

cenne, bezcenne/ utracone

*Valuable, Priceless/
Lost*



Na okładce: Karabela, Polska, XVIII w. i szabla, Turcja, XVIII w. (w zbiorach MWP).
Fot. za Zdzisław Żygulski jun. *Stara broń w polskich zbiorach*, Warszawa, KAW, 1984, s. 128
Obok: Szable tureckie typu kilidż, Turcja XVIII/XIX w. (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie).
Fot. za Zdzisław Żygulski jun. *Stara broń w polskich zbiorach*, op.cit., s. 250



cenne, bezcenne/utraczone

Redakcja:

Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych

Narodowa Instytucja Kultury

02-916 Warszawa, ul. Okrężna 9

tel.: (0-22) 651-53-00, (0-22) 651-75-00;

faks: (0-22) 642-11-85

e-mail: biuro@oozp.org.pl

www.oozp.pl

Redaktor naczelna: Barbara Kobielska

Oprac. graficzne: Marek Pękalski

Oprac. stylistyczne: Krystyna Juriewicz

Korekta: Krystyna Juriewicz

Tłumaczenie: Marzenna Rączkowska

Wydawca: Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych

Realizacja: Stelko Sp. z o.o.

Na zlecenie Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych

Zamówienia na egzemplarze prosimy kierować na adres redakcji.

KŁOPOTY Z USTALANIEM TYTUŁU WŁASNOŚCI,

czyli dlaczego warto dokumentować swoje zbiory

Dział
Sztuki



W NUMERZE:

str. 3 PIOTR OGRODZKI

**KŁOPOTY Z USTALENIEM
TYTUŁU WŁASNOŚCI**

str. 6 DARIUSZ MARKOWSKI

OD OPINII DO EKSPERTYZY

str. 11 SŁAWOMIR BOŁDOK

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

str. 14 ANNA ŻAKIEWICZ

OKIEM EKSPERTA

str. 18 STEFANIA KRZYSZTOFOWICZ-
KOZAKOWSKA

**...TA FABRYKA JUŻ MI KOŚCIA
W GARDLE STAJE...**

str. 22 MARIA ROMANOWSKA-
ZADROŻNA

REJTAN

str. 26 JANUSZ SĘKOWSKI

FAŁSZERSTWA BIAŁEJ BRONI

str. 31 MONIKA DRELA

DIFFERENTIA SPECIFICA UMOWY

str. 34 MARCIN SABACIŃSKI

PODRABIANE ZABYTKI

ARCHEOLOGICZNE

str. 40 JERZY MIZIOŁEK

WYSTAWY FALSYFIKATÓW

W MUZEACH ZAGRANICZNYCH

str. 43 ROBERT PASIECZNY

EKSPERT KONTRA DZIEŁO SZTUKI

str. 45 OPRAC. MARIA ROMANOWSKA-
ZADROŻNA

**KATALOG STRAT WOJENNYCH
(1939-1945)**

str. 46 OPRAC. MONIKA BARWIK
KATALOG STRAT

Niemal od pierwszego numeru „Cenne, Bez-cenne/ Utracone” publikowano na jego łamach artykuły, które zachęcały kolekcjonerów, posiadaczy pojedynczych dzieł sztuki, czy administratorów obiektów sakralnych, do zwrócenia uwagi na konieczność właściwego dokumentowania posiadanych zbiorów (M. Barwik, *Dokumentujmy zbiory* – CB/U 2/1997, P. Ogrodzki, *Mikrofotografia – skuteczna metoda identyfikacji dzieł sztuki* – CB/U 1/1999, P. Ogrodzki, *Inwentaryzowanie dzieł sztuki w obiektach sakralnych* – CB/U 6/2002, M. Hilchen, *Tradycyjne znakowanie książek* – CB/U 1-2/2003, M. Barwik, P. Ogrodzki, *Dokumentowanie i znakowanie dzieł sztuki* – CB/U 1-2/2005). Zwrócenie bacniejszej uwagi na kwestię dokumentowania posiadanych zbiorów wynikało przede wszystkim z olbrzymich problemów związanych z poszukiwaniem utraconych w wyniku przestępstw zabytków i dochodzeniem tytułu własności przez prawowitych właścicieli. Pierwsza baza danych skradzionych dóbr kultury powstała w Ośrodku Ochrony Zbiorów Publicznych już pod koniec lat 80. O ile informacje przekazywane o stratach poniesionych przez muzea zawierały najczęściej dane pozwalające na identyfikację poszukiwanych przedmiotów, to znacznie gorzej przedstawiała się sytuacja strat zgłaszanych przez osoby prywatne i administratorów obiektów sakralnych. Do bazy danych przekazywano najczęściej informacje bardzo ogólne, których w żaden sposób nie mogła wykorzystać w poszukiwaniach ani Policja, ani Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych. Jak bowiem można wykorzystać opisy prowadzące się do określenia nazwy skradzionego przedmiotu (obraz, rzeźba, kielich, świecznik, cukiernica, grafika), tytułu (np. *Martwa natura z dzbanem*, *Św. Mikołaj*, *Pieta*, *Matka Boska z Dzieciąt-*

kiem). Informacje dotyczące wymiarów, materiału i techniki wykonania były podawane z zastrzeżeniem, że są to tylko przybliżone dane. Do rzadkości należały dobrej jakości zdjęcia, będące, obok precyzyjnego opisu, podstawą skutecznej identyfikacji obiektu, a już o wykazie cech charakterystycznych utraconych przedmiotów można było zupełnie zapomnieć. Wiele przesyłanych zdjęć nie nadawało się do tego, by wykorzystać je w poszukiwaniach, czy też decydować się na podejmowanie interwencji policyjnych na rynku sztuki na podstawie bardzo niepełnych informacji i trudno rozpoznawalnych fotografii (Fot. 1-3). Zdarzało się, że osoby poszkodowane starały się wspomóc poszukiwania, ciężko pracując nad sporządzaniem rysunków skradzionych zabytków i przekazaniem ich do wykorzystania w bazie danych. Niestety ich wysiłek nie przynosił efektu, bowiem na podstawie przekazanych rysunków (Fot. 4,5) nie można mówić o jakiegokolwiek możliwości identyfikacji. Najbardziej zadziwiającym w tym wszystkim był fakt, że podstawowych danych dotyczących zbiorów nie mieli nawet wytrawni kolekcjonerzy. Pytania dotyczące przyczyn braku opracowania zbiorów pozostawały najczęściej bez odpowiedzi.

W przypadku kradzieży z obiektów sakralnych podstawowym problemem okazywał się brak dokumentacji fotograficznej detali stanowiących część wystroju ołtarzy. O ile konserwatorzy zabytków dysponowali zazwyczaj zdjęciami przedmiotów wpisanych do rejestru zabytków ruchomych (kielichy, relikwiarze, monstrancje), to w przypadku ołtarza głównego czy bocznego zdjęcia znajdujące się w dokumentacji przedstawiały widok całego obiektu (nie robiono wówczas zdjęć poszczególnych detali stanowiących zdobienie ołtarza, a właśnie te padały łupem przestępców). W efekcie do bazy danych trafiały nie-



1



2



3

czytelne lub mało czytelne powiększenia skradzionych rzeźb aniołków, świętych, czy zabytkowej snycerki (Fot. 6-8).

Choć temat właściwego dokumentowania zbiorów poruszany jest systematycznie, to właściciele mają ciągle problemy dowodowe w stosunku do zatrzymanych, podejrzanych o pochodzenie z przestępstw przedmiotów. Wiele osób zapomina, że oświadczenie: *ten przedmiot należał do mnie*, może okazać się niewystarczające do jego odzyskania. Ktoś inny może również złożyć podobne oświadczenie i wówczas sąd musi rozstrzygnąć, kto miał rację. W przypadku obrazów czy rzeźb, z uwagi na ich niepowtarzalność (przynajmniej znacznej ich części) łatwiej jest udowodnić pochodzenie. Dla zabytków rzemiosła artystycznego, numizmatów, medali i innych przedmiotów, które mogą występować na rynku sztuki w znacznej liczbie, problem właściwego udowodnienia prawa własności staje się naprawdę poważny. Na organizowanych przez policję wystawach zabezpieczonego mienia poszkodowani wielokrotnie nie mogli rozpoznać skradzionych im przedmiotów. Trzeba pamiętać, że od czasu kradzieży do

momentu odzyskania utraconych przedmiotów może upłynąć bardzo wiele lat. Nie należą do rzadkości sytuacje, kiedy odnajduje się złodziejskie łupy nawet po dwudziestu latach (w 2006 r. odzyskano pacyfikał skradziony z Zuzeli 28 lat po dokonaniu kradzieży). Bez posiadania dokumentów, które będą potwierdzały prawo własności, odzyskanie swojej własności może okazać się bardzo problematyczne. Właściwa dokumentacja stanowi w pewien sposób „zabezpieczenie” opisywanych przedmiotów, jeśli zawiodą wszystkie inne sposoby ich ochrony. Dzięki precyzyjnemu opisowi i posiadanym zdjęciom można upublicznić informacje o skradzionych przedmiotach, zawężając pole działania złodziejom i paserom. Ci ostatni bardzo często wykorzystują opisywane wyżej kłopoty poszkodowanych, którzy nie posiadają podstawowych informacji o swoich zbiorach, i nie wahają się nawet przed wprowadzaniem skradzionych dóbr kultury na legalnie działający rynek sztuki. Sytuacja, w której dokonuje się zatrzymań przedmiotów pochodzących z przestępstw w legalnie działających podmiotach zmniejsza zaufanie do antykwariuszy

szy i może podważyć zaufanie klientów, którzy dokonując nierzadko bardzo wartościowych zakupów nie mogą się czuć całkowicie bezpieczni. Posiadanie właściwej dokumentacji (opisowej i fotograficznej) leży zarówno w interesie właścicieli zabytków i dzieł sztuki, jak i samych antykwariuszy. Dokumentacja obiektów powinna być z nimi związana na zasadach podobnych do tych, jakie dotyczą samochodów (Książka pojazdu podąża zawsze za samochodem, którego dane zawiera). Dzięki temu można byłoby prześledzić nie tylko proveniencję przedmiotu, ale również i wszystkie zmiany, jakie na przestrzeni lat były z nim związane (uszkodzenia, naprawy, konserwacje itp.). Na wprowadzeniu takiej reguły zyskaliby wszyscy – właściciel miałby pewność, że poprzez dokumentację dodatkowo zabezpiecza swoje zbiory, antykwariusz mogąc udokumentować historię i pochodzenie sprzedawanego przedmiotu miałby dodatkowe argumenty wobec potencjalnych nabywców, a ci ostatni mieliby pewność, że kupując dobrze udokumentowane dzieła właściwie lokują swoje pieniądze i nikt ich nie będzie niepokoił w przyszłości procesami



7



8



9



4



5



6

o ustalenie prawa własności. Jedynymi niezadowolonymi z takiej sytuacji byłoby złodzieje i paserzy, marginalizowani i usuwani poza nawias rynku sztuki, na który systematycznie próbują wprowadzać kradzione obiekty.

Czy są szanse na powodzenie realizacji takiego scenariusza? Wydaje się, że w przyszłości tak. Pierwsze symptomy już widać w przypadku obiektów sakralnych. Dają efekty prowadzone od ponad sześciu lat działania wojewódzkich konserwatorów zabytków. Już w kilku województwach dokonano przeglądu zabytków ruchomych znajdujących się w obiektach sakralnych. Dzięki temu można było dokonać korekt na kartach poszczególnych zabytków, uzupełnić dane o cechy charakterystyczne, określić aktualny stan zachowania, a przede wszystkim uzupełnić dokumentację fotograficzną. Popularność fotografii cyfrowej, dostępność współczesnego sprzętu cyfrowego, możliwość natychmiastowego sprawdzenia jakości wykonanych zdjęć oraz łatwość ich archiwizowania zachęca do wykonywania pełnej dokumentacji fotograficznej posiadanych zabytków. W niektórych województwach

zdecydowano się dodatkowo na wprowadzenie utajonego znakowania zabytków. Wszystkie te działania skutkują coraz lepszym zabezpieczeniem sakralnych zabytków. Jest to widoczne również w statystykach policyjnych, w tej bowiem grupie przestępczości przeciwko zabytkom widać pewien systematyczny spadek (dotyczy to kradzieży dóbr kultury). Gorzej przedstawia się sytuacja kolekcjonerów i prywatnych posiadaczy zabytków i dzieł sztuki. Tutaj nie tylko trudno o dobry opis przedmiotu, ale i o dobrą fotografię. Jest to o tyle niezrozumiałe, że poprawne fotografie można wykonać nawet stosunkowo prostym telefonem komórkowym. Wszystkie obiekty przedstawione na fotografiach (Fot. 9-11) zostały wykonane w warunkach domowych zwykłym telefonem komórkowym. Ich jakość jest wystarczająca, by można je było użyć do celów identyfikacyjnych. Do osiągnięcia takiego rezultatu wystarczyło tylko użyć neutralnego, jednorodnego tła (dwa kawałki płyty gipsowej), wyłączyć lampę błyskową w aparacie i poczekać na pochmurny dzień (dzięki temu unika się dużych kontrastów i cieni, jakie mogłyby wystąpić przy ostrym

słońcu i ukryć część szczegółów). To naprawdę niewielkie wymagania. Dlaczego zatem tak mało osób korzysta z możliwości dokumentowania swoich zbiorów? Prawdopodobnie większość z nich wyobraża sobie, że wykonanie dobrego opisu i fotografii jest na tyle skomplikowane i wymagające, że sami nie będą w stanie tego wykonać. Zmianie takiego nastawienia ma służyć Program BEZPIECZNE ZBIORY – BEZPIECZNE KOLEKCJE, który jest wspólnym przedsięwzięciem Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych i Komendy Głównej Policji. Program skierowany jest przede wszystkim do zbieraczy, kolekcjonerów i posiadaczy zabytków i dzieł sztuki. Jego celem jest pokazanie, że naprawdę w sposób bardzo prosty i nieskomplikowany można założyć dokumentację swoich zbiorów i wykonać ich prawidłową dokumentację fotograficzną. Szczegóły można znaleźć na specjalnie przygotowanej stronie www.bezpiecznezbior.pl. Ochrona przez dokumentację to nie tylko hasło – to naprawdę jest możliwe. ■

Zdjęcia: archiwum OZP



10



11

DARIUSZ MARKOWSKI

OD OPINII DO EKSPERTYZY¹

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 „Kossaków”, „Fałatów” oraz niepewnych pod względem autentyczności obrazów ucznia Jacka Malczewskiego – Vlastimila Hofmana.

Andrzej Stanisław Ciechanowiecki w wykładzie wygłoszonym 7 maja 1991 r. w Instytucie Historii Sztuki UW stwierdził: *powstaje obecnie w wolnorynkowej Polsce wolny rynek dzieł sztuki. To piękna przecież 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 materialne²*. Po dziewiętnastu 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 ekspertyz i ekspertów oceniających wartość dzieł sztuki.

Ekspertyzy³ dzieł sztuki zostały wprowadzone w siedemnastowiecznej Holandii. Wykonywane były nie tylko przez uczonych, historyków sztuki, ale również przez artystów, a ich zadaniem było określenie wartości oraz autentyczności dzieła. Wkrótce też pojawił się problem błędnych ekspertyz. W 2. poł. XIX w. ekspertyzy zyskały na znaczeniu. Zwią-

zane 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 r. oryginalność dzieła sztuki stała się przedmiotem sporu sądowego. Handlarz sztuką z Amsterdamu, Gerrit Ulenborch sprzedał elektorowi brandenburskiemu 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 trzy-

dziestu jeden opowiedziało się za oryginalnością badanych obrazów. Jednakże z powodu wątpliwości obrazy nie zostały kupione, a firma Ulenborcha upadła⁴.

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 zakończonych opinią składającą się ze sprawozdania i wniosków mogących mieć charakter dowodu w procesie (prof. Tadeusz Hanausek)⁵. 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 pozasa-

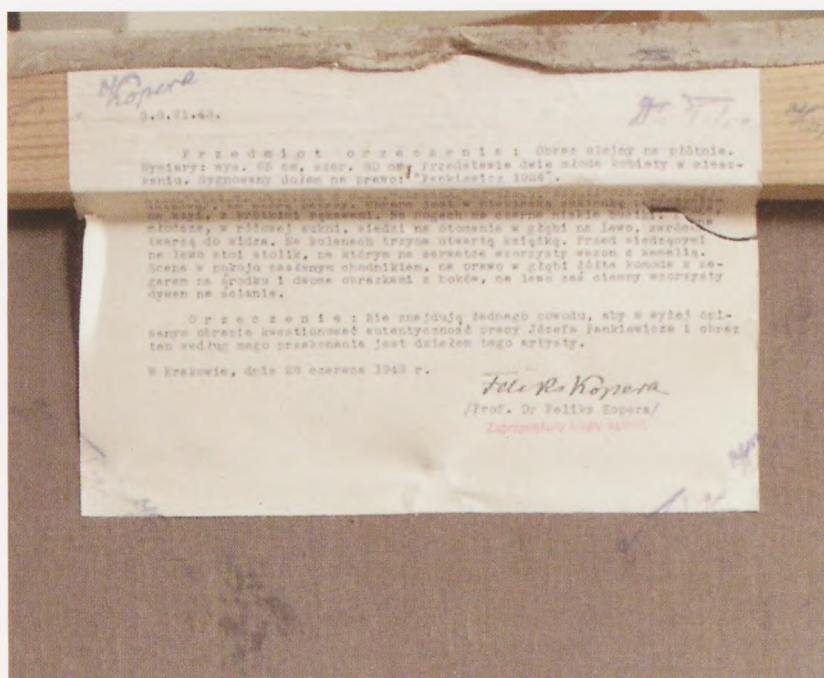
dowy, lecz w ewentualnym procesie może być włączona do środków dowodowych.

Również wyróżnia się ekspertyzy obligatoryjne i fakultatywne⁶. Przykładem obligatoryjnych 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, biblioteki⁷.

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 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 usług których korzysta. Taka współpraca ze stałą grupą znawców 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 aukcyj-



Ekspertyza Feliksa Koperskiego z 1948 r. umieszczona na odwrocie obrazu Józefa Pankiewicza

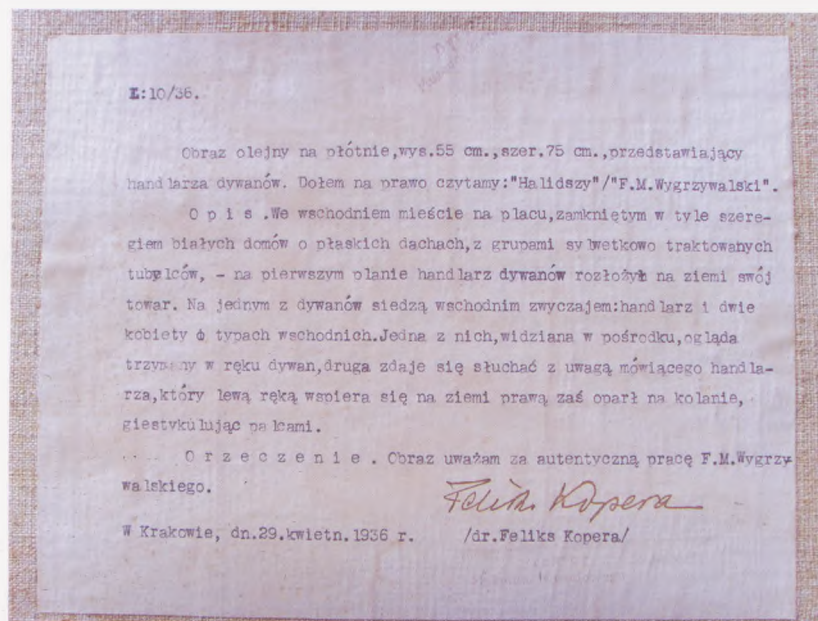
nych warunkiem wypłacenia kwoty za obiekt o podważonej autentyczności jest przedłożenie „wiarygodnej ekspertyzy”. Celem takiej ekspertyzy jest udowodnienie, że autorstwo lub inne cechy opisane w katalogu nie odpowiadają stanowi faktycznemu, ale co zrobić, gdy zdarzają się przypadki sprzecznych ze sobą 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 są istotnymi elementami ekspertyzy. Oprócz powyższych informacji ważne są także uwagi o rzeczywistym stanie zachowania przedmiotu, o ewentualnych przemalowaniach, retuszach, ubytkach. Ekspertyzę należy wykonywać na pod-

stawie oryginału, nigdy zaś fotografii. W praktyce często najpierw posiadacz przesyła ekspertowi fotografię, a później, gdy ten zgodzi się podjąć wykonania opinii, dostarcza przedmiot⁸. 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



Ekspertyza Feliksa Kopera z 1936 r. umieszczona na odwrocie obrazu F. M. Wygrzywalskiego

stylu. Najbardziej rozwiniętą formę przedstawia tzw. laurka. Poza zebranymi i wymienionymi tu informacjami zawiera proveniencję przedmiotu, czyli opisuje jego pochodzenie i drogę, którą przybył 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 wyrażen 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.

Szczegółowo została jedynie uregulowana treść i elementy opinii oraz ocen przygotowywanych przez rzeczoznawców Ministra Kultury i Sztuki w rozporządzeniu Ministra Kultury z dnia 10 maja 2004 roku w sprawie rzeczoznawców Ministra Kultury w zakresie opieki nad zabytkami⁹. W rozporządzeniu wymieniono: imię i nazwisko, adres rze-

czoznawcy, 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 obywateli¹⁰. Przed rokiem 1990 ekspertyzy były

wykonywane przez pracowników Desy¹¹, monopolistę na rynku antyków. Obecnie możliwości zakupu dzieł sztuki są znacznie szersze, oferują je oprócz domów aukcyjnych i sklepów z antykami internetowe portale aukcyjne.

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 Sztuki. Wszystkie te osoby mogą być powołane jako biegli w sposób określony w art. 278–291 kodeksu postępowania cywilnego¹². Kierując się wiedzą i doświadczeniem, a czasem wspomaganymi wynikami fizykochemicznych badań, wydają ekspertyzy przesądzające o autentyczności bądź fałszywości badanego przedmiotu.

W *Vademecum Aukcjonera* Maria Korzeniowska-Marciniak za ekspertyzę uważa wyrażoną na piśmie opinię historyka sztuki o danym dziele¹³. 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, Strzebiński, Kobzdej). Także wśród ekspertów zatrudnionych w słynnych domach aukcyjnych Christie's i Sotheby's byli politolodzy i ekonomiści¹⁴. Wobec braku wyraźnej regulacji prawnej ekspertyzy 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 muzeach¹⁵. 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 Muzeów¹⁶. 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 Sztuki i biegli w zakresie sztuki. W stosunku do rzeczoznawców Ministerstwa Kultury i Sztuki wymagane kwalifikacje i tryb powoływania zostały ujęte w rozporządzeniu Ministra Kultury z dnia 10 maja 2004 r.¹⁷. Wśród wymagań stawianych rzeczoznawcy są wymieniane 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 wyłącznie w granicach dziedziny określonej w akcie powołania*. Oprócz opinii i ocen wydawanych na podstawie umowy zlece-



Odwrocie obrazu Jerzego Nowosielskiego i jego fragment z potwierdzeniem autentyczności przez artystę

nia, 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 antykwarecznym 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 Antykwarezów Polskich

wystosowało do swych członków prośbę o wskazanie przez nich osób, które pragnęliby 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 związki 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



Fragment odwrocia obrazu Jana Stanisławskiego z pieczętką żony Janiny. Pieczętka dodatkowo uwiarygodnia autentyczność obrazu



Fragment odwrocia obrazu Jacka Malczewskiego z pieczętką żony artysty Marii. Po śmierci Jacka Malczewskiego prace z pracowni malarza zostały przez żonę ostemplowane i opatrzone numerem

dzić do polskiego systemu prawo regulujące i jednocześnie niepowstrzymujące rozwoju rynku sztuki. Kwestie ekspertów mają rozwiązywane np. Izba Belgijska Ekspertów w Sprawach Dziel Sztuki, czy Urząd Aukcjonerów we Francji¹⁸.

Dziś, w XXI w. 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 spekań oraz przyczyny ich powstania (np. w wyniku wtórnego postarzania warstwy malarskiej wywołuje się sztuczne naprężenia, które mają spowodować powstanie spekań). 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-technologa¹⁹.

Tak jak rozwijają się dziś metody badawcze, tak samo rozwijają się metody i sposoby wprawnego fałszowania dzieł sztuki. Wśród materiałów używanych głównie do prac konserwatorskich istnieje wiele produktów nadających się do fałszowania i chętnie stosowanych przez fałszerzy.

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 nieudostępnienia 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 znawstwo warsztatu artysty ze specjalistycznymi badaniami laboratoryjnymi. Wydaje się, że tylko pełna współpraca między historykami sztuki i konserwatorami-technologami może doprowadzić do wyeliminowania fałszykatów z polskiego rynku sztuki²⁰. ■

Fot. autor

**Tekst wygłoszony na seminarium
PROBLEMATYKA AUTENTYCZNOŚCI DZIEŁ SZTUKI
NA POLSKIM RYNKU. TEORIA * PRAKTYKA * PRAWO,
zorganizowanym przez OZP i SAP w 2010 r.**

PRZYPISY

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 r. 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.

⁴ T. Gerlach, *Die Haftung für fehlerhafte Kunstexperten*, Baden-Baden 1998, s. 14–15.

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.

⁸ T. Gerlach, op.cit., s. 34.

⁹ Rozporządzenie Ministra Kultury w sprawie rzeczoznawców Ministra Kultury w zakresie opieki nad zabytkami z dnia 10 maja 2004 r., Dz.U. Nr 124, poz. 1302.

¹⁰ J. Miliszkiewicz, *Trzy Kossaki przed śniadaniem...*, „Rzeczpospolita” z 18.08.2000.

¹¹ M. Wardzyński, *Rzecz o rzeczoznawcach*, „Art and Business”, 4/1999, s. 12.

¹² Ustawa Kodeks Postępowania Cywilnego z 17 listopada 1964 r., Dz.U. z 1964 r. Nr 43, poz. 296 ze zm.

¹³ M. Korzeniowska-Marciniak, *Vademecum Aukcjonerów. Rodzaje cen aukcyjnych*, „Art and Business”, 11/2000, „Kolekcjoner”, s. 5–7.

¹⁴ F.S. Drinkuth, *Der moderne Auktionenhandel*, Köln 2003, s. 53–54.

¹⁵ Ustawa o muzeach z dnia 21 listopada 1996 r., 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 przedmiotów, mogących powodować konflikt interesów z zatrudniającym go muzeum.

¹⁶ HYPERLINK „http://icom.museum/ethics.html”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.

