała jeszcze w Polsce miejsca tzw. przecena dzieł sztuki, a z drugiej nikt już nie ukrywa zjawiska falsyfikatów, przybierającego różne formy<sup>2</sup> i występującego w każdym z obszarów handlu sztuką (bazary i giełdy staroci, Internet, galerie, antykwariaty, domy aukcyjne) oraz jego negatywnych następstw dla całego rynku.

Najistotniejszym elementem każdej projektowanej regulacji jest przekonanie potencjalnych adresatów o konieczności jej dokonania. Nowe pomysły legislacyjne, bez względu na obszar – rodzaj rynku branżowego, nigdy nie są przyjmowane entuzjastycznie. Wynika to w głównej mierze z przyzwyczajenia podmiotów do istniejącej sytuacji prawnej, w której stworzyły one mechanizmy (wymuszone sytuacją ekonomiczną), pozwalające na ich funkcjonowanie w danym obszarze bez zewnętrznej ingerencji ustawodawcy. Co więcej pogodzenie interesów potencjalnych adresatów w każdej ze sfer – akurat na rynku sztuki – w dużej mierze jest niemożliwe z uwagi na odmienne oczekiwania ekonomiczne oraz

1 \* Za rozmowy o nowych pomysłach organizacji rynku sztuki pragnę na wstępie podziękować Katarzynie Zalaśińskiej i Kamilowi Zeidlerowi – byli oni pierwszymi słuchaczami i krytykami. Np. zjawisko tzw. szukania okazji na rynku sztuki dawnej przez kolekcjonera, uznającego kupowanie na aukcjach czy w renomowanych galeriach jako przejaw głupoty z racji dodatkowych opłat prowizyjnych czy aukcyjnych. Por. J. Miliszkiewicz, *Rynek sztuki czyli walizka iluzjonisty*, w: *Wokół problematyki prawnej zabytków i dzieł sztuki*, W. Szafrąński (red.), t. II, Poznań 2007, s. 9–19.

2 M.in. fałszerstwa obiektów, dopisywanie sygnatur do dzieł uznawanych za autentyczne, fałszowanie proveniencji, naklejek wystawowych czy ekspertyz.

różną siłę i stopień organizacji środowiska np. kolekcjonerów, antykwariuszy, ekspertów.

Są jednak pewne zagadnienia, których rozwiązanie na szczeblu legislacyjnym stanowią już dziś na polskim rynku sztuki „wspólny interes”, choć różne są propozycje rozwiązań i osiągnięcia określonego stanu faktycznego. Takim zagadnieniem jest z pewnością eliminacja falsyfikatów z rynku czy inaczej stawiając problem – działania na rzecz zwiększenia bezpieczeństwa i ochrony przed falsyfikatami, a więc stawianie na „mechanizmy” zapewniające lub wspierające autentyczność obiektu. Już samo takie zróżnicowanie pozwala zauważyć, że zagadnienie falsyfikatów i regulacji w tym zakresie nie ma się ograniczać jedynie do samej penalizacji zarówno fałszowania dzieł sztuki, jak i wprowadzania takich przedmiotów do obrotu, ale ma obejmować wiele innych działań. Wskazywany wielokrotnie w literaturze, najpierw brak przepisów, które pozwoliłyby skutecznie ścigać takie zjawiska<sup>3</sup>, a następnie niedoskonałość art. 109 a i 109 b ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami<sup>4</sup> nie pozostawia wątpliwości, iż nikt dziś – zarówno ze środowiska zbywców i nabywców dzieł sztuki, prawników zajmujących się naukowo tą problematyką, jak i organów ścigania, nie chce jedynie penalizacji (i lepszego poziomu legislacyjnego w tym względzie), ale podjęcia wielu innych działań ustawodawczych zmierzających do poprawy sytuacji, tj. przede wszystkim zajęcie się problematyką ekspertów i ekspertyz przez ingerencję państwa w tą sferę<sup>5</sup>.

Przez 21 lat funkcjonowania polskiego rynku sztuki problem autentyczności obiektów zawsze obecny, nigdy nie był skutecznie rozważany

---

3 Nie na podstawie przestępstwa oszustwa, ale za pomocą wyodrębnionego zespołu przepisów.

4 M.in. z uwagi na fakt, że dotyczą one zabytków, a nie wszystkich dzieł sztuki jako wyodrębnionej kategorii, co powoduje trudny do zaakceptowania dualizm kwalifikacji prawnej czynu, w szczególności w odniesieniu do sztuki współczesnej. Patrz m.in. K. Zeidler, *Nowe przestępstwa w systemie karnoprawnej ochrony dziedzictwa kultury*, „Ochrona Zabytków” 2006, nr 4, s. 66 i n.

5 Patrz W. Pływaczewski, *Nielegalne transakcje na rynku dzieł sztuki. Etiologia i fenomenologia zjawiska oraz możliwości przeciwdziałania*, w: *Prawna ochrona dziedzictwa kulturowego*, W. Szafrąński, K. Zalaśńska (red.), Poznań 2009, s. 219–233.

z pozycji koniecznych zmian legislacyjnych. Obecny stan jest z jednej strony wynikiem aktywności w tej mierze antykwaryszy, w tym SAP, z uwagi na narastający problem interpretacji zasad wyrażonych w kodeksie ICOM (zakazu wykonywania ekspertyz przez muzealników, z których pośrednicy w handlu sztuką najchętniej korzystają i korzystaliby dalej), z drugiej kolekcjonerów, którzy coraz głośniejsze wskazują na fakt krążenia falsyfikatów po rynku i słabości mechanizmu procesowego w zakresie fałszerstw. Trzeci element związany jest z tworzeniem się w ostatnim czasie środowiska prawniczego zajmującego się problemami zabytków i rynku sztuki wspieranymi przez m.in. takie podmioty jak Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych (obecnie Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów) czy dawniej Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków (obecnie Narodowy Instytut Dziedzictwa). Ostatni z elementów związany jest ze zwiększeniem aktywności państwa w zakresie regulacji dotyczących szeroko pojętej problematyki zabytków, muzeów czy prawa autorskiego.

Potrzeba regulacji kwestii eksperckich jest obecnie tak powszechna wśród uczestników rynku, że staje się najważniejszą przesłanką dla dokonania zmian<sup>6</sup>. W moim przekonaniu za kilka lat z taką samą potrzebą spotkamy się przy okazji innych problemów występujących dziś w obrocie dziełami sztuki. Stąd rodzi się pytanie: czy dokonać zmian w sposób „kroczący” – regulując rynek usług eksperckich, a nie zajmując się wieloma innymi istotnymi zagadnieniami pozostawiając je poza nawiasem zainteresowania i licząc na tzw. samoregulację? Szczególnie w tak trudnych kwestiach jak wiarygodność cen przy rozbieżnych interesach uczestników rynku bardzo trudno będzie znaleźć w przyszłości akceptację dla pomysłów, które dziś mogą stanowić jedną grupę zagadnień z zakresu rynku sztuki. Pomysł ewolucyjnej działalności legislacyjnej, polegający np. na dokonywaniu cząstkowych zmian w ramach trwają-

6 Patrz A. Jagielska, W. Szafrąński, M. Skąpski, *Eksperci i ekspertyzy na rynku dzieł sztuki*, w: *Wokół problematyki prawnej zabytków i dzieł sztuki*, W. Szafrąński (red.), t. 1, Poznań 2007, s. 27–52; D. Olejniczak, *Zarys problematyki prawnej fałszerstw dzieł malarskich*, w: *Prawo muzeów*, J. Włodarski, K. Zeidler (red.), Warszawa 2008, s. 82–91; M. Trzczeński, *Kilka uwag o znaczeniu ekspertyz dzieł sztuki i zabytków*, w: *Prawo muzeów...*, s. 71–81.

cych prac nad nowelizacjami *ustawy o ochronie zabytków i opieki nad zabytkami* oraz *ustawy o muzeach* poprzez umiejscawianie tam kwestii ekspertów nie jest dla mnie akceptowalny, jeżeli brak jednocześnie wizji całościowego ujęcie systemu ekspertów i ekspertyz. Traktować by to należało jako działalność legislacyjną „na próbę”, co nie wzbudza mego entuzjazmu, choć rozumiem, że jest to najkrótsza droga, która mogłaby zaradzić obecnej, patowej sytuacji odnośnie do ekspertów – muzealników.

Dziś na obrocie dzieł sztuki „ciążą”, moim zdaniem, trzy elementy, których znaczenie będzie ciągle wzrastało i tym samym coraz bardziej zmieniało rynek:

- zjawisko przemysłu sztuki i dominacja elementu inwestycyjności dzieł sztuki nad wymiarem artystycznym<sup>7</sup>;
- odejście od systemu zbywca–pośrednik–nabywca<sup>8</sup>, co pogłębiać będzie ofensywa sprzedaży internetowej i rosnący segment rynku sztuki współczesnej przy hermetyzowaniu artystów przez pośredników (przede wszystkim galerii poprzez różne formy umowy na wyłączność<sup>9</sup>);
- zwiększająca się rola ekspertów, a przede wszystkim doradców kolekcjonerów (zarówno artystycznych, jak i inwestycyjnych) przy poszerzaniu się grona kupujących dzieła sztuki w Polsce.

Tym samym szerzej wystąpią takie zjawiska jak:

- „odkrywanie” artystów sztuki dawnej jeszcze niewyeksplloatowanych rynkowo;
- promocja młodych twórców,
- wskazywanie na nowe segmenty rynku: fotografia, rzeźba, multimedia;
- rozwój różnych form upublicznienia kolekcjonerstwa prywatnego.

Tym samym struktura będzie się zmieniała w kierunku pokazanym

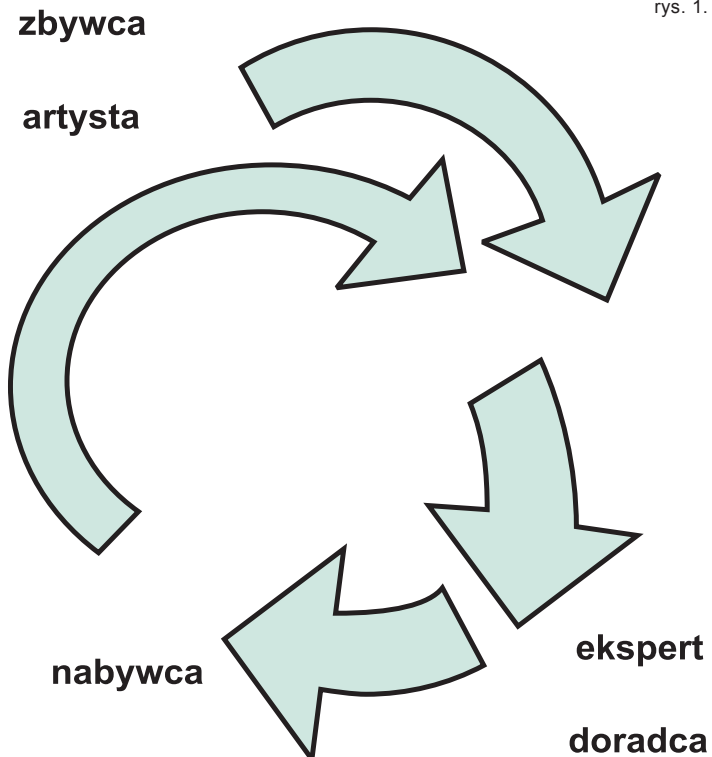
7 Patrz cykl artykułów T. Potockiego, *Sztuka inwestowania w sztukę* publikowanych w „Art&Business” (2010/12, 2011/1).

8 Zbywca nie zna nabywcy i odwrotnie (w Polsce z uwagi przede wszystkim na dominujący w handlu galeryjnym system komisowy).

9 System selekcji artystów współczesnych przez galerie, a następnie tzw. opieki zarówno w sensie dbałości marketingowej i cenowej odnośnie do prac danego artysty, jak i rozmiaru twórczości.



na rys. 1. z położeniem nacisku na wzrastające znaczenie pośrednika i zmieniające się otoczenie kolekcjonera (eksperci, doradcy np. finansowi).



Przy tak zarysowanej sytuacji bardzo trudno będzie obronić przed „zakusami” legislacyjnymi rynek dzieł sztuki. Z reguły powstają one bowiem z uwagi na: zagrożenie niebezpieczne dla innych obszarów działalności państwa (np. pranie brudnych pieniędzy, ucieczka przed fiskalizmem państwa), spodziewane korzyści finansowe (np. w formie podatków, opłat licencyjnych), uporządkowanie sytuacji (w tym przypadku transparentności rynku). Ukazana w innym artykule w tym zbiorze, ścieżka legislacyjna w zakresie problematyki fałszerstwa i odpowiednio okolic rynku sztuki pokazuje znaczącą przypadkowość działalności

legislacyjnej w tym względzie. Pomimo sporego zainteresowania tymi zagadnieniami, o czym świadczą np. działania SAP (m.in. kodeks etyki, wzór ekspertyzy, porozumienie z policją, projekty przeciwdziałania fałszerstwom) czy wzrastająca liczba publikacji i konferencji środowiskowych (z udziałem kolekcjonerów i pośredników)<sup>10</sup>, brak jest powszechnej akceptacji nawet co do tak podstawowego zagadnienia, jakim jest przedmiot ewentualnej regulacji.

rys. 2.

pośrednicy	inni uczestnicy rynku
1) zawód eksperta i formy organizacyjne	1) eksperci i ekspertyzy
2) stworzenie prawnych możliwości wykonywania ekspertyz przez muzealników	2) skuteczna eliminacja fałszerstw z rynku
3) skuteczna eliminacja fałszerstw z rynku	3) regulacje skuteczne przeciw nielegalnym grom rynkowym
4) odpowiedzialność osoby wprowadzające fałszyfikat do obrotu i jej eliminacja z rynku	4) odgórna profesjonalizacja zawodu antykwariusza
5) uszczegółowienie regulacji wywozowych z punktu widzenia pośrednika	5) udział czynnika publicznego w systemie aukcyjnym

Prezentowane na rys. 2 zestawienie nie pozostawia wątpliwości, że wspólnym przedmiotem regulacji jest przede wszystkim problem ekspertów i ekspertyz oraz eliminacji z rynku fałszerstw i fałszerzy (osób wprowadzających takie obiekty do obrotu). Trochę inaczej wygląda kwestia innych punktów dotyczących przedmiotu regulacji. Z racji długoletniej niesprawności samoorganizacyjnej pośredników część uczestników rynku wskazuje na konieczność odgórnej regulacji zawodu antykwariusza i ustawodawczego „wymuszenia” jego profesjonalizacji. Ta sama argumentacja wskazywana jest w przypadku postulatu udziału czynnika publicznego w aukcjach dzieł sztuki i jego prawnego unormowania. Dziś sytuacja jest trochę inna niż jeszcze 3-4 lata temu, gdy w skuteczną samoorganizację zawodową nie wierzyła nawet znaczna część samego środowiska. Przykładowo, obecnie SAP postępuje na drodze wewnętrz-

10 Można tylko żałować, że większość zagadnień dotyczy albo szczegółowych problemów, albo wskazywania na niedostatek regulacji, zdecydowanie mniej jest pomysłów na przyszłość.

nego profesjonalizowania członków, ale i z ich strony podnoszą się głosy o reglamentacji zawodu antykwariusza, z uwagi na fakt małej skuteczności takiej organizacji w eliminacji z rynku nieuczciwego antykwariusza znajdującego się poza stowarzyszeniem. Brak środka nacisku powoduje, że negatywna ocena galerzysty czy antykwariusza w świadomości publicznej zaczyna funkcjonować w odniesieniu do całego środowiska i nie pozostaje bez znaczenia dla utrzymywania przekonania o dobrej kondycji rynku i jego inwestycyjności. Także wśród właścicieli domów aukcyjnych zarysowuje się tendencja do uzdrawiania sytuacji na rynku cen aukcyjnych – mających przecież bezpośredni wpływ na rynek antykwaryczny. Ukazywanie w wynikach aukcyjnych prawie pełnej sprzedaży prac wystawionych w jednym domu aukcyjnym przy sprzedaży oferty w drugim na poziomie 20%, mniej więcej w jednym czasie, wzbudza wątpliwości nie tylko u kolekcjonerów, ale i samych pośredników przy sprzedaży aukcyjnej, o rzetelność publikowanych wyników<sup>11</sup>.

