

## Falszerstwa dzieł sztuki. Malarstwo i rzeźba

### Wokół kilku podstawowych pojęć: falsyfikat, kopia, replika, reprodukcja i rekonstrukcja

Zdaniem Karola Estreichera „z estetycznego punktu widzenia falsyfikat nie istnieje”<sup>1</sup>. Rzecz jednak ma się inaczej, kiedy spojrzysz na nią z punktu prawa. Falsyfikat oznacza postępowanie, nie zaś samo dzieło, gdyż praca, nawet ta podrobiona może być dziełem sztuki<sup>2</sup>.

Na początku należy dookreślić, co konkretnie mamy na myśli, posługując się terminem falsyfikat. Wyraz ten pochodzi od łacińskiego słowa „falsificus” i oznacza „sfalszowany, podrobiony dokument, pieniądz, sfalszowane dzieło sztuki itp.”<sup>3</sup>. W *Słowniku terminologicznym sztuk pięknych* zdefiniowano falsyfikat jako: „świadome naśladowanie dzieła sztuki określonego autora lub okresu, uprawiane przeważnie z chęci zysku poprzez sprzedaż takiego wytworu jako autentyku; pojęcie f. nie obejmuje kopii dzieła sztuki; autor f. dla upozorowania jego autentyczności stara się uzyskać podobieństwo kompozycji, kolorytu, faktury, imituje strukturę techn., objawy starzenia się dzieła sztuki (patynowanie, spękanie powierzchni), czasem nawet podpis autora”<sup>4</sup>.

Od falsyfikatu należy odróżnić kopię, replikę, reprodukcję oraz rekonstrukcję; terminy te zostały dobrze opracowane we wcześniej już cytowanym słowniku. Kopia oznacza „naśladownicze wykonanie dzieła sztuki przez innego artystę niż twórca oryginału. K. może naśladować cechy oryginału środkami techn. imitującymi oryginalne (np. gips patynowany zastępujący brąz czy szelak – poźółkły werniks), może też powtórzyć technologię oryginału (k., zw. konserwatorską, która dla uniknięcia omyłki, musi różnić się od oryginału wymiarami) [...]”<sup>5</sup>. Jan Świeczyński z kolei zauważa, iż „kopia oznaczona jako kopia nie może być i nie ma z falszerstwem nic wspólnego”<sup>6</sup>. Repliką jest „powtórzenie dzieła sztuki wykonane (w przeciwieństwie do kopii) przez twórcę oryginału lub w jego pracowni (r. warsztatowa); różni się od oryginału często wymiarami,

<sup>1</sup> Cyt. za: J. Świeczyński, *Grabieżcy kultury i falszerze sztuki*, Warszawa 1986, s. 189.

<sup>2</sup> Tamże, s. 189.

<sup>3</sup> *Słownik wyrazów obcych PWN*, red. B. Pakosz i in., Warszawa 1991, s. 255.

<sup>4</sup> *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Lach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2003, s. 109.

<sup>5</sup> Tamże, s. 201.

<sup>6</sup> J. Świeczyński, *Grabieżcy kultury...*, s. 190.

drobnymi zmianami kompozycji, kolorytu, czasem techniką wykonania [...]”<sup>7</sup>. Natomiast reprodukcja to „odtworzenie obrazu, tekstu, odbitki fot. itp. przez powielenie lub sposobem druk. Zależnie od techniki reprodukowania rozróżnia się r. cynkograficzne, offsetowe, światłodrukowe, jednobarwne, wielobarwne itp. [...]”<sup>8</sup>, a rekonstrukcja (konserwacja) oznacza „uzupełnienie rozległych ubytków w kompozycji obiektu lub całkowite odtwarzanie zaginionego czy zniszczonego oryginału na podstawie istniejącej dokumentacji albo analogii stylowych i formalnych. [...] Często w rekonstrukcji stosuje się zróżnicowaną fakturę lub obwiedzenie partii rekonstruowanych jasną linią dla odróżnienia ich od oryginału”<sup>9</sup>.