¹⁸ A. Ryszkiewicz, „Cenne, Bezcenne/Ultracene”, 01/02.1998 HYPERLINK „http://www.icons.pl/cenne/art.php?id=1998-01-11”http://www.icons.pl/cenne/art.php?id=1998-01-11, &bn=

¹⁹ Np. materiały o właściwościach fluorescencyjnych, werniksy syntetyczne z ich dodatkami wykazują fluorescencję w UV zbliżoną do starych werniksów otrzymywanych z żywicy 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.

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 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 do malarstwa, rozumianego jako prace olejne, gwasze, akwarele i rysunki, które na światowym rynku stanowią ilościowo ponad 75 proc. obrotów, a wartościowo ponad 48 proc.¹

W Polsce, według informacji z Desy dla Ministerstwa Kultury, w 1996 r. około 82 proc. obrotu przedsiębiorstwa stanowiły obrazy, a przygotowany z okazji Kongresu Kultury w Krakowie w 2009 r. raport o polskim rynku sztuki podawał, że obrót malarstwem wynosił: ilościowo około 52 proc., a wartościowo około 92 proc.

W malarstwie także najbardziej widoczne są efekty wzrostu cen. Według „Artprice” między rokiem 1998 a 2009 światowe ceny sztuki współczesnej wzrosły (przyjmując rok 1998 za 100 proc.) do 300 proc. Co prawda najwyższy poziom cen nastąpił w 2008 r., 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, np. 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. Po 1945 r. 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 90. XX w. do gier rynkowych weszły Emiraty Arabskie, Chiny i Rosja. Na przykład w Dubaju filia Christie’s startując od zera w 2006 r. uzyskała obroty w wysokości prawie 10 milionów USD, a w 2008 r. prawie 30 milionów USD. Zatem istnieją przesłanki, które są pokusą do robienia interesów „lewymi” obrazami, 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 Porczyńscy, 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 sugestiom reklamy, opiniom prasowym i krytyki, a często są wśród nich zadufani 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 wysokimi notowaniami malarstwa na światowych aukcjach jest, od 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 nie doceniali

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 „górnej 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 o pewnym stopniu popularności, jak: Nikifora, Mai Berezowskiej, Bronisławy Rychter-Janowskiej, Jerzego Kossaka, Erno Erba, Alfonsa Karpińskiego, Stefana Filipkiewicza, akwarele Fałata itp., czyli obrazy, których wartość obecna mieści się w przedziale średnich cen na rynku. Fałszerze liczą, że jeśli obraz kosztuje niezbyt wiele i sygnowany jest nazwiskiem, które jest znane nabywcy, to może on uważać zakup za „okazję”, na której inni się nie poznali. W takim przypadku kupujący raczej nie chce dołożyć jeszcze kilkuset złotych na opinię. Ten psychologiczny sposób oddziaływania sprawdza się w praktyce, bo skłania zwykle ludzi „nowych”, o małym wyrobieniu plastycznym, a przy tym z ambicjami środowiskowymi, do kupowania bzdetów, których oferta, m.in. w Internecie, jest bardzo obfita. W świetle tego nie dziwi zaskakująco duża liczba fałszywych obrazów, które napływają do domu aukcyjnego, bo a nuż się uda przejść przez sito eksperta i fałszywka zaistnieje „uszlachetniona” w katalogu aukcyjnym.

Poziom jakościowy oferowanych fałszywek jest niski, o czym świadczy wypowiedź pana Marka Lengiewicza. Według jego praktyki prawie 50 proc. niepewnych obrazów Rempex co miesiąc odrzuca spośród przynoszonych do sprzedaży. 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 tym związane.

O tym, że polscy marszandzi od dawna bronią się przed fałszerstwami dowodzi choćby fragment reklamy, jaka ukazała się w gazecie 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 podejrzanego wartości lub wprost fałszykatów za oryginały, jak to niektóre szeroko reklamowane handle praktykują, nikt więc na żaden wyzysk i nieprzyjemności narażonym być nie może.*

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 w. Z tamtych czasów pochodzi opis wydarzenia, do jakiego doszło w Salonie Abe Gutnajera w 1917 r. 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 fałszyfikaty, choć nader udanie podrobione. Rozpoczął się targ. Przybyś żądał po 600 rubli za sztukę. Wreszcie stanęło na 400 rublach...²

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

Problemami 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 odbiorców³.

O nieuczciwych antykwariuszach wiele mówią wspomnienia z czasów drugiej wojny światowej Stefana Kozakiewicza, po 1945 r. profesora na UW i kuratora Galerii Malarstwa Polskiego w MNW. W latach wojny 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, 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, niesłuchanie słabych – zapewne namalowanych przez jego uczniów – które noszą jego oryginalną, zamazystą 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 sprzedawane⁴.

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

W Desie podchodzono do tej sprawy z powagą, ale przez kilkanaście lat, kiedy przewodniczyłem Komisji Głównej Rzeczników sztuki, wśród pozycji wybitnych przypadków fałszerstw było niewiele. Prawdopodobnie w handlu w tzw. szarej strefie takich wydarzeń mogło być więcej, czego przykładem była sprawa braci Leona i Wincentego Śliwińskich w latach 60., którzy fałszowali obrazy Chagalla, Soutina i innych malarzy tego kręgu w Rosji, nadając płótnom charakter obrazów wyszabrowanych przez Niem-

ców z muzeów rosyjskich, które jakimś trafem, w czasie ucieczki hitlerowców przed Armią Czerwoną, pozostały w Polsce. Obrazy te Śliwińscy sprzedawali za dewizy, w szarej strefie i zainteresowała się tym milicja. Obrazy zostały zabezpieczone i potem 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 r., gdy rozwinął się prywatny handel antykwareczny 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 fałszyfikaty?*, tj. 14 obrazów Brandta, Chelmońskiego, Wojciecha Kossaka, które według opinii z MNW są podróbkami⁵. Albo przejeżdżając po mieście, jak ja zrobiłem 16 kwietnia 2009 r. i na ul. Nowowiejskiej, przy Placu Zbawiciela, pod arkadami, w istniejącym tam antykwariacie wypatrzyłem dwa obrazy Feliksa Wygrzywańskiego *Sprzedawcę dywanów* i *Dziewczynę na brzegu 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 fałszyfikatów. Dla przykładu przytoczę dwa, odnoszące się do tego samego artysty. Jako Jacka Malczewskiego *Autoportret* albo *Zwiastowanie* miał uchodzić obraz wystawiony w domu aukcyjnym Vanderkindere w Brukseli na aukcji 21.04.2009 r. i drugie „dzieło”

tego samego malarza oferowane było w domu aukcyjnym Tiroche w Tel Awiwie 27.06.2009 r., poz. 269 pt. *Jeździec na koniu*.

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 doświadczaaliśmy w działalności Wojciecha Kossaka, a wiadomo, że i wielkim twórcom, jak Picasso, zdarzały się takie przypadki.

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

I ostatnia kwestia. W Internecie, na Allegro i w ofertach rozmaitych firm „artystycznych” prezentowane są nieudolne kopie obrazów znanych malarzy. Niektóre nie tylko są nieudolne, ale obok nie sygnowanych lub sygnowanych „fantazyjnie” pojawiają się „autentyczne sygnatury”, które mogą nieświadomych i naiwnych odbiorców zwieść. Wypada się zastanowić, czy i jak można temu zapobiec? Nie wiem, czy cokolwiek da się w tej i innych sprawach dotyczących fałszerstw cokolwiek zrobić, bo skala niemożności jest u nas wielka i już dawno została wyrażona słowami mego imiennika – Sławomira Mrożka: *A może byśmy tak coś zasiał!.. Iiiii tam....* ■

**Tekst wygłoszony na seminarium
PROBLEMATYKA AUTENTYCZNOŚCI DZIEŁ SZTUKI
NA POLSKIM RYNKU. TEORIA * PRAKTYKA * PRAWO,
zorganizowanym przez OOPZ i SAP w 2010 r.**

PRZYPISY:

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

² S. Boldok, *Antykwariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800–1950*, Warszawa 2004, s. 228.

³ „Głos Plastyków” 1934, nr 7–8, s. 99.

⁴ S. Kozakiewicz, *Wspomnienia z okresu wojny, okupacji i pierwszych miesięcy po wyzwoleniu (1939–1945)*, Rocznik MNW, t. XI, 1967, s. 289–290.

⁵ „Gazeta Wyborcza Stołeczna” z 13.03.2009.

ANNA ŻAKIEWICZ

OKIEM EKSPERTA

Kwestia autentyczności dzieł sztuki a, co za tym idzie, także ekspertyz zawsze budzi duże emocje wszystkich, których to dotyczy – kolekcjonerów, antykwariuszy, marszandów, samych ekspertów oraz mediów.

Te ostatnie niezwykle chętnie odnotowują wszelkie potknięcia ekspertów, czyniąc z nich sensację. Istotnie, błędy się zdarzają, co zrozumiałe, gdyż tak naprawdę nie istnieją ścisłe kryteria, według których można stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, że dane dzieło jest naprawdę autentyczne. By o tym wyrokować, z całą pewnością trzeba mieć zarówno wiedzę, jak i ogromne doświadczenie w pracy z dziełami sztuki, ale też określone predyspozycje: wyczucie, intuicję, spostrzegawczość. Także umiejętność wczucia się w psychikę danego artysty, zdolność odczytywania jego zamysłów, rekonstrukcji motywacji artystycznych oraz przebiegu procesu twórczego. Najlepiej więc, jeśli ekspert wypowiada się na temat dzieł artysty, którego twórczością zajmował się wiele lat, badał zarówno jego życie, jak i dzieła, z którymi miał kontakt bezpośredni, a nie poprzez najlepsze nawet reprodukcje. Jest to sytuacja idealna, ale – wbrew pozorom – takich osób jest całkiem sporo.

Na początku artykułu *Bank ekspertyz bank ekspertów* („Cenne, Bezcenne/Utracone” 2009, nr 3) Janusz Miliszkiewicz przywołuje zmarłą niedawno prof. Władysławę Jaworską, która całe swoje zawodowe życie poświęciła badaniu życia i twórczości Tadeusza Makowskiego i Władysława Ślewińskiego, trudno się więc dziwić, że uchodziła za najwybitniejszego i niekwestionowanego eksperta we wszelkich sprawach dotyczących tych dwóch wybitnych artystów. Jej odejście to

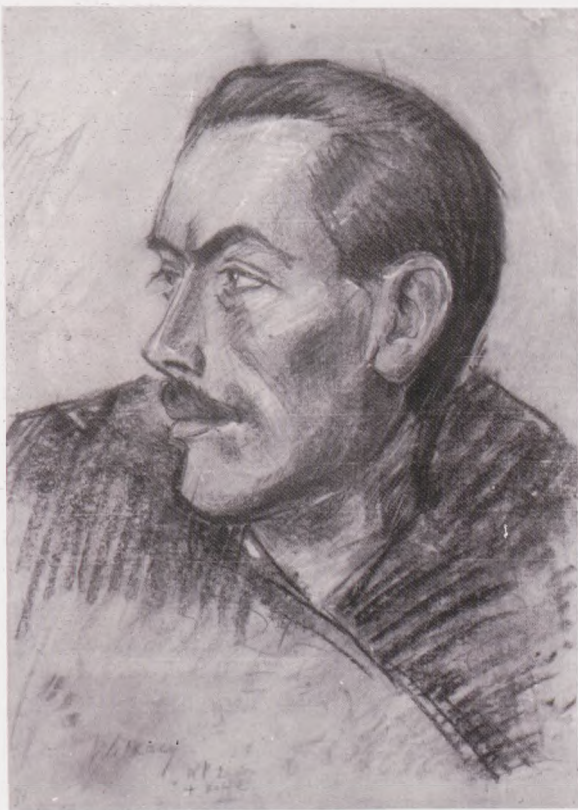
z pewnością niepowetowana strata dla polskiej historii sztuki, jednak wydaje się, że jeśli chodzi o znawstwo prac Tadeusza Makowskiego od kilku już lat z powodzeniem prof. Jaworską zastępuje Elżbieta Zawistowska, która nie tylko przygotowała świetną wystawę tego artysty, prezentowaną w latach 2002-2003 w Muzeum Śląskim w Katowicach oraz Muzeach Narodowych w Krakowie i w Warszawie. Wystawa ta była poprze-

pracując w tej instytucji – ma możliwość codziennego obcowania.

Takich przypadków jest zresztą dużo więcej: Elżbieta Charazińska, Ewa Micke i Tamara Richter to specjalistki w dziedzinie malarstwa polskiego XIX i początku XX wieku, Monika Ochnio jest znawczynią staropolskich portretów, Anna Prugar z kolei wie wszystko o Zygmuncie Waliszewskim, a wyżej podpisana śmie twierdzić, że jej dwudziesto- pięcioletnie obcowanie z dziełami Witkacego oraz spory dorobek w tej dziedzinie w postaci wystaw tego artysty i licznych publikacji dotyczących jego twórczości w pełni upoważnia ją do wypowiadania się na jego temat.

W pełni więc zgadzam się z Januszem Miliszkiewiczem, który w przywołanym wyżej artykule postuluje stworzenie banku ekspertów, np. w Internecie. Uważam, że powinny się w nim znaleźć wszystkie, nie tylko wymienione wyżej osoby, a także wiele innych, znanych ze swej pracy – wystaw i publikacji poświęconych poszczególnym artystom – bo ich wiedza i doświadczenie gwarantują ogromną znajomość przedmiotu. Ponadto jestem zdania, że równie dobrym pomysłem jest publikacja ekspertyz w Internecie; byłoby to poży-

teczne nie tylko dla osób zajmujących się kupnem-sprzedażą, ale też dobrze służyło celom naukowym, jak każda inna opublikowana dokumentacja i interpretacja dzieł sztuki. Bo – wbrew pozorom – ekspertyza jest dla specjalisty nie tylko



Portret męski – falsyfikat, węgiel, pastel, wł. pryw.

dzona starannymi, wielokierunkowymi badaniami, które jej autorce umożliwił wyjątkowo bogaty zbiór prac artysty (300 obrazów olejnych oraz 600 rysunków i grafik) zgromadzony w Muzeum Narodowym w Warszawie, z którym zresztą –

sposobem na dorobienie do marnej pensji, w niemal wszystkich przypadkach jest też fascynującą przygodą, możliwością zetknięcia się z dziełem, które niejednokrotnie przez wiele lat schowane w prywatnej kolekcji, nieoczekiwanie wychyńło z nicości, by na chwilę, pomiędzy jednym właścicielem a drugim, ucieszyć także monografistę artysty, często pokazując mu nową, czasem zaskakującą stronę twórczości, która wydawała się już tak dobrze znana... W tym miejscu wypada żałować, że rzadko kiedy jest to też okazja, by dzieło takie trafiło do zbiorów publicznych, jako że powszechnie znana nędza polskich muzeów uniemożliwia natychmiastowe zakupy, a sprzedawca na ogół nie chce czekać, aż muzeum zdobędzie niezbędne środki, nie mówiąc już o tym, że starania, by je pozyskać przeważnie kończą się fiaskiem.

Miałam to szczęście, a także zaszczyt i przyjemność terminować jako ekspert pod okiem wybitnej specjalistki i znawczyni malarskiej twórczości Witkacego, zmarłej 16 lutego 1999 r. dr Ireny Jakimowicz*, której w latach 1985-1989 asystowałam w przygotowaniu monograficznej wystawy artysty w Muzeum Narodowym w Warszawie (19.12.1989-28.02.1990) oraz zbieraniu materiałów i ostatecznej redakcji katalogu *oeuvre'u* artysty liczącym 3073 pozycji-zapisów zachowanych lub dobrze udokumentowanych prac Witkacego (*Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939. Katalog dzieł malarskich*, oprac. Irena Jakimowicz przy współpracy Anny Żakiewicz, Muzeum Narodowe, Warszawa 1990). Do moich obowiązków w tym czasie należało nie tylko poszukiwanie w zbiorach prywatnych nieznanych dzieł i ich dokumentowanie, zbieranie i weryfikowanie bibliografii, ale też towarzyszenie Szefowej w oględzinach prac nietypowych, których autorstwo budziło mniej lub bardziej uzasadnione wątpliwości. Pani Jakimowicz nie tylko dzieliła się ze mną swoimi spostrzeżeniami, ale też ciekawa była moich obserwacji, z czasem zaczęłam więc przygotowywać



Pejzaż włoski, 1904, olej, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku



Pejzaż jesienny, 1913, olej, wł. prywat.



Fałsz kobiety – autoportret z Marylą Grossmanową, 1927, pastel, Muzeum Narodowe w Warszawie



Rysunek, 1925, atrament, wł. prywatne.



Ekslibris własny, ok. 1920, gwasz, Biblioteka Szkoły Głównej Handlowej



Portret Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów, 1922, olej, skradziony z Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku

materiały związane z tymi pracami, gromadzić dane potrzebne jej do napisania ekspertyzy. Niekiedy wymagało to zgłębiania problemów dość odległych od historii sztuki, jak w przypadku zagadkowych kompozycji astronomicznych przyniesionych do Muzeum Literatury na początku 1986 r. *Nova Aurigae i Antares w Skorpionie*. Dzięki pozytywnej opinii Pani Jakimowicz obie prace zostały zakupione, ja zaś, zachęcona przez Szefową do dalszych badań na ich temat, napisałam rok później obszerny artykuł (*Kompozycje astronomiczne Witkacego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1989-1990).

Z licznych podobnych doświadczeń, niezwykle ważne było dla mnie zetknięcie z niewielkim, pozornie nieefektywnym pejzażem olejnym przywiezionym do Warszawy na oględziny przez przedstawicielkę Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, któremu obraz zaoferowano do zakupu jako pracę Stanisława Witkiewicza-ojca. *To może być każdy* – oznajmiła Pani Jakimowicz, ja jednak, mając wówczas do czynienia z kilkoma bardzo wczesnymi dziełami Witkacego, zapytałam, czy nie należałoby rozważyć możliwości, by to on był twórcą pejzażu. Szefowa stwierdziła, że musi rzecz przemyśleć. Wyjęliśmy obraz z ramy – odsłoniła się sygnatura: *Ignacy Witkiewicz 1904!* Oględziny w promieniach UV potwierdziły jej autentyczność. Z literatury zaś wynikało, że Witkacy był wiosną tegoż roku we Włoszech. W okolicach Genui szukał pejzaży, które wcześniej malował Arnold Boecklin. Z bardziej dokładnej analizy inkryminowanego pejzażu wynikało, że są na nim wiosennie kwitnące drzewa, a namalowane wzgórze istotnie przypomina okolice Genui. *Pejzaż włoski* powiększył Witkacowską kolekcję w Słupsku, a mnie cała ta historia zainspirowała do napisania pracy doktorskiej o młodzieńczej twórczości artysty.

Niezwykłym odkryciem był też odnaleziony w zbiorach prywatnych w końcu 1988 r. *Falsz kobiety – autoportret z Marylą Grossmanową* z 1927 r. Muzeum słupek, któremu zaoferowano to dzieło

poprosiło o ekspertyzę, a ja – jak zwykle – wykonałam wstępny research. W niepublikowanych listach artysty do jego matki, Marii Witkiewiczowej, odnalazłam całą historię wykonania tej pracy, co – rzecz jasna – spowodowało znaczne podniesienie jej ceny (do czego przyczyniła się też ogromna inflacja), w efekcie czego ten wielki, unikatowy pastel trafił do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

Po mniej więcej pięciu latach „terminowania” pod czujnym okiem Pani Jakimowicz, na początku lat 90. podjęłam samodzielną działalność jako ekspert. Przez kolejne lata wymienialiśmy z Panią Jakimowicz swoje doświadczenia, pracując niezależnie, korzystając ze wspólnie stworzonej bazy danych będącej podstawą wspomnianego wyżej katalogu i solidarnie ją uzupełniając. Po Jej śmierci otrzymałam teczkę zawierającą kopie wszystkich napisanych przez Nią ekspertyz.

Samodzielną pracę również obfituje w najrozmaitsze przygody. Niestety, ogromna liczba przysyłanych mi e-mailem obrazków to przeważnie ordynarne falsyfikaty (pisałam o nich w artykule *O fałszowaniu portretów pastelowych Witkacego* („Cenne, Bezcenne/ Utracone” 2009, nr 3), jednak w czasie ostatnich kilkunastu lat zdarzały się też fascynujące odkrycia. Były nimi z pewnością rzadko przez Witkacego malowane gwasze – *Azot, Fosfor i Arsen* z 1918 r. (Agra Art, 1992) znany wyłącznie z zapisu katalogowego oraz *Muza – akt kobiecy* z 1922 r. (wcześniej w ogóle nie znany, kolekcja prywatna, 1993). Także, feerycznie barwny, o ekspresji niespotykanej w sztuce polskiej przed I wojną światową, olejny *Pejzaż jesienny* z 1913 r. (znany z katalogu wystawy w TZSP w Krakowie w 1913 r., Agra Art, 1995). Widziana przelotnie już wcześniej, w trakcie zbierania materiałów do katalogu *oeuvre'u* artysty, kompozycja malowana gwaszem przedstawiająca parę w ogrodzie z 1907 r. (Polski Dom Aukcyjny Sztuka, 2005) nie zakwalifikowana do wystawy w Muzeum Narodowym z uwagi na zły stan zachowania,

w trakcie dokładniejszych badań nie tylko ujawniła sygnaturę z datą, ale też okazała się brakującym obrazem występującym w tle nie zachowanego (znanego wyłącznie z fotografii), lecz ogromnie ważnego dla wczesnej twórczości Witkacego olejnego portretu Eugenii Dunin Borkowskiej z 1912 r. W dodatku kompozycja ta najprawdopodobniej przedstawia scenę szaleństwa Ofelii z szekspirowskiego *Hamleta*, a więc ujawnia dość wczesną fascynację artysty magicznym światem teatru.

To zaledwie kilka przykładów. Warto do nich dorzucić odkrycia z roku ubiegłego – niewielki rysunek ze zbiorów rodziny Malczewskich (Desa-Unicum) wykonany w tym samym dniu (29.05.1929), kiedy Witkacy w liście do Kazimierzy Żuławskiej donosił o dręczącej go depresji, oraz ekslibris własny artysty odnaleziony w słowniku angielskim w Bibliotece Szkoły Głównej Handlowej. Solidne poszukiwania w zbiorach tej biblioteki ujawniły także niewielki szkic do jednej z kompozycji astronomicznych (*Algoraba w Kruku*, 1918, zbiory prywatne), wtórnie użyty jako ekslibris w książce o astrofizyce, wydanej w 1912 r., która znalazła się w Bibliotece Wyższej Szkoły Handlowej w Warszawie (od 1933 r. SGH) najprawdopodobniej z całym księgozbiorem Jana Witkiewicza, kuzyna Witkacego.

To zaledwie kilka z fascynujących odkryć, które w istotny sposób poszerzają naszą wiedzę o artyście i które z pewnością nie stałyby się moim udziałem, gdybym nie podejmowała się pisanie ekspertyz. Co więcej – nie zgłosiłaby się do mnie osoba, której zaoferowano zakup *Portretu Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów*, skradzionego jesienią 2003 r. z Muzeum w Stawisku. Niestety, dzieła nie udało się odzyskać, niemniej – była na to niewątpliwie szansa.

W listopadzie ubiegłego roku dyrektor MNW pismem okólnym zabronił pracownikom pisanie ekspertyz na użytek rynku sztuki z powodu domniemanego konfliktu interesów między instytucją publiczną, jaką jest Muzeum, a prywatnymi domami aukcyjnymi. Niestety, nie

miało to konsekwencji w postaci stworzenia możliwości nabywania przez Muzeum pojawiających się niekiedy na rynku wybitnych dzieł sztuki. Po paru miesiącach dyrektor zaczął mówić o projekcie powstania biura eksperckiego przy MNW (co byłoby rozwiązaniem znakomitym), pomysł ten jednak nie miał dalszego ciągu.

Co dalej? Kto może, a kto nie może sporządzać ekspertyz? Kto czynić tego nie powinien? Dla mnie nie ulega wątpliwości, że poza wyjątkowymi wypadkami nie powinni robić tego akademicy, zwłaszcza ci, którzy nie weryfikują swej wiedzy z zasobami muzealnymi (a jest to niestety zjawisko nagminne). W wyżej wspomnianym artykule o fałszowaniu portretów Witkacego obszernie omówiłam sprawę Pani Profesor, która kilkakrotnie próbowała sprzedać falsyfikat z napisaną przez siebie ekspertyzą. Dysponuję także fotografią falsyfikatu, który w 1990 r. trafił do Pani Jakimowicz z pozytywną opinią uniwersyteckiego pracownika naukowego, który wówczas uchodził za jednego ze znawców twórczości Witkacego. Szefowa śmiała się przez trzy dni, ekspertyza zawierała bowiem konstatację, że portret jest źle narysowany (co akurat było prawdą) i to właśnie przemawia za autorstwem tego artysty...

*Dr Irena Jakimowicz (1922-1999), historyk sztuki, w latach 1945-1991 pracowała w Muzeum Narodowym w Warszawie. W 1958 r. stworzyła Dział Grafiki Współczesnej w ramach Galerii Sztuki Współczesnej, a w 1981 r. samodzielny Gabinet Grafiki i Rysunku Współczesnego, którego została kuratorem.

Autorka wielu wystaw i publikacji monograficznych, m.in. Tadeusza Kulisiwicza, Józefa Gielniaka, Konstantego Brandla, Henryka Gotliba, a przede wszystkim – Stanisława Ignacego Witkiewicza (*Witkacy malarz*, 1985, oraz *Stanisław Ignacy Witkiewicz 1985-1939. Katalog dzieł malarskich*, 1990). Była niekwestionowanym ekspertem w sprawach dotyczących zarówno grafiki współczesnej, jak i twórczości malarskiej Witkacego, a także niezwykle silną osobowością, która trwale zapisała się w pamięci kilku pokoleń jej współpracowników. ■

...TA FABRYKA JUŻ MI KOŚCIĄ W GARDLE STAJE ...

CZYLI IRONIA ARTYSTYCZNEGO LOSU FAMILII KOSSAKÓW

Od 1869 r. niewielki krakowski dworek, zwany obecnie „Kossakówką”, był gniazdem Kossaków - wszechstronnie utalentowanej malarsko i literacko rodziny, w której po mieczu przekazywany był talent malarski, a po kądzieli zdolności literackie. Malarze to: Juliusz, protoplasta dynastii artystycznej; jego bezdzietnie zmarły brat Leon, uczestnik powstań i Sybirak, po amatorsku zajmujący się akwarelą; syn Juliusza i kontynuator jego sztuki - Wojciech; syn Wojciecha - Jerzy; wreszcie drugi wnuk Juliusza - syn Stefana - Karol.



Wojciech Kossak, *Ułan i dziewczyna*, po 1925, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, repr. wg. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, Kossakowie, Wrocław 2001

Talent pisarski pań ujawnił się dopiero w trzecim pokoleniu, u obu córek Wojciecha: poetki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, malującej też delikatne akwarele, i pisarki Magdaleny Starzewskiej-Niewidowskiej, piszącej pod pseudonimem Magdaleny Samozwaniec, oraz córki Tadeusza, bliźniaczego brata Wojciecha – powieściopisarki Zofii Kossak-Szczuckiej.