Tym samym sami pośrednicy coraz częściej zauważają konieczność dokonywania zmian dalej idących niż tylko te powszechnie dziś przyjmowane (tj. w zakresie rynku ekspertów i ekspertyz), nie wskazując jednak na drogę ich regulacji: ustawodawczą (regulacyjną) czy w ramach własnych organizacji zrzeszających różne podmioty handlujące sztuką, czy też ogólnie określonych zasad dobrych praktyk obowiązujących wszystkich bez względu na przynależność lub jej brak do określonych stowarzyszeń zawodowych.

Legislacja jest dziś postrzegana jako jeden z najważniejszych instrumentów regulacyjnych, ale nie jedyny. Po części jest to wynikiem większego niż dawnej zastosowania tzw. systemu OSR – Oceny Skutków Regulacji<sup>12</sup>. Zarówno bowiem rozwiązania legislacyjne, jaki i pozalegisłacyjne zgodnie z *Wytycznymi do oceny skutków regulacji* powinny realizować maksimum celów gospodarczych, środowiskowych i społecz-

11 Co więcej informacja o jakoby wysokiej sprzedaży aukcyjnej jednego podmiotu stanowi swoisty „wabik” dla nieświadomych występowania tego mechanizmu potencjalnych zbywców.

12 Obowiązek wykonywania OSR do rządowych projektów aktów prawnych został wprowadzony do Uchwały nr 49 Rady Ministrów z 19 marca 2002 r. – Regulamin Pracy Rady Ministrów (M.P. Nr 13, poz. 221) w 2001 r.

nych przy minimalnym możliwym obciążeniu podmiotów gospodarczych i społeczeństwa<sup>13</sup>.

Tym samym regulacja prawna jest uzasadniona w sytuacji, w której muszą być brane pod uwagę takie pytania jak:

- czy przyjęcie aktu prawnego pozwala zapobiec niedoskonałości rynku?
- czy zostaje wybrana najmniej kosztowna forma regulacji?
- czy korzyści netto przewyższają koszty?

Coraz większą uwagę zwraca się na alternatywne instrumenty regulacyjne. W odniesieniu do rynku sztuki można by rozważać takie jak:

a) **Samoregulacja** – w tym przypadku to podmioty na rynku sztuki winny między sobą i dla siebie przyjąć wspólne wytyczne, w szczególności kodeksy dobrych praktyk<sup>14</sup>. Niestety podstawowy problem polegałby na tym, kto owe „podmioty” miałby stworzyć. SAP choć skupia ważniejsze antykwariaty i galerie handlujące sztuką, ale należy do niego mniejsza część środowiska. Z kolei stowarzyszeń kolekcjonerów o większym zasięgu działania, czy skupiających powszechnie uważane za najważniejsze dla rynku w ogóle brak. W systemie samoregulacji wypracowane wytyczne byłyby tylko obowiązujące dla podmiotów, które uczestniczyły w ich tworzeniu lub je dobrowolnie przyjęły za swoje. W rzeczywistości wobec znikomej aktywności poza SAP, w tym względzie byłyby one obowiązujące akurat w środowisku, które stara się najbardziej profesjonalizować, ale nigdzie indziej.

b) **Współregulacja** to mechanizm, poprzez który akt ustawodawstwa powierza osiągnięcie celów określonych przez organ ustawodawczy stronom uznawanym w danym obszarze. W takim przypadku to legislator określa cele, metody, mechanizmy i sankcje regulacji, a w realizacji celów – uszczegółowieniu, uczestniczą strony uznane przez legislatora. Z tej perspektywy zmian na rynku sztuki, widać, że inicjatywa powinna wyjść od ustawodawcy, który wyznaczy przedmiot regulacji (np. działalność ekspercka, udział czynnika publicznego w aukcji), a następnie

---

13 Por. Ministerstwo Gospodarki – *Wytyczne do oceny skutków regulacji (OSR)*, Warszawa 2006, s. 4.

14 Czy, idąc dalej, rodzaje umów sektorowych.

„zaangażuje” do prac np. SAP, czy wybrane przez siebie inne podmioty, bez konieczności akceptacji całego środowiska – uczestników rynku sztuki. Taka działalność powinna zawsze zakończyć się aktem legislacyjnym. Spoglądając na dotychczasową działalność legislacyjną, trudno nie oprzeć się wrażeniu, że ustawodawca nie ma odpowiedniej wiedzy praktycznej o rynku i jego mechanizmach, by mógł jednoznacznie wyznaczyć cele regulacji oraz mechanizmy i sankcje. Legislator ma swobodę w określaniu podmiotów, nie ma wymogu konsultacji z całym środowiskiem, co jest plusem.

c) **Autoregulacja** obejmuje wypracowanie praktyk postępowania, wspólnych reguł i zasad, kodeksów, ustalanych przez przedsiębiorców, partnerów społecznych, organizacje pozarządowe i wszelkie grupy o charakterze zorganizowanym, w celu ustalenia, wypracowania podstaw dotyczących regulacji i organizacji ich aktywności<sup>15</sup>. Byłby to więc raczej etap wstępny i podobnie jak w przypadku samoregulacji obciążony tymi samymi zastrzeżeniami. Jedyna różnica polega na tym, że odnosiłyby się one do wszystkich podmiotów na rynku. Na ile wypracowane takie praktyki postępowania byłyby wspólne i powszechnie akceptowane, skoro nie uczestniczyłyby w ich tworzeniu większe gremium spośród uczestników rynku? Identyfikacja z nimi byłaby dość słaba, więc i ich przestrzeganie pozostawiałoby w praktyce wiele do życzenia. Oczywiście w przypadku zarówno samoregulacji, jak i autoregulacji, wart podkreślenia jest charakter prywatnoprawny, który w moim przekonaniu jest sam wartością. Jednakże z jednej strony ograniczona liczba podmiotów (przy samoregulacji), z drugiej trudności, jak pokazuje praktyka, obowiązywania jako *lex contractus* kodeksu dobrych praktyk całego środowiska – także niezrzeszonego (przy autoregulacji) – stawia pod znakiem zapytania ich skuteczność<sup>16</sup>.

d) **Koregulacja** – opierająca się na mechanizmie implementacji. Zgodnie z wytycznymi do OSR mechanizm ten zakłada wcześniejsze

15 W przeciwieństwie do współregulacji, autoregulacja nie implikuje aktu legislacyjnego.

16 Na możliwości wykorzystania samoregulacji wskazuje P. Stec, *Czy potrzebna jest reglamentacja działalności gospodarczej w zakresie organizacji i prowadzenia aukcji dzieł sztuki?*, w: Rynek sztuki. Aspekty prawne, W. Kowalski, K. Zalańska (red.), Warszawa 2011, s. 90–93.

przyjęcie jakiegokolwiek legislacji, co w konsekwencji musi prowadzić do zaangażowania sektora publicznego. W praktyce jest to połączenie instrumentu legislacyjnego z instrumentem samoregulacji. Podstawowe kwestie są regulowane, natomiast rozwiązanie kwestii szczegółowych jest proponowane przez sektor prywatny w tym przypadku środowisko antykwariuszy i kolekcjonerów. Spośród dwóch możliwych wariantów takiej koregulacji – oddolnego i odgórnego – warto zastosować model przenikania. Na etapie wstępnych prac także partnerzy społeczni (przedsiębiorcy, kolekcjonerzy) przedstawiają swoje uwagi, legislator tworzy pewne minimum – *quantum* podstawowych spraw przez niego uregulowanych. Kwestie szczegółowe pozostawione są do opracowania przez uczestników rynku.

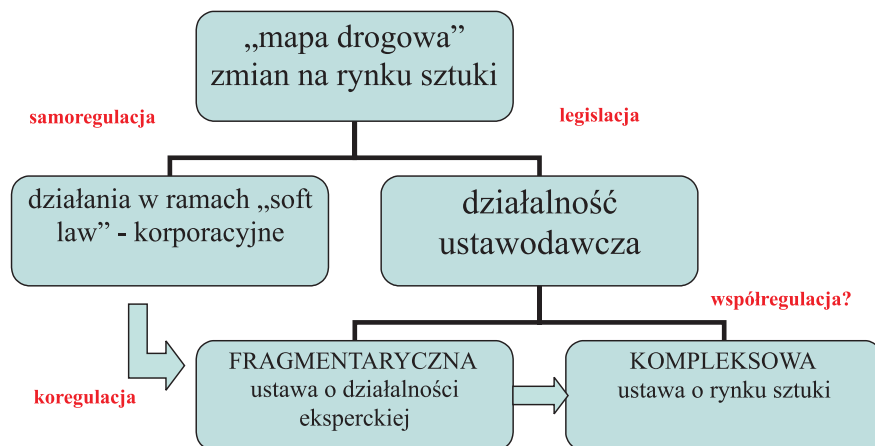
Oczywiście istnieje także opcja zerowa – powstrzymanie się od regulacji i pozostawienie stanu dotychczasowego. Wydaje się jednak, że w przypadku pewnych problemów na rynku sztuki, jak choćby system ekspercki, utrzymanie *status quo* jest niemożliwe. Tym bardziej, że coraz trudniejsze byłoby utrzymywanie tzw. dobrej atmosfery wokół rynku przy zarzutach braku działań. Opcja zerowa sprzyja raczej odpływowi kupujących, towaru i spadkowi stopnia inwestycyjności.

Pomysł na „mapę drogową” zmian na rynku sztuki opierałby się w zależności od wariantu na połączeniu różnych instrumentów regulacyjnych – patrz rys. 3.

W **pierwszym wariantcie** podstawowym instrumentem jest samoregulacja. Zaczątki jej dojrzeć już można w przypadku antykwariuszy należących SAP. Wszystkich członków obowiązuje szesnastopunktowy kodeks postępowania – określony mianem *Podstawowe zasady działania i dobrego postępowania antykwariuszy i marszandów zrzeszonych w SAP*<sup>17</sup>. Dokument ten wraz ze Statutem stanowi jedyny przejaw samoregulacji w ramach porozumienia zrzeszonych w Stowarzyszeniu podmiotów. SAP w ostatnim czasie wypracował także wytyczne dotyczące wymogów ekspertyzy (wzór), które powinny być stosowane w obrocie dziełami sztuki. Ponad 100 członków należących do tego Stowarzyszenia wydaje się sporą liczbą. Jednakże w świetle zestawienia przygo-

---

17 Patrz <http://www.antykwariusze.pl/kodeks-postpowania>.



rys. 3.

townego przez J. Białyńską-Birulę w ramach Raportu o rynku sztuki na Kongres Kultury Polskiej w Krakowie w 2009 r. zawierającego 578 galerii i antykwariatów w Polsce oraz 10 domów aukcyjnych<sup>18</sup>, liczba członków SAP nie jest tak imponująca. Przynależność do Stowarzyszenia nie jest powszechna, a rekomendacje i zalecenia SAP nie są w pełni respektowane przez wszystkich członków, nie mówiąc o nieznacznym obecnie ich oddziaływaniu na podmioty niezrzeszone. Oczywiście, ten rodzaj *soft law*, w dłuższej perspektywie czasowej i w toku dalszej profesjonalizacji zawodu antykwariusza jest bardzo pożądanym. Tym bardziej, że nie ma przeszkód, by powstawały dalsze stowarzyszenia antykwaryczne czy galerzystów handlujących sztuką współczesną. Nie wypracują one jednak, w moim przekonaniu, zasad rynku eksperckiego i nie stworzą jego form organizacyjnych. Takie działania bowiem mogą być odbierane przez innych uczestników rynku jako działania na własną korzyść i nie będą w pełni akceptowane z uwagi na świadomość braku niezależności eksperta i nadmiernego jego powiązania z antykwariuszem. Brak zrzeszenia kolekcjonerów potęguje przekonanie o silniejszej

18 Choć autorka raportu wprowadziła do zestawienia kilka podmiotów, które albo już nie prowadzą działalności handlowej w zakresie dzieł sztuki, albo jest ona na minimalnym poziomie, to jednak podana tam liczba nie odbiega znacząco od rzeczywistości. [http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportRynekSzt/rynek\\_dziel\\_sztuki\\_raport\\_w.pelna%281%29.pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportRynekSzt/rynek_dziel_sztuki_raport_w.pelna%281%29.pdf).

pozycji pośrednika w obrocie dziełami sztuki w Polsce. Stąd postulaty, aby w formie legislacyjnej uporządkować rynek antykwaryczny i pomysł reglamentacji samego zawodu antykwariusza<sup>19</sup>.

Regulacje rynku sztuki powinny opierać się na systemie koregulacji ustawodawcy i innych uczestników rynku w zależności od szczegółowych zagadnień. Przykładowo, w zakresie handlu antykwarycznego ze zrzeczeniami galerzystów (antykwariuszy, marszandów) i kolekcjonerów, rynku aukcyjnego – domów aukcyjnych, rynku usług eksperckich z udziałem także muzeów jako instytucji czy działających na rynku ekspertów (zarówno historyków sztuki, jak i konserwatorów). Przy określeniu w systemie legislacyjnym zagadnień podstawowych to oni w ramach kwestii szczegółowych stosowaliby system samoregulacji.

W **wariancie drugim** zmiany na rynku sztuki opierałyby się przede wszystkim na instrumentach w postaci legislacji i współregulacji. Ustawodawca tworząc ustawę o rynku sztuki, mógłby korzystać z tego drugiego instrumentu, nie mając pełnego obrazu rozwiązań szczegółowych, ale wyznaczając podstawowe elementy regulacji i porządkując wiele kwestii oraz zapewniając większą transparentność rynku, bardzo pożądaną dla systemu finansowego czy ubezpieczeniowego.

W **wariancie trzecim** ustawodawca decyduje się na legislację jedynie w zakresie ekspertów i ekspertyz, pozostawiając sprawę rynku dzieł sztuki bez ingerencji, licząc jednocześnie na samorzutne wystąpienie mechanizmów samoregulacyjnych lub autoregulacyjnych w przyszłości.