Jakie zatem elementy decydują o tym, że pewne prace uważane są za nieautentyczne lub podrobione? Po pierwsze, falsyfikatem może być dzieło poddane późniejszym przeróbkom nie pochodzącym od autora oraz zatajenie tego faktu. Po drugie, fałszerz może stworzyć nowe dzieło lub pastisz w technice i stylu jakiegoś mistrza, dodatkowo dbając o autentycznie stary wygląd pracy. Po trzecie, ważnym elementem jest sam podpis autora pracy. Podrobienie inicjałów wielokrotnie może zwiększyć wartość sfalszowanego dzieła, np. oszust może sygnować pracę nieznanego artysty podpisem wybitnego malarza.

### **Pokusy i motywacje (kto, co i dlaczego fałszuje?)**

Pojęcie fałszerstwa znane jest od zarania dziejów i obejmuje różne dziedziny sztuki, ale nie tylko. Oprócz tzw. siedmiu sztuk pięknych, w skład których wchodzi: malarstwo, rzeźba, architektura, poezja, muzyka i taniec, można wymienić także wyroby rzemiosła artystycznego, a nawet sztukę stosowaną. Z fałszerstwem dzieł sztuki kojarzona jest inna profesja, a mianowicie kolekcjonerstwo. Według Agnieszki Szczekały można wyróżnić trzy rodzaje kolekcjonerstwa. Po pierwsze, dzieła sztuki nabywane są przez osoby, które kierują się wyłącznie zmysłem estetyki i potrzebą otaczania się pięknem. Kolejny rodzaj tworzą osoby kierowane instynktem ekonomicznym, ze względów niestabilności rynku pragną oni zainwestować pieniądze w stabilną sztukę. Trzecim typem są ludzie chępliwi<sup>10</sup>. W moim odczuciu za główny motor nie zawsze uczciwych działań można uznać sposobność zarobienia na przedmiotach sztuki ogromnych sum pieniędzy; inne aspekty nie będące przejawem chęci zysku, mogą wynikać z przesłanek psychologicznych, wiążących się z chęcią posiadania. Jan Świeczyński zauważa, iż „[...] kolekcjonerstwo wywodzi się prawdopodobnie z prymitywnego ongiś instynktu człowieka jaskiniowego gromadzącego pożywienie w latach niedostatku; [...] dopiero od kiedy rozwinęły się w człowieku zmysł piękna i zdolność dokonywania wyboru, fascynują go i urzekają rzeczy

<sup>7</sup> *Słownik terminologiczny...*, s. 349.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Tamże, s. 344.

<sup>10</sup> A. Szczekała, *Fałszerstwa dzieł sztuki. Zagadnienia prawnokarne*, Warszawa 2012, s. 52.

niezależnie od ich materialnej wartości i pragnie on pomnażać przedmioty swych marzeń”<sup>11</sup>.

Jednakże na sprawę kolekcjonerstwa należy patrzeć dwojako, gdyż z jednej strony dało ono zaczątek fałszowaniu dóbr artystycznych, z drugiej strony dzięki kolekcjonerom część dzieł (które są zagrożone) może przetrwać, a artyści mają dla kogo tworzyć. Opinię taką mogą potwierdzić słowa Maurice'a Rheims'a: „kolekcjoner chroni i pielęgnuje geniusz twórców, stanowi nieodzowny zaczyn dla twórczości artystycznej”<sup>12</sup>.