Założycielem dynastii był Juliusz Kossak, którego gwiazda – jak pisał jego gorący wielbiciel Stanisław Witkiewicz – *przez pięćdziesiąt lat ubiegłego stulecia świeciła najjaśniejszym blaskiem*. Wpisał

się on w nurt romantycznej tradycji polskiego malarstwa najwyższych lotów, którego bogate i zróżnicowane *oeuvre* malarskie oscylowało pomiędzy obrazami romantycznie traktującymi historię o tematyce hetmańsko-rycerskiej i napoleońskiej, a perfekcyjnymi portretami. Rozpoczął swoją karierę u Alfreda Potockiego w Łańcucie, co dało okazję do dalszych, szerokich koneksji wśród polskiej arystokracji, i do rozpoczęcia swoistej wędrówki po dworach i pałacach rodów osiadłych na polskich kresach; stało się to również początkiem szczególnego snobizmu i słabości kolejnych pokoleń Kossaków do arystokracji

i ziemiaństwa, a także początkiem słabości i snobizmu arystokracji i ziemiaństwa, z czasem i mieszczaństwa, do prac Kossaków wszystkich generacji.

Juliusz Kossak posiadający fotograficzną wręcz pamięć był niekwestionowanym mistrzem akwareli, znakomitym batalistą, pełnym temperamentu ilustratorem scen rodzajowych, artystą wrażliwym na piękno natury i urodę krajobrazu, zwłaszcza podolskiego, którego prace wszystkich okresów łączył motyw konia, jego piękno, klasa, elegancja, dostojność ruchów. Rejestrował ich urodę w pojedynczych portretach, kiedy koń zachowywał swoją absolutną indywidualność, w widokach stadnin pełnych koni różnych maści i ras, a także w żywiole wyścigów, polowań, bitew.

Ogromne zapotrzebowanie na prace sprowokowały Juliusza Kossaka do wielokrotnego kopiowania i malowania replik swoich prac, w czym pomagał mu w latach swej młodości jego syn – Wojciech. I tak, na przykład malując domniemane portrety konnych bohaterów narodowych bądź portrety swoich mecenasów na ich ulubionych koniach, wprowadzał niemal identyczne kompozycje, poddając zmianom jedynie umundurowania portretowanych jeźdźców. Odrębny charakter miało malowanie replik konkretnych, cieszących się szczególnym powodzeniem prac, czego doskonałym przykładem może być kilka akwarel z 1883 r. *Wjazd Jana III Sobieskiego do*

Wiednia; jest wśród nich również praca ewidentnie potwierdzająca jej skopiowanie z wcześniejszych wzorów, co potwierdza cienka siatka krutek na papierze ułatwiająca ten proceder. Na rynku antykwarycznym pojawiła się też wersja *Wjazdu* wykonana niewprawną ręką złego kopisty.

Malowanie replik, kopiowanie własnych obrazów stało się regułą artystycznego *curriculum vitae* następnych pokoleń Kossaków: Wojciecha a następnie jego syna – Jerzego.

Twórczość Wojciecha Kossaka wyrosła z tradycji XIX-wiecznego akademizmu i z przeziębionej romantyzmem pracowni ojca – Juliusza, gdzie jak wspomniano terminował, kopiując jego prace. Szybko też Wojciech Kossak skrytykował swój program artystyczny, którego nie wyparł się do końca życia; był artystą konsekwentnie powracającym do tych samych, sprawdzonych tematów, którym nadawał formy realistyczne. Sugestywność prezentacji wydarzeń, umiejętność znakomitego ujmowania postaci, przede wszystkim koni, zwłaszcza przy stosowaniu trudnych skrótów i skomplikowanych ujęć perspektywicznych kontrastowały z niedoskonałościami czysto malarskimi, z monotonością faktury malarskiej, ograniczoną paletą stosowanych barw. Wzrastającemu popytowi na obrazy zaczęło towarzyszyć spływanie jego malarstwa; zaczął tworzyć repliki, powtarzać ciesząc się powodzeniem tematy i realia; coraz częściej zarzucał dbałość o zasady konstruowania obrazu; kompozycje stały się wyraźnie chaotyczne. Malowane repliki dobrze sprzedawał, lecz ich masowa produkcja była coraz ostrzej krytykowana, zwłaszcza przez środowisko artystyczne Krakowa; istotnym zarzutem było drastyczne obniżanie poziomu sztuki przez artystę. *Kossak jest teraz w doskonałej fazie, ugina się pod mnóstwem zamówień* – pisał w liście do żony w 1911 r. Ferdynand Hoesick – *malarze nie mogą stawić tych jego obciążunków*. Narażał się też na coraz częstsze niesnaski i zarzuty kupujących; między innymi we Lwowie w 1911 r. nabywca obrazu *Ze szturm na Wołę* – pan Żychowicz – zaatakował Kossaka za wprowadzenie w błąd i sprzedaż jednej z replik. Woj-



Replika z 1923, repr. wg. Kazimierz Olszański, *Jerzy Kossak*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, 1992, il. 55



Replika z 1926, skradziona w 1991 r. z Instytutu Warzywnictwa w Skierniewicach. Fot. Archiwum OOPZ



Replika z 1927, repr. wg. Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Kossakowie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław, 2005, s.72

Jerzy Kossak, *Odwrot Napoleona spod Moskwy*, niemal identyczne kompozycje o różnych formach sygnatury malowane w różnych okresach twórczości



Wojciech Kossak, *Marszałek Józef Piłsudski na Kasztance*, 1928, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Kossakowie*, Wrocław 2001 - posiada wiele replik



Wojciech Kossak, *Ranny kirasjer i dziewczyna*, 1908, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi, repr. wg. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Kossakowie*, Wrocław 2001 - posiada kilka replik



Jerzy Kossak, *Ulan i dziewczyna*, 1935, wł. prywatne - kompozycja najczęściej powielana przez „fabryczkę” Kossaków



Jerzy Kossak, *Ulan i dziewczyna*, ok. 1970, wł. prywatne - amatorska interpretacja wzorów kompozycyjnych „fabryczki” Kossaków

ciech Kossak zarzekał się, że już nigdy więcej nie będzie robić duplikatów – *tak mi ta historia była przykrą*.

Życie toczyło się jednak dalej. Wojciech Kossak miał coraz większe sukcesy, coraz większe było też zapotrzebowanie na jego obrazy. *Co za sukces, co za popularność, grad zaszczytów, honorów, a co za tym idzie obustalunków na tysiące franków* – pisał do żony w 1923 r.

Ta masowa produkcja obrazów powodowana była ogromnymi zapotrzebowaniami finansowymi Wojciecha i jego rodziny; musiał utrzymywać nie tylko krakowską „Kossakówkę”, lecz także niewielki dom-pracownię w Zakopanem, willę w Juracie, pracownię w warszawskim hotelu Bristol, przez którą *przesuwały się nie tylko piękne kobiety, lecz także bywał parnas rządowej Warszawy*. Równocześnie wzrastały wymagania i potrzeby rodziny. Córki zwane Kukłami – Lilka i Madzia – wychodziły za mąż, rozwodziły się, potrzebne były pieniądze na unieważnianie małżeństw, na eskapady zagraniczne, na pobyty w Nicei i wyjazdy do Monte Carlo, na dobre samochody, a niekiedy na wykupywanie z lombardów biżuterii. *Żeby tylko nie zbankrutował przez te kochane córki* – martwił się Wojciech – *ale myślę, że będzie na wszystko*. Gdy w listopadzie 1920 r. po sprzedaniu małego obrazka, na którym namalowany został *zmarznięty ulan co idzie z koniem po śniegu w słońcu*, otrzymał honorarium wysokości dolarów 500, *tanio jużci, bardzo tanio, ale zawsze to przeszło 200 000 dla Maniusi drogiej i córek na Gwiazdkę (...)* Toteż kupcie sobie futerka i co Wam, *najdroższe moje, potrzeba*. W 1922 r., w innym liście do żony pisał: *kapelusze dla Lilki i Magdzi pięknie wybiorę jak się patrzy, tylko dajcie mi parę dni czasu, moje córki najdroższe*.

Nieustającym też problemem Wojciecha Kossaka była wysokość honorariów, skuteczność ich egzekwowania, na co narzekał już w 1897 r.: *ani jeden, ani drugi nie zapłacili: rozpacz, czarna mnie ogarnia, nikt nie płaci, nikt nie odsyła*. Toczyła się nieustająca walka o miliony.

Wojciech Kossak malował coraz więcej, coraz szybciej, powtarzając w kolejnych replikach i kopiach „modne” kompozycje; i tak na przykład obraz *Mielżyński*

na czele husarii pod Wiedniem miał dwie repliki, portret generała Carton de Viarta i portret generała Johna Pershinga – dwie, *Olszynka Grochowska* – cztery, *Kircholm* – trzy, *Książę Poniatowski na Grobli Falenckiej* – dwie, *Bajka* – trzy; nie do podliczenia są wręcz repliki *Portretu Marszałka Józefa Piłsudskiego na Kasztance*, tak zwane *Piłsudy*, o których pisał, iż w kraju jest już dość tych *Marszałków i Kasztanek*; *Szarża pod Rokitną* miała trzy repliki, *Ranny kirasjer i dziewczyna* – trzy, *Siostra miłosierdzia na linii bojowej pod Warszawą* – kilka; podobnie nie do zliczenia jest liczba przedstawień obrazów o tytułach *Ulan i dziewczyna*, *Kawalerzyści*, *Ulan przy koniu*, *Jeźdźcy*, *szwoleżerowie*, *kirasjerzy*, *grenadierzy*, *huzarzy*; powielał sceny z weselami krakowskimi i góralskimi oraz sceny z polowań, a także tak zwane *Napcie*, czyli obrazy o tematyce napoleońskiej, jak *Wizja Napoleona* czy *Niech żyje cesarz*.

Nie kończące się zapotrzebowanie na obrazy Wojciecha Kossaka spowodowało wprowadzenie fabrycznej wręcz produkcji; początkowo z ojcem współpracował jedynie syn Jerzy, z czasem konieczne stało się zaangażowanie do pomocy bezrobotnych malarzy, a także studentów. Jerzy najczęściej podmalowywał obrazy, wykańczanie ich a następnie sygnowanie pozostawało w gestii Wojciecha. Familiarnie zwano tę „fabryczkę” – *Tato-Coco* (Coco było imieniem rodzinnym Jerzego).

We wczesnym okresie działalności „fabryczki” – jak twierdził Kazimierz Olszański – *malowanie (...) polegało na tym, że Jerzy kopiował obrazy Wojciecha, czasem zmieniał pewne szczegóły, różnicował formaty i podpisywał siebie, lub co gorsza kładł podpis ojca*. Była i taka technika, że Jerzy z pomocnikami pracowniowymi obrysowywali na kalkach częściej poszukiwane tematy, wykonywali grunty i podmalówki na płótnach czy tekturach, w formatach „handlowych” (40x50 lub 50x60) i czekali na przyjazd Wojciecha do Krakowa lub przesyłając mu je do Warszawy, gdzie Mistrz owe obrazy oprawiał, wykańczał, czasem przemalowywał, podpisywał i odsyłał do Krakowa zapakowane „na korkach” wbitych na czterech rogach, kiedy farby jeszcze nie wyschły, a klienci już czekali.

Sposób funkcjonowania tej wstydliwej i jakże żenującej dla artystycznej rodziny „fabryczki” potwierdza przede wszystkim rodzinna korespondencja. I tak, między innymi w 1924 r. z Paryża napisał Wojciech Kossak do żony: *Cocowi powiedz, że i ja się bardzo cieszę na kilka dni produktywniej fabryczki w milej jego kompanii*. Jerzemu zaś przekazał polecenie: *Niech tam Coco szykuje grubsze obstalunki, żeby czasu nie tracić*.

Wojciecha Kossak męczyła ta fabryczka bardzo, co zdają się potwierdzać słowa odnowowane w 1924 r., z czasów gdy był w Paryżu i realizował dużo zamówień; obiecywał wówczas rodzinie, że na przyszłe wakacje (...) *zamiast fabryczki (obrazów) puścimy się w podróż rzeziennym dyszlem, grubo więcej można zarobić*.

Z kolei w 1926 r., w czasie podróży po dworach w Poznańskim, kiedy obaj Kossakowie, ojciec i syn, malowali portrety tamtejszych ziemian – napisał Wojciech do żony: *Coco zarzeka się, że nie ma jak malować portrety i że tej się poświęci sztuce, bardzo bym się z tego cieszył, bo kopie i ta fabryka już mi kością w gardle staje*.

W korespondencji Wojciecha Kossaka kierowanej na ręce żony coraz częściej pojawiały się niepokojące informacje o współuczestnictwie Jerzego przy malowaniu obrazów Wojciecha; między innymi w liście do żony z 1927 r. znajduje się zapis, iż *Coco dostał z tego (namalowania obrazów) parę set, bo on masę przy tym zrobił*.

Dwa lata później ostrzegał z kolei w liście do żony Jerzego: *Coco niech nie puszcza pseudo moich obrazów, ja mam związane ręce, bo nie mogę ze względu na niego nic powiedzieć, a jest tej cholery moc straszna po domach prywatnych*. Wojciech wspierał jednak w tym procederze wielokrotnie syna, co potwierdzają słowa: *Coco niech będzie dobrej myśli, bo przyniozę coś niecoś, a jego obraz skończę*.

Ta fabryczna produkcja obrazów była też trudnym dylematem i wyrzutem sumienia, a zmęczenie tą dziwną sytuacją Wojciecha Kossaka potwierdzają między innymi jego słowa skierowane do Jerzego w 1938 r.: *Przepraszam Cię, że nie podpisałem tego Pościgu, ale mi już tak obrzydł, że nie jestem w stanie literalnie*.



Jerzy Kossak, *Bieg myśliwych z psami za jeleniem*, 1927 - posiada wiele replik

Równocześnie na rynku pojawiały się także falsyfikaty niepokojące Wojciecha Kossaka, a przede wszystkim wywołujące obawy o zachwianie cen jego autentycznych obrazów, co potwierdza fragment kolejnego listu do żony z 1927 r., w którym donosił: *Ja sobie tutaj (w Warszawie) pomimo falsyfikatów ceny podniosłem przez to ostrzeżenie w gazetach i trzymam się twardo, ale co pocznę, jak z Krakowa przychodzą, ale znacznie tańsze*. W innym miejscu zanotował: *Ta fabryczka Kokowa jest straszna, a tutaj (w Warszawie) tyle moich falsyfikatów, że dałem do dziennikarzy ostrzeżenie*.

Artysta bolał też nad tym, że nie może podać Jerzego do sądu: *naturalnie, że można publicznie wystąpić z ostrzeżeniem przed plagiatami i falsyfikatami, ale Coco najgorszy i nie mogę go zamykać w kryminale*.

Należący do trzeciego pokolenia malujących Kossaków – Jerzy, sukcesor talentu dziadka Juliusza i ojca Wojciecha, był zdolnym malarzem, ale też i bez większych ambicji, krytykowanym przez ojca, jak napisał Kazimierz Olszański *za brak samodzielności twórczej, za masowe i płytkie powielanie tematów, za fabrykę kopii i relik*. Jerzy, pracujący pod zbyt dużą presją tradycji rodzinnej, zbyt silnie związany ze „szkołą” Kossaków, nie był w stanie usamodzielniać się, bądź przynajmniej opracować własny styl. Był autorem kompozycji powtarzających ikonografię Wojciecha: scen napoleońskich i czasów wojny polsko-bolszewickiej – pościgów za bolszewikami, kompozycji w stylu „ulan i dziewczyna”, a także scen orientalnych, polowań, wesela krakowskie; wszystkie te cieszące się ogromnym

popytem kompozycje miały wiele replik, częstokroć wykonywanych przez innych malarzy i sygnowanych przez Jerzego; zbyt bowiem długo współpracował Jerzy z ojcem, by nie podjąć tej niezbyt chwalebnej procedury. Po drugiej wojnie światowej, gdy nie żył już Wojciech, w okresie biedy i ciągłego zadłużenia Jerzego rodzinna „fabryczka” przemieniła się w produkcję mało ambitnych, słabych obrazków, najczęściej głów koniskich sprzedawanych „na pniu” kolekcjonerom.

Była to dyskretnie ukrywana tragedia rodzinna, tragedia dwóch artystów, Wojciecha i Jerzego, tragedia, która trwała do ostatnich dni życia. Stworzyli oni na polskim rynku antykwarycznym szczególny problem. Abstrahując od twórczości lepszych bądź gorszych fałszerzy, rodzinna „fabryczka” stała się źródłem swoistych autorskich falsyfikatów, falszerystwa własnych prac prowadzonych z pełną świadomością i z niepozbanionym wdziękiem cynizmem.

Max J. Friedlander w rozdziale *O fałszerzach* z książki z 1942 r. *O sztuce i wiedzy znawcy* napisał słowa, jakże trafnie komentujące zjawisko: *Falszeryz jest oszustem, ale zarazem dzieckiem swoich czasów (...) Oscylując między ostrożnością a bezwstydem, bojąc się, aby jego własny głos nie odezwał się zbyt donośnie, bo mógłby go zdradzić, fałszerz poddaje się przesądom smaku swej własnej epoki w momencie, kiedy wyraża „piękno”. Jego patos brzmi płytko, teatralnie i wymuszanie, ponieważ nie wyrasta z emocji*. ■

Fot. autor

MARIA ROMANOWSKA-ZADROŻNA

REJTAN

Georga Fischhofa

Kopie obrazów, słynnych dzieł sztuki, czy przedmiotów godnych pożądania – tworzone przeważnie na zamówienie, nierzadko osiągające również dużą wartość artystyczną – po części chociaż zaspokajały pragnienie posiadania cennego obiektu przez zbieraczy dzieł sztuki i kolekcjonerów, i przez stulecia przyciągały ich uwagę.



Jan Matejko, *Rejtan* – *Upadek Polski*, 1866, repr. wg. Słoczyński, Henryk M., Jan Matejko. Kraków [2005] s. 76-77

Autorskie repliki, czy kopie warsztatowe obrazów cieszących się powodzeniem, w malowaniu których celowały rodziny Cranachów i Brueglów, a parę wieków później – Kossaków, cenione były niemalże na równi z oryginałem. Jednak nie one są tematem tego artykułu, a przypadek bardzo rzadki, wręcz jednostkowy – obraz, w którym rozpoznawalne „cytaty” w postaci skopiowanych fragmentów innego dzieła, a umieszczone w nowej

artystycznej wizji, są – zarówno dosłownie, jak i w przenośni – klamrą całej kompozycji.

Takim niezwykle oryginalnym i unikatowym dziełem jest namalowany w Wiedniu w 1896 r. *Rejtan* Georga Fischhofa (1859-1914), obraz duży, bo mierzący sześć metrów długości i prawie na dwa metry wysoki. Jednak nie w rozmiarach, prawdziwie imponujących, leży niezwykłość tej kompozycji, a w oryginalnym podejściu do tematu – tematu, jak można by sądzić, raczej odległego

i nietypowego dla austriackiego malarza. Cóż pociągającego dla Austriaka mógł mieć nieprzyjemny incydent z posłem nowogrodzkim, który nazbyt dosłownie biorąc sobie do serca instrukcję swoich wyborców, by bronić całości Polski z narażeniem życia i mienia, własnym ciałem zagroził wejście z Sali Poselskiej do Sali Senatorskiej w Zamku Królewskim w Warszawie po to, by nie dopuścić do zatwierdzenia pierwszego rozbioru Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Zrozumiałe byłoby, gdyby artysta chciał



Georg Fischhof, *Rejtano* – schemat kompozycyjny z zaznaczonymi „cytatami” z obrazu Matejki

przedstawić chwałę polityki zagranicznej cesarzowej Marii-Teresy. Skąd jednak ten tak polski temat u austriackiego malarza i co sprawiało, że się nim zainteresował?

Jan Matejko (1838-1893), wybitny polski malarz, specjalizujący się w tematyce historycznej, namalował *Rejtano* w 1866 r. Nie miała to być tylko ilustracja historycznego wydarzenia, a wizualny moralitet na temat patriotyzmu i zdrady. Dlatego w jednym miejscu zgromadził wiele osób, które wcale nie musiały być świadkami tego wydarzenia, stąd wiszący w sali sejmowej portret carycy Katarzyny, którego przecież tam nie było. Jego obecność miała podkreślić brak suwerenności Państwa i wskazać inspiratorkę pierwszego rozbioru Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Stąd żołnierze rosyjscy na Zamku Królewskim w Warszawie, stąd też tocząca się po posadzce złota moneta.

Jan Matejko, chcąc poruszyć umysły, serca i sumienia rodaków, rozpostarł przed ich oczami scenę, w której w desperackim geście Tadeusz Rejtano, poseł ziemi nowogrodzkiej, tarasuje swoim ciałem wejście do Sali Senatorskiej, gdzie przypieczętowany miał być los Rzeczypospolitej, a spod rozerwanej na piersi koszuli ukazuje zawieszony na szyi w skórzanym woreczku kaplerz – znak wiary i przywiązania do Tej „co w Jasnej świeci Częstochowie i Ostrej strzeże Bramy”. Tuż za otwartymi drzwiami, obok leżącego na podłodze posła stoją żołnierze rosyjscy – symbol braku samostanowienia. Pod portretem carycy grupa zdrajców, za nimi garstka

poruszonych i zdezorientowanych patriotów, z której wybija się młodzieniec z trójkolorową kokardą i uniesioną w górę karabelą – zapowiedź przyszłych zrywów niepodległościowych. Przeciwnicy kontaktów z Rosją są wzburzeni i bezsilni, poruszają się jak ślepy lub ludzie we mgle. Część obecnych z wyczekiwaniem spogląda na króla, ten jednak wpatruje się w zegarek, który zaczyna odmierzać kres jego panowania. Z góry całej scenie przypatruje się (nieobecny w rzeczywistości) rozparty w łożu rosyjski ambasador, zabawiany przez damy brylujące na salonach. Sama sala zamkowa jest już tylko świadkiem dawnej świetności: drzwi są odbrapane, kotary podarte, kinkiety potłuczone, świece wypalone, a po posadzce poniewierają się rozrzucone dokumenty.

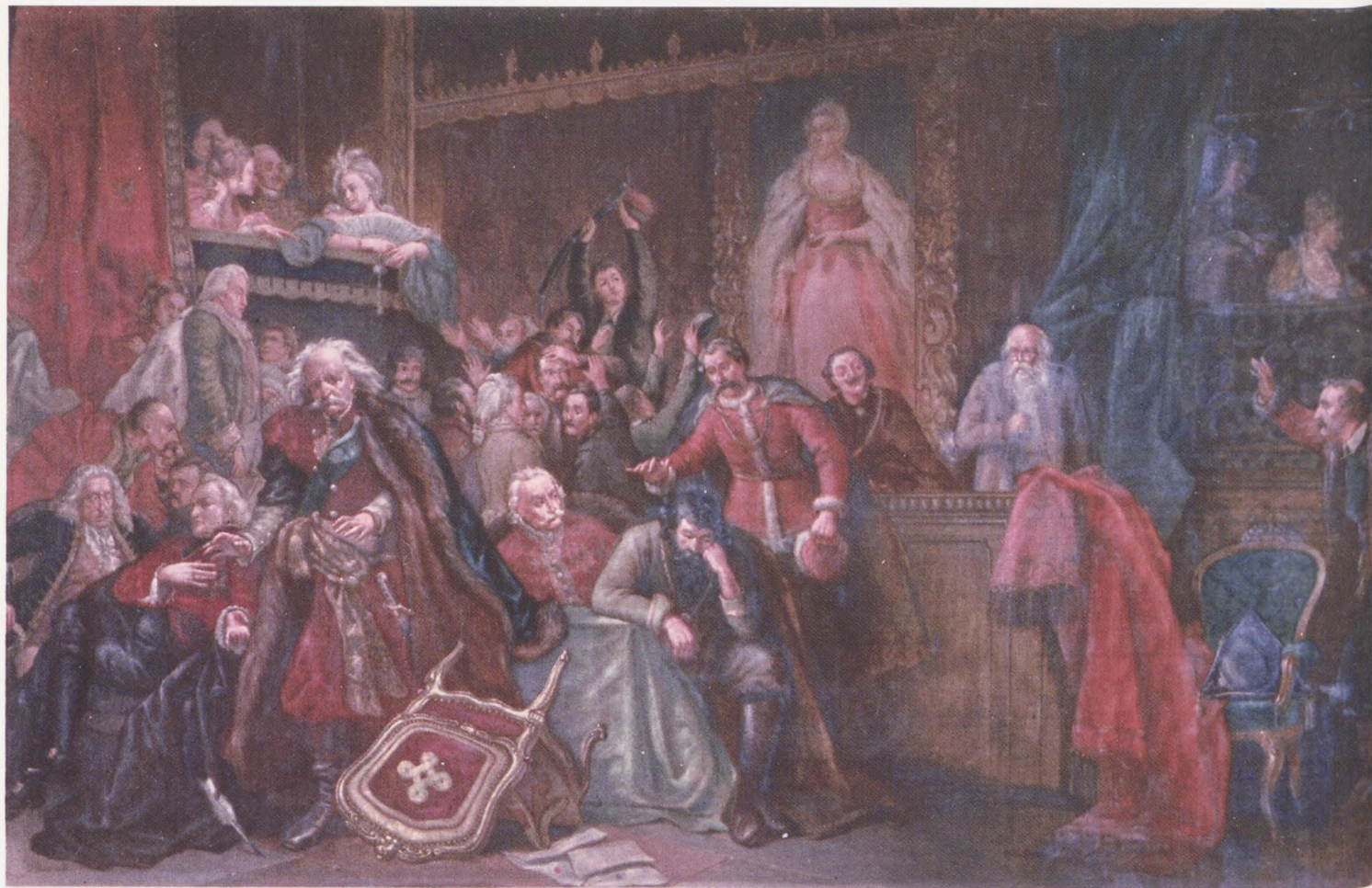
Obraz Matejki wzbudzał bardzo duże emocje, szczególnie u potomków osób sportretowanych. Jednak temat nie był również obcy mieszkańcom Austro-Węgier i to niekoniecznie tylko tym mówiącym po polsku – *Rejtano* Jana Matejki wystawiony i uhonorowany na Powszechnej Wystawie w Paryżu w 1867 r., zakupiony został bowiem przez cesarza Franciszka Józefa i był eksponowany w Wiedniu oraz innych miastach Austro-Węgier, zanim trafił do zbiorów cesarskich w Belwederze, a następnie do Hofmuseum.