Każdy z tych wariantów ma swoje zalety i wady. Wiele wskazuje na to, iż najłatwiejszą – poza stanem zerowym – jest realizacja wariantu trzeciego. Takie podejście ustawodawcy można by tłumaczyć jako minimalizowanie działalności reglamentacyjnej państwa w rynek sztuki oraz chęć rozwiązania problemu, co do którego panuje zgodność wśród jego uczestników, tj. regulacje ekspertów i ekspertyz jako mechanizmu wspierającego eliminację falsyfikatów z obrotu dziełami sztuki. Warto jednak zastanowić się, czy wariant drugi i trzeci nie powinien już dziś być rozważany z uwagi na szereg innych problemów, z którymi na dalszym

---

19 Por. R. Stankiewicz, *Antykwariusz – zawód reglamentowany?*, w: *Rynek sztuki...*, s. 94–106.



etapie rozwoju rynek będzie się borykał.

Ustawa o rynku sztuki winna zawierać regulacje nie tylko dotyczące tak podstawowych spraw, jak kwestia podmiotów prowadzących działalność w sferze handlu dziełami sztuki czy przepisy dotyczące ekspertów i ekspertyz, ale takie zagadnienia jak: regulacje w sferze działalności aukcyjnej, specyficznych rodzajów sprzedaży – w tym sprzedaży internetowej (zakazu stosowania określonych klauzul); urzędowych baz danych; przestępstw i niedozwolonych praktyk na rynku dzieł sztuki, promocji sztuki polskiej i finansowania zakupów instytucjonalnych na rynku; organizacji samorządowych. Nie znaczy to oczywiście opowiedzenie się np. za reglamentacją zawodową. W systemie koregulacji, przykładowo ustawowo zagwarantowano możliwość zrzeszania się branżowego na określonych warunkach (pewne minimum), natomiast sama realizacja i uszczegółowienie pozostawałaby w rękach podmiotów prywatnych. Tyle tylko, że właśnie owe stowarzyszenia zawodowe posiadałyby w praktyce większe możliwości niż pojedynczy podmiot (antykwariusz, galerzysta, kolekcjoner), np. w zakresie wysuwania kandydatur do gremiów eksperckich i bardziej realnego wpływu na sytuację na rynku sztuki i jego regulację, niż ma to dzisiaj jakakolwiek organizacja branżowa w tej mierze. Podobnie propozycje w zakresie zmian w sferze działalności aukcyjnej, gdyby poddane zostały zasadzie koregulacji, to spowodowałyby nie reglamentację działalności aukcyjnej w formie dominacji czynnika publicznego, ale stowarzyszeniowego z pewnymi koncesjami na rzecz państwa, służącymi transparentności rynku aukcyjnego (przede wszystkim w sferze zahamowania manipulacji cenowych i innych niedozwolonych gier rynkowych)<sup>20</sup>. Trudno dziś o osiągalny kompromis między domami aukcyjnymi, z racji traktowania wszystkich działań jako konkurencyjnych, nie sprzyja wykształceniu się quasi-samorządu w grupie podmiotów aukcyjnych<sup>21</sup>. Wynika to nie tylko, co normalne, z ciągłej rywalizacji o obiekty w ofercie, a tym samym klientów, ale z cały czas trwającego

20 W. Szafranski, *Handel dziełami sztuki w Polsce a gry rynkowe – zarys problematyki*, w: *Rynek sztuki...*, s. 230–248.

21 Np. propozycja złożona kiedyś przez M. Lengiewicza z DA Rempex dotycząca wskazywania „u kolegów” falsyfikatów przez wielu było odbierana jako oczernianie oferty i w praktyce się absolutnie nie przyjęła.

jeszcze procesu kształtowania się rynku aukcyjnego od strony podmiotowej. Liczba aktywnych domów aukcyjnych zmniejsza się i ulega ciągłej koncentracji zarówno kapitałowej, jak i geograficznej<sup>22</sup>. Poszerzając formy sprzedaży aukcyjnej (aukcje internetowe on-line, oddzielone aukcje sztuki dawnej i współczesnej, aukcje jednego obiektu, licytacje w dół i Vickrey'a, aukcje tematyczne) oraz sprzedaży galeryjnej (różne formy sprzedaży poaukcyjnej, sprzedaż galeryjna prac jednego artysty), domy aukcyjne stają się podmiotami dominującymi na rynku. I choć brak wiarygodnych danych, co do udziału domów aukcyjnych w obrotach na rynku sztuki w Polsce, to ta dominacja – jeżeli nie w sferze stricte finansowej – objawia się w takich obszarach jak: znaczenia wyników aukcyjnych dla rynku galeryjnego, odkrywania (lub budowania) gustów i preferencji nabywców – trendów na rynku, przekonaniu nabywców o większym „bezpieczeństwie” zakupów.

Czy taki podmiot jak Rada Aukcyjna Rynku Sztuki powinien powstać? W żaden sposób nie ograniczałoby to dostępu innych aukcyjnych podmiotów zagranicznych do polskiego rynku<sup>23</sup>, które mogłyby funkcjonować na mocy Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady dotyczącej usług na rynku wewnętrznym<sup>24</sup>.

W dalszej części zostaną omówione jedynie te instytucje i mechanizmy, które mogłyby się znaleźć w nowym akcie dotyczącym rynku sztuki, a odnoszące się do fałszerstw dzieł sztuki i wspierania przeciwdziałania temu zjawisku. Pozostałe propozycje regulacji dotyczących rynku zostaną przedstawione czytelnikowi w innych artykułach<sup>25</sup>.

---

22 Większość handlu aukcyjnego skupia się w Warszawie, inaczej niż jeszcze 15 lat temu, gdzie w innych dużych miastach aukcje były organizowane regularnie – obecnie jedynie w Łodzi, DA Rynek Sztuki prowadzi działalność aukcyjną systematycznie, a w Krakowie i Katowicach z mniejszym natężeniem DESA. Oczywiście oferta dla warszawskich domów aukcyjnych pochodzi w dużej części z galerii znajdujących się poza Warszawą.

23 Brak obecnie takiego zainteresowania z racji mało atrakcyjnej oferty dla klienta zagranicznego, jak i nie tak znaczących obrotów na rynku w porównaniu do osiągnięć finansowych w innych krajach zachodnich.

24 Dz. Urz. UE L 376, 27 XII 2006.

25 M.in. w „Ruchu Prawniczym, Ekonomicznym i Socjologicznym” oraz książce napisanej wspólnie z J. Miliszkiwiczem pt. 21 lat polskiego rynku sztuki, które ukażą się w 2011 r.

Zawarte dalej propozycje są wynikiem przemyśleń powstałych w wyniku zaznajomienia się z systemami panującymi w tej materii w różnych krajach. Próba ich oceny i twórczego dostosowania do warunków polskich powoduje, iż nie można wskazać na dominację jednego pomysłu czy jakąkolwiek quasi-implementację rozwiązań z innych państw. W największej mierze wynika to faktu obowiązującego w Polsce systemu prawnego oraz specyfiki polskiego rynku sztuki:

- młodego jak na historię rynków zachodnich;
- ze stosunkowo niewielkimi obrotami jak na wyniki europejskie;
- dość hermetycznego – na którym handluje się obecnie przede wszystkim sztuką polską;

ale jednocześnie

- o zwiększającym się z roku na rok potencjale finansowym i nabywczym przy stosunkowo wysokiej liczbie ludności, a w konsekwencji twórców i potencjalnych nabywców, instytucji kultury czy szkół artystycznych;
- tworzącej się modzie na kolekcjonerstwo (element prestiżowy) oraz zbierania dzieł sztuki jako sposobu akumulacji kapitału i inwestowania alternatywnego.

Podstawowy, w moim przekonaniu, błąd polega na wierze w sprawczą moc prawa. Pogląd, że wprowadzenie do kodeksu karnego penalizacji fałszerstw dzieł sztuki załatwi sprawę, jest chybiony, zważywszy nawet na ostatnie dwa lata funkcjonowania art. 109 a i 109 b ustawy o ochronie zabytków<sup>26</sup>. Pomijając fakt, że nie obejmują one od strony przedmiotowej wszelkich dzieł sztuki, a jedynie zabytki, to i tak w sposób mało znaczący poprawiło to sytuację na rynku sztuki. Powstał lepszy mechanizm dla ścigania sprawców, ale nie zmieniło się to, co można nazwać „sferą dowodową”, a więc mechanizmy, które w sposób przekonujący wskazywały na autentyczność lub jej brak, w przypadku kon-

26 Jako ciekawy przykłady z praktyki można by wskazać sytuację, gdy odpowiedzialności podlegają faktycznie osoby, które np. jak współmałżonek artysty dopisują sygnaturę do pracy autentycznej. Proceder ten znany z rynku sztuki powodowany był często faktem, iż potencjalni klienci cenili wyżej prace sygnowane, stąd zjawisko podszywania było rozpowszechnione. Często sygnowano mechanicznie całą spuściznę, sprzedając dziś obiekty z niej pochodzące.

kretnego obiektu. Podobnie postulaty wprowadzenia zawodu eksperta nie zmieniają znacząco stanu dzisiejszego. Gdy przyjrzymy się etiologii fałszerstw na rodzimym rynku, to z sześciu najważniejszych, za pomocą regulacji prawnych (zarówno na poziomie ustawowym, jak i korporacyjnym) eliminować można jedynie trzy:

- świadomość łatwego uniknięcia odpowiedzialności karnej;
- świadomość braku mechanizmu eliminującego fałszerstwa z rynku;
- brak przejrzystości na rynku eksperckim<sup>27</sup>.

Nic nie zastąpi ani nie wymusi prawnie efektu świadomości nabywcy sprowadzającego się do odpowiedzi na pytania: gdzie? i co kupuję? Oczywiście zakup fałszyfikatów w renomowanej galerii czy domu aukcyjnym też może mieć miejsce, ale w rozmiarze nieporównywalnie mniejszym niż w przypadkowych miejscach handlu dziełami sztuki (np. bazar, Internet, sklepy ze starociami)<sup>28</sup>. Druga część pytania – co kupuję?, jest równie ważna. Dojrzałe kolekcjonerstwo wiąże się ze znajomością twórczości kolekcjonowanego artysty czy zbieranego rzemiosła, trudniej wtedy o „wpadkę” i nabraniu się na „okazję”. Kolekcjonerstwo inwestorskie coraz popularniejsze powoduje, iż obok takiej osoby zaczynają się gromadzić doradcy, lepsi lub gorsi eksperci. Wszelkie błędy w zakupieniu obiektów – fałszyfikatów, to wtedy swoista wina w wyborze.

Walka z fałszyfikatami za pomocą nowych rozwiązań prawnych powinna obejmować kilka elementów, które mogłyby się znaleźć w jednym akcie:

- a) zabiegi legislacyjne zmierzające do penalizacji przestępstw przeciwko dziełom sztuki zharmonizowane z obowiązującymi przepisami okołokodeksowymi w tej mierze;

27 Pozostałe to: niska podaż prac artystów (przedmiotów) cieszących się popularnością na rynku, przy stosunkowo niewysokim stopniu „skomplikowania” wykonania obiektu; wysokie ceny, słabe rozeznanie kupujących na rynku.

28 Nagłaśniane takie przypadki powodują przekonanie, że nie jest to wcale przypadek odosobniony. Na szczęście coraz częściej takie generalizowania przy jednoczesnym ukazywaniu jako pełnej inercji środowiska spotyka się z reakcjami stowarzyszenia zawodowego. Por. Stanowisko SAP z dnia 13 I 2011 r. w sprawie artykułu Mai Narbutt pt. *Falszerze mają się dobrze* opublikowanego w „Rzeczpospolitej”: [http://www.antykwarusze.pl/images/stories/Pismo\\_SAP\\_do\\_Redaktora\\_Naczelnego\\_Rzeczpospolitej.pdf](http://www.antykwarusze.pl/images/stories/Pismo_SAP_do_Redaktora_Naczelnego_Rzeczpospolitej.pdf)

- b) organizacja rynku eksperckiego;
- c) metody eliminacji fałszerstw z rynku – inwazyjne i nieinwazyjne;
- d) mechanizmy wspomagające:
  - zmodyfikowany *droit moral*;
  - znaczenie *catalogues raisonnés*;
  - inne dokumenty autentyczności na rynku sztuki;
  - elektroniczne bazy danych;
- e) docenienie znaczenia stowarzyszeń zawodowych – w zakresie zbudowanych przez nie wewnętrznych kodeksów dobrych praktyk i innych działań w ramach tzw. *soft law*. Dotyczy to zarówno pośredników, jak i kolekcjonerów, którzy prędzej czy później wypracują pewne ramy organizacyjne – stowarzyszeniowe, chcąc odgrywać bardziej znaczącą rolę na rynku<sup>29</sup>.

To współdziałanie określone w pkt. e) jest nie do przecenienia, zważywszy na fakt, iż nie można doprowadzić do paranoi na rynku sztuki i wymagać, by każdy obiekt posiadał ekspertyzę<sup>30</sup>. To antykwariusze zrzeszeni dobrowolnie w różnych organizacjach zawodowych powinni z jednej strony w toku swojej działalności, tak jak dotychczas, oceniać wstępnie obiekty do sprzedaży<sup>31</sup>. Z drugiej strony powinni korzystać

---

29 Nietrudno wyobrazić sobie sytuację, że takie stowarzyszenia kolekcjonerów będą promowały określone usługi eksperckie i wymieniały informacje dotyczące proveniencji obiektów i wszelkich innych danych, oceniając profesjonalizm podmiotów handlujących sztuką. Pomysł założenia takiego stowarzyszenia kolekcjonerów jako swoistej przeciwwagi na rynku aukcyjnym dla działalności antykwariuszy pojawił się w trakcie mojej rozmowy z prof. Jerzym Stelmachem, prawnikiem i kolekcjonerem z Krakowa.

30 Niestety, takie postulaty – najczęściej tzw. kompleksowych ekspertyz dla wszystkich obiektów (nie tylko styloznawczych) coraz częściej pojawiają się na różnych konferencjach, ich autorzy nie zdają sobie sprawy zarówno z kosztów takich ekspertyz, jak i praktycznych problemów, uznając to za doskonały sposób rozwiązania problemu autentyczności obiektów w obrocie handlowym.

31 Tym bardziej, iż praktyka jest taka, że osoby chcące sprzedać dzieło sztuki rzadko wybierają się najpierw do eksperta, a najczęściej przychodzą do antykwariatów i domów aukcyjnych, które wstępnie weryfikują autentyczność obiektu i jego rynkowość, dokonując także wstępnej wyceny. Nie pobierają za to praktycznie żadnej opłaty

z faktu większego zaufania klientów do podmiotów zrzeszonych w tego typu organizacjach mających swoje kodeksy etyki i umocowanie wewnętrzny korporacyjne do usuwania członków w przypadku sprzeniewierzenia się statutowi czy wypracowanym zasadom. Ingerencja ustawodawcy w tym względzie w przepisy korporacyjne nie powinna być silna zważywszy na fakt świadomości samych podmiotów skupionych w tego typu organizacjach – konieczności profesjonalizowania swojej działalności. Z kolei rynek usług eksperckich powinien zachować, w moim przekonaniu, odpowiedni stopień niezależności od obu stron w obrocie dziełami sztuki – kolekcjonerów i pośredników.