Status zawodu fałszerza nie zawsze wpisywał się w ten znany nam dzisiaj. Dawniej bardzo często oszuści pracowali na zlecenie wysokich rangą osobistości czy też duchownych<sup>13</sup>, a fałszyfikaty nie stanowiły problemu – były traktowane na równi z oryginałem. Sytuacja ta uległa zmianie dopiero około XIX wieku dzięki rozwojowi nauki i opracowaniu metod badawczych, które pomagają wykrywać tego typu oszustwa<sup>14</sup>. Agnieszka Szczekała, nawiązując do prac kilku innych badaczy, pokrótce opisuje początki fałszerstw. Swój wywód zaczyna od Egiptu, gdzie fałszowanie amuletów z wizerunkami skarabeuszy było na porządku dziennym; z kolei w Chinach w I wieku produkowano imitacje królewskiej porcelany. W Europie od mniej więcej IV wieku rozpoczęło się fałszowanie przedmiotów pochodzenia greckiego przez Rzymian, co wiązało się bezpośrednio z rozwijającym się handlem dziełami sztuki. Mimo że sztuka była podrabiana i nie sankcjonowano tego, to fałszerzowi monet groziła kara śmierci. W średniowieczu terminy, takie jak: fałszerz i fałszyfikat nie funkcjonowały, gdyż jak wiadomo, artyści byli w tamtych czasach anonimowi i tworzyli na chwałę Boga, a nie dla sławy, dlatego tak często podrabiano różnego rodzaju dzieła. Wraz z nadejściem renesansu zmienił się pogląd mistrzów sztuk plastycznych co do statusu ich samych jako artystów i anonimowości ich dzieł. Jednakże jeszcze w XV i XVI wieku w pracowniach artystycznych uczniowie kopiowali prace swoich mistrzów w celu doskonalenia swoich umiejętności. Dobrym przykładem będzie przywołanie postaci Rembrandta van Rijn, którego podopieczni nie tylko powielali prace swojego mistrza, ale on sam podpisywał się pod nimi i sprzedawał je. Nawet Michał Anioł mógłby zostać uznany za fałszerza. Sam mistrz pokusił się o podrobienie rzeźby Kupidyna, którą następnie zakopał w ziemi dla uzyskania starego wyglądu; rzeźbę tę sprzedano jako antyk<sup>15</sup>. Nie dość, że wielcy mistrzowie mieli swoich naśladowców, sami także zajmowali się kopiowaniem czyichś prac. Konsekwencją tychże zjawisk było zapoczątkowanie procesów sądowych przez poszkodowanych artystów. Jan Świeczyński przywołuje przypadek fałszerza o pseudonimie Fa Presto (Luki Giordana), który sfałszował mnóstwo obrazów i robił to jawnie. Pierwszy proces sądowy łączony właśnie z jego nazwiskiem skończył się orzeczeniem, że „nie można karać za to, że maluje równie dobrze jak Dürer”<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> J. Świeczyński, *Grabieżcy kultury...*, s. 113.

<sup>12</sup> Cyt. za: Tamże, s. 113.

<sup>13</sup> Tamże, s. 113 – 115.

<sup>14</sup> D. Olejniczak, *Falszerstwa dzieł sztuki*, [w:] *Spotkania z Zabytkami* 2007, nr 5, s. 37-38.

<sup>15</sup> A. Szczekała, *Falszerstwa dzieł sztuki...*, s. 53-55.

<sup>16</sup> J. Świeczyński, *Grabieżcy kultury...*, s. 197.

Frank Arnau w swojej pracy wymienia najczęściej fałszowane przedmioty, do których zalicza: grafikę (ze względu na łatwość jej podrobienia), znaczki, biżuterię oraz stare srebro i monety. Mniejszym powodzeniem cieszy się kopiowanie rzeźb z kamienia, drewna, kości słoniowej, kamieni półszlachetnych i metalu. Powodem tego jest brak wystarczających zdolności, zysk nie zawsze pokryje się z oczekiwanym, a samo fałszerstwo łatwo wykryć<sup>17</sup>.

Za najbieglejszych fałszerzy można uznać Włochów, a wśród nich Giovanniego Bastianiniego. Jego głównym „polem działania” były rzeźby renesansowe. Bastianiani pracowali u Giovanniego Freppy – handlarza sztuką i antykwariusza zajmującego się między innymi sprzedażą podróbek swojego pracownika. Najślynniejszym falsyfikatem z ich warsztatu było popiersie Gioromala Benivieniego (wykonane dzięki robotnikowi, który podobny był do mężczyzny na rycinie przedstawiającej oryginał). Falsyfikat ten zakupił Luwr i pomimo wykrycia, że nie jest to autentyczna rzeźba, jego dyrektor uważał popiersie za oryginalne<sup>18</sup>. Następną postacią wartą uwagi jest Alceo Dossena<sup>19</sup>. Tworzył on podróbki takich rzeźbiarzy jak: Mino da Fiesole, Simone Martini, Giovanni Pisano. Falsyfikaty trafiły m. in. do Museum of Art Cleveland i Frick Gallery. Godnym podkreślenia jest fakt, iż Dossena nigdy nie wprowadził nikogo w błąd odnośnie autentyczności prac, robili to jego zleceniodawcy. Gdy zatem dowiedział się o tym, sam wniósł sprawę do sądu<sup>20</sup>.