Do Polski przywieziony został dopiero w 1920 r., kiedy to po 123 latach niewoli odrodzone Państwo Polskie zakupiło go do Państwowych Zbiorów Sztuki. Od 1931 r. był eksponowany w tzw. Sali Rejtana na Zamku Królew-

skim w Warszawie. Ewakuowany w 1939 r. na wschód do Olyki, przejęty został przez Niemców. W 1944 r. okupanci wywieźli go na zachód. Odnaleziony w fatalnym stanie wraz z innymi płótnami Matejki „pod szynkwase” we wsi Przesieka (Hain) koło Jeleniej Góry (później przez pewien czas Przesieka nosiła na pamiątkę tego zdarzenia nazwę Matejkowice), został przewieziony do Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie pokazano go na wystawie *Warszawa oskarża*.

Elementy obrazu Matejki zostały twórczo wykorzystane przez Georga Fischhofa. Obie grupy umieszczone na skrajach płótna są dosłownymi cytatami-kopiami z dzieła Jana Matejki *Rejtano – Upadek Polski*, środek obrazu wypełniła kompozycja oryginalna, rozchodząca się symetrycznie na boki, jakby widziana quasi-rybim okiem, którą załudniły postacie powołane z imaginacji austriackiego artysty. W środku obrazu została umieszczona łoża z 5 postaciami: mężczyzną w mundurze siedzącym pośrodku z dwiema damami po bokach i dwiema kolejnymi stojącymi za nim. Pod łożą stoi szlachcic ujęty z profilu, który prawą rękę wznosi w górę, a lewą ściska szablę poniżej rękojeści. Przed nim stoją dwa fotele w stylu Ludwika XV; prawy (w ujęciu heraldycznym) jest pusty, na lewym siedzi mężczyzna we fraku, który pokazuje pismo dyskutującym z nim szlachcicem w delii. W prawo i na lewo od nich widać większe i mniejsze grupki mężczyzn zatroskanych nad losem Polski.

Trudno nazwać to dzieło kopią obrazu Matejki, choć występują w nim



Georg Fischhof, *Rejtan*, 1896



Centralny fragment obrazu z dodaną łóżką



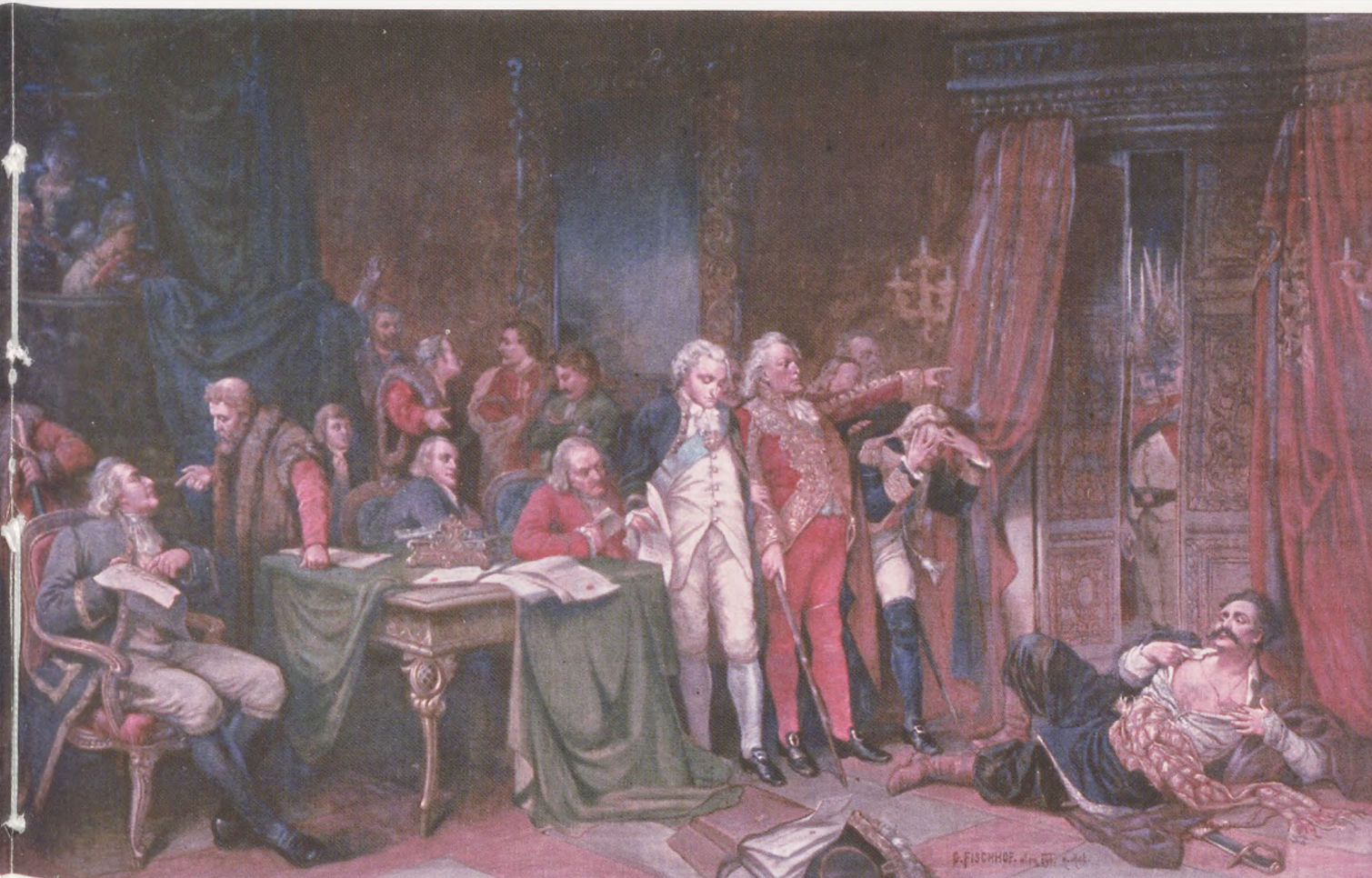
Lewa (heraldyczna) strona obrazu z Matejkowskim „cytatem” – Adam Poniński ze Szczęsnym Potockim

charakterystyczne cytaty. Obraz ten jest niewątpliwie dziełem oryginalnym Fischhofa, nawiązującym do tematyki, a miejscami i do formy Matejkowskiego obrazu. Gdybyśmy mieli do czynienia z utworem literackim lub muzycznym, tego typu utwór moglibyśmy nazwać „parafrazą”, czyli swobodną przeróbką, która rozwija i modyfikuje treść oryginału, zachowując jednak jego zasadniczy sens, czasami uproszczony, a czasami rozwinięty lub uzupełniony.

Duże rozmiary obrazu każą sądzić, że mógłby to być kolejny z malowanych „gobelinów” Fischhofa. Wedle przekazu obraz ten był podarunkiem dla urzędnika Ważnego, spełniającego istotną rolę na cesarsko-królewskim dworze cesarza Franciszka Józefa. Czy obraz ten został zamówiony przez samego cesarza z myślą o swoim poddanym, czy może sam Ważny zamówił go u Fischhofa – tego nie wiemy. Wiemy natomiast, że sam Fischhof był bardzo popularnym malarzem w kręgach austriackiej arystokracji.

Fischhof urodził się w Wiedniu w 1859 r. Początkowo studiował archi-

tekturę, później przeniósł się do Szkoły Rzemiosła Artystycznego, gdzie kształcił się pod kierunkiem Fridericha Sturma, scenografa Opery Wiedeńskiej. Następnie wyjechał do Monachium, by tam pogłębić zdobytą wiedzę. Po powrocie do Wiednia stał się wziętym malarzem, cenionym w kręgach austriackiej arystokracji. W 1899 r. udał się do Dachau, miejscowości popularnej wówczas wśród malarzy. W jego dorobku znajdują się obrazy manierystyczne i krajobrazy leśne, często ze zwierzętami, zaliczane do impresjonizmu nastrojowego, portrety utytułowanych osób, jak arcyksięcia Reinera, księżęcy pary von Sachsen-Coburg und Gotha, czy księżniczki Dory von Schleswig-Holstein, obrazy ściennie imitujące gobeliny zamawiane do rodowych siedzib wiedeńskiej szlachty, sali tronowej w augustiańskim klasztorze w Klosterneuburg, czy wiedeńskich klubów, projekty rzemiosła artystycznego i ilustracje do książek. Fischhof pracował również pod różnymi pseudonimami, m.in. jako Tihany Beleg, J. Claiton, Ducat lub Johann Wagner, w zależności od tematyki obrazów. To, że obraz



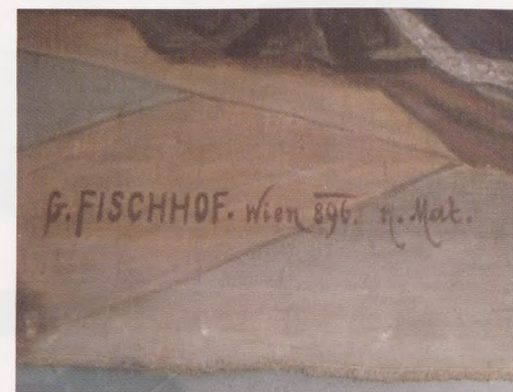
przedstawiający Rejtana podpisał swoim prawdziwym nazwiskiem może świadczyć o tym, że przykładał do tego dzieła dużą wagę.

Jednak sygnatura położona przez niego na obrazie jest nietypowa. Malarz nadał jej następującą formę: *G. Fischhof Wien 896 n. Mat.* Składa się zatem z imienia i nazwiska artysty – Georga Fischhofa, miejsca i daty powstania dzieła – Wiedeń 1896 r. oraz określenia n. Mat., z którym zapytana o to germanistka nie miała problemów z odczytaniem skrótu n. – *namens* – imieniem, w imieniu, a kolejny skrót Mat. nie dotyczy żadnego dajmy na to Mateusza, a nazwiska polskiego malarza Matejki. Można więc przypuszczać, a nawet mieć pewność, że autor chciał w ten sposób zaznaczyć, że dzieło swoje maluje jakby w imieniu polskiego artysty, że liczy się z jego wizją, że ją kontynuuje i dopełnia. Jeśli tak, to domalowane przez niego osoby mają za zadanie Matejkowską ideę rozwijać i uzupełniać, mają kontynuować opowieść o patriotyzmie (a może też o zdradzie) przeniesionym już w XIX w., który właśnie dobiegał końca.

Niedaleko postaci unoszącej szablę w górę, zwiastuna przyszłych zrywów niepodległościowych, można rozpoznać zawadiackie rysy Kazimierza Pułaskiego, bohatera Konfederacji Barskiej i walk niepodległościowych Stanów Zjednoczonych, a w stojącej tuż obok niego ubranej na czarno postaci można dopatrywać się księdza Piotra Ściegiennego.

Historia tego obrazu jest też intrygująca. Namalowany w 1896 r. od początku miał należeć do rodziny Ważnych. Pozostając w rękach kolejnych pokoleń znalazł się w Australii, gdzie dwukrotnie został sprzedany. Obecny jego właściciel, Wiesław Walczuk, uważa, że jego miejsce powinno być w Polsce i dlatego przekazał go właśnie w depozyt do Muzeum Narodowego w Krakowie. Obraz zostanie wystawiony w poł. 2011 r. w Krakowie, w Sukiennicach, co wzbudzi niewątpliwie zainteresowanie jego nietypową formą zarówno wśród miłośników, jak i historyków sztuki.

Fot. W. Walczuk



Sygnatura na obrazie Fischhofa



Prawa (heraldyczna) strona obrazu z drugim „cytatem” z Matejki – Franciszek Salezy Potocki, Michał Fryderyk Czartoryski i brat króla Michał Jerzy Poniński

FAŁSZERSTWA BIAŁEJ BRONI

Niepostrzeżenie dla osób niezwiązanych z zabytkową białą bronią znacznie wzrosły jej ceny rynkowe. Cena oryginalnej polskiej (używanej w Polsce) szabel z końca wieku XVII lub 1. poł. XVIII w. jest aktualnie równa cenie bardzo dobrego samochodu. Proporcjonalnie bardzo wysokimi są też ceny polskich szabel z okresu międzywojennego. Pasuje to ten dział zabytkowego rzemiosła artystycznego blisko najwyższej ekonomicznie lokowanych dziedzin, takich jak malarstwo i grafika. Stan ten spowodował natychmiastowe rozszerzenie się rynku fałszyfikatów.

Rozwój komunikacji elektronicznej ma ogromny wpływ na wzrost możliwości penetracji rynku zabytkowej broni. Stan ten obiektywnie zwiększył ilość takiej broni w obiegu kolekcjonerskim. Wzrost ten jest jednak niewspółmiernie mały w porównaniu ze wzrostem popytu na tego typu obiekty. Zupełnie podstawowe znaczenie na pol-

udział w gromadzeniu białej broni osób niezwiązanych z ruchem kolekcjonerskim i nie aspirujących do tego wraz z ewentualnie rosnącymi zbiorami.

W wymiarze ekonomicznym wygląda to następująco: oryginalne polskie szable z okresu międzywojennego możliwe są do nabycia w zasadzie od 10 tys. zł wzwyż. Natomiast najniższe ceny polskich szabel z okresu „staropolskiego”

watnych, jak i zinstytucjonalizowanych. Jednocześnie w wielu przypadkach są procesami bezwzględnie i brutalnymi w zakresie obchodzenia się z materia historyczną i zabytkową. Podstawowym faktem ułatwiającym funkcjonowanie tego rynku fałszerstw jest brak zarówno instytucji, jak i specjalistów, ale również pewnych metod weryfikacji dyskusyjnych egzemplarzy. Nie bez winy są również



Polska karabela z 1 poł. XVIII w. wraz z pochwą (MWP nr inw. 24361)

skim rynku kolekcjonerów broni ma broń biała a w jej zakresie polskie szable z okresu „staropolskiego”, czyli Pierwszej Rzeczypospolitej, oraz polskie szable z okresu międzywojennego. Do grona kolekcjonerów tych zabytków zbliżyła się grupa potencjalnych i zamożnych klientów pragnących posiadać chociaż kilka egzemplarzy ze wspomnianej grupy białej broni. Zjawisko to wynika zapewne z łatwych do zaobserwowania procesów socjologicznych znajdujących ogromny oddźwięk w naszym społeczeństwie, a najłatwiej dających się zaobserwować jako powszechne zainteresowania genealogiczne. Nie bez znaczenia jest też

nie rozpoczynają się poniżej 30 tys. zł, a finalnie osiągają ceny znacznie, czy nawet wielokrotnie, wyższe.

Bardzo wysokie ceny pożądanego oryginału sprzyjają funkcjonowaniu rynku fałszerzy. Należy tu podkreślić, że niżej omawiane przykłady charakteryzują działalność ewidentnie przestępczą – nakierowaną na świadomą sprzedaż fałszyfikatów jako egzemplarzy oryginalnych. Prócz oszustwa, działania fałszerzskie wprowadzają na rynek kolekcjonerski wiele egzemplarzy, które zaśmiecają zbiory, sugerują fałszywe kierunki historycznego rozwoju tej branży oraz mogą obniżać poziom zbiorów zarówno pry-

watnicy fałszyfikatów lub niepewnych co do oryginalności egzemplarzy, którzy nie konfrontują posiadanych zbiorów z wiedzą fachowców.

Przedstawienie w niedługim artykule recepty na rozpoznawanie i weryfikację oryginałów i fałszyfikatów polskich szabel nie jest możliwe. Jednak z mojego doświadczenia wynika niezbicie, że danie nawet podstawowych rad w tym zakresie bardzo przesuwa granicę naiwności potencjalnych kupców i skłania ich do dłuższego zastanowienia się nad planowanym dużym wydatkiem. Kieruje też ich w obszary samodokształcania i korzystania z wiedzy nielicznych znawców.

Zachęca też do korzystania z ekspertyz, których koszt jest co najmniej o dwa zera niższy od chybionego zakupu. Zachęca też do gromadzenia i studiowania odpowiedniej literatury przedmiotu. Jednocześnie utrudnia działania fałszerzy i powoduje ewidentne wypadanie z obiegu kolekcjonerskiego wielu fałszyfikatów, które widują latami jako już nikogo nieinteresujące. Poniżej posłużę się wieloma uproszczeniami zarówno w zakresie bronioznawczym, jak i materiałowo-technologicznym. Jest to kompromis niezbędny na potrzeby tego artykułu.

Wysokie lub bardzo wysokie ceny, jakie występują w obrocie polskimi szablami, pozwalają fałszerzom na stosowanie nietanich metod w produkcji fałszyfikatów. Przede wszystkim fałszerze korzystają z metody kompilacyjnej, używając do zestawienia fałszyfikatu innych

skiego” najbardziej pożądane na rynku, to egzemplarze z 2. poł. XVII w. oraz z XVIII w., a ich poszukiwane dwa podstawowe typy to: bojowa szabla kawalerska z zamkniętą rękojeścią (zwana niekiedy husarską lub czarną) oraz szabla z otwartą rękojeścią, zwana najczęściej karabelą (tu dwa podstawowe podtypy: bojowa i paradna). Najważniejszym fragmentem szabel jest głownia, która niejednokrotnie służyła niejednemu pokoleniu, a niekiedy była powtórnie oprawiana zgodnie z panującą modą lub potrzebami. Ten ostatni proces, wielokrotnie prawdziwy, bywa również wykorzystywany w tworzeniu fałszywych historii oferowanej przez fałszerzy broni. Oryginalnych głowni ze wspomnianego okresu jest niezwykle mało i zupełnie nieznaczną ich ilość pozostaje w aktualnym obiegu kolekcjonerskim. Moim zdaniem w ciągu roku zmienia właściciela

łomu wieków XIX i XX. Dzisiaj można je kupić za kilkaset złotych w wielu miejscach, ponieważ wyprodukowano ich ogromną ilość. Większość głowni tych szabel ma kształt zupełnie odbiegający od kształtów głowni polskich szabel „staropolskich”. Jednak ich pewna liczba ma kształty, które laikom mogą być przedstawiane jako używane na naszym obszarze. Mogą mieć słabo zaznaczone „pióro”, mają dwie-trzy bruzdy oraz decentryczny sztych. Zawsze jednak mają potężny próg oraz linię krzywizny zupełnie u nas nie stosowane. Trzpień głowni, ukryty niestety w rękojeści, również jest zbyt wąski w porównaniu z naszą bronią. Równie często fałszerze stosują głownie z szabel perskich, zwanych szamszirami. I ten typ broni był wykonywany w Persji do końca XIX w. z materiałów i technologią zbliżoną do wcześniejszej. Na fali dziewiętnasto-

Turecki kilidż
z XIX w. wraz pochwą
(MWP nr inw. 3707)



oryginalnych fragmentów. Pozyskane oryginalne fragmenty lub elementy pochodzą z reguły albo z późniejszych okresów, albo z modeli broni wyprodukowanych kiedyś w dużych ilościach i których zachowało się również więcej. W obu przypadkach fragmenty takie są znacznie tańsze, łatwiejsze do pozyskania oraz w sposób naturalny noszą prawdziwe znaki czasu. Nie trzeba dodawać, że działalność taka powoduje bezpowrotne niszczenie dekompletowanych egzemplarzy. Na takiej bazie tworzone fałszyfikaty uzupełniane są współcześnie wykonanymi elementami.

Polskie szable z okresu „staropol-

nie więcej niż 3 do 6 takich egzemplarzy, i to w skali międzynarodowej. Niech ta statystyka będzie pierwszym sygnałem dla potencjalnych nabywców. Dodatkowo historia przechodzących z rąk do rąk egzemplarzy jest z reguły bronioznawcom i kolekcjonerom znana i potwierdzona. Fałszerze do stworzenia fałszyfikatu w tym zakresie korzystają z obecnych na rynku głowni co najmniej czterech typów. Wydaje się, że najczęściej posługują się głowniami indyjskich szabel, zwanych tulwarami. Szable te, z głowniami kutymi tradycyjnymi metodami i z tradycyjnych materiałów, wykonywane były zapewne jeszcze do prze-

wiecznego kolekcjonerstwa wiele takich egzemplarzy napłynęło do Europy, a egzemplarze XIX-wieczne można zakupić za kwotę nie wyższą niż 2 tys. zł. Niekiedy na takich głowniach zachowane są resztki zdobień wykonanych złotem, ale w technice niemalże pamiątkarskiej. Stosunkowo wąskie głownie szabel szamszir mają profil klinowy i sztych równomiernie zwężający się na znacznej długości głowni. Ten typ głowni używają fałszerze do zestawiania fałszyfikatów szabel typu karabela, ponieważ w tym typie w Polsce mamy egzemplarze również z klinowym profilem. Trzeci typ pozyskiwanych przez fałszerzy głowni, to

praktycznie prawie wyłącznie XIX-wieczne głównie tureckich szabel typu kilidż. Głównie te o dużej krzywiznie, są szerokie, mają wyodrębniony tylec oraz bardzo mocno zaznaczone pióro. Często też są zdobione złotem. Widoczny wschodni charakter wszystkich trzech wymienionych głowni ma wzmacniać prawdopodobieństwo wczesnego pochodzenia tak zestawianej broni na zasadzie dużej obecności w Polsce tego okresu wyrobów pochodzenia właśnie wschodniego. Nigdy w dawnej Polsce nie używano do konstrukcji naszych szabel żadnej z wymienionych typów głowni! W 2. poł. XVIII w. pojawiły się również na naszym obszarze masowo produkowane stosunkowo prymitywne głownie żołnierskie (głównie dla piechoty, ale również kawaleryjskie) o stosunkowo niewielkiej krzywiznie i jednej bruzdzie przytylcowej. Zestawianie z takich głowni polskich szabel kawaleryjskich lub kara-

znajomości zagadnienia finalny egzemplarz wizualnie, ale też technologicznie, nie różni się znacznie od oryginału. Znany mi polski specjalista w tej dziedzinie wybija na swoich kopiach na gorąco głęboką puncę na trzpieniach rekonstruowanych przez siebie głowni w celu zapobiegnięcia wykorzystywaniu ich do zestawiania falsyfikatów. Falsyfikaty, które napływają, jak się sądzi, z Ukrainy, nie są sygnowane lub mają fałszywe bicia podobne do styryjskich a nawet włoskich.

Zjawisko fałszowania głowni białej broni, nawet w interesującym nas obszarze, występowało już znacznie wcześniej i ma do dzisiaj znaczenie dla naszego rynku kolekcjonerskiego. W XIX w. napłynęły przede wszystkim do Europy Wschodniej głownie wykonywane na Kaukazie. Wiele kaukaskich wzorów wykonywano na podobieństwo głowni jeszcze włoskich i tak je fałszywie sygn-

ców widoczne przy pierwszych oględzinach i dyskwalifikują dany egzemplarz. Jednak częściej oprawy wykonywane są współcześnie przez, niekiedy niezłych, złotników lub metaloplastyków, wiernie według zachowanych polskich wzorów. W falsyfikatach w zasadzie nie występują okładziny wykonane z półszlachetnych kamieni, jako bardzo trudne do pozyskania i obróbki analogicznej, jak w sugerowanej epoce. Stosunkowo rzadziej stosowane są okładziny rogowe, ale w tym przypadku fałszerze opanowali już skuteczną metodę postarzania rogu. Najczęściej okładziny wykonywane są z postarzanego drewna (w przypadku karabeli). Bardzo dobrze naśladowane są metalowe fragmenty rękojeści wykonywane ze stali, mosiądzu, srebra lub srebrzonego mosiądzu. Natomiast najsłabszym ogniwem fałszowania jest dekorowanie fragmentów metalowych i to zarówno od strony technologicznej, jak i artystycznej.



Indyjski tulwar
z XIX w. wraz z pochwą
(MWP nr inw. 44302)

bel jest z gruntu fałszywe, chociaż istnieją znane wyjątki.

Wysokie ceny uzyskiwane za szable „staropolskie” spowodowały kolejny proces fałszowania ich głowni. Polega on na tym, że głownie takie są według znanych i uznanych wzorów kute i wykańczane dzisiaj oraz poddawane procesowi intensywnego starzenia. Można rozróżnić dwa typy tej działalności. Pierwszym i prostszym jest odkuwanie takiej głowni z jednego gotowego płaskownika stalowego. Natomiast drugim jest odkucie takiej głowni w tradycyjny sposób, polegający na wielokrotnym skuwaniu kilku warstw odpowiedniej stali. Kowale pasjonaci doskonale odtworzyli dawne metody kucia głowni i są w stanie wykonać odpowiedni egzemplarz. Przy dobrej

wano. Możliwe do odczytania nazwy znanych włoskich ośrodków wytwarzania broni są z reguły sygnałem takiej właśnie imitacji wykonanej 150 lat temu. Kaukaz był też miejscem „przedłużenia” produkcji niemieckiej z obszaru Solingen sygnowanej „wilczkiem”.

Kwestii związanych z sygnowaniem głowni nie będą szerzej rozwijał. Zaznaczę jednak, że ich obecność ma ogromne znaczenie w ocenie oryginalności broni i jej datowaniu. Wiedzą o tym zarówno bronioznawcy, jak i fałszerze.