## **Organizacja rynku eksperckiego i inne mechanizmy wspomagające walkę z falsyfikatami**

Praktycznie coraz bardziej szkodliwe jest utrzymywanie obecnego stanu, w którym brak przejrzystości co do usług eksperckich rodzi konflikty interesów (pozycja muzealnika jako eksperta), albo też nadużycia (wystawienie jedynie ekspertyz pozytywnych względnie dwuznacznych w ostatecznej ocenie obiektu, a nawet system klientelski<sup>32</sup>). Tym samym ekspertyzy wykonane zgodnie z najwyższymi standardami mieszają się z tymi, którym nie można przydać nawet charakteru notatki o obiekcie. „Rywalizacja o eksperta” opiera się nie na samej rzetelności ekspertyzy, co na jego przynależności instytucjonalnej, ewentualnie na pozycji naukowej. Nie oznacza to, iż nie ma świetnych fachowców i doskonałych ekspertyz często wykonywanych w tandemie przez historyka sztuki i konserwatora wywodzących się ze środowiska naukowego i muzealnego. Jednocześnie wobec braku nawet podstawowych informacji, co do dokonywania oceny autentyczności konkretnych obiektów przez historyka – inaczej niż eksperci, chcą bowiem przejąć do swojej oferty handlowej dobry towar.

32 Polega on na pisaniu ekspertyz pozytywnych na tzw. stałe zlecenie dla konkretnej osoby bez względu na kwalifikacje w zakresie epoki czy techniki wykonania obiektu, *a priori* wykluczona jest ocena negatywna autentyczności obiektu.

ków sztuki, funkcjonowała jedynie obiegowa opinia. Co więcej, na szerszą skalę pojawił się kolejny negatywny element publiczny – podważanie kwalifikacji eksperta, a nie samej ekspertyzy, gdy jest ona negatywna<sup>33</sup> oraz dla „ratowania” wątpliwego obiektu poprzez system mnożenia coraz to nowych ekspertyz i kontrexpertyz styloznawczych.

Konieczność zmian tej sytuacji w sposób kompleksowy, a nie fragmentaryczny wynika także z trzech elementów o charakterze bardziej obiektywnym:

- celowość, w moim przekonaniu, zachowania bezstronności muzealników przy istniejących potrzebach rynku (zapotrzebowaniu na ekspertów),
- pata z uwagi na brak możliwości samodzielnego wykreowania się eksperta nie-muzealnika, czyli samotworzenia się środowiska eksperckiego<sup>34</sup>,
- podziałów i animozji występujących dziś wśród takiego quasi-środowiska ekspertów powodujących zjawisko braku przepływu informacji o wykonanej ekspertyzie i jej głównych punktach i nie zawsze rzetelnej oceny działania takich ekspertów.

Istnienie korporacyjnych aktów regulujących sprawę działalności ekspertów w rzeczywistości nie przyniesie spodziewanych skutków. Konflikt interesów, który musi powstawać na granicy działalności eksperta i zlecniodawcy (kolekcjonera, antykwariusza) jest nieuchronny. Obecnie funkcjonują m.in. takie dokumenty jak Kodeks Etyki Konserwatora-Restauratora Dzieła Sztuki czy Regulamin Rzeczoznawców, nie rozwiązują one jednak problemu usług eksperckich, poza wyraźnymi wskazaniem na obszary konfliktu interesu. Próby otwarcia furki dla rzeczoznawców ministerialnych w związku z pracami nad nowelizacją ustawy o muzeach oraz znowelizowanego już art. 100 *ustawy o ochronie zabytków*, poprzez umocowanie rzeczoznawców do wydawania ocen i opinii na rzecz podmiotów innych niż organy państwowe (na razie w odniesieniu do wy-

---

33 Patrz także: W. Pływaczewski, *Kontrowersje wokół ekspertyzy w sprawach dotyczących oceny wiarygodności dzieła sztuki*, „Prokuratura i Prawo” 2010, z. 3, s. 29.

34 Nikt tak naprawdę nie potrafił odpowiedzieć na pytanie, kto jest a kto nie jest ekspertem.

wozu zabytków za granicę)<sup>35</sup> nie mogą być traktowane jako remedium na stan istniejący. Nawet dalsze poszerzenie kompetencji rzeczoznawców ministerialnych nie spowoduje eliminacji z rynku dotychczasowego systemu usług eksperckich. Propozycje SAP też w moim przekonaniu nie są trafne – opierają się bowiem na zasadzie rozwiązania praktycznego służącego przede wszystkim zapewnieniu antykwariuszom korzystania z ekspertów – muzealników<sup>36</sup>. W *Stanowisku SAP w sprawie ekspertów* znajdują się propozycje unormowań prawnych zawodu eksperta. Wśród nich odnaleźć można punkty dotyczące trybu powoływania ekspertów, m.in. przez SAP (ale i Stowarzyszenie Historyków Sztuki czy Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego), jak i utworzenia form organizacyjnych w postaci regionalnych Gabinetów Ekspertów, działających przy dużych galeriach i domach aukcyjnych. To właśnie te podmioty miałyby czuwać nad działalnością owych gabinetów odpowiadając za ich prawidłowe funkcjonowanie. Rozumiem ekonomikę takiego działania – dziś rynek usług eksperckich nie jest tak znaczący finansowo, by wiele podmiotów mogło się utrzymać z wykonywania takiej profesji. Wzięcie na siebie systemu organizacji rynku eksperckiego przez domy aukcyjne i najpoważniejsze galerie oraz jego utrzymywanie poprzez składanie zleceń od najpoważniejszych graczy pośredniczących w sprzedaży dzieł sztuki wydaje się zasadne, ale wtedy rynek usług eksperckich traci swój charakter niezależności. Nawet jeżeli praktycznie nie będzie dochodziło do nadużyć ze strony najbardziej sprofesjonalizowanych na rynku pośredników, to jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że pośrednio system nacisku na ekspertów jest niemożliwy. Także zaufanie kolekcjonerów do ekspertów afiliowanych przez muzea, a pracujących w gabinetach przy domach aukcyjnych będzie dość ograniczone, bowiem wątpliwe, aby kolekcjoner kupujący na aukcji dzieło sztuki przepuszczone przez pierwsze „sito eksperckie” skutecznie kwestionował jego autentyczność w regionalnym Gabinetzie Ekspertów, powiązanym w mniejszym lub większym stopniu z domem aukcyjnym. Postulaty SAP o jednoznaczne określenie

35 Wskazuje na to jeden z kierunków regulacji zawodu eksperta N. Fyderek, *Eksperci rynku sztuki w Polsce – sytuacja prawna i praktyka*, w: *Rynek sztuki...*, s. 114.

36 Choć docenić należy SAP za wykazywanie zainteresowania regulacją tej sprawy i stworzenie własnych propozycji w tym względzie.



kryteriów wykonywania zawodu eksperta, jak i tworzenie i upowszechnianie ogólnopolskiej listy ekspertów z wykazem ich specjalizacji oraz dorobkiem naukowym uważam ze wszęch miar za słuszne.

Bezstronność muzealników, której przejawem jest zakaz wydawania ekspertyz (zgodny z zasadami kodeksu etyki ICOM), powoduje, że sami muzealnicy stawiają pytanie, kto ma być ekspertem<sup>37</sup>. Brak akceptacji dla propozycji SAP nie oznacza, iż jestem za całkowitym wykluczeniem muzealników z działalności eksperckiej. Tym bardziej, że w nowej regulacji niesie ona za sobą dodatkowe zadanie. Dotychczas ekspert dokonując rzetelnie oceny autentyczności obiektu, mógł spowodować jedynie dwa skutki:

- a) uchylenie się od zakupu przez zleceniodawcę lub jego zachęcenie przy ekspertyzie pozytywnej;
- b) dostarczenie argumentów do dochodzenia roszczeń od sprzedawcy (pośrednika) przy stwierdzeniu fałszyfikatu.

Konstruując nową regulację rynku eksperckiego, należy wyposażyć eksperta w mechanizm pozwalający wyrzucić jeszcze jeden skutek: udział w eliminacji fałszywych obiektów z rynku.

Stąd wiedza, jaką niewątpliwie posiadają muzealnicy, jest bardzo istotna, by dokonywać właściwych ocen, rodzących o wiele dalej idące skutki.

Pomysł na organizację rynku eksperckiego w Polsce opiera się na kilku założeniach wynikających z obserwacji dotychczasowego funkcjonowania obrotu dziełami sztuki i przewidywanych w przyszłości skutków:

- 1) **Konieczny jest współdziałanie coraz lepiej organizującego się środowiska antykwarycznego w eliminacji fałszyfikatów i przyjęcia nowego systemu eksperckiego.** Nawet najwięksi krytycy muszą zdać sobie sprawę, że każda zmiana bez akceptacji tej ważnej grupy zawodowej nie przyniesie efektu. Antykwariusze bowiem stoją na pierwszej linii, wybierając obiekty do swojej oferty. Nałożenie na nich obowiązku zlecania dokonywania ekspertyz do wszystkich obiektów, albo
- 37 Podczas spotkania z pracownikami Muzeum Narodowego w Poznaniu – przedstawiając zagadnienia dotyczące działalności eksperckiej pracowników muzeum – przeważały pytania o kompetencje innych osób niż muzealnicy do prowadzenia działalności eksperckiej.

nawet tylko do tzw. oferty aukcyjnej jest niemożliwe<sup>38</sup>. Dziś antykwariusze nie zawsze mogą skutecznie zapytać o autentyczność obiektów, gdy sami mają wątpliwości (problem np. muzealników ekspertów). Ponieważ sami stoją przed dylematem, czyja opinia co do autentyczności obiektu będzie rozstrzygająca, np. SAP chce sam wspierać rynek ekspercki. Antykwariusze „bez wątpliwości”, którzy zawsze są przekonani przy ocenie wszystkich obiektów nie są wiarygodni i tacy ani dziś, ani w przyszłości nie będą korzystali z systemu eksperckiego, a jedynie ze swoich umiejętności marketingowych względem klienta. Eksperci służyć będą więc wtedy w dużej mierze kolekcjonerom jako kolejnym podmiotom w łańcuchu obrotu dziełami sztuki. Antykwariuszy nie można zmusić do korzystania z działalności ekspertów. Chodzi o to, by ci, którzy chcą, mogli z nich skorzystać i, by w związku z nowym systemem eksperckim, wykrystalizowała się świadomość wśród nabywców, że warto wybierać tych z pośredników na rynku sztuki, którzy korzystają z nowego systemu eksperckiego.

**2) Trzeba pozbyć się złudzeń, iż budowa nowego rynku eksperckiego to jednocześnie całkowicie nowi ludzie świadczący tego typu usługi.** Może się to zmieniać, ale ewolucyjnie. Przy braku możliwości eliminacji prawnej z rynku sztuki nieuczciwych czy nierzetelnych podmiotów (pośredników) – bo trzeba by było wprowadzić system reglamentacyjny działalności antykwarycznej i galeryjnej, jedyną nadzieją jest zbudowanie „czystego rynku eksperckiego”. Ale nie w sensie substratu ludzkiego – całkowicie nowego, ale wprowadzenia mechanizmu eliminującego złych ekspertów z rynku. Na reglamentację odnośnie do ekspertów, w przeciwieństwie do reglamentacji zawodowej, zgadzają się generalnie wszyscy uczestnicy rynku, widząc w tym uporządkowanie sytuacji. Stąd tak konieczne jest zapewnienie określonej niezależności ekspertów od antykwariuszy i kolekcjonerów.

**3) Organizacja systemu eksperckiego nie może mieć charakteru zamkniętego – wyłącznie państwowego.** Jestem przekonany, że utrzymanie pewnej wolności zawodowej – pozostawienie zielonego światła dla tzw. prywatnych opinii jest wartością. Chodzi o sytuację pojawiają-

38 O bezzasadności takiego pomysłu może świadczyć fakt, iż obowiązku zlecenia ekspertyz do całej oferty nie ma w żadnym znanym systemie prawnym.

cych się na rynku firm eksperckich (jedno- czy wieloosobowych), czy np. ekspertów związanych z coraz popularniejszymi fundacjami rodzin artystów czy instytucjami badającymi ich twórczość, których określić by można mianem ekspertów prywatnych. Sądzę, że nie można zamknąć tej „drogi eksperckiej”. To, jaka będzie ocena działalności tych firm, czy znajdą one uznanie w oczach antykwariuszy i kolekcjonerów, a wreszcie czy będą potrafiły utrzymać się z tej działalności, zależy będzie od potencjalnych zleceniodawców. Nowy system ekspercki nie powinien zamykać takiej drogi, choć zwiększony nadzór publiczny i większe kompetencje merytoryczne (przynajmniej na pierwszym etapie) ekspertów publicznych (zinstytucjonalizowanych) będzie powodował wykształcenie się praktyki o dominującym znaczeniu właśnie takich ekspertów i ekspertyz.

**4) Zwiększy się zapotrzebowanie na ekspertyzy na polskim rynku, a także niezależne badanie proveniencji obiektu czy rzetelne wyceny obiektów.** Związane jest to z kilkoma elementami:

- badania ekonomiczne polskiego rynku sztuki już powodują wzrost zainteresowania rynkiem sztuki jako obszaru dla alternatywnych inwestycji. Autentyczność obiektu i jego wycena jest najważniejszym elementem dla decyzji zakupowych zarówno prywatnych, jak i instytucjonalnych. Czy zwiększy się rola *art bankingu*? Zapewne tak – podobnie jak rola ekspertów,
- zaczyna się rozwijać system ubezpieczeń obiektów<sup>39</sup>. Programy dziś adresowane do kolekcjonerów prywatnych, jak np. NIMOZ – „Bezpieczne zbiory – bezpieczne kolekcje” ([www.bezpiecznezbiory.eu](http://www.bezpiecznezbiory.eu)) sprzyjają pośrednio rozwojowi segmentu usług ubezpieczeń dzieł sztuki,
- wprowadzania na rynek usług finansowych nowych propozycji, np. kredytowania zakupów na rynku aukcyjnym, zabezpieczeń kredytowych i innych form zastawu dzieł sztuki,

---

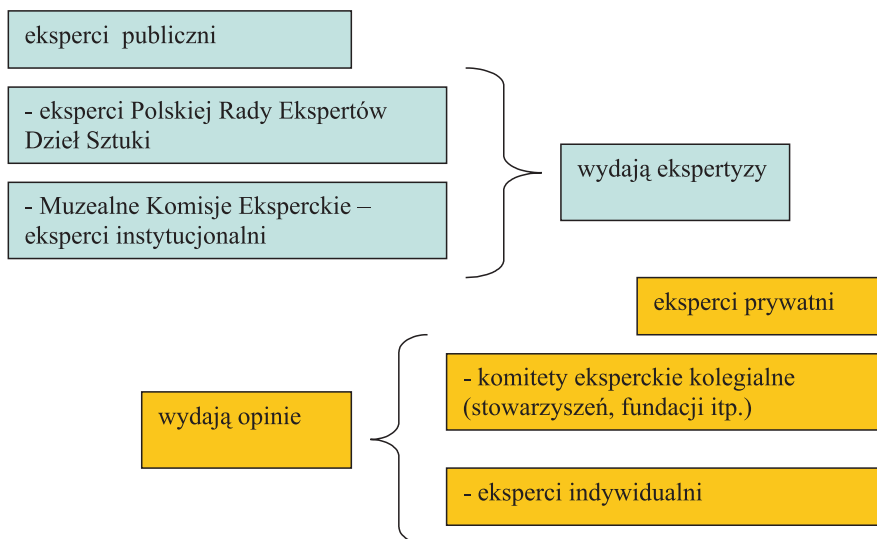
39 Choć dziś rynek ubezpieczeń nie potrafi jeszcze sprostać tej branży, co wynika m.in. z braku wypracowania analiz przebiegu szkodowości. Większe firmy ubezpieczeniowe dopiero zdobywają doświadczenie w zakresie ubezpieczeń dzieł sztuki w Polsce – patrz szerzej: J. Bowring, *Ubezpieczanie dzieł sztuki – uwagi ogólne*, w: *Rynek sztuki...*, s. 248–259.