Wybitnie utalentowanym fałszerzem był także Holender – Han von Meegeren, który osiągnął mistrzostwo w podrabianiu dzieł Johannesza Vermeera i wprowadził w błąd największych znawców sztuki. Sprawa wyszła na jaw, gdy po II wojnie światowej odnaleziono kolekcję obrazów Hermanna Göringa, a wśród nich obraz Vermeera *Chrystus i jawnogrzesznica*. Przeprowadzono śledztwo, które wykazało, kto jest prawdziwym autorem tegoż dzieła. W procesie Meegeren przyznał się do sfalszowania kilkunastu obrazów i został skazany na 12 miesięcy więzienia, ale zmarł po zaledwie kilku tygodniach<sup>21</sup>.

W Anglii fałszerzem, który z pewnością wzbudził „poruszenie” świata artystycznego, był Tom Keating. Fałszował on dla ośmieszenia znawców sztuki, nie zaś z powodu korzyści materialnych. Zaskakujący jest fakt, iż nie przykładął on wagi do używanych materiałów, a jego fałszerstwa i tak zostały późno wykryte. Keating został oskarżony, ale nie przyznał się do przestępstw, dodatkowo oskarżenie wycofano ze względu na jego ciężki stan zdrowia<sup>22</sup>. Do innych „znakomitych” fałszerzy XX wieku należą: John Drewe, Guy Hain, Alfredo Fioravanti, John Myatt,

<sup>17</sup> F. Arnau, *Sztuka fałszerzy. Fałszerze sztuki. Trzydzieści wieków antykwarskich mistyfikacji*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1966, s. 31–33.

<sup>18</sup> J. Miziołek, *Falsyfikaty na przestrzeni wieków*, [w:] *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, red. J. Miziołek, M. Morka, Warszawa 2001, s. 17.

<sup>19</sup> Tamże, s. 20.

<sup>20</sup> F. Arnau, *Sztuka fałszerzy...*, s. 189–190.

<sup>21</sup> A. Szczekała, *Fałszerstwa dzieł sztuki...*, s. 60–61.

<sup>22</sup> Tamże, s. 62.

Eric Hebborn, William Blundell, Elmyr de Hory, Federico Joni<sup>23</sup>.

Na arenie polskiej także mamy do czynienia z falsyfikatami. J. Miziołek w swojej pracy wspomina, iż prawdopodobnie w okresie międzywojennym działała w kraju tzw. Fabryka obrazów polskich, która „wypuszczała” na rynek falsyfikaty malowideł z XIX i XX wieku tworzonych przez uczniów szkół plastycznych<sup>24</sup>. W Polsce do najchętniej fałszowanych wirtuozów pędzla należą tacy artyści jak: Jan Cybis, Tadeusz Makowiecki, Julian Fałata, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Stasys Eidrigevicius oraz Franciszek Starowieyski<sup>25</sup>.

### **Metody podrabiania dzieł malarskich i rzeźb**

Znawcy przedmiotu utrzymują, iż „falszerstwa możemy podzielić na dwa rodzaje. Pierwszy rodzaj polega na podrabianiu za pomocą prostych metod i na skalę masową, takie falsyfikaty przeznaczone są laikom i niezbyt zamożnym kolekcjonerom. Drugi, związany jest z podrabianiem dzieł, które oznaczone są jako arcydzieła w kanonie dziedzictwa kultury i przeznaczone są majętnym kolekcjonerom. Wiąże się to z dużymi kosztami i trudem, wynikającym ze znajomości techniki, warsztatu i materiałów, które były wykorzystywane przez samego mistrza”<sup>26</sup>. Zaznaczyć należy, że stare dzieło często posiada znamiona płynącego czasu. Falszerz musi zmagać się nie tylko z warsztatem i stylem określonego artysty, ale także z tym, że drewno najczęściej jest zżarte przez insekty; farby stają się coraz ciemniejsze, a na werniksach tworzą się krakelury pod wpływem pęknięć<sup>27</sup>.