Fałszerskie opracowanie opisanych głowni wykonywane jest w najrozmaitszy sposób. Fałszerze korzystają niekiedy z fragmentów oryginalnych opraw zarówno szabel typu szamszir, jak i kilidż. Fragmenty te są dla bronioznaw-

Nie do pokonania dla fałszerzy jest zamówienie lub zorganizowanie wykonania pracochlönego zdobienia, które dodatkowo wykonane musi być tradycyjnymi ręcznymi metodami. Mamy tu na myśli co najmniej dwie techniki zdobieniowe: grawerowanie (sztychłem grawer-skim) oraz cyzelowanie odlewów (dłutkami cyzelerskimi). Proces ten możemy analogicznie przesunąć również na zdobienia typu repusowania (wielokształtnymi i precyzyjnymi puncami). Wszystkie te metody wykonuje i wykonywało się ręcznie, odpowiednimi narzędziami i z ogromnym nakładem czasu. Jednocześnie dawni rzemieślnicy dysponowali nieosiągalnym już dzisiaj doświadczeniem i wprawą – dzisiaj albo już nieistniejącą lub niebawale drogą w kopiowa-

niu. W zasadzie fałszerze z tego powodu nie próbują podrabiania damaskinażu i nie zastępują go tausio, jako ewidentnie później wykonywanym. Zdobienia powierzchniowe fałszowane metodami tzw. galwanoplastyki są już dzisiaj znane i czytelne. W ślad za trudnościami fałszowania technik zdobieniowych idą trudności w naśladownictwie samych wzorów artystycznych. Są one przede wszystkim zbyt skomplikowane, zbyt intensywne w ilości elementów, które trzeba by ewentualnie precyzyjnie sfaluszować. Wszelkie tego typu fałszerstwa możliwe są do ustalenia dla bronioznawcy i historyka sztuki, który sprawdzi dodatkowo czy dane wzory istniały, czy są prawidłowe i związane z epoką oraz zawierają w sobie wymaganą harmonię artystyczną. Jedynie skopiowany może być w całości element odlany w mosiądzu lub srebrze, ale odlany dzisiaj wzór już nie zostanie odpowiednio wyczelo-

liczba dobrze zachowanych egzemplarzy oryginalnych może nie przekraczać 100) jest pozornie stosunkowo prosta technologia ich produkcji. Porównawczo nieskomplikowana w swym kształcie głownia oprawiona jest w rękojeść, której metalowe okucia i głowica wykonane są metodami kowalskimi również ze stali. Wykonanie takiego egzemplarza jest prostsze niż próby podrabiania szabel z wieku następnego. Najczęstszym „wabikiem” uwiarygodniającym takie egzemplarze są widoczne gołym okiem lutowania występujące w obrębie rękojeści a wykonane lutem miedzianym. Ma to potwierdzać słuszną tezę, że w tym okresie tak się wykonywało analogiczne połączenia konstrukcji stalowych. Wiele takich szabel, a przede wszystkim ich opraw, wykonywanych było w epoce w warsztatach lokalnych i na miernym poziomie zdobnictwa, co też ułatwia fałszerstwo. Szable tego typu w większości

okresu rejestrujemy nieznaczny wzrost liczby zachowanych egzemplarzy, więc prawdopodobieństwo ich obecności na rynku wtórnym jest większe. Charakter i wygląd tej broni wyczerpuje oczekiwania wielu współczesnych klientów. Wiele jej egzemplarzy było w tym czasie rzeczywiście zestawiane ze starszych głowni i współczesnych opraw. Bez wątpienia występowały też jednostkowe kompilacje mające zaspokoić ówczesną potrzebę reprezentacyjną, przy stosunkowo niewielkiej wiedzy historycznej. Niekiedy broń taka określana była przez późniejszych badaczy zagadnienia jako półfałsyfikaty. Samo dekorowanie również mieściło się w stosunkowo uproszczonej technice i zakresie. Ta sytuacja upraszcza fałszerzom wprowadzanie analogicznych fałsyfikatów na rynek krajowy i dorabianie odpowiedniej zmyślonej historii do poszczególnych egzemplarzy. Nie bez znaczenia jest też fakt, że broń taka jest



Perski szamszır
z XIX w. wraz z pochwą
(MWP nr inw. 3697)

wany. Współcześnie dobrze opanowana jest technika zdobienia powierzchni metalowych wzorami trawionymi. Dla okresu „staropolskiego” jest to technika prawie niestosowana w epoce a jeżeli już, to ze wzorem niezwykle precyzyjnym i delikatnym. Przygotowanie takiego wzoru do obróbki kwasowej również wymaga praco- i czasochłonnego procesu wykonanego przez fachowca o dużym doświadczeniu.

Nie ma tygodnia, by na aukcjach internetowych nie pojawiały się fałsyfikaty szabel jeszcze wcześniejszych, typu węgierskiego lub polsko-węgierskiego, mających pochodzić z XVII w. Niewątpliwą zachętą dla fałszerzy po ryzykowne sięgnięcie do tak nielicznych egzemplarzy (wydaje się, że w Europie i USA

produkowane są w ostatnich latach, jednak ich pewna ilość została wykonana w latach 50. XX w. dla odbiorców austriackich. Nie jest pociesającym spostrzeżeniem, że niektóre z tych ostatnich fałsyfikatów przeszły niestety przez niemieckojęzyczne domy aukcyjne, co uwiarygodnia ich pochodzenie naszym odbiorcom.

I może ostatnia grupa szabel, pośrednio związanych z okresem „staropolskim”, które również poddawane są procesom fałszowania. Mam tu na myśli szable XIX-wieczne, wykonywane w zasadzie już tylko dla celów prestiżowo-dekoracyjnych, a mających charakter karabel. Jest kilka powodów, dla których fałszerze sięgnęli do tej grupy broni. Rzeczywiście, dla wspomnianego

droga, ale już nie w takim stopniu jak omawiane wcześniej egzemplarze.

Większość szabel z okresu „staropolskiego” – zarówno oryginalnych, jak i fałszywych – występuje w obrocie bez pochew. W okresie tym pochwy do szabel wykonywano z łupków drewnianych obciągniętych skórą lub materiałem, ujętych obszernymi okuciami metalowymi z reguły obficie zdobionymi. Rzeczywiście wiele pochew takiej broni zostało utraconych, ale z drugiej strony fałszerze unikają ich podrabiania z powodu trudności w odtwarzaniu zdobień na ich metalowych okuciach (analogicznych do zdobień rękojeści). Jeżeli jednak decydują się na wykonanie pochew dla podniesienia wartości egzemplarza, to z reguły są one łatwiejsze do weryfikacji.

Następuje wtedy z reguły jedynie dodatkowy komentarz fałszerzski o późniejszym wykonaniu takiej pochwy lub jej niezbędnej dalekiej rekonstrukcji czy też konserwacji. Należy znać informacje o sposobie wykonywania, materiałach i wyglądzie pochwy, ponieważ pochwy XIX-wieczne do szabel indyjskich, perskich i tureckich służą fałszerzom za półfabrykaty do fałszywych egzemplarzy „staropolskich”.

Szable polskie z okresu międzywojennego występują z punktu widzenia naszego zainteresowania w dwóch grupach. Wzory z lat 1917 i 1921-1922 oraz tzw. szable krehowieckie wykonywane były przez całe dwudziestolecie w wielu stosunkowo niewielkich fabryczkach i warsztatach oraz przez podwykonawców. Mimo obecności w dokumentach wojskowych dokładnych tablic z ich wyglądem i wymiarami, w praktyce bardzo różniły się między sobą. Ich różnice wynikały też z realizowanego fasonu wojskowego, charakterystycznego dla różnych rodzajów wojsk czy też samych jednostek. Jako broń nowocześniejsza, wszystkie wymienione wzory można było demontować, ponieważ większość połączeń między elementami była gwintowana. Daje to łatwe możliwości kompilacyjne. Dodatkowo nietrudno taką broń fałszywie uzupełnić, lutując na jej fragmentach, np. oryginalne orzelki legionowe lub oznaczenia pułkowe dla podniesienia ich emocjonalnej wartości. Szable takie po długoletnim zaleganiu w ziemi zachowują niezniszczone okucia rękojeści wykonane z mosiądzu. Fałszerze uzupełniają je w rekonstrukcje drewniano-skrózanego uchwytu oraz niekiedy w oryginalne główne niemieckiego, austriackiego czy rosyjskiego pochodzenia, co miało oczywiście niekiedy miejsce w epoce. W ślad za tym broń ta otrzymuje odpowiednie oryginalne pochwy ze stalowej blachy. Jednak rzeczywistym wyzwaniem dla fałszerzy są głównie polskiej produkcji, które w zasadzie wszystkie były wyraźnie sygnowane przez producentów. W ostatnich latach, z powodów podanych na początku, kalkuluje się jednak wykonywanie punc sta-

lowych według starych wzorów i bicie ich na współcześnie wykonanych fałszyfkach główni. Ostatnio na aukcji internetowej wystawiony był na sprzedaż współczesny tłok do bicia sygnatury przedwojennej fabryki Borowskiego w Warszawie. Proceder ten jest znacznie szerszy w przypadku polskiej szabel wz. 1934, która produkowana była w kieleckiej Hucie Ludwików, według dokładnej dokumentacji i z określonych materiałów, oraz była wielokrotnie cechowana. Droższe oprzyrządowanie do fałszywej produkcji tego ostatniego wzoru rekompensowane jest dwu- lub trzykrotnie wyższą ceną, jaka obowiązuje przy obrocie tymi ostatnimi egzemplarzami. Znacznym ułatwieniem dla fałszerzy jest fakt, że fałszyfikaty szabel polskich z okresu międzywojennego wykonywane mogą być w znacznej części w ramach produkcji ich kopii, co nie budzi żadnych konsekwencji prawnych. Dopiero ostatni etap jej „wykańczania” pozostaje zapewne w ukryciu. Z tego też powodu znacznym zainteresowaniem cieszy się skup poszczególnych części lub fragmentów oryginalnych szabel, które mogą stać się podstawą do produkcji fałszyfkatu. Interpretacyjną sytuację utrudnia pewna usankcjonowana słusznie prawidłowość kolekcjonersko-muzealna. Otóż oryginalna broń z tego okresu może być w zasadzie zestawiona z kompletem oryginalnych fragmentów. Jest to następstwo jakby możliwego i znanego z praktyki remontowania zużytej broni liniowej czy też ćwiczebnej. W broni białej wielu innych krajów większość jej fragmentów ma wybity unikalny numer, jeden dla całego egzemplarza. Ułatwia to wspomnianą weryfikację i nosi nazwę „pełnej zgodności numerów” broni. W naszym przypadku w zasadzie podobna prawidłowość występuje w przypadku szabel wz. 1934.

W swojej publikacji dotyczącej konserwacji białej broni zawarłem m.in. w 11 punktach jakby podstawową procedurę postępowania weryfikującego okazany egzemplarz w zakresie jego autentyczności. Brak tu miejsca na ich omó-

wienie, szczególnie, że odnoszą się one do wielu obszerniejszych fragmentów pracy, umieszczonych w innych miejscach tamtej publikacji. Sprowadzają się one ostatecznie do działań eksperckich^{*} i w związku z tym niekiedy nie są wolne od obciążeń z tym związanych, co niejednokrotnie omawiane było na łamach tego czasopisma. Można dodać tutaj, że z reguły dobrymi specjalistami, mogącymi weryfikować autentyczność okazywanej im białej broni są autorzy publikacji z zakresu bronioznawstwa, specjalizujący się zarówno w okresach występowania, jak i rodzajach broni.

Szczęśliwie dla dobra kolekcjonerów oraz zbiorów zinstytucjonalizowanych rysuje się powoli nowa metoda oceniania oryginalności również broni. Nie jest ona z punktu widzenia naukowego żadnym odkryciem, natomiast możliwości korzystania z niej są w moim mniemaniu – przełomem. Są to bezinwazyjne badania materiałowe stali, które można wykonać w każdej politechnice lub instytutach badawczych. Wynikiem badań jest poznanie jej składu, a ten bezwzględnie określi nam okres jej wytopu i obróbki cieplnej. W pewnym uproszczeniu można bowiem powiedzieć, że skład stali pozyskiwanej i przetwarzanej w wieku XVIII jest inny od stali XIX-wiecznej a składy obu wymienionych stali są jeszcze inne niż wytwarzanej w wieku XX. Jeżeli jeszcze stal wytopiona i przetworzona w wieku XIX jest dla fałszerzy osiągalna, to stali XVIII-wiecznej lepszej jakości, jaką używano w wytwórstwie główni w tym okresie, fałszerz nie pozyska. Połączenie badania eksperckiego z badaniem materiałowym istotnie zawęzi rynek fałszerzski w zakresie starej polskiej broni białej. ■

Fot. Muzeum Wojska Polskiego

^{*} W.Ślesieński, *Fałszerstwa rzemiosła artystycznego*, Ossolineum, Warszawa, 1994, rozdział *Fałszowanie broni*, s.73-82

W.Boeheim, *Handbuch der Waffenkunde*, Leipzig, 1890, reprint – Verlag Leipzig, br. s. 572-581, fragmenty w języku rosyjskim w: W.Choriew, *Restawracja oruzija*, Rostow nad Donem, 2009, s. 246-250

J.Śekowski, *Konserwacja białej broni z elementami bronioznawstwa*, Warszawa, 2008, s.371-390

Differentia specifica umowy o sporządzenie opinii o autentyczności dzieła sztuki

Umowa o sporządzenie opinii o autentyczności dzieła sztuki jest zawierana najczęściej w związku z zamiarem sprzedaży tego przedmiotu. Umowa ta może obejmować nie tylko ustalenie autentyczności dzieła sztuki, ale i ustalenie jego wartości rynkowej mierzonej w pieniądzu. Przedmiotem niniejszego artykułu będzie jedynie wskazanie cech szczególnych umowy o sporządzenie opinii o autentyczności dzieła oraz jej klasyfikacja wśród umów o świadczenie usług. Potrzebę klasyfikacji umowy o sporządzenie eksperckiej opinii o autentyczności dzieła sztuki dyktują względy związane z właściwym stosowaniem przepisów kodeksu cywilnego, zwłaszcza w kontekście odpowiedzialności eksperta za wadliwe sporządzenie opinii. W literaturze można spotkać się z poglądem, że potrzeba posłużenia się taką ekspertyzą powstaje dopiero w przypadku uzasadnionej wątpliwości lub już konieczności dochodzenia roszczeń na drodze prawnej (sądowej)¹. Dodatkowo niekiedy kwestionuje się celowość sporządzania opinii biegłego dla celów dowodowych w procesie cywilnym, gdyż w sporze sądowym opinia jednego eksperta będzie przeciwstawiana drugiej, a trudno jest ocenić, która z dwóch sprzecznych między sobą ekspertyz jest prawdziwa. Warto jednak wspomnieć, że w praktyce sporów sądowych, kiedy środkiem dowodowym jest opinia biegłego, często pojawia się więcej niż jedna taka opinia sporządzana przez różnych biegłych sądowych, często również opinie te nie są spójne, a niekiedy są sprzeczne. Ważne jest jednak, że to nie biegli eksperci rozstrzygają spór, lecz sąd ocenia, która z przedstawionych opinii

jest bardziej wiarygodna według zasad logiki, sposobu przedstawienia motywów opinii, doświadczenia życiowego oraz poziomu wiedzy biegłego. Oczywiście kryteria te są ocenne, ale ocena sądu nigdy nie może być dowolna bądź losowa. Dodatkowo, osoba, które brała udział w wydaniu opinii, może być, w razie potrzeby, przesłuchiwana w charakterze biegłego (art. 286 kpc) w celu doprecyzowania swojego stanowiska, względnie udzielenia dalszych informacji niezbędnych sędziemu do rozstrzygnięcia sporu. Niekiedy przeprowadza się na rozprawie konfrontację biegłych. Nadto przyjmuje się, że opinia biegłego sporządzona na zlecenie sądu jest silniejszym środkiem dowodowym, niż dowód z dokumentu prywatnego, jakim jest opinia sporządzona na podstawie umowy zawartej pomiędzy ekspertem a jego klientem².

Reasumując powyższe, podkreślić trzeba, że trudności dowodowe są zawsze znamionem utrudnieniem dochodzenia roszczeń w procesach cywilnych, co nie oznacza, że sporu nie da się rozstrzygnąć. W związku z tym, odpowiedzialność biegłego za nienależyte sporządzenie opinii, która przez innych biegłych zostanie oceniona jako wadliwa, jest realną sankcją przewidzianą przez przepisy prawa regulujące odpowiedzialność kontraktową. Odpowiedzialność kontraktowa jest związana z nienależytym wykonaniem umowy. Trzeba więc ustalić po pierwsze, że umowa została ważnie zawarta, a po drugie treść umowy, czyli prawa i obowiązki stron.

Ustalenie treści umowy zawartej z ekspertem wymaga sięgnięcia do dokumentu umowy, co oczywiście – jeżeli

umowa była zawarta w formie pisemnej, ale nie mniej istotne jest ustalenie zamiaru stron i celu, w jakim została ona zawarta. Jak wynika bowiem z art. 65 § 2 kodeksu cywilnego, w umowach należy badać raczej, jaki był zgodny zamiar stron i cel umowy, aniżeli opierać się na jej dosłownym brzmieniu. Umowa o sporządzenie opinii może być zawarta w jakiegokolwiek formie (np. przez telefon, ustnie). Jeżeli umowa została zawarta w formie elektronicznej (np. pocztą elektroniczną – mailem) treść przesyłanej pomiędzy stronami korespondencji będzie również miała wpływ na interpretację postanowień umowy. Treść umowy wynika nie tylko z postanowień dokumentu, lecz także z przepisów ustawy, z zasad współżycia społecznego i z ustalonych w tym zakresie zwyczajów (art. 56 kc). Cel lub treść umowy nie mogą też naruszać natury stosunku prawnego (co wynika z art. 353¹ kc).

Niewątpliwie, umowa o sporządzenie opinii eksperta jest umową o świadczenie usługi, z jej specyfiki i celu umowy wynika, że świadczenie (opinia) musi być wykonane przez dłużnika (eksperta) osobiście. Nie wyklucza to korzystania z pomocy innych osób (np. laboratorium). Świadczenie usług – usługi na gruncie prawa cywilnego oznaczają pracę człowieka – stanowi przedmiot wielu rodzajów umów: umowy zlecenia, umowy o dzieło, umowy o pracę, umowy przewozu czy umowy o roboty budowlane, w związku z tym powstają dwa pytania: czy umowa o sporządzenie opinii o autentyczności dzieła należy do katalogu umów nazwanych, a jeżeli jest umową nienazwaną, to zasadne jest pytanie co stanowi *differentia specifica* tej umowy. Ustalenie, że mamy do czynienia

nia z konkretną umową nazwaną, np. umową zlecenia czy umową o dzieło, jest ważne z uwagi na problem ustalania długości terminu przedawnienia roszczeń odszkodowawczych³.

W doktrynie przyjmuje się, że w przypadku umowy o dzieło stronom chodzi o osiągnięcie przyszłego, oznaczonego i pewnego, a nie jedynie prawdopodobnego rezultatu, a kwestia pewności tego, że rezultat zostanie osiągnięty sprawia, że losowość czy niepewność co do jego powstania muszą być uznane za sprzeczne z naturą umowy o dzieło⁴. Z zasady, w umowie o dzieło mniejsze znaczenie ma obowiązek osobistego wykonywania dzieła przez wykonawcę chodzi zaś głównie o to, by rezultat oznaczony przez zamawiającego został osiągnięty⁵. Ponadto, nie można pominąć innej istotnej okoliczności: celem umowy o dzieło jest wytworzenie nowej rzeczy lub dobra niematerialnego utrwalonego na jakimś nośniku i przeniesienie praw do tej rzeczy (z reguły prawa własności albo prawa autorskiego)⁶. Tych właściwości nie sposób odnaleźć w umowie o sporządzenie opinii o autentyczności dzieła sztuki. Już chociażby okoliczność, że w umowie o dzieło normalne jest, że to zamawiający oznacza, jaki rezultat chce osiągnąć, sprawia iż bezpośrednie stosowanie przepisów kodeksu cywilnego regulujących tę umowę do umowy o opinię eksperta nie jest celowe. Ekspert nie może bowiem podążać za wskazówkami zamawiającego, ponieważ celem sporządzenia opinii jest ustalenie obiektywnego i sprawdzalnego faktu na podstawie wiedzy i doświadczeń posiadanych przez eksperta niezależnie od życzeń zamawiającego w tym temacie. Nie jest też możliwe stosowanie przepisów o rękojmi za wady wykonanego dzieła do usunięcia „wad” wadliwej opinii.

Z tych względów umowa o sporządzenie opinii o autentyczności dzieła powinna zostać zaklasyfikowana do umów o świadczenie usług, do których ustawodawca nakazuje w art. 750 kc jedynie odpowiednio stosować przepisy o zleceniu (zlecenie *sensu largo*)⁷.

Umowa o sporządzenie opinii może być wykonana tylko osobiście przez przyjmującego zlecenie, w związku z tym w przypadku śmierci eksperta, który zawarł umowę, umowa ta wygasa a obowiązek sporządzenia opinii nie przechodzi na spadkobierców.

Jedynie celem zupełności wywodów trzeba dodać, że – co oczywiste – opinia o autentyczności dzieła powinna mieć formę dokumentu opatrzonego **podpisem** eksperta złożonym poniżej tekstu. Samo ustalenie autorstwa w opinii eksperta względem danego dzieła sztuki rozumiane jako wypowiedź o stanie faktycznym, który zaistniał w przeszłości, nie jest utworem w rozumieniu prawa autorskiego. Opinia w zamiarze stron ma ujawnić prawdę na temat określonego faktu z przeszłości (autorstwa dzieła sztuki lub faktu, że powstało ono w określonym czasie czy epoce, kulturze), celem umowy jest prawidłowe sporządzenie opinii, tak aby w przyszłości mogła ona być pozytywnie weryfikowana przez innych niezależnych ekspertów. W związku z tym wypowiedź eksperta o danym fakcie z przeszłości nie spełnia kryterium statystycznej jednorazowości ani indywidualności twórczości. Prawidłowo sporządzona opinia to taka opinia, która z wysokim stopniem prawdopodobieństwa zostanie powtórzona przez innych niezależnych ekspertów. Tymczasem, właśnie statystyczna jednorazowość, niepowtarzalność i indywidualność wypowiedzi mogłaby wskazywać na posiadanie przez tę wypowiedź cechy utworu w rozumieniu prawa autorskiego⁸. Utworem nie jest zatem sama wypowiedź eksperta o obiektywnym fakcie – autorstwie dzieła sztuki – jest to bowiem fakt naukowy obiektywnie weryfikowalny i powtarzalny. Utworem może być natomiast sposób wyrażenia, warstwa tekstowa sporządzonej opinii odznaczająca się stylistyczną oryginalnością w sferze doboru słów języka⁹. W związku z tym, o ile w umowie o sporządzenie opinii o autentyczności dzieła nie zostanie zastrzeżone inaczej, wypowiedź eksperta o autentyczności dzieła będzie mogła być bez jego zgody rozpo-

wszechniana (opublikowana) przez zlecającego opinię, co nie dotyczy publikacji całego tekstu opinii, a jedynie wzmianki o tym, że autorstwo określonego dzieła sztuki zostało potwierdzone przez konkretnego eksperta w opinii.

Cechą odróżniającą umowę o sporządzenie opinii eksperckiej od innych umów o świadczenie usług jest bez wątpienia zapewnienie eksperta, że posiada on wymagany poziom wiedzy do ustalenia autorstwa dzieła sztuki. Nawet jeżeli w samym tekście postanowień umownych takie zastrzeżenie nie zostanie wprost wyartykułowane, to wynika ono z celu, w jakim umowa ta zostaje zawarta. Zlecający zawiera bowiem umowę z ekspertem z uwagi na posiadany przez fachowca w danej dziedzinie poziom wiedzy i doświadczenia. Ekspert zatem gwarantuje, że jest obeznany z rynkiem sztuki na tyle, że jest w stanie ustalić z pewnością lub najwyższym stopniem prawdopodobieństwa osiągalnym w czasie sporządzenia opinii o autorstwo (albo czas powstania) danego dzieła sztuki. W związku z tym, z samego celu umowy wynika, że **implicitnie treścią umowy jest gwarantowanie przez eksperta, że posiada on odpowiednią wiedzę i doświadczenie**, tak że przy dołożeniu należytej staranności będzie on w stanie zweryfikować autorstwo (lub też proveniencję) określonego przedmiotu, a jego wypowiedź o tym fakcie będzie mogła być potwierdzona przez innych ekspertów na podstawie dostępnego poziomu wiedzy aktualnego w dacie sporządzenia opinii. Odpowiedzialność eksperta powstaje więc też wtedy, kiedy nie posiada on odpowiedniego w danych okolicznościach poziomu wiedzy, a mimo to podejmuje się sporządzić opinię, podczas gdy powinien liczyć się z możliwością wprowadzenia zlecającego w błąd. Takie zachowanie eksperta należy ocenić jako: po pierwsze – nietetyczne, a po drugie – co najmniej winę nieumyślną w postaci lekkomyślności, stanowiącą wystarczający stopień winy dla obciążenia go odpowiedzialnością odszkodowawczą.

Oczywistym jest, że postępujący roz-

wój różnych gałęzi nauki sprawia, iż ustalenia faktów historycznych mogą się dezaktualizować, zostać podważone. W związku z tym, elementem koniecznym każdej sporządzanej opinii powinna być data jej sporządzenia. Wskazanie daty sporządzenia opinii leży w interesie samego eksperta, albowiem data wyznacza aktualnie dostępny wszystkim ekspertom poziom wiedzy na temat twórczości danego autora czy innych faktów istotnych dla prawidłowego sporządzenia opinii. W związku z tym, nawet późniejsze podważenie opinii, która w dacie jej sporządzenia wykonana była z należytą starannością, czyli z uwzględnieniem dorobku nauki w tym czasie, nie będzie powodowało powstania odpowiedzialności kontraktowej eksperta. Odpowiedzialność za niedołożenie należytej staranności powstaje wówczas, gdy zleceniodawca, bazując na informacji wynikającej z opinii eksperta, dokonał transakcji dziełem sztuki i wskutek tego doznał uszczerbku majątkowego (szkody) lub nie osiągnął korzyści majątkowych, które z pewnością mógłby uzyskać, gdyby opinia została sporządzona prawidłowo. W przypadku odpowiedzialności kontraktowej, wynikającej z art. 471 i następnych kodeksu cywilnego, poszkodowany zleceniodawca musi udowodnić szkodę oraz nienależyte wykonanie umowy. Tę ostatnią okoliczność można ustalić na podstawie opinii innych ekspertów lub opinii biegłych sądowych.

Powstaje więc pytanie, w jaki sposób zabezpieczyć się przed ewentualnymi roszczeniami odszkodowawczymi kierowanymi do eksperta. W praktyce wśród wolnych zawodów wykonywanych na własne ryzyko przez osoby posiadające specjalistyczną wiedzę w danej dziedzinie (lekarze, prawnicy, architekci, księgowi, rzeczoznawcy majątkowi) ustawodawca wprowadził obowiązek zawierania umów ubezpieczenia z tytułu odpowiedzialności cywilnej (w tym odpowiedzialności kontraktowej). Zawarcie takiej umowy ubezpieczenia zwykle przerzucałoby na zakład ubezpieczeń ryzyko ewentualnych kosztów związanych z roszczeniami odszkodowawczymi kierowanymi

do eksperta z tytułu opinii sporządzonej bez dochowania należytego poziomu staranności.

Dodatkowo, w prawie zobowiązań wynikających z umów, ustawodawca przewidział, że strony konkretnej umowy mogą w jej treści wprowadzić karę umowną za nienależyte wykonanie świadczenia przez dłużnika (tu: eksperta). W praktyce strony umowy podchodzą z dużą dozą sceptycyzmu do postanowień wprowadzających zryczałtowaną sumę oznaczoną w umowie jako kara umowna. Jednak często wprowadzenie do umowy kary umownej polepsza sytuację obu stron umowy: zleceniodawca nie musi trudzić się gromadzeniem dowodów na okoliczność tego czy i w jakiej wysokości doznał on szkody z powodu wadliwej opinii eksperta, natomiast ekspert zawierając umowę z góry wie, w jakiej wysokości maksymalnie może zostać pozwany w przypadku, gdy jego opinia będzie wadliwa. To ryzyko może odpowiednio skalkulować ustalając wysokość wynagrodzenia. Należy jednak ostrożnie formułować postanowienia dotyczące kary umownej. Z art. 484 § 1 kc wynika bowiem, że żądanie zapłaty odszkodowania w wysokości przenoszącej wysokość zastrzeżonej w umowie kary umownej nie jest dopuszczalne, chyba że strony postanowiły inaczej. Czyli, dopuszcza się redagowanie postanowień umowy w taki sposób, by kara umowna stanowiła jedyne odszkodowanie należne zleceniodawcy, ale i w taki sposób, by kwota oznaczona jako kara umowna była jedynie zaliczana na poczet przyszłego odszkodowania, jak i takie by oprócz kary umownej wierzyciel (tu: zlecający) mógł dodatkowo żądać całego odszkodowania nie pomniejszonego o karę umowną.