- powrotu na rynek sztuki prac zakupionych w antykwariatach, galeriach i na aukcjach na przełomie lat 80. i 90., a przede wszystkim u tzw. działaczy, które z pewnością wymagają w części ponownej weryfikacji pod względem autentyczności. Wiele sprzedanych wtedy obiektów, to prawdziwe rarytasy, których nie były w stanie kupić muzea z racji trudnej sytuacji. Część sprzedanych wtedy obiektów wzbudza wątpliwości, często nie istnieją już podmioty, które pośredniczyły w sprzedaży tych dzieł sztuki, co więcej, z reguły kolekcjonerzy nie zawierali żadnych umów z podmiotami, nie posiadają też dowodu zakupu. Bardziej przejrzysty system ekspercki i w konsekwencji większa rzetelność ekspertyz wpłynęłyby zdecydowanie pozytywnie. Brak uporządkowania rynku eksperckiego i pozostawienie stanu dotychczasowego przy rozpoczęciu procesu czyszczenia kolekcji spowodować może wspomniane wyżej walki na ekspertyzy i gremialne podważanie kwalifikacji ekspertów, a w konsekwencji gwałtowne obniżenie zaufania klientów do rynku<sup>40</sup>,
- wzrastającej roli sztuki współczesnej, która będzie wymagała „nowych” ekspertów. Sztuka współczesna osiąga wysokie ceny i z punktu widzenia także technologicznego „warto” ją fałszować. Badania techniczne nie będą miały w tym przypadku takiego znaczenia, jak dziś dla sztuki dawnej<sup>41</sup>. Ocena styloznawcza będzie o wiele ważniejsza, ponieważ dostęp do falsyfikatów współczesnych twórców jest łatwiejszy<sup>42</sup>.

40 Spotkałem się też już w procederze „czyszczenia kolekcji” z bardzo złymi praktykami ze strony nieuczciwych antykwariuszy. Przy wątpliwościach, co do autentyczności obiektu powstałych przy okazji jego odsprzedaży, nieuczciwy pośrednik, od którego obiekt został zakupiony, zwraca cenę zakupu, ale dopiero po podpisaniu oświadczenia, iż zwrot nastąpił w wyniku wyłącznie faktu utraty dla właściciela elementu dekoracyjności we wnętrzu itp.

41 Dziś tak samo trudno ocenić czy obiekt jest falsyfikatem, jeśli jest to fałszerstwo z epoki.

42 Na marginesie warto wskazać, iż dokonujący oceny styloznawczej przede wszystkim historycy sztuki nie uzyskują obecnie na studiach w pełni potrzebnej wiedzy, szczególnie praktycznej, do prowadzenia działalności eksperckiej. Stąd realizacja postulatu zmian w tym zakresie programów studiów poprzez zwiększenie liczby godzin ćwiczeniowych i wykładowych w tej dziedzinie jest bardzo istotny dla przyszłości tego rynku.



rys. 4.

Dla oceny będzie liczyć się czy fałszerz wiedział, o co tak naprawdę chodzi w sztuce danego artysty<sup>43</sup>. A już dziś trzeba weryfikować rynek sztuki najnowszej z punktu widzenia fałszyfikatów, których podłożem wcale nie jest osiągnięcie zysku przez fałszerza, ale udowodnienie „sobie i światu”, że nierozpoznawalny na rynku artysta też potrafi malować jak np. Marcin Maciejowski, Wilhelm Sasnal czy Radek Szlaga.

Organizacyjnie eksperci dzieliliby się na dwie grupy: **ekspertów publicznych** wydających ekspertyzy i **ekspertów prywatnych (niepublicznych)** wydających opinie – patrz rys. 4.

Wśród tych pierwszych znajdowałoby się wyodrębnieni: eksperci Polskiej Rady Ekspertów Dziej Sztuki oraz Muzealne Komisje Eksperskie. Powołanie Polskiej Rady Ekspertów Dziej Sztuki (dalej PREDS) miałoby swoje znaczenie nie tylko dla funkcjonowania jej ekspertów, ale dla wszystkich podmiotów eksperckich na rynku z uwagi na jej cha-

<sup>43</sup> Informacje dotyczące np. rodzajów papieru czy farb, a nawet powtarzanych motywów i układów stylistycznych stosowanych przez uznanych artystów współczesnych są skrzętnie ukrywane, by nie ułatwiać pracy fałszerzom. Wiedzę taką, obok artystów, mają niekiedy ich marszandzi czy ich galerzyści. Także rozmiar twórczości jest ukrywany, choć skrzętnie odnotowywany, dlatego też najczęściej wśród fałszyfikatów sztuki współczesnej pojawiają się prace wczesnego okresu twórczości, których weryfikacji tak naprawdę dokonać może tylko artysta.

rakter nadzorczy i opiniotwórczy. Oczywiście nie byłoby już osobnych rzeczoznawców Ministerstwa Kultury, zostaliby oni zastąpieni ekspertami PREDS, by nie mnożyć bytów.

W myśl nowego systemu eksperci publiczni działaliby w trzech obszarach:

- na zlecenie instytucji publicznych (jak dziś rzeczoznawcy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego);
- na zlecenie podmiotów prywatnych (antykwariuszy, kolekcjonerów itd.);
- jako biegli sędziwi – oczywiście lista biegłych nie musi się pokrywać z listą ekspertów. Nie może być zamknięta w tym obszarze z powodów wyjątkowych sytuacji procesowych i oczywiście utrzymania niezależności wyboru przez sądy, ale stanowić może dogodny punkt wyjścia.

Zastanawiając się nad funkcjonowaniem PREDS, można przedstawić co najmniej dwa warianty organizacyjne:

a) W pierwszym to eksperci tak naprawdę tworzyliby PREDS, a sposób ich wyboru byłby zbliżony do dzisiejszego powoływania rzeczoznawców Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Uprawnienia eksperta PREDS nadawałby właściwy minister ds. kultury. Kandydat składałby wniosek wraz z pisemną rekomendacją instytucjonalną, a np. Generalny Konserwator Zabytków opiniowałby kandydata i w przypadku pozytywnej oceny rekomendował Ministrowi. Taki system w rzeczywistości całkowicie upubliczniałby zawód eksperta, a poza rekomendacjami, np. podmioty funkcjonujące na rynku sztuki, nie miałyby zbyt wiele do powiedzenia. Dla faktycznego funkcjonowania tego systemu, jak starałem się wykazać, ważne jest współdziałanie z podmiotami dziś istniejącymi. Pomijając już, że de facto Generalny Konserwator Zabytków byłby całkowicie władny w zakresie tej grupy ekspertów publicznych, to jeszcze musiałby sprawować ogólną pieczę nad całym systemem eksperckim w Polsce.

b) W drugim wariantcie, który według mnie jest lepszy, eksperci byłby wybierani przez PREDS, struktura byłaby więc pionowa. Rada składałaby się z osób zarówno pochodzących z wyboru, jak i wirylistów.

Ci ostatni reprezentowaliby w PREDS czynnik publiczny. Byliby to Minister Kultury, Generalny Konserwator Zabytków<sup>44</sup> oraz np. Dyrektor Narodowego Instytutu Dziedzictwa, Dyrektor Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, przewodniczący Rady ds. Muzeów. W skład Rady wchodziłyby też osoby z wyboru zarówno takich organizacji jak np. ZPAP, SHS, jak i organizacji antykwariuszy, przykładowo SAP czy stowarzyszenia kolekcjonerów<sup>45</sup>. Taka możliwość delegowania do PREDS swojego przedstawiciela z pewnością wsparłaby faktycznie, a nie tylko prestiżowo, znaczenie samoorganizacji stowarzyszenia antykwariuszy i kolekcjonerów<sup>46</sup>. Szczegółowy skład Rady, także pod względem liczby wchodzącej do niej osób, jest kwestią otwartą i do dyskusji. Jedynym, w moim przekonaniu, istotnym w tym względzie elementem jest utrzymanie przewagi osobowej czynnika publicznego<sup>47</sup>. Kadencja członków Rady pochodzących z wyboru powinna być czteroletnia, podobnie okres przyznanych przez Radę uprawnień ekspertowi. Rada decydowałaby o tym, kogo zatwierdza jako swojego eksperta, tym samym nakłada na niego większe obowiązki, w stosunku do tych, jakie ciążyą na ekspercie prywatnym. Odpowiedzialność przed takim organem, w moim przekonaniu, jest skuteczniejsza niż przed samym ministrem. Ponadto ma ona bardziej zrównoważony skład – publiczno-prywatny – tym samym

---

44 Dziś najczęściej jest nim sekretarz albo podsekretarz stanu w Ministerstwie Kultury, podobnie jak sam minister stanowisko to ma charakter polityczny (istotna jest rekomendacja partyjna), co oczywiście nie wyklucza fachowego przygotowania.

45 W pomysłcie wcześniej wskazanym bardziej kompleksowego uregulowania rynku sztuki w Polsce większe znaczenie przyznałbym Radzie Aukcyjnej, z niej również powinni się rekrutować członkowie PREDS, a sama Rada współpracowałaby z PREDS także w kilku innych kwestiach. W moim przekonaniu w miejsce proponowanych urzędników aukcyjnych lepiej swoje funkcje wykonywałaby właśnie Rada Aukcyjna. Szczegółowy opis Rady Aukcyjnej przedstawiony zostanie w artykule opublikowanym w „Ruchu Prawniczym, Ekonomicznym i Socjologicznym”.

46 Bez przymusu korporacyjnego członkowie takich stowarzyszeń przyjmują na siebie więcej obowiązków (zmierających do profesjonalizacji zawodowej), ale też uzyskują realne korzyści.

47 Jest to o tyle istotne, iż kwestie administracyjne – obsługa Rady powinna mieć charakter urzędniczy.

bardziej elastycznie może reagować na zmieniającą się sytuację i problemy rynku eksperckiego.

W odniesieniu do własnych ekspertów PREDS nie tylko posiadałaby uprawnienia w zakresie ich powoływania i odwoływania przed upływem kadencji<sup>48</sup>, ale dokonywania ich okresowej oceny, gromadzenia ekspertyz, akceptowania, względnie odrzucania sprawozdań „swoich” ekspertów. Jednocześnie Rada miałaby kompetencje, tak w zakresie działalności uchwałodawczej (np. opracowywanie wzorów „minimum” ekspertyzy i opinii, kodeksów dobrych praktyk), kontrolnej (system licencyjny ekspertów prywatnych, monitorowanie rynku usług eksperckich, przyjmowanie skarg na działalność ekspertów każdego rodzaju, publikowanie własnych ocen działalności eksperckiej) oraz informacyjno-edukacyjnej (listy ekspertów każdego typu, publiczne bazy danych ekspertyz i ekspertów, przy czym opinie mogłyby być, ale nie musiałyby być publikowane, tego typu obowiązek dotyczyłby tylko ekspertyz, ewentualnie bazy falsyfikatów, obiektów wątpliwych, współpracy przy *catalogues raisonnés* i ich wspierania finansowego, szkolenia, podkreślanie znaczenia proveniencji itp.).

Eksperci PREDS pochodziliby z wyboru dokonanego przez PREDS, decyzja miałaby więc charakter uznaniowy, natomiast w przypadku ekspertów prywatnych właściwy byłby system normatywny. Spełnienie określonych warunków i wykupienie odnawialnej licencji uprawniałoby do prowadzenia działalności eksperckiej.

Finansowanie działalności PREDS możliwe byłoby nie tylko na podstawie dotacji ministerialnych, ale także dzięki temu, iż procent od sporządzenia ekspertyz przez eksperta PREDS oraz wykonania ekspertyz Muzealnych Komisji – na poziomie odpowiednio 10% (eksperci PREDS) i 5% (ekspertyzy Muzealnych Komisji) – trafiałby do funduszu PREDS. Podobnie powinno być z opłatami licencyjnymi pochodzącymi od ekspertów prywatnych.

Kto mógłby się ubiegać o uzyskanie uprawnień eksperta PREDS i na jakich zasadach? Warto skopiować część rozwiązań z Rozporząd-

<sup>48</sup> W przypadkach wyjątkowych, tj. nienależytego wykonywania obowiązków nałożonych na eksperta i określonych przepisami prawa, czy gdy przestał spełniać kryteria wymagane dla ekspertów PREDS.



dzenia Ministra Kultury z dnia 10 maja 2004 r. w sprawie rzeczoznawców Ministra Kultury w zakresie opieki nad zabytkami<sup>49</sup>. System wnioskowy wraz z przedstawieniem rekomendacji instytucjonalnych lub związkowych wydaje się trafny, jednocześnie równie wielką uwagę powinno przywiązywać się do publikacji naukowych, specjalizacji kandydata, jak i doświadczenia zawodowego, mogącego śmiało „zastąpić” stopnie i dorobek naukowy. Szczegóły w tych sprawach są bardzo łatwe do opracowania. Co istotne, to to, że eksperci PREDS działaliby na zlecenia także prywatnie, otrzymując z tego tytułu wynagrodzenie, ale kopie tzw. formularzy aplikacyjnych i ewentualne umowy między nimi a klientami winny być dostarczane Radzie, podobnie jak kopie ekspertyz i sprawozdania ze swojej działalności. Wszystkie ekspertyzy wykonane przez eksperta PREDS należałoby zamieszczać w powszechnie dostępnej elektronicznej bazie danych. Ekspert nie mógłby kwestionować tego sposobu upublicznienia ekspertyzy. Oczywiście trzeba utrzymać zapisy o rezygnacji z pisania ekspertyzy w przypadku konfliktu interesu, możliwość posługiwania się pieczęcią z określonym wzorem itd. Pozostaje kwestią do rozstrzygnięcia czy wyposażyć eksperta PREDS w prawo do oznakowania obiektu jako falsyfikatu, gdy jest to możliwe i zasadne. W moim przekonaniu tak, taką możliwość powinien dawać system formularzy aplikacyjnych. Byłby on obowiązkowo stosowany zarówno przez ekspertów PREDS, jak i Muzealne Komisje Eksperskie. W przypadku, gdy mam do czynienia z działalnością ekspercką na rzecz podmiotu prywatnego, musiałby on wypełnić specjalny formularz aplikacyjny zawierający przede wszystkim:

- a) zastrzeżenie sobie przez eksperta prawa opublikowania ekspertyzy oraz wizerunku dzieła w publicznej bazie danych prowadzonej przez PREDS lub na jej zlecenie;
- b) prawo trwałego oznaczenia dzieła jako odzwierciedlenia ekspertyzy, gdy jest to zasadne i nie narusza integralności dzieła;
- c) zgody na ujawnienie przez eksperta przyjęcia obiektu do oceny;
- d) rezygnacji przez podmiot zlecający z ewentualnych roszczeń i zastrzeżenie, że ekspertyza nie może być przedmiotem wniesienia powództwa przeciw ekspertowi, także osób trzecich;

---

49 Dz. U. Nr 124, poz. 1302.

- e) prawo do zmiany decyzji przez eksperta;
- f) jako dodatkowe – oświadczenie o ubezpieczeniu dzieła sztuki.