Jakie zatem szalbierze sztuki najczęściej stosują triki? Warto odwołać się do pracy Franka Arnaua. Malarz, chcąc podrobić dzieło malarskie, musi przygotować stosowne podłoże, które będzie odpowiadało oryginałowi. Może on posłużyć się czterema metodami, by osiągnąć zamierzony cel. Po pierwsze, użyć prawdziwego starego obrazu (malowanego na drewnie, płótnie lub metalu); pierwotne malowidło usuwa wtedy całkowicie lub częściowo. Obiektywnie biorąc powstaje całkowicie lub częściowo nowy obraz na starym podłożu. Po drugie, użyć starego, niekoniecznie pochodzącego z odpowiedniego wieku materiału, któremu nadaje się pożądaný wygląd. Kolejną metodą jest wykorzystanie starego materiału – jego pierwotne przeznaczenie było całkowicie odmienne (może to być na przykład: naciąganie starej tkaniny na blejtram lub użycie starych części szafy jako podkład pod pracę). Ostatnim rozwiązaniem jest nadanie właściwego – „starego” wyrazu materiałom względnie nowym. Po podstawowych przygotowaniach falszerz realizuje własny projekt, przypisując mu nazwisko znanego mistrza; może podrobić czyjąś pracę lub wykonać pastisz (połączyć elementy zawarte w kilku różnych obrazach jednego artysty),

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> J. Miziołek, *Falsyfikaty...*, s. 21.

<sup>25</sup> Zob. szerzej: A. Szczekała, *Falszerstwa dzieł sztuki...*, s. 64.

<sup>26</sup> D. Olejniczak, *Falszerstwa dzieł sztuki...*, s. 37.

<sup>27</sup> F. Arnau, *Sztuka falszerzy...*, s. 176.

tworząc z nich nowe dzieło wpisujące się w styl danego malarza<sup>29</sup>.

Arnau wspomina także o pewnych recepturach przydatnych fałszerzom. W tym aspekcie pomocne dla podrabiających są zachowane (z wcześniejszych wieków) przepisy do wytwarzania farb i olejów. Jednak niekoniecznie są one dobre ze względu na fakt, iż trzymano je zazwyczaj w tajemnicy, często też specjalnie podawano w nich błędne informacje. Dodatkowym utrudnieniem jest ograniczony dostęp do tychże źródeł, dozwolony tylko znanym badaczom. W konsekwencji fałszerzowi pozostaje korzystać z późniejszych, najczęściej błędnych w tłumaczeniu przedruków. Prawdopodobnie za najstarszy manuskrypt, zawierający wskazówki dla malarzy, można uznać rękopis z Lukki z VIII wieku. Z tego okresu pochodzą też „przepisy” Herakliusza. Opisy z Lukki zawierają wskazówki o farbach roślinnych, oleistych bejcach, złoceniach oraz tzw. *pictura translucida* na podłożach z cynowej folii; natomiast Herakliusz wspominał o farbach białkowo – ałunowych, oleistych, miniaturach i iluminatorstwie. Przypuszczalnie w XIII wieku w regionie weneckim powstał rękopis *Mappae clavicula* [...] o sporządzaniu farb woskowych i emoglowaniu ich z klejem<sup>31</sup>. Ważnym dziełem, z którego korzystały liczne pokolenia malarzy, była *Księga malarska z góry Athos*, tzw. *Hermeneia* Dionizosa. Jej powstanie można datować na 1350 rok. Pomimo iż *Księga* zaginęła, z odpisów wiadomo, że dotyczyła malarstwa i ikonografii wyłącznie bizantyjskiej. Dowiadujemy się z nich, z czego robiono zaprawę pod obraz, jakie były sposoby złocenia, jak należy nakładać farby na poszczególne elementy obrazu oraz jak gruntować płótno. Oprócz wymienionych ksiąg czy manuskryptów warto wspomnieć o pracy dotyczącej technik malarskich Giotta. Jej autorem był Cennino Cennini. Przywołane przez niego informacje o gruntowaniu desek szybko doceniono. Radził on nasączyć płótno gorącym klejem, następnie wyszpachlować je gipsem, cukrem i klejem zawierającym krochmal (by wygładzić powierzchnię), a na koniec na płótno należało nanieść olej<sup>32</sup>.