Na zakończenie podkreślić trzeba, że umowa o sporządzenie opinii o autentyczności dzieła jest umową starannego działania, lecz – co ważne – poziom należytej staranności jest w przypadku takiej umowy budowany z uwzględnieniem wysokiego poziomu wiedzy specjalistycznej niezbędnej do prawidłowego wykonania umowy, nawet wówczas, gdy

ekspert sporządza opinię prywatnie jako osoba fizyczna nie prowadząca działalności gospodarczej. Wykonanie opinii nienależyte jest zawinionym i nieprawidłowym wykonaniem zobowiązania, ponadto jeżeli w rezultacie wadliwej opinii zlecający poniesie szkodę, ekspert może zostać pozwany o odszkodowanie. Pomimo że wiele terminów i pojęć używanych w języku prawniczym i języku tekstów prawnych może być uznane za wieloznaczne czy nieprecyzyjne (np. należyta staranność), nie oznacza to całkowitej dowolności w ich stosowaniu, a w orzecznictwie i doktrynie prawa cywilnego wypracowano określone metody wykładni takich przepisów. Pewna elastyczność treści przepisów jest konieczna dla prawidłowego stosowania prawa tak, by w każdej sprawie indywidualnie sąd mógł rozstrzygnąć czy dłużnik ponosi winę za wadliwie wykonane zobowiązanie. Winą w prawie zobowiązań jest zaś choć najmniejszy stopień niedołożenia należytej staranności wymaganej w stosunkach danego rodzaju. ■

PRZYPISY

¹ Zob. M. Branicka, *Prawdziwe falsyfikaty. Rozmowa z prof. dr. hab. Jerzym Stelmachem*, „Art. & Business”, *Polska Sztuka i Antyki*, 2003, nr 9, przedruk w: „Cenne Bezcenne/Uracone”, 2009, nr 3, s. 17.

² W doktrynie i orzecznictwie przyjmuje się co prawda, że brak jest podstaw do przyjęcia jakiegś formalnej hierarchii środków dowodowych z punktu widzenia ich wiarygodności i mocy, to jednak nie oznacza, że nie ma różnicy w podejściu sądu do poszczególnych rodzajów dowodów. Zob. T. Demendecki (w:) J. Bodio (et al.) A. Jakubicki (red.), *Kodeks postępowania cywilnego: komentarz*, Warszawa, 2008, s. 350.

³ Zgodnie z art. 646 kc, roszczenia wynikające z umowy o dzieło przedawniają się z upływem dwóch lat od dnia oddania dzieła, a jeżeli dzieło nie zostało oddane – od dnia, w którym zgodnie z treścią umowy miało być oddane; termin ten dotyczy także roszczeń odszkodowawczych, których źródłem jest nienależyte wykonanie umowy o dzieło, stosownie do wyroku Sądu Apelacyjnego z dnia 28 października 2004 r. (I ACa 628/04, niepubl.).

⁴ W. Kubala, *Autorskoprawne elementy umowy o dzieło*, „Prawo Spółek”, 1999, nr 4, s. 38 i powołana tam literatura.

⁵ A. Brzozowski (w:) J. Rajski (red.), *System prawa prywatnego. Prawo zobowiązań – część szczegółowa*, t. 7, Warszawa 2004, s. 320.

⁶ Ibidem.

⁷ Klasyczna umowa zlecenia polega bowiem na tym, że przyjmujący zlecenie zobowiązuje się do dokonania określonej czynności prawnej dla dającego zlecenie (art. 734 § 1 kc) i w zasadzie jest stosunkiem prawnym regulującym relacje pomiędzy pełnomocnikiem a mocodawcą. Czynnością prawną nie jest natomiast usługa, która kwalifikowana jest w systematyce świadczeń jako czynność faktyczna.

⁸ Zob. szerzej J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2008, s. 30.

⁹ Por. ibidem, s. 36.

Podrabiane zabytki archeologiczne

Fałszywe dzieła sztuki w roli prawdziwych znalezisk

Poczynając od pierwszego numeru w 2009 r. na łamach periodyku „Cenne Bezcenne/Utraczone” ukazują się teksty dotyczące problematyki fałszerstw na rynku antyków i dzieł sztuki.

Z inicjatywy jego wydawcy, Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych, organizowane są seminaria i wykłady, podejmowane dyskusje z udziałem specjalistów, a wstydlivy problem marszandów, galerii i muzeów jest nagłaśniany i piętnowany.



1. Kryształowa czaszka z British Museum, jedno z najstydniejszych fałszerstw archeologicznych (fot. Mike Peel)

Jak dotąd działania te nie obejmowały w żaden sposób obszaru zabytków archeologicznych i w świetle regulacji ustawowych wydawałoby się to całkowicie zrozumiałe. Problem podróbek na krajowym rynku starożytności z wykopalisk nie powinien istnieć, ponieważ nie istnieje sam rynek. Przedmioty będące zabytkami archeologicznymi, bez względu na sposób ich odkrycia stanowią własność Skarbu Państwa i są wyłączone z obrotu handlowego¹. Ale czy problem rzeczywiście nie istnieje? I czy rzeczywiście nie istnieje handel i wymiana w segmencie zabytków archeologicznych?

Obywatele Polski mają możliwość uczestniczenia w międzynarodowym rynku antykwarycznym, a prawo polskie w wyjątkowych sytuacjach dopuszcza nawet prywatną własność i sprzedaż rodzimych znalezisk archeologicznych. Muzea przechowujące zabytki archeologiczne prowadzą między sobą wymianę zbiorów, a w ich magazynach wciąż pozostaje wiele nierozpoznanych fałszyfikatów. Spoczywa w nich również wiele takich, które już zidentyfikowane są wstydlivie ukrywanym świadectwem niefrasobliwości, naiwności lub zwykłego pecha niedysięjszych kustoszy.

Profesjonalne antykwaraty, wyspecjalizowane w sprzedaży zabytków archeologicznych, funkcjonują już od kilku lat na terenie Polski, a w prasie specjalistycznej inwestycja w sztukę antyczną reklamowana jest jako dobra

lokata kapitału². Obrót zabytkami archeologicznymi jest faktem. Wydaje się więc zasadnym podjęcie problemu, który do niedawna wydawał się jedynie zmartwieniem garstki osób i instytucji posiadających zbiory archeologiczne.

Czym właściwie jest zabytek archeologiczny? Definicje prawne stosowane w poszczególnych krajach różnią się pomiędzy sobą. Niektóre państwa wprowadziły do definicji zabytków archeologicznych cezury czasowe, inne, tak jak Polska, przyjęły odmienne rozwiązania. Wydaje się jednak, że cechą wspólną większości definicji (przynajmniej na gruncie europejskim) jest sposób pozyskania przedmiotu i pierwotny kontekst jego występowania. Podejmując próbę pewnej generalizacji można uznać, że zabytki archeologiczne są to materialne ślady działalności człowieka w przeszłości, które zostały pozyskane przez wykopaliska oraz odkrycia, niegdyś zalegały w ziemi lub pod wodą i nie spełniają już swojej pierwotnej funkcji użytkowej. W kontekście rynku antykwarecznego są to najczęściej przedmioty jednoznacznie powiązane z kulturami pradziejowymi, ludami i plemionami znanymi ze źródeł pisanych bądź z antycznymi cywilizacjami obszaru Morza Śródziemnego, Ameryki Południowej i Środkowej, Indii, Chin i Afryki przedkolonialnej.

W niektórych przypadkach granice pomiędzy zabytkiem archeologicznym a zwykłym antykiem obecnym na rynku antykwarecznym mogą ulec zatarciu. Za przykład mogą posłużyć antyki o proveniencji średniowiecznej przechowywane przez pokolenia w rezydencjach szlacheckich

Rozpoczynając rozważania na temat autentyczności zabytków archeologicznych należy stwierdzić, że najlepszym sposobem potwierdzenia oryginalności takiego przedmiotu jest udowodnienie, że pochodzi z nienaruszonego kontekstu stanowiska archeologicznego. Oznacza to, że musiałby zostać pozyskany w trakcie wykopalisk archeologicznych prowadzonych w sposób naukowy, gdzie rejestruje się i dokumentuje wszelkie wzajemne relacje warstw ziemnych i zalegających w nich przedmiotów. Proces taki pozwala wychwycić wszystkie nieprawidłowości w relacjach stratygraficznych

i wyeliminować przedmioty o niepewnej proveniencji.

Problem rynku antykwarecznego polega na tym, że bardzo rzadko przedmiot na nim obecny pochodzi z wiarygodnie udokumentowanego kontekstu archeologicznego. Mimo to, na współczesnym rynku częstym zabiegiem jest podanie w opisie przedmiotu miejsca odkrycia zabytku archeologicznego. Wiarygodność takiej informacji jest wyjątkowo trudna do zweryfikowania.

Należy pamiętać, że zabytki archeologiczne są unikalnymi wytworami rękodzieła, a różnorodność ich form ograniczona była jedynie funkcjonalnością lub obowiązującym w epoce kanonem estetycznym. Podstawowy zestaw przedmiotów charakteryzujących minione kultury, plemiona i cywilizacje został już rozpoznany i opisany, jednak klasyfikację ich odmian można by rozbudowywać niemalże w nieskończoność. Wciąż odkrywano nowe typy i wariacje zabytków. Taka sytuacja wydaje się być wymarzoną dla wszelkiego rodzaju fałszerzy i oszustów.

Identyfikacja zabytku archeologicznego polega przede wszystkim na określeniu jego funkcji, chronologii i przynależności kulturowej. Porównuje się jego wygląd ze znanymi z literatury naukowej zabytkami tego samego typu, ocenia technikę jego wykonania, surowiec, rodzaj zdobienia, ślady użytkowania i stan zachowania. Podstawowe, zstandaryzowane artefakty zostały ujęte w ciągi typologiczne, które szczegółowo opisano. Określenie chronologii i przynależności kulturowej zabytku archeologicznego, którego pozycja stratygraficzna w momencie odkrycia jest nieznaną, polega więc na porównaniu go z analogicznymi przedmiotami o proveniencji nie budzącej zastrzeżeń. Podstawą prawidłowej atrybucji przedmiotu jest zawsze wiedza, doświadczenie i umiejętność obserwacji badacza.

Datowanie polegające na przeprowadzeniu badań fizykochemicznych nie zawsze pozwala na rozwianie wątpliwości pojawiających się w trakcie identyfikacji. Najbardziej znane badanie metodą pomiaru połowicznego czasu rozpadu węgla aktywnego C^{14} możliwe jest do zastosowania jedynie dla surowców



2. Falszyfikat rzymskiej rzeźby z miejscowości Afamia w Syrii (źródło: portal Allegro)

organicznych. W sprzyjających warunkach metodę tę można stosować również do datowania przedmiotów nieorganicznych będących pierwotnie w kontakcie z organicznymi, jak np. ceramikę z resztkami pożywienia, lub z organiczną domieszką do gliny. Pomiar stężenia ilości węgla C^{14} nie pozwala na określenie wieku próbki co do roku, a jedynie na ustalenie przedziału na osi czasu, w którym wiek ten się zawiera. Obecnie uznaje się, że konieczne jest podanie procentowego prawdopodobieństwa tego przedziału, lub wręcz zaprezentowanie całego wykresu rozkładu prawdopodobieństwa. Ponadto, wiarygodne datowanie można przeprowadzić jedynie porównując wyniki całej serii próbek, co nie pozostaje bez wpływu na ogólny stan zachowania badanego przedmiotu.

Uznawana za najbardziej dokładną metoda datowania dendrochronologicznego, stosowana do próbek drewna, również ma swoje ograniczenia. Przede wszystkim próbka musi mieć odpowiednią wielkość, zazwyczaj jest to sekwencja co najmniej 50 słojów. Porównanie proporcji przyrostów rocznych pozwala na określenie okresu, w którym żyło drzewo, z dokładnością do kilku lat, a w zależności od jakości próbki, nawet roku, gdy zostało ścięte. Możliwe bywa również określenie miejsca pochodzenia drewna. Warunkiem przeprowadzenia skutecznego pomiaru jest jednak odpowiedni gatunek drewna i istnienie wzorca, z którym można porównać sekwencje słojów. Wzorce dendrochronologiczne wciąż



3. Zapinka oczkowata serii pruskiej, wystawiona na aukcję jako celtycka (źródło: dom aukcyjny Hermann Historica)

jeszcze nie obejmują wszystkich kontynentów, ani nawet całej Europy, i nie wszędzie sięgają w przeszłość równie daleko.

Kolejne, możliwe tu do wymienienia laboratoryjne sposoby datowania i identyfikacji zabytków archeologicznych również mają swoje ograniczenia związane bądź z rodzajem surowca, który może być poddany analizie, bądź z dokładnością i wiarygodnością wyników. Mankamentem jest tu również konieczność inwazyjnego pobrania próbki, która ulega zniszczeniu w trakcie pomiaru. W dalszym ciągu więc podstawą do określenia proveniencji zabytków archeologicznych pozostaje wiedza specjalistyczna i bezpośredni ogląd przedmiotu.

Aktualnie, proces teoretycznego kształcenia archeologów polega na przekazaniu im podstawowej wiedzy o materialnej przeszłości człowieka w podziale na problematykę pradziejowych kultur archeologicznych i cywilizacji antycznych, a następnie na zawężającej się z biegiem lat studiów specjalizacji. Czasy autorytetów, których wiedza przekraczała kontynenty i epoki odeszły w przeszłość, choć erudycja wielu profesorów archeologii wciąż potrafi zadziwić. Nieodwracalna specjalizacja w nauce, związana z ogromnym przyrostem materiału, wymusiła zawężenie zainteresowań osób pragnących utrzymać wysoki stopień profesjonalizmu zawodowego. W związku z tym zasadniczej identyfikacji przedmiotu może dokonać praktycznie każdy archeolog, jednak tylko ogląd eksperta w danej dziedzinie umożliwia rozpoznanie najbardziej zaawansowanych fałszerstw i kopii zabytków. Dzieje kolekcjonerstwa antyków i starożytności oraz

historia archeologii obfitują w przykłady potwierdzające tę zasadę.

Falszowanie odkryć archeologicznych i proceder wprowadzania na rynek podrabianych zabytków są nieodłącznie powiązane z zainteresowaniem starożytnościami i mają równie długą metrykę. Już epoka renesansu przyniosła ogromną liczbę dzieł sztuki naśladowujących bądź wręcz imitujących prace artystów antycznych, których właściwa proveniencja wciąż jest przedmiotem dyskusji specjalistów. W próbę oszustwa polegającą na zamarkowaniu starożytnego pochodzenia rzeźby wykonanej współcześnie zamieszany był nawet Michał Anioł. Wykonał w marmurze rzeźbę śpiącego Kupidyna, która za namową Wawrzyńca Medyceusza i za wiedzą zleceniodawcy, Baltazara Milanese, przed sprzedażą poddana została zabiegom postarzającym. Być może nawet ją zakopano. Oszustwo wyszło jednak na jaw, rzeźba została zwrócona, a opowieść o niej mogła trafić do annałów³. Jednym z najciekawszych i chyba najbardziej widocznych fałszerstw archeologicznych w skali masowej był handel podrabianymi mumiami egipskimi. Proszek z mumii, jako panaceum na rozmaite dolegliwości zrobił osobliwą karierę jeszcze przed wybuchem zainteresowania elit europejskich cywilizacją starożytnego Egiptu. Zapotrzebowanie na niego było tak ogromne, że zaczęły powstawać całe wytwórnie fabrykujące sztucznie postarzone mumie na użytek medyków europejskich⁴. Jednak z biegiem czasu moda na ten egzotyczny medykament zaczęła przemijać i popyt zmalał. Handel fałszywymi mumiami przeżył swój renesans dopiero po eksplozji zainteresowania

kulturą i sztuką starożytnego Egiptu, której początek należy wiązać z bytnością pod piramidami armii Napoleona w 1798 roku. Do dnia dzisiejszego muzea europejskie obfitują w eksponaty o niepewnej proveniencji, zakupione bądź przywiezione z Egiptu w okresie, gdy popyt przewyższał podaż. W Muzeum Narodowym w Warszawie znajdują się co najmniej dwie takie mumie. Według opinii specjalistów, jedna z nich została całkowicie sfabrykowana i nie zawiera zwłok a jedynie pojedynczą kość ludzką, drugą natomiast skompletowano z kilku „zespołów” poprzez dołożenie do prawdziwych, zabalsamowanych zwłok z epoki wyposażenia z kilku innych mumii⁵.

Najbardziej znane oszustwa związane z archeologią nieobce są także historykom sztuki, dotyczą bowiem przedmiotów o wysokiej wartości estetycznej, pełniących pierwotnie funkcje prestiżowe i ozdobne. Tych, które osiągały na rynku antykwarycznym najwyższe ceny i są najbardziej pożądane. Wystarczy wspomnieć takie fałszerstwa jak tiara Sajtfernesa⁶ zakupiona przez Luwr, terakotowa rzeźba etruskiego wojownika z Metropolitan Museum of Art⁷, czy tzw. kryształowe czaszki⁸ (ryc. 1). Zjawiskiem kuriozalnym stało się utrzymanie przez te przedmioty najwyższej rangi, pomimo ich jednoznacznej identyfikacji jako fałszerstwa. Wydaje się, że ich atrakcyjność, ani wartość rynkowa nie straciły nic przez dopisanie do metryki słowa „podrabiany”. Historia wspomnianych oszustw została opisana w tak wielu miejscach, że zdecydowałem się jedynie je zasygnalizować, skupiając się na przypadkach mniej znanych i przez to być może ciekawszych.

W historii polskiej archeologii można mówić o co najmniej dwóch wyczerpująco opisanych przypadkach domniemych oszustw archeologicznych, które są związane z konkretnymi pracami terenowymi. Ich efekty przez dziesięciolecia budziły kontrowersje i były przedmiotem sporów specjalistów. Pierwsza z omawianych kampanii wykopaliskowych miała miejsce w 1852 r. na Litwie. Syn hrabiego Stefana Platerra, Adam, zainteresowany się kolekcjonowaniem starożyt-

ności rozkopał trzynaście kurhanów w rodzinnym majątku Szweksznie. W jednym z nich znalazł siedem figurek, które dość szybko zostały zidentyfikowane jako egipskie. Odkrycie to zelektryzowało ówczesnych starożytników, a badaczowi przyniosło uznanie i sławę oraz członkostwo w prestiżowych komisjach i towarzystwach archeologicznych. Rozważaniami na temat tych posążków zajmowali się czołowi polscy humaniści XIX w., m.in. Józef Ignacy Kraszewski i Teodor Narbutt. Obecnie, po wnikliwych badaniach okoliczności odkrycia i przesłedzeniu dalszych losów egipskich bożków ze Szwekszni, specjaliści z Polski i Litwy są zgodni. Posążki były najprawdopodobniej oryginalnymi statuettami egipskimi, ale zostały podrzycone w trakcie wykopalisk przez żadnego sławy archeologa-amatora, lub jego ojca⁹.

Kolejny przypadek z krajowego podwórka to badania Gotfryda Ossowskiego rozpoczęte w 1880 r. w Mnikowie, w okolicach Krakowa. Prace wykopaliskowe prowadzone w czterech jaskiniach po kilku sezonach przyniosły ponad 8 tysięcy zabytków, wśród których znalazły się egzemplarze wyjątkowo interesujące. Były to przedmioty kościane różniące się od innych zabytków z powodu dziwnego kształtu i fantastycznych rysunków a także duża reprezentacja kościanych przedstawień zwierząt i ptaków. Niezwykle znaleziska wzbudziły duże zainteresowanie, ale również kontrowersje. Na skutek sporów powołano specjalny komitet, który miał za zadanie rozstrzygnąć problem oryginalności przedmiotów. W efekcie ustalono, że materiał (surowiec) zabytków jest autentyczny, jednak nie udało się ustalić jednoznacznie, kiedy zostały wykonane. Trzydzieści cztery lata później jeden z robotników biorących udział w badaniach opowiedział o fałszowaniu znalezisk przez pracowników ekspedycji. Powodem oszustw było opłacanie przez Gotfryda Ossowskiego każdego ciekawego znaleziska. Ponownie powołanej komisji ekspertów nie udało się ustalić czy relacja ta była prawdziwa¹⁰.

Współczesne realia krajowego rynku antykwarecznego przynoszą przykłady



4. Falszyfikat „perskiej” pieczęci cylindrycznej (źródło: portal Allegro)

falszyfikatów, które miały zostać uwiarygodnione w podobny sposób. Przypadek pierwszy dotyczy aukcji na portalu Allegro, na którym latem 2009 r. wystawiono główkę antycznej rzeźby rzymskiej, wykonanej w stylu palmyreńskim (ryc. 2). Przedmiot opisany został jako pochodzący z Syrii, z miasta Afamia, gdzie został odkryty w obecności sprzedającego w trakcie nielegalnych wykopalisk. Transakcją zainteresowała się Ambasada Arabskiej Republiki Syrii, której interwencja doprowadziła do zajęcia „zabytku” przez policję. Ekspertyza wykonana przez profesora archeologii jednoznacznie określiła przedmiot jako współczesną kopię. Okazało się, że sprzedający stał się świadkiem „inscenizowanych” wykopalisk, oszustwa bardzo popularnego w krajach arabskich i całkowicie zawierzył odgrywanemu na jego oczach przedstawieniu.

We wrześniu 2009 r. w Internecie pojawił się przedruk artykułu z „Dziennika Bałtyckiego”, autorstwa Doroty Abramowicz¹¹, w którym opisano podobną historię. Do sklepu antykwarecznego gdzieś w województwie pomorskim zawitało trzech młodych mężczyzn, którzy zaproponowali odkupienie kilku ubrudzonych ziemią brakteatów średniowiecznych, jakoby znalezionych za pomocą wykrywaczy metali w trakcie poszukiwań militariów. Antykwareusz zaproponował im wysoką sumę za znalezisko i podsunął myśl ponownej, wspólnej weryfikacji miejsca odkrycia. We wskazanym miejscu odkryto skarb monet, który na pniu został zakupiony przez właściciela antykwarecznego. Młodzi ludzie zniknęli, a średniowieczne brakteaty po bliższych oględzinach okazały się

falszywkami. Sprawa ta ma swoje drugie dno, ponieważ obie uczestniczące w poszukiwaniach strony popełniły przestępstwa (przywłaszczenie i paserstwo), więc oszustwo nie zostało zgłoszone organom ścigania.

Najbardziej chyba bulwersującym przykładem wykorzystania wykopalisk archeologicznych jako sceny dla teatru oszustw była działalność naukowa japońskiego profesora Schinichiego Fujimury¹². Przez 20 lat kariery badawczej sfalszował on wyniki wykopalisk na stu kilkudziesięciu stanowiskach archeologicznych. W 2000 r. sfilmowany został przez ekipę dziennikarzy przy zakopywaniu podróbek w miejscu, które następnego dnia miał eksplorować. W rezultacie skandalu rozwiązano instytut, w którym Fujimura był zatrudniony, a publikacje i podręczniki jego autorstwa wycofano.

Powyższe przykłady wskazują, że prace wykopaliskowe są doskonałą okazją, żeby wprowadzić do obrotu przedmioty, których rzeczywista proveniencja jest zupełnie inna, niż można by było się spodziewać.

Obserwacją, która może tłumaczyć obecność części fałszywych zabytków archeologicznych na profesjonalnym rynku antykwarecznym jest zła atrybucja przedmiotów wystawionych do sprzedaży. Nieprawidłowa identyfikacja zabytku archeologicznego wskazuje na braki merytoryczne pracowników domu aukcyjnego, co pozwala sądzić, że nie byłiby oni w stanie również wyeliminować przedmiotu nieoryginalnego. Opisywana już specjalizacja archeologów powoduje u każdego z nich pewien zakres ignorancji w stosunku do innych



5. Podrabiane zapinki rzymskie (źródło: portal Allegro)

epok i kultur niż ta „ulubiona”, a o tym czy braki te zostają nadrobione, decyduje już sam zainteresowany.

Przypadek taki dotyczy zabytku sprzedanego w domu aukcyjnym Hermann-Historica z Monachium (ryc. 3) w kwietniu 2006 r. Przedmiot ten, to doskonale zachowana fibula z brązu, opisana jako celtycka, z przełomu III i II wieku przed Chrystusem.

W rzeczywistości jest to fibula pochodząca z początku fazy B2 okresu wpływów rzymskich, czyli z przełomu I i II w. po Chrystusie. Zaliczana jest do tzw. zapinek oczkowatych serii pruskiej w typologii Oskara Almgrena, w której nosi numer A 57. Fibule te są właściwe dla kultur przeworskiej i wielbarskiej, a nie lateńskiej (co wyklucza też sama chronologia zabytku). Błąd opisu dotyczy zatem zarówno datowania, jak i przynależności kulturowej zabytku. Zapinka została sprzedana i nie sposób jest rozstrzygnąć czy nabywca decydując się na transakcję znał prawidłową atrybucję przedmiotu, czy też przekonany został, że kupuje fibulę celtycką...

Pojawienie się internetowych portali aukcyjnych i wprowadzenie na nie antyków postawiło rynek przed nowymi wyzwaniami, wśród których problem fałszerstw zdaje się grać niebagatelną rolę. Do niedawna zabytki archeologiczne w obrocie internetowym widziane były przede wszystkim przez pryzmat powszechnej dostępności sieci dla rabusiów stanowisk archeologicznych, a problem podróbek odsuwano na dalszy plan.

Latem 2009 r. w jednym z numerów amerykańskiego periodyku „Archa-

eology” ukazał się tekst, który każe spojrzeć na te proporcje z zupełnie innej strony. Artykuł autorstwa specjalisty od kultur andyjskich, profesora Charlesa Stanisha przedstawia zjawisko produkcji kopii zabytków prekolumbijskich¹³. Okazało się, że duża część osób zawodowo plądrujących stanowiska archeologiczne w Ameryce Południowej przekwalifikowała się na wytwórczość podróbek. Dla mieszkańców wiosek andyjskich nowa specjalizacja okazała się pracą dużo stabilniejszą niż rabunek, realnie przynoszącą takie same bądź nawet większe dochody poprzez wyeliminowanie serii pośredników. Podstawę produkcji stanowią kopie i lekko zmodyfikowane wersje prawdziwych zabytków, które można określić jako pamiątki dla turystów.

Według profesora Stanisha na początku funkcjonowania internetowego portalu Ebay proporcje oryginalnych zabytków prekolumbijskich do fałszyfikatów miały się jak 50 proc. do 50 proc. Około roku 2004 podróbki stanowiły 95 proc. oferty, a pozostałe 5 proc. to były oryginalne zabytki bądź przedmioty o niepewnej proveniencji. W 2009 r. około 30 proc. oferty artefaktów mezoamerykańskich było podróbkami „dla turystów” możliwymi do wychwycenia nawet na niewyraźnych zdjęciach, 5 proc. oferty stanowiły oryginały, a pozostałych 65 proc. nie udało się zidentyfikować bez bezpośredniego oglądu przedmiotu.