Podjęcie się pracy zleconej przez podmiot prywatny przez eksperta PREDS czy Muzealnych Komisji Eksperskich możliwe byłoby dopiero po wypełnieniu i podpisaniu takiego formularza aplikacyjnego. Skutki ich stosowania w niektórych krajach przynoszą doskonałe rezultaty. Przede wszystkim dlatego, że eksperci nie boją się odrzucać obiekty wątpliwe, nie mają obaw przed stwierdzeniem nieautentyczności czy zagrożeniem pozwami z tytułu tzw. zdyskredytowania obiektu. Jednocześnie ich ekspertyzy przynoszą pożądaną skutek w zakresie budowania baz o obiektach i eliminacji elektronicznej lub inwazyjnej falsyfikatów. Obiekty faktycznie zawsze znajdują się wtedy „w rękach” ekspertów, nie ma ekspertyz z fotografii<sup>50</sup>. Takiemu systemowi można zarzucić brak jakiegokolwiek ryzyka dla eksperta. To prawda, iż w przeciwieństwie do eksperta prywatnego odpowiedzialność finansowa jest nieporównywalna, wykazać by bowiem należało zły zamiar eksperta PREDS. Odpowiedzialność w sferze osobistej jest, i to większa, albowiem nierzetelna ekspertyza w przypadku Muzealnych Komisji Eksperskich obciąża dobre imię instytucji, a przy ekspercie PREDS zaufanie do wyboru tej a nie innej osoby przez Radę. PREDS zawsze ma możliwość oceny pracy swoich ekspertów, a w razie naruszania ustalonych zasad i nierzetelności trwałego wykluczenia takiej osoby z systemu eksperckiego. W przypadku wykonanych ekspertyz publicznych, powinno się wprowadzić albo regulację, albo zalecenie PREDS dołączenia do opisu przy sprzedaży obiektu choćby kopii ekspertyzy czy informacji o jej wykonaniu.

Muzealne Komisje Eksperskie mogłyby powstawać jedynie z muzeach rejestrowanych i tylko w formie kolegalnej. Ekspertyzy wykonują wspólnie co najmniej dwaj pracownicy muzeum. Obowiązują tutaj takie same zasady jak w przypadku ekspertów PREDS, tj. formularze aplikacyjne ze wszystkimi punktami, informowanie o przyjęciu zlecenia,

<sup>50</sup> O tym czy ekspert publiczny zdecyduje się na trwałe oznaczenie obiektu jako falsyfikatu, czy też zdecyduje się na formę bezinwazyjną (umieszczenia w bazie danych falsyfikatów) zadecyduje on sam, zważywszy nie tylko na możliwości techniczne ale i stopień jego wewnętrznego przekonania braku autentyczności obiektu.

przekazywanie kopii do baz danych, oznaczenia dzieła itd. Muzeum nie będzie miało problemów z ewentualnymi roszczeniami, np. przy ekspertyzach negatywnych zgodnie z zasadą *volenti non fit iniuria*. Muzealne Komisje Eksperskie w zakresie opisu szczegółowego sposobu ich działalności winny pozostać w gestii samego muzeum (jego dyrektora). O takich kwestiach jak skład przy konkretnej sprawie, wewnętrzne rozliczenia, ceny ekspertyz decydowałby dyrektor. Tym samym rynek zyska eksperta–muzealnika i zniknie prywatne dobieranie ekspertów do oceny obiektu. Gdy podmiot chce uzyskać ekspertyzę, może zlecić go przez muzeum owym Muzealnym Komisjom Eksperskim, to zarządzający muzeum zna najlepiej fachowość w danym przedmiocie swoich pracowników<sup>51</sup>. Ewentualna wina w wyborze spada więc na muzeum, a kontrolowana jest następnie przez PREDS, któremu Muzealne Komisje przesyłają kopie ekspertyz, formularzy aplikacyjnych (na bieżąco) oraz sprawozdania roczne. Tak samo prawo do oznaczania stwierdzonych falsyfikatów falsyfikatami mieliby eksperci PREDS i Muzealne Komisje Eksperskie<sup>52</sup>.

W schemacie organizacyjnym wyróżniono dwie grupy ekspertów prywatnych: indywidualnych – prowadzących działalność ekspercką na własny rachunek i eksperckie komitety kolegalne (działające przy stowarzyszeniach, fundacjach, prywatnych instytucjach naukowych). Czy jest on zasadny? W moim przekonaniu eksperckie komitety kolegalne są raczej pomysłem na przyszłość, ale ważnym wobec powstających organizacji zajmujących się np. twórczością jednego artysty, czy opiekującą się jego spuścizną. Stąd mogłyby one wydawać opinie jedynie w obszarze swego zainteresowania. Kwestia uzyskiwania takich uprawnień wymaga roz-

51 Dotychczas zdarzało się tak, iż pomijając już kwestię kodeksu etyki ICOM w zakresie ekspertyz, muzealnik kustosz malarstwa zachodniego specjalizujący się w sztuce XIX w. robił ekspertyzę siedemnastowiecznego malarstwa polskiego albo rzemiosła – bo był łatwo dostępny dla podmiotów na rynku. Klienci trafiający do takiej osoby nie pytali o kompetencje w danym przedmiocie, za takim ekspertem stała instytucja.

52 Muzealne Komisje Eksperskie odgrywałyby też bardzo pozytywną rolę w eliminacji falsyfikatów ze zbiorów muzealnych, nie chodzi wszak o sensację, ale o klarowność sytuacji.

ważania. Może podobnie jak w przypadku poniżej opisanym ekspertów prywatnych, powinny one uzyskiwać licencje w systemie normatywnym, ale w formie indywidualnych ekspertów, którzy musieliby wykazać związek ze stowarzyszeniem czy fundacją. Albo też traktować ten system uprawnień w sposób zbiorowy – nad opinią pracują osoby indywidualnie, ale jest ona wydawana przez fundację czy stowarzyszenie jako takie<sup>53</sup>. Jest do rozważenia, czy wyodrębnić, czy też nie, wśród ekspertów prywatnych – indywidualnych – i kolegalnych, dostrzegając problemy z trochę odmiennie skonstruowanymi zasadami odpowiedzialności prawnej, a właściwie bardziej finansowej, przy błędnej opinii oraz kontrolą i odpowiedzialnością przed PREDS.

Eksperci prywatni (indywidualni) wydający opinie zgodnie z nowym systemem powinni spełniać minimum określonych w ustawie wymogów: rodzaj wykształcenia, rękojmia wykonywania zawodu, doświadczenie zawodowe itp. Ich spełnienie wraz z wykupieniem licencji (ważnej 4 lata) oraz obowiązkowym ubezpieczeniem OC, byłoby podstawą do prowadzenia przez nich działalności. Oczywiście także oni winni przestrzegać kodeksu etyki przygotowanego przez PREDS. Istotne naruszenie jego zasad skutkowałoby możliwością odnotowania tego faktu poprzez opublikowanie przez PREDS na liście ekspertów przez nią prowadzonej właściwej notatki przy osobie. Odrębnym zagadnieniem jest opracowanie możliwości złożenia odwołania przez eksperta prywatnego do PREDS oraz system składnia przez PREDS protestów do licencji w przypadku braku rękojmi należytego wykonywania zawodu eksperta. Nie mogłaby, moim zdaniem, mieć ona charakteru prewencyjnego, ale następczy poprzez wykazania przez PREDS takich działań eksperta, które byłyby „szkodliwe” w trakcie jego działalności w ramach pierwszej licencji. Taki system „grubej kreski” w stosunku do dotychczasowej działalności eksperckiej wydaje się uzasadniony, zważywszy na inaczej skonstruowany system ekspertów prywatnych i publicznych, charakter wydanych przez nich odpowiednio ekspertyz i opinii, czy odmiennej odpowiedzialności względem klientów. Konstruowanie nowych zasad organizacyjnych rynku eksperckiego, jako jednego z elementów walki z falsyfikatami, rodzi pytania związane z ekspertami prywatnymi w zakresie eliminacji przez

53 Przypominałoby to system wydawania atestów przez Fundację Nowosielskich.

nich falsyfikatów z obrotu dziełami sztuki. Na ekspertów prywatnych wydających opinie nie powinien być nałożony obowiązek ich upublicznienia w ramach baz danych prowadzonych przez PREDS. Po pierwsze z uwagi na fakt, iż nie mogą oni, nie stosując formularza aplikacyjnego, wymusić na klientach prawa do upublicznienia opinii, wizerunku dzieła itp. Po drugie byłby to obowiązek zbyt daleko idący z punktu widzenia ograniczeń swobody działalności gospodarczej eksperta oraz zakresu informacji o jego usługach i wynikach finansowych itp. Ekspert prywatny powinien mieć możliwość przesyłania opinii do PREDS w celu ich wprowadzenia do bazy i tym samym sygnalizowania potencjalnym klientom swoich umiejętności, ale nie może być sformułowany taki obowiązek. Tym bardziej, że musiałaby istnieć sankcja o charakterze rozsiałyym za jego niewypełnienie, która w praktyce i tak nie miałaby znaczącego wpływu na praktykę dostarczania opinii. Ekspert prywatny byłby też pozbawiony prawa trwałego oznaczania obiektu jako falsyfikatu, co innego informowania o fałsie, ale tylko z jednoczesnym upublicznieniem swojej opinii. Uprawnienia zarówno eksperta publicznego, jak i prywatnego, nigdy nie powinny iść tak daleko, by mogli oni w przypadku stwierdzenia falsyfikatu zniszczyć obiekt.

Na nowo zorganizowanym rynku usług eksperckich nie będzie istniał system zhierarchizowanych opinii i ekspertyz. W praktyce jednak najbardziej znaczące i „poszukiwane” będą ekspertyzy wydawane przez ekspertów PREDS i Muzealne Komisje Eksperskie z uwagi na:

- fachowość wykonania ekspertyzy przy wysokich kompetencjach wymaganych od takich ekspertów<sup>54</sup> (z czasem, w zależności od rozwoju rynku usług ekspertów prywatnych, może się to zmienić);
- upublicznienie ekspertyzy i dostępność jej wyników poprzez publiczne bazy danych, stąd samopowstający mechanizm wykonania możliwie najlepszej ekspertyzy, z uwagi na fakt jej możliwego dyskredytowania;

---

54 Przykładowo przy ekspertyzach Komisji Muzealnych dysponują one łatwiejszym dostępem do materiału porównawczego, co ma znaczenie dla fachowości wykonania ekspertyzy. Dziś eksperci działający poza muzeami bardzo często narzekają na utrudnienia w dostępie do materiału porównawczego, co nieraz uznają za świadomą działalność muzealników.

- zasadę stosowania formularzy aplikacyjnych;
- oderwanie ekspertów od pośredników przy zachowaniu możliwości funkcjonowania na potrzeby rynku i instytucji publicznych najlepszych fachowców, np. muzealników.

Kształtowanie się świadomości nowego układu usług eksperckich wśród uczestników rynku sztuki spowoduje, że np. kolekcjonerzy będą przywiązywali większą uwagę do ekspertyz publicznych i tym samym pośrednio będą wywierali nacisk na pośredników, by korzystali z usług ekspertów PREDS i Muzealnych Komisji Eksperckich. Powstanie jednak system, który nie będzie wykluczał ekspertów prywatnych, mogących rozwijać się na pewnych zasadach ogólnych i stanowiących nie tylko np. zaplecze dla ekspertów publicznych, ale także spełniających funkcję wzajemnej quasi-kontroli. Trudno bowiem nie zauważyć, iż w takim systemie eksperci prywatni, chcąc utrzymać się na rynku, przy pewnej przewadze nad nimi ekspertów publicznych, będą się starali wykonywać coraz lepsze opinie i sprawować funkcję swoistego „gabinetu cieni” ekspertów publicznych, analizując wykonywane przez nich ekspertyzy. Ponadto, wyodrębnienie ekspertów publicznych i prywatnych pozwoliłoby na utrzymanie stanu, w którym ekspertyzy zagraniczne mogłyby być utrzymywane jako „pełnoprawne” w ramach opinii prywatnych.

System ekspertów publicznych i prywatnych zbudowany jest trochę na zasadzie zysków i strat działalności tych dwóch typów ekspertów – gdy klient decyduje się na wybór eksperta, decyduje się jednocześnie nie tyle na większą czy mniejszą fachowość eksperta czy jego doświadczenie, ale na rodzaj skutków płynących ze zlecenia ekspertyzy czy opinii<sup>55</sup>.

Wielokrotnie spotkałem się z pytaniem, dlaczego dziś muzealnicy, którzy formalnie nie mogą wykonywać ekspertyz dla rynku, a chcący je pisać, nie odejdą z muzeów. Dziś ceny ekspertyzy to ok. 3–5% wartości obiektu i przy niewielkiej ich liczbie nie jest łatwo utrzymać się z tego zajęcia, jeśli nie dostaje się regularnie zleceń najczęściej z domów aukcyj-

---

55 Odmienny system odpowiedzialności, obowiązków nałożonych na ekspertów oraz klientów (np. formularz aplikacyjny przy ekspertach publicznych), regulacji cenowych usług, oznaczenia dzieła jako falsyfikatu itd.

nych i renomowanych galerii, w których rotacja obiektów jest większa niż w małych antykwariatach. Dodatkowo duże podmioty oddają stanowiska konsultantów różnym osobom (muzealnikiem, akademikom itd. – w sposób bardziej lub mniej formalny), które sprawują następczą kontrolę nad ofertą, po jej wstępnej akceptacji przez działy przyjęć. To powoduje, iż większość obiektów nie posiada żadnych ekspertyz, opinii itp., tym bardziej, że wykonanie ekspertyz powoduje zwiększenie kosztów, a więc i cen obiektów. Trzeba zatem jasno powiedzieć, że dotychczasowa niestabilność zarobkowa powoduje, iż muzealnicy nie rezygnowali z pracy w muzeach i nie zakładali własnej działalności eksperckiej. Nic się w tym względzie nie zmieni przy akceptacji dla pomysłu przedstawionego wyżej – ekspertów prywatnych i publicznych. Nie będzie żadnego wielkiego odpływu fachowców z muzeów, ponieważ część z nich w ogóle nie jest zainteresowana działalnością ekspercką, a pozostali, gdy będą chcieli, mogą być ekspertami w ramach nowo zorganizowanej drogi eksperta publicznego. Skończy się jednak epoka muzealników „doradzających”.

Czy rynek usług eksperckich jest dziś na tyle duży, że wszystkie podmioty będą miały pracę? Po pierwsze zależy to od dojrzałości klientów na rynku:

- antykwariuszy, ponieważ coraz częściej własna nietrafiona ocena autentyczności dzieła sztuki będzie kończyła się drogą procesową i zwiększonymi odszkodowaniami, a nie tylko zwrotem ceny kupna;
- kupujących, ponieważ to oni muszą zdawać sobie sprawę, iż kupując dzieło sztuki reprezentujące wartość artystyczną, ale i finansową, warto poddać je kontroli od strony najważniejszego elementu – autentyczności i nie warto na tym oszczędzać.