Dla malarza – przy podrabianiu – „problematyczne” są nowe płótna, które różnią się od starych nicią i jej splotem, a także użytymi chemikaliami (stare nie bielone płótna nie były nimi nasączone). Jeżeli fałszerz chce użyć płótna nowszego niż pochodzącego z jakiejś epoki wstecz, musi je najpierw wygotować (pozbycie się środków chemicznych) oraz poddać je naturalnemu procesowi wybielenia na słońcu. Kolejna kwestia związana jest z zaprawą. Składniki używane do jej sporządzania, takie jak: cukier, krochmal i gips w obecnych czasach różnią się składem od tych, które wytwarzano dawniej. Przeszkodę stanowi także suszenie poszczególnych warstw zaprawy. Złe wypiekanie lub rozgrzewanie spowodować może łuszczenie, a wykorzystanie podczerwieni również nie daje zamierzonego efektu. Trudność dla fałszerza stanowią również farby i ich skład. Na przykład pod koniec średniowiecza zniknął pigment, tzw. synopia, co uniemożliwia

---

<sup>29</sup> Tamże, s. 45–46.

<sup>31</sup> Tamże, s. 48.

<sup>32</sup> Tamże, s. 46–51.

podrobienie dzieł, w których użyto tego barwnika; żaden inny składnik nie jest w stanie go zastąpić<sup>33</sup>.

Falszerz – jak podaje Frank Arnau – może skorzystać z trzech metod, aby przygotować krakelury (charakterystyczne spękania werniksów lub farby w obrazach i rzeźbach polichromowanych; powstają one z czasem, zazwyczaj ich powodem jest wysychanie podłoża lub wadliwa technika malarska)<sup>34</sup>. Pierwszą z technik jest zarysowanie powierzchni werniksu ostrą igłą stalową w cienkie rysy, w które wciera się brud; drugą – krótkie nagrzewanie powierzchni w wysokiej temperaturze; trzecią (najbardziej czasochłonną) – pokrycie obrazu specjalnym, powodującym spękania werniksem (składa się on z płynów: wolnoschnącego i szybko schnącego; płyn, który schnie wolniej, rozrywa ten już zaschnięty i tym samym powoduje powstanie krakelur). Arnau podaje także, iż ślady much na dziełach pozoruje się za pomocą opryskiwania dzieła rozpuszczonym w terpentynie asfaltem. Z kolei przy fałszowaniu złocień problem tkwi w różnicy grubości folii. Aktualnie najgrubsza folia jest dużo cieńsza od dawnych najcieńszych<sup>35</sup>. Dodatkowo malarze, by nadać falsyfikatowi autentyczności, tworzą ubytki w płótnie, np. „rozstrzępiają brzegi dziury i podklejają ją łatką z innej tkaniny, którą starannie kitują, gruntują i przemalowują [...]”<sup>36</sup>. Stosują także trik zwany „marouflage”, polegający na sklejeniu prawdziwego starego podobrazia z nowym, nie pochodzącym z tej samej epoki, co autentyczny obraz<sup>37</sup>. Szalbierz musi zdawać sobie sprawę z tego, że w różnych krajach oraz szkołach używano odmiennych gatunków drzew jako podkładu pod dzieło<sup>38</sup>.

Ważnym elementem w podrabianiu dzieł malarskich jest oczywiście podpis autora. Arnau wymienia kilka wariantów sygnowania falsyfikatów. Falszerz może zamalować podpis, a na jego miejscu stworzyć nowy; usunąć go, obszar ten zakitować, następnie zagruntować i podrobić wspomniany podpis. Może także stworzyć nową sygnaturę w całkowicie innym miejscu niż pierwotnie się znajdowała, później powlec ją werniksem dla wtopienia się podpisu w całość obrazu<sup>39</sup>.