Obserwacje dokonane przez profesora prowadzą do wniosku, że imitacje sztuki prekolumbijskiej stają się coraz lepsze, ponadto część standardowej pro-

dukcji stanowią fałszyfikaty niemal doskonałe, wykonywane na użytek kolekcjonerów z najwyższej półki, wprowadzane na rynek przez kanały dystrybucji tradycyjne dla autentycznych zabytków. Rzemieślnicy wykonujący te „najlepsze” egzemplarze dokładają do masy ceramicznej fragmenty oryginalnych naczyń, opisany jest też przypadek używania jako domieszki trawy z oryginalnego kontekstu archeologicznego (czyli z warstw archeologicznych z epoki)¹⁴. Fałszerze korzystają także z publikacji archeologicznych w celu ustalenia złóż surowców użytkowanych do wytwarzania i malowania ceramiki. W sytuacji gdy rynek zalewany jest fałszerstwami mezoamerykańskich zabytków archeologicznych doskonałej jakości, a dużą część zbiorów dydaktycznych i muzealnych w tym zakresie stanowią podróbki, problemem staje się odpowiedni poziom kształcenia studentów archeologii i historii sztuki. Według Stanisha w przyszłości może dojść do sytuacji, gdy wyedukowani na fałszerstwach specjaliści będą popełniać kardynalne błędy i eliminować zabytki oryginalne. Rozwiązanie problemu może przynieść jedynie rozwój nowych i doskonalenie istniejących metod datowania i identyfikacji zabytków. Zdaniem profesora postęp techniczny spowoduje, że naukowcy zdołają wyprzedzić fałszerzy, a użycie metod fizykochemicznych stanie się normą dla każdego z zabytków.

Omówiony artykuł należy uznać za cenny i nowatorski materiał w dyskusjach na temat fałszerstw zabytków archeologicznych. Nie powinno się lekceważyć wyrażonego przez jego autora zdania, iż te same zależności dotyczą niemal każdej dobrze poznanej starożytnej kultury, a warsztaty produkujące podróbki działają obecnie na całym świecie w szalonym tempie.

Jak można odnieść opisaną sytuację do realiów Polski? Rynek internetowy, koncentrujący się wokół portalu Allegro, wydaje się być wciąż na etapie bezpośredniej sprzedaży znalezisk pozyskanych przez nielegalne wykopaliska. Fałszerstwa zabytków archeologicznych (te możliwe do zdalnej identyfikacji) wciąż zdarzają się stosunkowo rzadko w po-

równaniu z liczbą oryginalnych artefaktów. Jednak można zauważyć przykłady podróbek pochodzących spoza obszaru Polski. W 2009 i 2010 r. na stronach portalu pojawiło się kilka pieczęci, cylindrycznych i zwykłych, wykonanych na kamieniach półszlachetnych (?), opisanych jako zabytki starożytne. Jedna z ciekawszych pieczęci w tej serii wystawiona została jako zabytek perski (ryc. 4). Na cylindrze przedstawiono trzy postacie, interpretowane przez sprzedającego jako możnowładca, poddany i żołnierz. Ich wizerunki są pomieszczeniem klasycznej sztuki greckiej z bliżej nieokreślonym wyobrażeniem o Persach¹⁵.

Kolejnym fałszerstwem zaobserwowanym na Allegro jest zestaw fibul, które terytorialnie i chronologicznie można wiązać z Cesarstwem Rzymskim i jego prowincjami (ryc. 5). Przy pobieżnej identyfikacji zapinki te można by uznać za półfabrykaty przeznaczone do dalszej obróbki. Ale jedna z nich została odlana w całości ze sprężynką. Fibula się nie rozpina, nie spełnia żadnej funkcji użytkowej, więc nie mogła być produktem prądziejowego rzemieślnika.

Można się jednak pokusić o stwierdzenie, że na rynek krajowy corocznie wprowadzane są setki imitacji zabytków archeologicznych. Chodzi o rynek pamiątkarski i przemysł kopii wykonywanych na potrzeby rekonstrukcji historycznych. Każdego roku organizuje się dziesiątki festynów archeologicznych, inscenizacji historycznych, pokazów bitew i walk średniowiecznych. Rośnie liczba bractw rycerskich i stowarzyszeń historycznych, a ich zaplecze produkuje naśladownictwa zabytków, w tym zabytków archeologicznych, na skalę masową. Pokazy prądziejowego rzemiosła, poczynając od obróbki krzemienia a skończywszy na rekonstrukcji pracowni kowalskich, jubilerskich i hutniczych oglądane są coraz chętniej. Nie słabnie również popularność festynu archeologicznego w Biskupinie. Niektóre z wytworzonych przez ten przemysł naśladownictwa zabytków mogą w sprzyjających okolicznościach trafić do obrotu jako oryginały. Wydaje się jednak, że pełnią one raczej rolę „pamiątek dla tury-



6. Województwo zachodniopomorskie, warsztat kowalski, w którym w 2008 r. produkowano imitacje mieczy średniowiecznych wprowadzanych na rynek jako oryginały. Sprzedano co najmniej 8 egzemplarzy (fot. z archiwum autora)

stów” w nomenklaturze artykułu profesora Stanisha i nie stanowią w swojej masie realnego zagrożenia dla rynku.

Podsumowując rozważania na temat fałszerstw zabytków archeologicznych trudno mi się zdobyć na erudycyjny wywód poza spostrzeżeniem, że problem podrabianych znalezisk wykopaliskowych nie różni się swoją specyfiką ani złożonością od problemu fałszyfikatów dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego. Kłopoty z atrybucją, wysokie koszty ekspertyz fizykochemicznych, niechęć środowisk kolekcjonersko-muzealnych do ujawniania fałszerstw, brak odpowiednich uregulowań prawnych i zacierająca się granica funkcjonalna pomiędzy antykiem a jego kopią są wspólne dla całego rynku antykwarycznego.

Wniosek, który jednak nieodparcie mi się nasuwa w kontekście całokształtu obrotu zabytkami archeologicznymi jest następujący: dopóki fizykochemiczne techniki identyfikacji i datowania artefaktów nie staną się naprawdę dokładne i powszechnie dostępne, zakup rękodzieła i sztuki prądziejowej będzie lokatą obciążoną wysokim ryzykiem inwestycyjnym. ■

PRZYPISY

1 Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z dnia 23 lipca 2003 roku (Dz. U. nr 162, poz. 1568 z późn. zm.). Art. 35.

Przedmioty będące zabytkami archeologicznymi odkrytymi, przypadkowo znalezionymi albo pozyskanymi w wyniku badań archeologicznych, stanowią własność Skarbu Państwa.

Własność Skarbu Państwa stanowią również przedmioty będące zabytkami archeologicznymi, pozyskane w wyniku poszukiwań, o których mowa w art. 36 ust. 1 pkt 12.

2 Profesjonalnym antykwariatem działającym na terenie

Polski, który właśnie w ten sposób reklamuje swoją ofertę jest Prima Porta Antiquities w Warszawie.

3 *Fałszyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, red. Jerzy Miziolek, Mieczysław Morka, Warszawa s. 12

4 Relacje podróżników odwiedzających manufaktury fałszywych mumii w Egipcie i opis całego proceduru przytacza Monika Dolińska w tekście *O dziwnych losach mumii. Fałszywe mumie w Muzeum Narodowym w Egipcie*, w: *Fałszyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, red. Jerzy Miziolek, Mieczysław Morka s. 26-33.

5 Podaję za Moniką Dolińską *O dziwnych losach...* s. 29

6 Andrzej Ryszkiewicz, *Jeszcze o fałszerzach dzieł sztuki*, „Cenne Bezcenne/Utraczone”, nr 3(60), lipiec-wrzesień 2009.

7 Brittany Jackson, Mark Rose, Saitaphernes' Golden Tiara, Archaeology online features,

http://www.archaeology.org/online/features/hoaxes/saitaphernes_tiar.html

Brittany Jackson, Mark Rose, Tracking the Etruscan Warriors, Archaeology online features

<http://www.archaeology.org/online/features/hoaxes/warriors.html>

8 Jane MacLaren Walsch, *The Scull of Doom, The Mitchell-Hedges crystal skull: Fact, fiction, and the creation of myth*, „Archaeology” 27 May 2010 http://www.archaeology.org/online/features/mitchell_hedges/

9 Aldona Snitkuvienė, *Tajemnicze wykopaliska archeologiczne w Szweksznich Adama hrabiego Platara w Antiquitates Prussiae. Studia z archeologii dawnych ziem pruskich*, red. Jerzy Kolendo, Wojciech Nowakowski s. 23-35

10 Witold Obuchowski, *Fałszyfikaty z Mnikowa*, w: *Fałszyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich* op.cit. s. 34-37

11 Dorota Abramowicz, *Fałszerze pamiątek nie tylko podrabiają autentyki* <http://gdansk.naszemiasto.pl/artikel/31587,falszerze-pamiatek-nie-tylko-podrabiaja-autentyki,id,t.html>

12 Kristin M. Romey, „God's Hands” Did the Devil's Work, „Archaeology”, Volume 54, Number 1, January/February 2001

13 Charles Stanish, *Forging Ahead Or, how I learned to stop worrying and love eBay*, „Archaeology”, Vol. 62, num. 3, May/June 2009 <http://www.archaeology.org/0905/etc/insider.html>

Charles Stanish jest profesorem antropologii i dyrektorem instytutu archeologii (Cotsen Institute of Archaeology) na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles

14 Pozwala to „oszuścić” odczyty fizykochemicznych metod datowania – termoluminescencyjnej w przypadku domieszki oryginalnej ceramiki i radiowęglowej (C¹⁴) przy dodaniu „prądziejowej” trawy.

15 Bardzo serdecznie dziękuję Pani prof. dr hab. Barbarze Kaim z Instytutu Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego za identyfikację fałszerstwa i wyrażenie opinii o stylu, w jakim wykonano przedmiot.

JERZY MIZIOŁEK

WYSTAWY FALSYFIKATÓW W MUZEACH ZAGRANICZNYCH

Falsyfikaty dzieł sztuki, podobnie jak apokryfy, nieustannie przyciągają uwagę badaczy na całym świecie.

Pisali o nich tak wybitni archeologowie i historycy sztuki, jak m.in. Ranuccio Bianchi Bandinelli, Bernard Ashmole, Otto Kurz, John Pope-Hennessy, André Chastel i Umberto Eco. Jeszcze dwie dekady temu poświęcano im niemal wyłącznie książki i artykuły, które czytali głównie specjaliści; od 20 lat falsyfikaty się przedmiotem znakomicie przygotowanych wystaw cieszących się ogromnym powodzeniem nie tylko wśród badaczy, ale również wśród szerokich warstw społeczeństwa. Wystarczy tu wymienić londyńską wystawę pt. *Fake? The Art of Deception* (1990); genewską: *L'art d'imiter* (1997); mediolańską: *Falsi da Museo: Museo Poldi-Pezzoli* (1998); paryską: *Vrai ou faux. Copier, imiter, falsifier* (1988) czy sienneńską: *Falsi d'Autore* (2004). Na wystawie w British Museum w 1990 r., która miała też swoją włoską wersję w 1993 r. (*Sembrare e non essere*) pokazano najsłynniejsze wykryte dotychczas przykłady fałszerstw z zakresu sztuk wizualnych od antyku po początek XX w. z włączeniem dzieł sztuki orientalnej i afrykańskiej. Za szczególnie ważne uznać należy wystawy w paryskiej Bibliothèque Nationale z 1998 r., genewskim Musée d'Art et d'Histoire (1997) oraz mediolańskim Museo Poldi Pezzoli. Pierwsza z nich poświęcona była głównie falsyfikatom dzieł sztuki starożytnej, a zwłaszcza numizmatom i małym brązom, zaś dwie następne falsyfikatom malarstwa i rzeźby późnego średniowiecza i renesansu w Italii. Wystawy w Paryżu i Genewie pomyślane zostały w głównej mierze jako ekspozycje koncentrujące się na obiektach zgromadzonych w instytucjach, w murach których się odbywały. W ten sposób dokonał się prawdziwy przełom w podejściu do problematyki falsyfikatów. Przestały być



Dossena, Reliefy inspirowane obrazami Simone Martiniego



Domniemane wczesne dzieło Modiglianego

przedmiotem skrywanego zakłopotania nawet w obrębie muzeów, do których trafiły jako dzieła oryginalne. Jeden z autorów wstępu do wystawy w Bibliothèque Nationale słusznie zauważył, że falsyfikaty już nie istnieją; istnieją tylko zabytki.

Falsyfikaty, obecne w kolekcjach i muzeach wszystkich kontynentów, fascynują zatem obecnie niemal tak samo jak oryginalne dzieła sztuki. Z jednej strony dostarczają sensacyjnych niekiedy materiałów do prasowych i telewizyjnych informacji, z drugiej są prawdziwą lekcją pokory lub po prostu materiałem do pogłębionych studiów dla najwytrawniejszych nawet atrybucjonistów i koneserów. Godne odnotowania jest również to, że katalogi wystaw organizowanych w ostatnich latach w Anglii, Francji, Szwajcarii i Italii rozeszły się niemal błyskawicznie, a ich obecne ceny na rynku księgarskim, m.in. na Amazon, są kilkakrotnie wyższe od cen pierwotnych. Wiele falsyfikatów charakteryzuje się bowiem perfekcją wykonania i ma rzeczywiście charakter zabytków par excellence. Problemem jest wszakże ich wielka ilość oraz fakt, że ciągle się je fabrykuje wystawiając na próbę nie tylko uczonych i antykwariuszy, ale także muzealników kolekcjonerów. W niniejszych uwagach chcemy przybliżyć nieco wspomnianych wcześniej wystaw i upublicznionych wówczas kontrowersyjnych zabytków. Mamy nadzieję, że uwagi te otworzą nowe perspektywy badawcze na tym polu i uświadomią potrzebę zorganizowania wystawy poświęconej znajdującym się w polskich zbiorach falsyfikatom i rozmaitej klasy artystycznej kopiom uchodzącym za oryginały. Stać się tak powinno, tym bardziej że nie ustępują one pod żadnym względem tego rodzaju obiektom zgromadzonym

w innych muzeach świata.

Do najbardziej oryginalnych fałszerzy ubiegłego wieku należą: Alceo Dossena, Federico Joni, Han van Meegeren i niedawno zmarły Eric Hebborn. Niektórzy z nich, jak Joni i Hebborn, napisali pamiętniki, które rozeszły się w wielkich nakładach. Hebborn opublikował nawet podręcznik fałszerza wyjawiając tajniki swej sztuki, którą przez lata wyprowadzał w pole najlepsze domy aukcyjne i wytrawnych kolekcjonerów. Istnieje nawet przypuszczenie, iż jego przedwczesna śmierć w 1996 r. została spowodowana zbyt wielką szczerością ogłoszonych wyznań i opublikowaniem dokumentów, niekiedy nawet reprodukowanych w jego książkach. Wystarczy rzut oka na jego rysunki, jak choćby domniemany szkic Piranesiego, by uświadomić sobie, jak dalece potrafił oddać atmosferę dzieł XVIII-wiecznego artysty; około tysiąca rozmaitych jego szkiców i rysunków trafiło poprzez najlepsze domy aukcyjne do muzeów i prywatnych kolekcjonerów na całym świecie. Poprzednicy Hebborna – Joni i Dossena – znaleźli się nawet na kartach powszechnie dziś czytanej na całym świecie 36-tomowej słownika/encyklopedii z zakresu historii sztuki, wydawnictwa McMillan (*Dictionary of Art*, ed. by J. Turner, London 1996; sv Dossena = t. 9, s. 182-3; sv Joni = t. 17, s. 644). Joni dożył wprawdzie w spokoju do końca swoich dni (zmarł w 1946 roku jako osiemdziesięcioletni starzec), ale druk jego monografii, od bez mała dziesięciu już lat gotowej, jest aż po chwilę obecną skutecznie blokowany przez bliżej nieokreślone kręgi dealerów dzieł sztuki.

Alceo Dossena (1878-1937) zmarł w biedzie, pomimo iż, jak obliczono, fałsyfikaty, które wykonał sprzedano – głównie do USA – za ogromną na czasy międzywojenne kwotę pół miliona dolarów. Tylko skromna część tych pieniędzy trafiła do jego kieszeni, resztę zarobili pośrednicy. Wśród nich znajduje się nawet Elia Volpi, który był nie tylko wziętym dealerem dzieł sztuki, ale także twórcą wspaniałego florenckiego domu-muzeum w Palazzo Davanzati. Warto tu zacytować słowa Franka Arnau, autora dobrze znanej na polskim rynku



Fragment cassone w stylu Lorenzettiego

książki o fałszerstwach dzieł sztuki: *Dossena nie był ani kopistą, ani fałszerzem, ani naśladowcą. Tak jak transponował twórczo w rzeźbie malarstwo Simone Martiniego i z dwuwymiarowej „Madonny” ukształtował trójwymiarowe dzieło tego mistrza, tak też odtwarzał twórczo nie istniejące, widoczne jedynie jego duchowemu oku „obrazy”. Udało mu się rzutować w teraźniejszość to, co przeszło już dawno, i znowu ujmować je w kształt. [...] Żadnego z dzieł Dosseny nie można uważać za kopię, a każde jest wyrazem swojej epoki; tak uznali liczni wybitni rzeczoznawcy, jak Wilhelm von Bode, Swarzenski, von Hadeln, Loesser, Moll, D.B. Graves, Perkins, Parson i inni. W latach 1918-1928 jego dzieła trafiły m.in. do Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, Museum of Fine Arts w Bostonie i Museum of Fine Arts w Cleveland. Wykonywał rzeźby w stylu nie tylko artystów włoskich, takich jak Nicola i Andrea Pisano czy Mino da Fiesole, których dzieła studiował w kościołach i kaplicach całej Toskanii, ale także w duchu sztuki starożytnej, czego przykładem jest *Grecka bogini* zakupiona właśnie do Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Relief ze *Świąt z donatorem*, obecnie w prywatnej kolekcji we Włoszech, ukazuje całą maestrię i finezję Dosseny. Jest jednym z tych jego dzieł, które uznano za arcydzieła samego Simone Martiniego (sic!) – jednego z najwybitniejszych malarzy sienieńskich XIV w. Widoczne w górnej części reliefu inicjały*

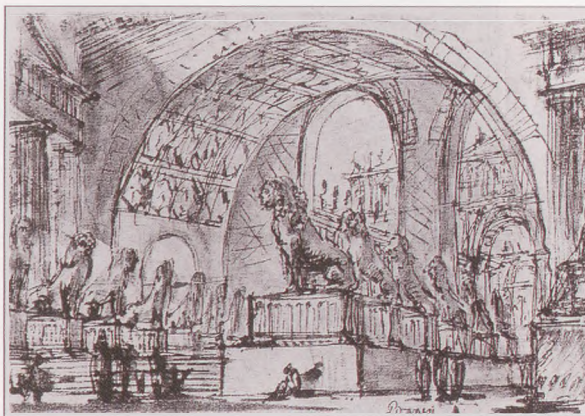
O.S.M. mają być sygnaturą tego artysty, który, jak powszechnie wiadomo, nigdy nie zamienił pędzla na dłuto. By jakoś wytłumaczyć pojawienie się na rynku dzieł sztuki znakomitych, nie znanych wcześniej dzieł, wymyślono jeszcze jedną niezwykłą historię. Otóż rzeźby miały pochodzić z tajemniczego, zaginionego w wyniku trzęsienia ziemi i właśnie odkrytego opactwa na Monte Amiata nieopodal Sieny. W historii tej występuje nawet tajemniczy Don Mario, rzekomo sprzedający rzeźby bez przyzwolenia swoich przełożonych. Prosperity pośredników rozkwitającego procederu trwałoby dłużej niż jedna tylko dekada, gdyby Dossena, zirytowany niskimi gażami, nie zgłosił sprawy na wokandę sądową. Skandal, który wybuchł nie poprawił jego losu; w 1937 r. zmarł w przytułku dla biednych. Wiele dzieł Dosseny pokazano na wystawie pt. *Sembrare e non essere*.

Problematyka fałszerstw dzieł sztuki nowoczesnej w wielu krajach Europy jest dziś powszechnie znana. Podrabiano bowiem niezwykle udanie nie tylko Milleta, Cezanne'a i Van Gogha, ale także Matisse'a, Kandinsky'ego i Modiglianiego. Związany z tym ostatnim malarzem skandal zdarzył się w Livorno w 1984 r. Sprawa stała się wówczas słynna na całym świecie, a ostatnio została przypomniana nie tylko na wielokrotnie już przywoływanej wystawie w British Museum, ale także w jednym z opowiadań Sandro Veronesiego. Gdy w lipcu 1984 r. Livorno przygotowywało się do

świętowania setnej rocznicy urodzin słynnego Amadeo z jednego z miejskich kanałów zostały wydobyte dwie płaskorzeźby ukazujące pociągłe, wielkookie twarze, które do złudzenia przypominały oblicza malowane przez artystę w jego powszechnie znanych obrazach. Znawcę twórczości Modiglianiego szybko wysnuł teorię o powstaniu tych rzeźb w czasie krótkiego pobytu malarza w Livorno w 1909 r.

Pokazano je niebawem na tłumnie odwiedzanej wystawie, której towarzyszył pełen entuzjazmu dla ich piękna katalog. Szybko znaleźli się kontrahenci z Oceanu, którzy oferowali za nie milionowe kwoty. Już w sierpniu tego samego roku wyszło na jaw, że rzeźby zostały sfabrykowane przez miejscowych „twórców”. Przyznając się do niewybrednego żartu, pokazali na filmie wideo pracę nad „arcydziełami” i moment ich wrzucenia do kanału. Falszerstwo miało zatem krótki żywot, ale wywołało prawdziwą burzę.

Jedną z największych polemik na temat autentyczności dzieł sztuki rozgrywa się aktualnie i dotyczy domniemyanych malowideł jeszcze jednego słynnego malarza sienneńskiego późnego średniowiecza – Ambrogio Lorenzettiego (1285-1348). Malowidła te wykonane na drewnie, niewątpliwie tego samego autorstwa, ukazujące obrzędy weselne, w tym scenę uczty, należą do prywatnego kolekcjonera w Mediolanie. Znane one były wąskiej grupie antykwariuszy i badaczy co najmniej od 1947 r., ale zaprezentowane zostały szerokiej publiczności dopiero w ostatniej dekadzie. Za fałszyfikat uznał ją w kilka lat później Gianni Mazzoni, prawdziwy autorytet w zakresie problematyki fałszerstw dzieł sztuki. Tuż przed końcem 1994 r. zaczęła się pojawiać na rynku księgarskim Italii monumentalna książka tymże malowidłom poświęcona, która niebawem została wycofana ze sprzedaży, a cały nakład – nie licząc pojedynczych egzemplarzy – zniszczony. Przeciwno ich autentyczności opowiedzieli się wówczas zdecydowanie m.in. Federico Zeri i niekwestionowany znawca malarstwa sie-



Hebborn, Rysunek w stylu Piranesiego

neńskiego – Luciano Bellosi. Na temat malowideł rozpisywała się wówczas cała włoska prasa. Z odrobiną przesady Zeri określił je wówczas jako *największe fałszerstwo artystyczne wszystkich czasów*.

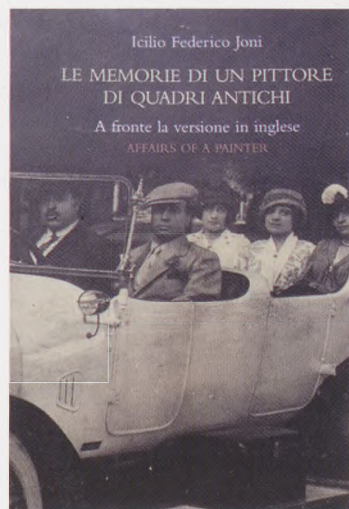
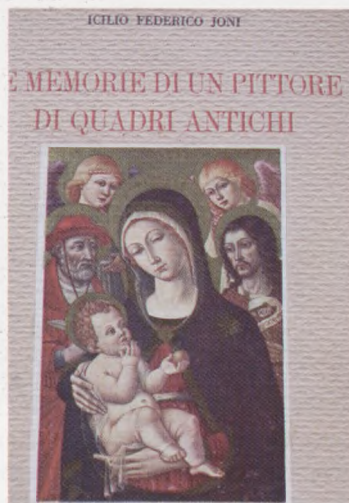
W 2000 r. ukazała się znakomicie ilustrowana monografia tych malowideł, z tekstami historyków sztuki i konserwa-

torów, wydana przez słynne wydawnictwo Electa. Wśród jej autorów znaleźli się m.in. Pietro Torriti, emerytowany Soprintendente dei Beni Artistici di Siena i cała grupa konserwatorów, tak włoskich, jak i zagranicznych. Ogłoszona w niej teza głosi, iż malowidła są bez wątpliwości dziełem samego Ambrogio Lorenzettiego i pochodzą z podzielnego na trzy kwatery frontu skrzyni wyprawnej, wykonanej

na zaślubiny pana młodego z rodu Bulgarini (ojca znanego sienneńskiego malarza o tym nazwisku) i panny młodej z rodu Cottone w 1335 roku. Pierwsza strona książki zawiera następujące słowa: *Oficjalna konkluzja Istituto Centrale per il Restauro brzmi: „dzieło oryginalne z XIV wieku. Wykonane równoległe badania archiwalne i stylistyczne potwierdziły jego autentyczność, datowanie i atrybucję”*. Jeśli ta opinia byłaby prawdziwa, wówczas mielibyśmy do czynienia z najstarszym tego rodzaju zabytkiem w sztuce włoskiej.

Wszystkie kontrowersyjne malowidła i poświęcona im książka wydana przez Electę zostały zaprezentowane 19 maja 2000 roku w sienneńskim Palazzo Pubblico. O sprawie było wówczas i jest po dziś dzień głośno we włoskiej telewizji i prasie. Zarówno Bellosi, Mazzoni, jak i wielu innych historyków sztuki jednoznacznie potwierdziło swoją negatywną opinię co do autentyczności fragmentów rzekomego cassone, czyli skrzyni wyprawnej, sienneńskiego malarza. Wyrażono też ogromną dezaprobatę wobec faktu wydania książki przez bardzo prestiżowe wydawnictwo z zakresu sztuk wizualnych. Według Mazzoniego malowidła wykonane z niezwykłą finezją mogły być dziełem wymienianego już wcześniej fałszerza sienneńskiego – Icilio Federico Joni, który swoim kunsztem wywiódł w pole nawet Bernarda Berenson, jednego z najwybitniejszych atrybucjonistów malarstwa włoskiego XX w. Wiele dzieł Joniego stało się przedmiotem wspomnianej wcześniej wystawy zorganizowanej w 2004 r.; o wystawie tej opowiemy w kolejnym artykule. ■

Fot. z archiwum autora



Pamiętniki Joniego; 1. i 2. wydanie

ROBERT PASIECZNY

EKSPERT KONTRA DZIEŁO SZTUKI

Polska literatura poświęcona fałszerstwu sztuki jest dość uboga i mówiąc wprost dość przestarzała. Wśród zaledwie kilku pozycji książkowych, z których część to przekłady, wyróżnia się opublikowany w 2001 r. tom materiałów międzynarodowej konferencji *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, wydany pod redakcją prof. Jerzego Miziołka i dr. Mieczysława Morki¹.