Po drugie, nie może to być zmartwieniem ustawodawcy – eksperci prywatni prowadzący taką działalność podejmują ją na własne ryzyko ekonomiczne. Także muzea muszą sobie odpowiedzieć na pytanie, czy są w ogóle zainteresowane działalnością ekspercką z punktu widzenia czynnika osobowego, finansowego jej organizacji oraz ewentualnych zysków i strat z jej prowadzenia. Podobnie byłoby z ekspertami PREDS – ze wspólnym obu grupom zastrzeżeniem wyjątku możliwości działania na rzecz instytucji publicznych.

W nowej regulacji chodzi o większą transparentność rynku eksperckiego i przeciwdziałanie zagrożeniom płynącym z przepływu falsyfikatów przy braku samych ekspertów. Celem jest więc odpowiedź na pytanie, kto jest ekspertem, z jakimi uprawnieniami i jak umocowanym, a nie odpowiedź na wątpliwości dotyczące możliwości ekonomicznych polskiego rynku eksperckiego. Tym samym, kto się na nim utrzyma, a kto nie, jest sprawą rynku i konkurencji na nim, przy wprowadzonych granicach prawnych modyfikujących plusy i minusy korzystania z działalności albo ekspertów publicznych, albo prywatnych.

Ekspertyzy wydawane przez ekspertów publicznych i opinie opracowywane przez ekspertów prywatnych (znajdujących się na listach PREDS) powinny odgrywać na rynku także rolę porządkującą. Dziś „dokumentów autentyczności” jest nie tylko znaczna liczba, ale co ważniejsze wielorodzajowość, tak że nikt nie jest w stanie określić ich charakteru i rzeczywistego znaczenia z punktu widzenia potwierdzenia autentyczności obiektu. Obok rozpowszechnionych szczególnie w ostatnich latach certyfikatów – pełniących rolę potwierdzeń zakupu w domu aukcyjnym, galerii, antykwariacie – pojawia się wiele innych pism czy dokumentów. Poważne podmioty na polskim rynku sztuki prześcigają się w certyfikowaniu obiektów i ich „uatrakcyjnianiu” – suche pieczęcie, opis obiektu wraz kolorową fotografią, bibliografia, wystawy. Przesuwanie certyfikowania w stronę podkreślania proveniencji obiektu, poszukiwań jego historii, uznać należy za pożądaną zmianę<sup>56</sup>. Widać obecnie, w porównaniu do lat 90., jakie to ma znaczenia dla nabywcy, jednocześnie proveniencja na certyfikacie i opisie katalogowym jest przesuwana bardzo często z ekspertyzy czy informacji pochodzących od dotychczasowego właściciela. Inne dokumenty pojawiające się przy okazji handlu dziełami sztuki to wyceny, np. ubezpieczyciela, dokumenty potwierdzające fakt możliwości wywiezienia przedmiotu bez pozwolenia, a więc faktury, opinie o obiekcie wydawane przez podmiotu handlujące dziełami sztuki itp.<sup>57</sup>. W nich także znajdują się stwierdzenia o obiek-

56 Oczywiście pod warunkiem, że nie mamy do czynienia z tzw. rasowaniem obiektu na siłę – co też się zdarza.

57 Por. K. Zalańska, *Wpływ zmiany przepisów dotyczących wywozu zabytków za granicę na rynek sztuki w Polsce*, w: *Rynek sztuki...*, s. 156–173.



cie i jego cenie i tym samym pośrednio lub bezpośrednio o jego autentyczności, np. przy okazji wywozu dokument potwierdzający przez antykwariusza, że wywożony obiekt Tadeusza Kantora – rysunek, powstał w 1985 r. i jego wycena to 7–9 tys. zł, w rzeczywistości jest quasi-opinią o autentyczności<sup>58</sup>. Przy braku organizacji rynku eksperckiego będzie to powodowało dodatkowe zamieszanie i komplikacje co do ich znaczenia. Dlatego też ten problem powinien znaleźć się w orbicie zainteresowania ustawodawcy, ale tylko jako argument za wprowadzeniem zorganizowanego systemu eksperckiego. Natomiast to PREDs powinien poprzez swoją działalność informacyjną wskazywać, iż dokumenty takie nie są ekspertyzami ani opiniami we właściwym rozumieniu. Nie oznacza to, że nie są przydatne dla np. proveniencji obiektu, a w konsekwencji działalności eksperckiej czy pośrednio eliminacji fałszerstw z rynku. Niestety ich podstawowa wada polega na tym, iż prawie zawsze są to dokumenty pozytywne – potwierdzające autentyczność. Certyfikatów, ocen itp. (a w sposób oczywisty faktur, rachunków), które wskazywałyby, że dany obiekt jest nie tym, który był w sferze zainteresowania klienta (tj. nieautentyczny) praktycznie nie ma.

Skuteczna eliminacja fałszyfikatów z rynku jest problemem, z którym spotykają się w praktyce wszystkie państwa niezależnie od stosowanych systemów organizacyjnych rynku sztuki (w tym aukcyjnego<sup>59</sup>) oraz systemu ekspertyz. W publicystyce pojawiają się propozycje fizycznego niszczenia fałszyfikatów pochodzące najczęściej od zaniepokojonych zjawiskiem kolekcjonerów<sup>60</sup>. W moim przekonaniu to błąd i nawet niszczenie fałszyfikatów przez ekspertów, np. przez wycinanie sygnatur

---

58 Nie mówiąc już o tym, jakie znaczenie dla takich wycen mają dotychczasowe wyniki aukcyjne i ceny galeryjne, z których część została „zbudowana” za pomoc nieuczciwych gier rynkowych.

59 Z różnym zaangażowaniem czynnika publicznego. Odnośnie do systemów patrz przykładowo P. Stec, *Pozycja prawna domu aukcyjnego w prawie wybranych państw europejskich*, „Problemy Współczesnego Prawa Międzynarodowego, Europejskiego i Porównawczego” 2004, t. II, s. 5–37.

60 Por. *Halo, widzę fałsz*, rozmowa W. Kalickiego z L. Pietraszakiem, „Gazeta Wyborcza” z dnia 14 XI 2010 r. Zdaniem aktora ujawnione fałszyki należałoby rekwirować i palić, tak jak niszczy się wychwycone fałszywe banknoty.

jest niedopuszczalne. Równie kontrowersyjne jest niszczenie falsyfikatów przez antykwariuszy. Przykładowo, zniszczenie na oczach rodziny zmarłego artysty Jacka Sienickiego jego dwóch prac, które wcześniej były oferowane do sprzedaży przez warszawskiego antykwariusza uważam za nadużycie z uwagi na okoliczności zdarzenia<sup>61</sup>. Co więcej należy zwrócić uwagę na problem podnoszony w wielu wystąpieniach na seminarium OOZP i SAP *Problematyka autentyczności dzieł sztuki na polskim rynku*, że zniszczenie wielu falsyfikatów z epoki (np. porcelany, malarstwa, numizmatów), pomijając już bezprawność takiego proceduru, byłoby równie szkodliwe, bezmyślne, jak niszczenie prac autentycznych. Dodatkowo nakładają się na to problemy w zakresie własności obiektu<sup>62</sup>. Jediną możliwością, jaką dostrzegam jest tzw. sądowe znisz-

61 Na aukcji internetowej organizowanej przez portal Artinfo.pl w grudniu 2008 r. pojawiły się dwie prace na papierze Jacka Sienickiego wystawione przez „Art&Design”. Licytował je jeden z kolekcjonerów mieszkający daleko od stolicy, dzięki temu, że prace te znalazły się w Internecie, zainteresowała się nimi rodzina artysty, informując Galerię, iż z pewnością są to falsyfikaty. Podczas spotkania w „Art&Design” żony i córki malarza z p. Markiem Pietkiewiczem, poinformował on rodzinę, że prace te pozyskał z Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wobec podtrzymania przez rodzinę Sienickich, iż wskazane prace są falsyfikatami, M. Pietkiewicz spektakularnie zniszczył je na oczach rodziny artysty, nie zawiadamiając organów ścigania. Wskazywana przez „Art&Design” proweniencja okazała się chybiona. Rektor warszawskiej ASP, prof. Ksawery Piwocki wraz z podległymi pracownikami jednoznacznie zaprzeczyli nie tylko faktowi, że prace te znajdowały się kiedykolwiek w zbiorach ASP, ale i temu, iż jakiegokolwiek dzieła sztuki mogłyby być pozyskane z Archiwum lub Muzeum ASP przez osoby prywatne. Co więcej, władze ASP poinformowały o zerwaniu, za zgodą Senatu Uczelni współpracy z p. Markiem Pietkiewiczem z racji niewywiązania się z wszystkich zobowiązań (M. Pietkiewicz przygotowywał aukcje w wynajętych od ASP w Warszawie pomieszczeniach). Skąd pochodziły prace Jacka Sienickiego, których już nie ma, ponieważ dowód rzeczowy w sprawie został zniszczony przez właściciela galerii, nigdy już nie ustalono.

62 Ale nawet w takich przypadkach możliwa jest pewna ochrona przed falsyfikatami. Jeszcze gdy nie istniał art. 109 a i 109 b *ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami*, a fałszerstwa były ścigane poprzez stosowanie art. 286 kodeksu karnego – oszustwa i bardzo często w postanowieniu o umorzeniu dochodzenia powtarzała się formułka: Postanowienie o umorzeniu dochodzenia w sprawie usiłowania oszustwa poprzez próbę sprzedaży w dniu X, w miejscu Y, przez Z, obiektu T, mimo iż

czenie, a więc sytuacja, gdy decyzję o zniszczeniu wyda sąd w wyniku prowadzonego postępowania z tytułu np. pozwu artysty<sup>63</sup>. Inne – inwazyjne sposoby oznaczenia, i tym samym pewnego systemu eliminacji falsyfikatów, uznają już za bardziej celowe i możliwe do stosowania przez ekspertów publicznych (ekspertów PREDs i Muzealnych Komisji Ekspertkich) – pieczętowania czy techniki kodowania chemicznego. Oczywiście ich skuteczność jest w dużej mierze zależna od powiązania tego z systemem eliminacji nieinwazyjnej – czyli urzędowych elektronicznych baz danych. O możliwościach skutecznego funkcjonowania tego systemu w warunkach polskich można się przekonać spoglądając na pracę NIMOZ w zakresie prowadzonego przez Instytut *Krajowego wykazu zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem* ([www.skradzioneszabytki.pl](http://www.skradzioneszabytki.pl)) z rozbudowującym się systemem dostępu publicznego<sup>64</sup>. Bazy takie znajdujące się w gestii PREDs, z racji uprawnionego dostępu do wszelkich danych oraz ogólnie sprawowanego nadzoru nad rynkiem eksperckim powinny być oparte na co najmniej trzech elementach: obowiązkowej bazie ekspertyz i fakultatywnej bazie opinii (z możliwością wyszukiwania zarówno poprzez określenie obiekt-

---

ten jest falsyfikatem, tj. o czyn z art. 13 §1 kk w związku z art. 286 §1 kk na zasadzie art. 17 §1 pkt 2 pkp z uwagi na fakt, iż czyn ten nie zawiera znamion czynu zabronionego. Obiekt wracał wtedy do właściciela, który zostawał pouczony, iż próba zbycia takiego obiektu jako oryginalnego będzie zawierała już znamiona czynu zabronionego z art. 286 §1 kk – czyli oszustwa. Właściciel uzyskiwał już bowiem wiedzę o tym, że owo dzieło sztuki jest falsyfikatem. Nie mógł oczywiście z tym obiektem nic zrobić, nawet podarować go innej osobie.

63 Por. *casus* Janiny Kraupe-Świdorskiej – W. Szafrąński, *Co dalej z tym falsyfikatem. Uwagi o sądowym zniszczeniu*, w: *Wokół problematyki prawnej zabytków i dzieł sztuki*, W. Szafrąński (red.), t. II, Poznań 2008, s. 120–121.

64 Por. P. Ogrodzki, *Rola baz danych o zabytkach w zwalczaniu przestępczości przeciwko dziedzictwu narodowemu*, w: *Prawna ochrona dziedzictwa kulturowego*, W. Szafrąński, K. Zalaśńska (red.), Poznań 2009. Również rozmowy z Rafałem Kameckim Prezesem Artinfo.pl – portalu posiadającego największe doświadczenie na krajowym rynku informatycznym w zakresie handlu dziełami sztuki, nie pozostawiają złudzeń, iż obecnie system baz danych – zarówno ekspertyz, opinii, jak i falsyfikatów czy tzw. obiektów wątpliwych, jest możliwy do stworzenia i dowolnego konfigurowania.

tu, jak i eksperta), bazie zawierającej listy ekspertów, bazie falsyfikatów czy obiektów wątpliwych wyprowadzonej z baz ekspertyz. Wszystkie one powinny mieć system otwartego dostępu jako domeny publiczne zarządzane przez PREDS lub na jej zlecenie<sup>65</sup>. W tym samym systemie winna funkcjonować jeszcze jedna baza elektroniczna – zgłaszanych przez autorów falsyfikatów ich twórczości. Często głos twórcy w zakresie autentyczności pozostaje całkowicie niezauważony, bądź też jest świadomie minimalizowany. Wobec żywiołowo rozwijającego się rynku sztuki współczesnej i zjawiska fałszowania prac artystów żyjących, w ramach baz PREDS należałoby stworzyć możliwość zgłaszania przez nich falsyfikatów swoich prac. Uprawnienia takiego nie przyznałbym ani rodzinom, ani ewentualnym innym spadkobiercom artystów<sup>66</sup>.

Dodatkowo warto zastanowić się, czy skuteczne byłoby wprowadzenie systemu zgłaszania przez użytkowników do dwóch tzw. baz otwartych – katalogu falsyfikatów (lub z fałszywą proveniencją) oraz katalogu spornych obiektów. Nie rozwodząc się nad ich znaczeniem w walce z falsyfikatami oraz zaletami i wadami można wskazać na cztery ich elementy:

- niebezpieczeństwo świadomego „oczerniania” obiektów albo całej oferty antykwarycznej zarówno przez klientów jak i np. konkurujące na rynku sztuki podmioty;
- brak pełnej kontroli<sup>67</sup> nad procesem umieszczania informacji w tych bazach i stąd przemieszanie informacji prawdziwych z błędnymi lub świadomie wywołującymi szkodę;
- umożliwienie użytkownikom zgłaszania falsyfikatów czy uwag do dokonywanych ocen obiektów;
- uczulanie i przestrzeganie przed falsyfikatami znajdującymi w obrocie przed dokonaniem decyzji zakupowych i stworzenie tym samym swojego forum o obiektach na rynku.

Brak mi przekonania co do konieczności istnienia takich baz zinstytucjonalizowanych – podpięte pod np. PREDS, mogą się one z czasem

65 Oczywiście system otwartego dostępu nie jest naruszany poprzez fakt wprowadzenia obowiązku logowania się użytkowników.

66 Por. poniżej uwagi w ramach omówienia możliwości stosowania *droit moral*.

67 A w konsekwencji odpowiedzialności.

utworzyć samorzutnie jak pokazują przykłady we Francji czy państwach Beneluxu.