Niestety to niezwykle cenne dzieło nie miało żadnych następstw – nie zorganizowano wystawy prezentującej „falsy” w polskich muzeach, nie powstało prawo regulujące działalność rynku antykwarecznego i rzeczoznawców, nie podjęto bardziej wnikliwej analizy zjawiska. Postawa antykwaruszy, muzealników i historyków sztuki jednoznacznie dała do zrozumienia, że jest to temat tabu. Jedynie w prasie, tej codziennej i tej fachowej, od czasu do czasu pojawiały się artykuły przypominające, że problem ciągle istnieje. Sensacyjno-aferalny charakter niektórych z nich także nie sprzyjał merytorycznej dyskusji.

Ta zrodziła się za sprawą Ośrodka Ochrony Zbiorów Publicznych i planowanej na listopad 2009 roku międzynarodowej konferencji poświęconej fałszerstwu sztuki² oraz cyklu tegorocznych seminariów PROBLEMATYKA AUTENTYCZNOŚCI DZIEŁ SZTUKI NA POLSKIM RYNKU. TEORIA – PRAKTYKA – PRAWO. Przy tej okazji Ośrodek wydał polskie tłumaczenie książki Ronalda D. Spencera *The Expert versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, czyli *Ekspert kontra dzieło sztuki. Rozpoznawanie falsyfikatów oraz fałszywych atrybucji w sztukach plastycznych*.

Eseje zebrane przez Spencera, czy też powstałe na jego zamówienie, jak i jego własne przemyślenia oczywiście nie wyczerpują problematyki fałszerstw

dzieł sztuki. W zasadzie skupiają się tylko na jednym wycinku tego zagadnienia, a mianowicie relacjach między dziełem sztuki a badającym go ekspertem i ich konsekwencjach – konsekwencjach dla samego dzieła, jego właściciela,



pośrednika je sprzedającego, nabywcy, a także, co nie bez znaczenia, dla zajmującego się nim badacza.

W pierwszej części, zatytułowanej *Potwierdzenie autentyczności a ekspercka wiedza znawcy dzieł sztuki*, ukazana jest nie tyle specyfika pracy eksperta dzieł sztuki, co specyfika jego wiedzy i metod badawczych, jakimi się posługuje. Jest to o tyle istotne, że w dziedzinie naukowej, jaką jest historia sztuki w dużej mierze mamy do czynienia

z sytuacją oko przeciwko oku, doświadczenie przeciwko doświadczeniu, a w końcu słowo przeciwko słowu. Bardzo trudno jest określić metodę badawczą, o którą często dopytują się sądy. Potwierdzają to w swoich tekstach zarówno historycy sztuki, jak Francis V. O'Connor, autor *catalogue raisonné* Jacksona Pollocka czy zmarły w 1958 r. Max J. Friedländer, autor fundamentalnej pracy *Early Netherlandish Painting*, antykwarusze jak John Tancock z domu aukcyjnego Sotheby's i Noël Annesley z Christie's oraz muzealnicy jak Samuel Sachs II – były dyrektor Kolekcji Fricka. Takich problemów nie mają ani konserwatorzy prowadzący badania fizykochemiczne dzieł, ani badacze pisma ręcznego analizujący sygnatury obrazów, ani eksperci z IFAR pracujący według wypracowanych przez wiele lat standardów.

W sumie pierwsza część to 13 niezwykle pasjonujących artykułów, których najistotniejszym walorem jest to, że nie są akademickimi rozważaniami, lecz refleksjami silnie związanymi z codzienną działalnością i praktyką zawodową ich autorów. Są więc osadzone w realiach, a zatem ich wymowa jest jeszcze silniejsza. Co ważne rozważania te nie zawężają się tylko do jednego punktu widzenia, bowiem specyfika zawodu i zainteresowań każdego z autorów sprawia, że ich doświadczenia i płynące z nich wnioski są różne. Wydaje się więc, że temat został możliwie dokładnie przedstawiony. Tym niemniej każdy z czytelników z pewnością znalazłby jeszcze takie

aspekty zagadnienia, o których warto powiedzieć.

Większość tekstów w tym rozdziale odnosi się do amerykańskiego rynku sztuki, nie licząc m.in. artykułów Petera C. Suttona poświęconego badaniom nad sztuką Rembrandta, czy Maxa J. Friedländera będącego bardziej ogólnymi rozważaniami na temat fałszerstw i nieuchronności ich zdemaskowania. A jednak czytając je po kolei trudno oprzeć się wrażeniu, że tak specyficzny rynek amerykański w temacie fałszerstw i falsyfikatów jest, a może raczej należałoby powiedzieć był, podobny do naszego. Oczywiście ranga dzieł i związanych z nimi pieniędzy jest inna, ale...

To czego zabrakło w tej części, to być może jasnego wskazania sytuacji, kiedy powstaje falsyfikat. Czy jego autorem jest artysta czy marszand, a może konserwator lub ekspert? A może dzieło nie jest falsyfikatem tylko zwykłą pomyłką badaczy? A może to nie falsyfikat tylko kopia lub replika? Tych teoretycznych rozważań wskazujących na niejasność pojęć brakuje. Z tekstów możemy domniemywać, że rolą eksperta jest jednoznaczne wskazanie autora i daty powstania dzieła, bądź ich negacja. A przecież historia sztuki to bodaj jedyna nauka, gdzie przyjęte jest stopniowanie niepewności. Gdzie indziej używa się takich słów określających prawdopodobieństwo autorstwa wobec domniemanego twórcy, jak: „być może”, „zapewne”, „prawdopodobnie”? Cóż, przydałoby się wznowienie wydanej w 1971 r. książeczki *Oryginal Replika Kopia*, nader dogłębnie omawiającej te problemy³.

Część druga książki zatytułowana jest *Potwierdzenie autentyczności dzieła sztuki a prawo*. Trzy z pięciu zawartych tu artykułów to teksty autorstwa samego Ronalda D. Spencera, który jako adwokat nowojorskiej firmy prawniczej Carter Leyard & Millbrun LLP specjalizuje się w sprawach związanych ze sztuką i kwestiami potwierdzania autentyczności. Czytając je, podobnie jak tekst autorstwa

Theodore'a E. Stebbinsa Juniora, byłego kustosa w Museum of Fine Arts w Bostonie, pamiętać należy o specyfice prawa amerykańskiego. To prawo precedensowe, w którym każdy wyrok ma istotne znaczenie dla kolejnych orzeczeń. Ameryka to także kraj, w którym niemal wszystko daje się przeliczyć na pieniądze. Oczywiście wydaje się to, że gdy zamiast pieniędzy za dzieło Rembrandta dostajemy pieniądze za „byłego” Rembrandta, to jest o co walczyć przed sądem. Ale są też i inne powody, dla których toczą się procesy o uznanie autentyczności dzieła.

Prezentacja przez Spencera przebiegu spraw związanych z orzeczeniami ekspertów i wyroki w nich zapadające są lekturą fascynującą. Zdumiewać nas mogą argumenty stron broniących swoich stanowisk, zadziwiać tok rozumowania sędziów. Na marginesie warto zauważyć, że dla większości amerykańskich sędziów niezrozumiała jest zarówno specyfika dzieła sztuki jako towaru, jak również specyfika wiedzy ekspertów z tego zakresu. Jaki by jednak nie był proces, jaki by nie zapadł wyrok, to przytoczone przez Spencera sześć najczęstszych powodów zgłaszania roszczeń wobec eksperta orzekającego o autentyczności dzieła pozostaje w zasadzie niezmiennie i jest takie samo w USA, jak i w Polsce (z tym, że u nas do procesów zazwyczaj nie dochodzi). Roszczenia przed sądem są więc z tytułu:

- zaniebdania należytej staranności
- spowodowania zdyskredytowania obiektu
- naruszenia umowy
- oszustwa na mocy prawa zwyczajowego oraz wprowadzenia w błąd na skutek zaniebdania
- fałszywej „reklamy” na mocy stanowczego prawa ochrony konsumenta oraz Ustawy Lanhmana
- zniesławienia.

Jak widać tytuły roszczeń spowodowane złą atrybucją lub nabyciem falsyfikatu mogą być różne. Pocięszające może

być to, że jak pisze Theodore E. Stebbins Jr. w artykule *Ekspert z dziedziny sztuki, prawo a rzeczywista praktyka: Ekspert z dziedziny sztuki, o ile postępuje w sposób odpowiedzialny i uczciwy, przeważnie może liczyć na ochronę w momencie formułowania opinii, a sądy w coraz większym stopniu zdają sobie sprawę, że takie ich działanie służy interesowi publicznemu*⁴.

Uzupełnieniem tej części książki jest rozdział autorstwa Van Kirk Reevesa *Ustalenie autentyczności dzieła sztuki w ustawodawstwie francuskim*. Cóż, chciałoby się móc dołączyć kolejny rozdział do dzieła Spencera poświęcony tym zagadnieniom w prawie polskim, ale niestety – prawo polskie szerokim łukiem omija te aspekty życia i sprawy dotyczące ustalenia autentyczności dzieła, nabycia falsyfikatu czy inne tym podobne. Być może liczba procesów związanych z fałszerstwami dzieł sztuki zwiększy się, gdy dzieło Spencera stanie się lekturą obowiązkową dla prokuratorów i sędziów orzekających – może wówczas nie będą lekceważyli tego typu spraw, nie będą umywali rąk. Drugą grupą odbiorców, dla których winna to być lektura obowiązkowa są antykwariusze i eksperci. I w końcu *last but not least* to lektura dla twórców naszego prawa. Wszak warto się uczyć na błędach innych, korzystać z ich doświadczeń, by w końcu wypracować własne rozwiązania. A że takie są niezbędne w zakresie regulacji szeroko rozumianego rynku sztuki przekonuje nas właśnie lektura książki Ronalda D. Spencera⁵. ■

PRZYPISY

¹ Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej 21-22 maja 1999 roku przez: Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Zamek Królewski w Warszawie, pod redakcją Jerzego Miziołka i Mieczysława Morki, Warszawa [2001]

² Konferencja ta w planowanym terminie nie doszła do skutku.

³ *Oryginal Replika Kopia*. Materiały III Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice 26-27 września 1968, Warszawa 1971

⁴ Ronald D. Spencer, *Ekspert kontra dzieło sztuki*, Warszawa 2009, s. 205

⁵ Ronald D. Spencer op.cit. s. 205

KATALOG STRAT WOJENNYCH 1939-1945

Opracowanie Maria Romanowska-Zadrozna



1



2



3



4



6



7



5

Malarstwo polskie Polish painting

1. Henryk Rodakowski (1823 – 1894)

Portret Aleksandra Fredry, 1846
Akwarela, 37 x 22 cm
Należał do zbiorów rodzinnych Marii z Fredrów Szembekowej, w Wesółce koło Siemianic.
Fot. za: A. Król, *Henryk Rodakowski 1823-1894. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1994 s. 110, poz. II.40
WAR 027434

Aleksandra Szeptyckiego w Łabuniach pod Zamościem.
Fot. za: A. Król, *Henryk Rodakowski 1823-1894. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1994 s. 108, poz. II.36
WAR 027434

1. Henryk Rodakowski (1823-1894)

Portrait of Aleksander Fredro, 1846
Watercolour, 37x22 cm
Belonged to the family collection of Maria née Fredro Szembekowa in Wesółka near Siemianice.
Photo after: A. Król, *Henryk Rodakowski 1823-1894. Exhibition Catalogue, National Museum in Kraków*, Kraków, 1994, p. 110, pos. II 40.
WAR 027434

Belonged to the family collection of Aleksander Szeptycki in Łabunie near Zamość.
WAR 027434

2. Juliusz Kossak (1824 – 1899)

Pan Pasek pod Lachowicami, 1891
Akwarela, 51 x 69 cm
Należała do zbiorów Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.
Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu.
WAR 005862

5. Henryk Rodakowski (1823 – 1894)

Portret Żyda, ok. 1868
Gwasz, 15,5 x 13 cm
Należał do zbiorów rodzinnych Marii Woźniakowskiej w Biórkowie.
Fot. za: A. Król, *Henryk Rodakowski 1823-1894. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1994 s. 174, poz. II.207

2. Juliusz Kossak (1824 – 1899)

Mr Pasek at Lachowice, 1891
Watercolour, 51 x 69 cm
Belonged to the collection of the Great Poland Museum in Poznań.
Photo from the collection of the National Museum in Poznań.
WAR 005862

5. Henryk Rodakowski (1823-1894)

Portrait of a Jew
Gouache, 15,5 x 13 cm
Belonged to the family collection of Maria Woźniakowska in Biórków.
Photo after: A. Król, *Henryk Rodakowski 1823-1894. Exhibition Catalogue, National Museum in Kraków*, Kraków, 1994, p. 174, pos. II.207

3. Wojciech Gerson (1831 – 1901)

Dolina w Tatrach, 1860 r.
Akwarela, 22 x 27 cm
Należała do zbiorów Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu.
Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu.
WAR 005858

6. Juliusz Kossak (1824 – 1899)

Ułan i dziewczyna, 1885
Akwarela, 26 x 34 cm
Należała do zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu.
Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu.
WAR 006048

3. Wojciech Gerson (1831- 1901)

Valley in the Tatra, 1860
Watercolour, 22 x 27 cm
Belonged to the collection of the Great Poland Museum in Poznań.
Photo from the collection of the National Museum in Poznań.
WAR 005858

6. Juliusz Kossak (1824 – 1899)

An Uhlan and a Girl, 1885
Watercolour, 26 x 34 cm
Belonged to the Friends of Science Society in Poznań.
Photo from the collection of the National Museum in Poznań.
WAR 006048

4. Henryk Rodakowski (1823 – 1894)

Portret Zofii Fredrowej, 1845
Olej, akwarela, gwasz, 17 x 13 cm
Należał do zbiorów rodzinnych

7. Władysław Jaroński (1879 – 1965)

Pociecha babki
Akwarela, 91 x 116 cm
Należała do zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu.
Fot. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu.
WAR 006064

4. Henryk Rodakowski (1823-1894)

Portrait of Zofia Fredrowa, 1845
Oil, watercolour, gouache, 17 x 13 cm

7. Władysław Jaroński (1879-1965)

Grandma's Consolation
Watercolour, 91x116
Belonged to the Friends of Science Society in Poznań.
Photo from the collection of the National Museum in Poznań.
WAR 006064

Dział
Sztuki



1



2



3



5



4 a



4 b



6

ZAGINIĘCIE Z KOŚCIOŁA
W DEBICY (WOJ. ZACHOD-
NIOPIOMORSKIE) STWIER-
DZONE W MAJU 2002 R.

1. AUTOR NIEZNANY
David (podstawa ambony),
1. poł. XVIII w.
Drewno, malowane,
wys. 110 cm
KAT. PC-1520

KRADZIEŻ MIĘDZY
STYCZNIEM A MARCEM
2010 R. Z MIESZKANIA
W KRAKOWIE

2. AUTOR NIEZNANY
– szkoła Kenara w Zakopanem
Wieśniak,
Drewno, wys. 40 cm
KAT. PC-1519

3. AUTOR NIEZNANY
– szkoła Kenara w Zakopanem
Matka Boska,
Drewno, wys. 40 cm
KAT. PC-1518

KRADZIEŻ W PAŹ-
DZIERNIKU 2010 R.
Z KOŚCIOŁA W MIŁA-
KOWIE (WOJ. LUBELSKIE)

4 a,b. AUTOR NIEZNANY
Putto, 2. poł. XIX w.
Drewno, polichromia,
złocenia,
wys. ok. 30 cm
a. KAT. PC-1526
b. KAT. PC-1525

ZAGINIĘCIE Z KLASZTORU
OO. FRANCISZKANÓW
W ŁODZI-ŁAGIEWNIKACH
STWIERDZONE W LIPCU
2005 R.

5. AUTOR NIEZNANY
Sw. Magdalena, XVIII w.
Drewno, polichromia,
wys. ok. 84 cm
KAT. PC-1515

KRADZIEŻ NA POCZĄTKU
2010 R. Z PAŁACU
W GORZANOWIE (WOJ.
DOLNOŚLĄSKIE)

6. KARTUSZ
ze zdwojonym herbem
Herbersteinów ze zwieńczenia
głównego portalu pałacu,
warsztat włoski(?), 1653 r.
Piaskowiec płaskorzeźbiony,
wys. ok. 60 cm
KAT. PC-1517

LOSS FROM THE CHURCH IN
DEBICA (ZACHODNIOPIOMOR-
SKIE VOIVODSHIP) DISCO-
VERED IN MAY 2002

1. AUTHOR UNKNOWN
David (base of pulpit),
1st half of the 18th cent.
Wood, painted,
height, 110 cm
CAT. PC-1520

THEFT BETWEEN
JANUARY AND MARCH
2010 FROM
A FLAT IN KRAKÓW

2. AUTHOR UNKNOWN
Kenar's School in Zakopane.
Peasant.
Wood, height 40 cm
CAT. PC-1519

3. AUTHOR UNKNOWN
Kenar's School in Zakopane.
Our Lady.
Wood, height 40 cm
CAT. PC-1518

THEFT IN OCTOBER 2010
FROM THE CHURCH IN
MIŁAKOWO (LUBELSKIE
VOIVODSHIP)

4 a,b. AUTHOR UNKNOWN
Putto, 2nd half of the
19th cent.
Wood, polychrome, gilded,
height c. 30 cm
a. CAT. PC-1526
b. CAT. PC-1525

LOSS FROM THE FRANCISCAN
FATHERS' MONASTERY
IN ŁÓDŹ-ŁAGIEWNIKI
DISCOVERED IN JULY
2005

5. AUTHOR UNKNOWN
St. Magdalena, 18th cent.
Wood, polychrome,
height c. 84 cm
CAT. PC-1515

THEFT AT THE BEGINNING OF
2010 FROM THE PALACE IN
GORZANÓW (DOLNOŚLĄSKIE
VOIVODSHIP)

6. CARTOUCHE
with a double crest of the
Herbersteins from the crown of the
main portal of the palace, Italian
workshop?, 1653.
Bas relief, sandstone,
height c. 60 cm
CAT. PC-1517

CATALOGUE OF LOSSES

Painting

KRADZIEŻ W 1983 R.
Z KOŚCJOŁA
W OLEŚNIE (WOJ.
MAŁOPOLSKIE)

7. MALCZEWSKI Jacek
Ukrzyżowanie, po 1900 r.
Olej, płótno, 130 x 100 cm
KAT. PA-3188

ZAGINIĘCIE PRZED
2008 R.
Z CERKWI PARAFII
PRAWOSŁAWNEJ
W ŁÓDZI

8. AUTOR
NIEZNANY –
szkoła rosyjska
Św. Aleksander Newski,
Ikona, przed 1879 r.
Tempera, deska
KAT. PA-3151

KRADZIEŻ STYCZEŃ -
- MARZEC 2010 R.
Z MIESZKANIA
W KRAKOWIE

9. SWERETYCKI
Martwa natura, XX w.
Olej, płótno,
35 x 45 cm
KAT. PA-3177

KRADZIEŻ W MAJU
2010 R. Z PRYWATNEGO
DOMU W WIELUNIU
(WOJ. ŁÓDZKIE)

10. KOSSAK Wojciech
Arab, Płótno
KAT. PA-3187

ZAGINIĘCIE PRZED
29 KWIETNIA 2010 R.
Z PRYWATNEGO
MUZEUM W PETRYKO-
ZACH
(WOJ. MAZOWIECKIE)

11. WANIEK (?)
Kwiat pana oblężony,
XX w.
ok. 60 x 80 cm
KAT. PA-3185

**THEFT IN 1983 FROM
THE CHURCH IN OLESNO
(MAŁOPOLSKIE VOIVOD-
SHIP)**

7. MALCZEWSKI Jacek
Crucifixion, after 1900.
Oil, canvas, 130 x 100 cm
CAT. PA-3188

**LOSS BEFORE
2008 FROM THE
ORTHODOX
PARISH CHURCH
IN ŁÓDŹ**

8. AUTHOR
UNKNOWN –
Russian school
St. Alexander Nevsky,
Icon, before 1879.
Tempera, board
CAT. PA-3151

**THEFT: JANUARY -
- MARCH 2010
FROM A FLAT IN
KRAKOW**

9. SWERETYCKI
Still Life, 20th cent.
Oil, canvas,
35 x 45 cm
CAT. PA-3177

**THEFT IN MAY 2010
FROM A PRIVATE HOUSE
IN WIELUN (ŁÓDZKIE
VOIVODSHIP)**

10. KOSSAK Wojciech
Arabian Horse, canvas
KAT. PA-3187

**THEFT IN UNKNOWN
CIRCUMSTANCES
BEFORE 29 APRIL
2010 FROM A PRIVATE
MUSEUM IN PETRYKOZY
(MAZOWIECKIE VOIVOD-
SHIP)**

11. WANIEK (?)
*The Flower of the Master
under Siege*,
20th cent.
c. 60 x 80 cm
CAT. PA-3185



7



8



9



10



11

SUMMARY

page 3

PIOTR OGRODZKI

PROBLEMS WITH DETERMINING OWNERSHIP AND THE NEED FOR DOCUMENTATION OF HISTORIC OBJECTS

The necessity to provide documentation for works of art has been discussed in our magazine many times. The author gives advice on what documentation is indispensable and what is of little or no value if it is based on memories of the lost object. One of the most precious documents is a photograph, even one made with a mobile phone.

page 6

DARIUSZ MARKOWSKI

FROM OPINION TO EXPERT OPINION

The article discusses the problem of drafting a connoisseur opinion on a work of art. A definition as well as a description of the characteristic features of such an opinion is provided. Information is given on when an expert opinion is compulsory and when it is optional, when it is of extrajudicial character and when it can be used in court. The author also describes the components such an opinion must have for it to be a reliable document.

page 11

SŁAWOMIR BOŁDOK

WHOSE PAINTINGS AND WHY ARE WORTH FORGING ON THE MARKET

The author provides data illustrating the financial impact of the commercial turnover of works of art. The demand for specific objects intensifies the activity of forgers who are tempted by the high prices of oil paintings, watercolour and gouache works, as well as drawings. The author lists the names of artists whose popularity on the market gives rise to forgeries.

page 14

ANNA ŻAKIEWICZ

SEEING WITH THE EYE OF AN EXPERT

One needs to have a deep knowledge of one's field in order to be a connoisseur. Those researchers and scientists who have been studying the characteristic features of certain painters or sculptors for years obtain the best results. The author has been working on the art of Witkacy for over twenty years. This gives her the possibility to provide expert opinions on his work based on her everyday experience of his oil paintings, etchings and drawings collected at the National Museum in Warsaw. She underlines that the work of art connoisseurs is of invaluable importance.

page 18

STEFANIA KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA

THE IRONY OF THE ARTISTIC FATE OF THE KOSSAK FAMILY

An interesting account of the family of painters that spanned a few generations. It was started in the 19th century by Juliusz Kossak, his son Wojciech and in the next generation Wojciech's son, Jerzy. The Kossak family was extremely talented, which found its expression in the prose and poetry written by its women, Wojciech's daughters. Battle scenes, the beauty of the horse, as well as portraits of aristocrats painted by the Kossaks are remarkable for the outstanding artistic skill of each of the Kossaks.

page 22

MARIA ROMANOWSKA-ZADROŻNA

REJTAN BY GEORG FISCHHOF

The history of the work by the Austrian painter Georg Fischhof (1859-1914), which is based on the copying and free composition of fragments of Matejko's painting „Rejtan”. The painting emerged due to the author's fascination with Matejko's work. After its exhibition in Paris, Fischhof's "Rejtan"

belonged to the Emperor Francis Joseph. The article also recounts the history of Matejko's painting, which was purchased by Poland in 1920.

page 26

JANUSZ SĘKOWSKI

FORGERIES OF COLD WEAPONS

The author writes about the great interest in cold weapons characteristic not only of connoisseur collectors but also wealthy people who want to decorate their house. Such an interest gives rise to demand, which provides an incentive for the forgery of cold weapons. The price of an original 18th century sabre is similar to that of a very good car. The author provides information on how to defend oneself from forgers, although he admits there is no recipe for a 100 per cent fool proof method.

page 31

MONIKA DRELA

DIFFERENTIA SPECIFICA OF THE AGREEMENT ON EXPERT OPINIONS REFERRING TO THE AUTHENTICITY OF WORKS OF ART

The author explains the process of drafting agreements determining the authenticity of a work of art, which can also include an estimate of the value of the given object. The article discusses the tasks and duties, as well as the responsibility of the expert writing the opinion.

page 34

MARCIN SABACIŃSKI

COUNTERFEIT ARCHEOLOGICAL OBJECTS

There should be no problem with the ownership of archeological objects in Poland, because all those that have been found belong to the state treasury. Real life is different, however. Poles are allowed to take part in the international antiquarian market trading in such objects. For a few years now there have been antique shops in operation in Poland where it is possible to find objects coming from abroad and from Poland, acquired both in

legal and illegal ways. The demand for archeological objects has triggered off the production of forgeries. The author lists some methods which help to recognise original objects and describes the problem of trade in archeological objects in a broader context.

page 40

JERZY MIZIOŁEK

EXHIBITIONS OF FORGERIES IN FOREIGN MUSEUMS

Forgeries have been presented in exhibitions for over twenty years and there is a steady increase of interest in this topic. Many forgeries also have undeniable artistic value. They are part of collections and museums around the World. The author writes: "One of the authors of the introduction to the exhibition at Bibliothèque Nationale was right in noting that 'there are no forgeries any more, there are only historic objects'". Due to the high artistic value, forgeries are scientifically tested, because it can be difficult to believe they are not originals.

page 43

ROBERT PASIECZNY

THE EXPERT VERSUS THE OBJECT

The Centre for Protecting Public Collections has published the Polish edition of the book by Ronald D. Spencer titled *The Expert versus the Object*. The book comprises separate essays documenting the problems of determining the authenticity of visual art, as well as the relation between the opinion of the connoisseur and legal requirements.

page 45

MARIA ROMANOWSKA-ZADROŻNA

CATALOGUE OF WAR LOSSES 1939-1945

page 46

MONIKA BARWIK

CATALOGUE OF LOSSES

SZUKAJ NAS W INTERNECIE: www.oozp.pl

KRAJOWY WYKAZ
ZABYTKÓW SKRADZIONYCH
LUB WYWIEZIONYCH ZA GRANICĘ
NIEZGODNIE Z PRAWEM



Ośrodek Ochrony
Zbiorów Publicznych
Narodowa Instytucja Kultury