Oczywiście, obok baz danych stosowane są też inne metody, które zakwalifikować by można jako wspierające walkę z falsyfikatami. Dużą popularnością cieszą się wystawy falsyfikatów, nieraz nawet przy okazji wystaw monograficznych artystów. Pożytki są dwojakiego rodzaju, poza wskazaniem na obiekty fałszywe (ich rozmiar w stosunku do całej twórczości artysty, fałszowane motywy, aspekty techniczne itp.) – dające więcej informacji dla skutecznej walki w przyszłości z falsyfikatami, jest także pożytek ze sfery świadomości. Nie można się wstydzić pokazywania falsyfikatów i przyznania się, iż w kolekcji znajduje się fałs. Wystawy falsyfikatów ze swoich zbiorów robi coraz więcej muzeów zagranicznych i jest to zjawisko pozytywne, takie muzealne wystawy zachęcają do upubliczniania falsyfikatów przez prywatnych kolekcjonerów.

Za swoisty rodzaj nieinwazyjnej eliminacji można uznać funkcjonowanie *catalogues raisonnés*. O takim jego pojmowaniu jako elementu wzmacniającego ochronę przed zjawiskami fałszerstw, a więc wartego wprowadzenia, decyduje kwestia rzetelności oraz kontekstu ich powstawania. Doświadczenie państw zachodnich wskazuje, iż *catalogues raisonnés* nie powinny być tworzone jako katalogi państwowe, urzędowe. Co nie oznacza, iż nie powinny mieć wsparcia ze strony samego państwa (w formie np. grantów na ich przygotowywanie, tudzież zaliczania ich tworzenia jako pracy naukowej – wysokopunktowanej) czy instytucji publicznych. *Catalogues raisonnés* mogłyby być przygotowywane przez fundacje, stowarzyszenia, muzea i instytucje naukowe. Dla rynku sztuki oczywiście najważniejsze byłyby opracowania „klasyków rynkowych” i wielkich nazwisk sztuki polskiej, a nawet twórczości artystów żyjących, co niekoniecznie jest zbieżne z badaniami naukowym prowadzonymi w różnych ośrodkach czy organizowanymi wystawami monograficznymi<sup>68</sup>.

Jako najistotniejsze dla prawidłowego funkcjonowania *catalogues raisonnés* wskazałbym:

a) brak podmiotu sankcjonującego ich powstawanie;

---

68 Nieobecnych na rynku albo z powodu braku zainteresowania ich twórczością, albo kompletnego braku dostępu do ich prac.

b) system wzajemnego wypierania katalogów – lepiej przygotowane cenione są bardziej od niepewnych czy mniej dokładnych itp.;

c) rzetelności autorów (stąd w większości są one wynikiem prac zespołu) i aktualności danych. W tym pierwszym elemencie zawrzeć należy także umiejętność oparcia się naciskom ze strony różnych podmiotów zainteresowanych umieszczeniem niepewnego obiektu w katalogu<sup>69</sup>.

Czy opracowywanie dziś *catalogues raisonnés* twórców żyjących, uznanych klasyków na rynku, czy „wschodzących gwiazd” jest łatwe? Wydawać by się mogło, że o ile problem *catalogues raisonnés* w zakresie twórców nieżyjących wzbudza kontrowersje<sup>70</sup>, o tyle *catalogues raisonnés vivere* już nie. Bo skoro twórca żyje, to powinien jednoznacznie stwierdzić, co jest, a co nie jego autorstwa. W praktyce jednak sytuacja jest bardziej złożona, pomijając już rzadkie gromadzenie przez samego artystę informacji o swoich pracach (takimi dokładnymi zapisami dysponuje np. Jan Berdyszak), dochodzą inne elementy bardziej „ludzkie”<sup>71</sup>. W przypadku twórców żyjących znajdujących się jeszcze na etapie rozwoju swojej kariery artystycznej, a czasem rynkowej, dochodzi element znaczenia marszanda czy galerii opiekującej się artystą. Ukrywanie towaru, a więc liczby prac wykonanych przez artystę i stosowanie tzw. systemu wąskiego gardła w celu wzbudzenia popytu na dzieła konkretnego twórcy skutkować może tym, iż brak będzie pełnej informacji i zainteresowania budowaniem takich *catalogues raisonnés vivere*. Nie ulega wątpliwości, iż dobrze by się stało, aby w Polsce powstawały najpierw *catalogues raisonnés* uznanych w historii sztuki artystów – by-

69 Nieuczciwi pośrednicy w przypadku sprzedaży obiektu, który nie znalazł się w *catalogue raisonné* stosują także metodę wmawiania potencjalnym klientom, iż obiekt dopiero znajdzie się w aktualizacji katalogu, co w systemie papierowych *catalogues raisonnés*, praktycznie było niesprawdzałne z racji, z reguły odległego w czasie, wydania uaktualnienia.

70 Bardzo często związane to jest z udziałem rodziny artysty w pracach nad katalogiem, z uwagi na odrzucanie wielu obiektów, które z pewnością są autorstwa bohatera katalogu *raisonné* albo też przypisywaniu autorstwa wielu obiektów. Prowadzi to często do konfliktu z autorami katalogu.

71 Brak pamięci czy rodzaj wstydu za prace z wcześniejszego okresu albo nieudane, co skutkuje odrzuceniem autorstwa przez artystę, nawet gdy praca rzeczywiście wyszła spod jego ręki.

łoby to z korzyścią dla pogłębiania wiedzy o ich twórczości, promocji polskiej sztuki oraz samego rynku i wsparcia dla eliminacji falsyfikatów np. A. Wierusz-Kowalskiego, W. Ślewińskiego i T. Makowskiego.

Praktyczny aspekt finansowy *catalogues raisonnés* związany jest z dwoma odrębnymi elementami:

- finansowaniem ich powstania oraz zmian – tak, by byłyby one „żywe”, aktualizowane praktycznie na bieżąco. W tym przypadku możliwość korzystania z pomocy funkcjonujących już programów do tworzenia *catalogues raisonnés* takich jak ENCYCLIA-K znacznie obniżających koszty i czasochłonność prac nad katalogiem. Obniża też koszty samego wydania katalogu, a w konsekwencji cenę jego zakupu przez zainteresowanych oraz nabywanie uaktualnień, gdy mają one postać elektroniczną;
- odpowiedzialności, odszkodowań z tytułu procesów wytaczanych coraz częściej przez kolekcjonerów i pośredników w handlu dziełami sztuki autorom *catalogues raisonnés*<sup>72</sup>. W praktyce doprowadziło to do wyodrębnienia w ramach *catalogues raisonnés* działu „kwestie sporne”, w którym umieszczane są obiekty niepewne, ale nieodrzucone jako falsyfikaty.

W rozwiązaniach prawnych kilku państw jako element wspierający walkę o autentyczność obiektu funkcjonuje tzw. *droit moral*, ogólnie rozumiane jako prawo formułowania autorytatywnych sądów na temat dzieła sztuki przez artystę i inne osoby uprawnione. Nie wdając się w analizę tej instytucji w poszczególnych systemach prawnych, chciałbym wskazać możliwości jej modyfikacji i stosowania przy projektowaniu rodzimych regulacji. W stanowisku SAP w sprawie ekspertów<sup>73</sup> jako negatywny przykład wskazywana jest: powszechna akceptacja ustnych

72 Domagają się oni nie tylko np. skreślenia z listy falsyfikatów posiadanego przez siebie dzieł, ale i wpisania do *catalogue raisonné*, a także odszkodowania za „oczerzanie” obiektu i obniżenie przez to jakoby jego wartości rynkowej. Bardzo często autorzy katalogów nie mają zaplecza finansowego niezbędnego do skutecznej walki procesowej, nie mówiąc już o zdarzeniach zastraszania autorów. Naciski na autorów katalogów *raisonnés* wywierają także muzea w przypadkach podważania autentyczności obiektów znajdujących się w ich kolekcjach.

73 Przywoływany wyżej załącznik 3 do protokołu.

opinii pochodzących od domorosłych ekspertów, przede wszystkim krewnych artysty. Tym samym widać wyraźnie, że stowarzyszenie antykwariuszy niechętnie widziałoby wprowadzenie nawet zmodyfikowanej instytucji droit moral do przyszłych regulacji, zapewne w związku z niezbyt pomyślną dotychczasową praktyką „ekspertyzowania” dzieł sztuki przez rodziny artystów. W moim przekonaniu należałoby odróżnić dwie sytuacje – uprawnienia artystów i spadkobierców w tej materii. Te pierwsze mają specyficzny charakter prawnoautorski (osobistych praw twórcy) i pewne rozwiązania znajdują się już w wielokrotnie nowelizowanej ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 r.<sup>74</sup> W nowej ustawie o rynku sztuki w zakresie wsparcia dla eliminacji falsyfikatów z rynku może warto by wprowadzić pewne prawne możliwości, takie jak:

- prawo do wycofania dzieła – wyparcia się autorstwa;
- możliwości zasięgnięcia opinii o autentyczności obiektu u twórcy, a w przypadku złożenia jego zastrzeżenia obowiązek uwidocznia jego protest w opisie obiektu;
- wyartykułowane prawo do złożenia specjalnego powództwa przez artystę o stwierdzenie autentyczności obiektu.

Jako w pełni uzasadnione przyznałby artyście wspomniane wyżej prawo do zgłaszania falsyfikowania swojej twórczości w ramach osobnej bazy PREDS z dostępem publicznym.

Mam pewne wątpliwości co do przyznania rodzinom artystów (spadkobiercom) tak szeroko zakrojonych uprawnień – wychodzących poza dzisiejsze regulacje prawa autorskiego. Zdaję sobie sprawę z faktu, że to często właśnie rodzinom artystów zawdzięcza się najwięcej jeśli chodzi o archiwizację twórczości, dbałość o spuściznę. Nieraz jednak stosunki rodzinne – między spadkobiercami – bardzo rzutują na ocenę autentyczności obiektów<sup>75</sup>. Rodziny artystów albo osoby z nimi związane (np. mające wspólną pracownię) podzielić można, z punktu widzenia stosunku do spuścizny artystycznej, na trzy grupy:

a) pierwsza, w ramach której rodziny, w sposób bardzo rzetelny i z pogłębioną refleksją, powstała także na podstawie opracowania

74 Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych

– Dz. U. 1994 Nr 24, poz. 83.

75 Odrzucane są jako falsyfikaty przez jednego z członków rodziny prace, które np. inni spadkobiercy uznali bez zastrzeżeń za autentyczne.



o artyście, a nie tylko swojej pamięci, oceniają czy dany obiekt wyszedł spod ręki artysty<sup>76</sup>;

b) takich, którzy świadomie „poszerzają” twórczość artysty poprzez dopisywanie do spuścizny np. prac wczesnych współmałżonka (np. dla celów zarobkowych), albo, czyniąc to z powodów podnoszenia rangi artysty, przypisują mu dzieła o wysokiej klasie artystycznej nieznanym twórców;

c) osoby, które świadomie „ścinają” twórczość artysty, eliminując swoimi ocenami nie tylko falsyfikaty i obiekty wątpliwe, ale także np. takie, których nigdy nie widzieli. Nieraz to ograniczanie spuścizny związane jest z faktem chęci podniesienia tym samym wartości prac (ich cen na rynku) wobec mniejszej ich liczby, szczególnie tych pozostających w rękach rodziny.

Ocena co do autentyczności obiektu przez rodzinę artysty powinna być brana pod uwagę przez ekspertów (oczywiście nie bezkrytycznie). Podobnie jak twórcom, w ramach ochrony powinno być przyznane uprawnionym następcom specjalne powództwo o stwierdzenie autentyczności obiektu. Dalej idące uprawnienia nie byłyby przedmiotem regulacji ustawowej, a ewentualnie rozważone przed PREDS i wpisane do zasad dobrych praktyk czy kodeksów etyki jako wspomagające działalność ekspertów publicznych i prywatnych czy nakładające pewne obowiązki na podmioty profesjonalnie zajmujące się handlem dziełami sztuki.

Z pewnością warto rozpocząć już dziś „oddolne” prace nad projektem prawa o rynku sztuki, tym bardziej, że każdy nawet zupełnie „fantastyczny” projekt przynosi pewne ustalenia i ogląd zjawisk funkcjonowania instytucji, które bardzo przydadzą się w przyszłej debacie publicznej i ustawodawczej, jako choćby zbiór argumentów za lub przeciw pewnym rozwiązaniom. Wszelkie pomysły służące aktywności w tym obszarze zasługują na przychyłość. Warto rozpisać konkurs na autorski projekt legislacyjny o rynku sztuki czy choćby jego fragment – rynek ekspercki. Ogłaszanie konkursów na projekty prawne ma długą tradycję w systemie tworzenia kodyfikacji w XIX i XX wieku<sup>77</sup>, startowali w nich m.in. wybitni

76 Nieraz są to osoby, które również posiadają odpowiednie wykształcenie i np. w trakcie życia artysty przygotowywały już zestawienia twórczości.

77 Co więcej, pracom nad pierwszym polskim kodeksem praw cywilnych i karnych z czasów Sejmu Czteroletniego towarzyszyło ogłoszenie konkursu na taki

prawnicy (nieraz zespołowo), ale nie tylko oni. Nie jest ważne, czy taki konkurs z przewidzianą nagrodą pieniężną byłby ogłoszony pod egidą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, czy innych instytucji państwowych, naukowych, stowarzyszeń czy fundacji<sup>78</sup>, ważne, że doprowadziłby on do przygotowania projektów, które znalazłyby się w czerwono-zielonej księdze (symbolizującej zagrożenia i nadzieje dla rynku sztuki). Byłaby ona wyjątkowym zbiorem pomysłów, rozwiązań i doświadczeń, których dziś nikt z nas w całości nie posiada, ale także swoistym przejawem działalności obywatelskiej. Takie projekty pozwoliłyby także zauważyć, czy formułowane (często ogólnie) w środowisku antykwariuszy czy kolekcjonerów postulaty da się tak łatwo i skutecznie przełożyć na język przepisów prawnych.

Jako podsumowanie powinno wystarczyć zdanie zaczerpnięte z pracy odnoszącej się do ekspertów funkcjonujących na zachodnich rynkach malarstwa: „im większą liczbą certyfikatów może się poszczycić dany obraz, tym mniejsza szansa, że jest autentyczny”<sup>79</sup>. Przy organizacji rodzimego rynku eksperckiego należy więc pamiętać, by nie wylać dziecka z kąpielą.

---

projekt ze znaczną nagrodą pieniężną – tradycja jest więc bardzo chlubna.

78 Jestem przekonany, że skutecznie włączyłyby się w to przedsięwzięcie czołowe wydawnictwa prawnicze.

79 *Ekspert kontra dzieło sztuki. Rozpoznawanie falsyfikatów oraz fałszywych atrybucji w sztukach plastycznych*, R.D. Spencer (red.), OZP, Warszawa 2009, s. 18.



© Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2012  
ISBN 978-83-933790-0-2

Redaktor prowadzący: Robert Pasieczny

Redakcja: Monika Bielska-Łach

Korekty: Agnieszka Wiesławska, Andrzej Zugaj, Robert Pasieczny

Projekt serii wydawniczej NIMOZ: Piotr Safjan

Projekt okładki i opracowanie graficzne: Piotr Safjan

Zdjęcia w książce pochodzą od autorów artykułów.

Druk: STELKO Sp. z o.o.

Biblioteka Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów 001