Wspomniany wyżej badacz wymienia również sporo innych tricków stosowanych przy postarzaniu tworzyw, z których ma powstać falsyfikat rzeźby. Pierwszy z nich, to preparacja drewna kwasami czy też ługami lub zakopanie na odpowiedni czas w ziemi. Ma to dać zmiany, jakie dokonały się z czasem w oryginalnej rzeźbie (jest to proceder łatwo wykrywalny). Kolejnym, także zawodnym sposobem, jest nasączenie materiału chemikaliami. Trzeci sposób polega na wykorzystaniu starego drewna (co stwarza więcej problemów podczas analizowania dzieła),

<sup>33</sup> Tamże, s. 50–52.

<sup>34</sup> <http://encyklopedia.pwn.pl/szukaj.html?module=lista&co=&search=krakelury&x=0&y=0> (14.05.2012)

<sup>35</sup> F. Arnau, *Sztuka fałszerzy...*, s. 177–178.

<sup>36</sup> Tamże, s. 65.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> Tamże, s. 58.

<sup>39</sup> Tamże, s. 66.

najlepiej ze starych słupów czy belek pochodzących z odpowiedniego czasu i poddanie tego materiału obróbce, w wyniku której otrzymuje się nową warstwę<sup>40</sup>. W podrabianiu rzeźb problematyczna jest także kwestia szkodników. Drażą one praktycznie idealnie okrągły, kręty kanalik, w którym żyją oraz pozostawiają fizjologiczne ślady swojego bytowania. Ma to niekiedy decydujący wpływ podczas badania autentyczności dzieła. Falszeryz może próbować odtworzyć kanaliki za pomocą bardzo cienkiego dłutka, wiertła czy rozżarzonych prętów. Jednakże nigdy tunele nie będą tak idealne, nawet umieszczenie martwych larw w otworach zdradza brak ich śladów fizjologicznych<sup>41</sup>.

Artyści, tworzący podróbki prac twórców bliższych im czasowo, mieli zasadniczo łatwiejsze zadanie. Pomimo tego, że mogli nie posiadać odpowiednich receptur, to użyte elementy obrazu były takie same, bądź ich skład lub cechy były bardzo zbliżone. Dodatkowo falszeryzowi – żyjącemu względnie w tym samym czasie co artysta, którego podrabiał – mogła być lepiej znana jego technika i styl. Natomiast im dłuższy okres dzieli plagiatora od mistrza jakiegoś dzieła, tym większe szanse na wykrycie falsyfikatu. Aktualnie narzędzia malarskie różnią się całkowicie od tych, których używali dawni wirtuozi pędzla<sup>42</sup>.

### **Tradycyjne i naukowe metody wykrywania falsyfikatów**

Przestępstwa związane ze sztuką stanowią teren badań wielu nauk, w tym: kryminalistyki, kryminologii, psychologii, socjologii, psychiatrii<sup>43</sup>. Generalnie metody wykrycia falszeryzów dzielą się na tradycyjne i naukowe. Z kolei te naukowe – na niszczące i nieniszczące (choć mimo uznania niektórych sposobów za nieniszczące, bo są bezstykowe lub potrzebna jest mała próbka do badań, także okazują się w jakimś stopniu uszkadzać dzieło)<sup>44</sup>. W obrębie konwencjonalnych sposobów najważniejsza jest analiza stylistyczna przeprowadzona przez historyka sztuki. Jej podstawą jest ocena zewnętrznych cech dzieła i jego stylu. Niestety, jest ona zawodna, biorąc pod uwagę jaką wiedzę i technikami władają falszeryze<sup>45</sup>. Przykładem metody niewymagającej specjalistycznych analiz jest wykorzystanie igły. „Jeśli igła utkwi w masie farby, jest to dowód, że obraz powstał względnie niedawno; jeśli igła wchodzi z trudem lub w ogóle nie wchodzi w masę, krusząc jedynie farbę, świadczy to, że chodzi o stary obraz”<sup>46</sup>.

Ciągle rozwijająca się nauka pozwoliła na badanie autentyczności prac za pomocą metod wykorzystujących promieniowanie elektromagnetyczne, począwszy od fal radiowych po

---

<sup>40</sup> Tamże, s. 175.

<sup>41</sup> Tamże, s. 176.

<sup>42</sup> Tamże, s. 58.

<sup>43</sup> J. Świeczyński, *Grabieżcy kultury ...*, s. 112.

<sup>44</sup> J. Perkowski, B. Więcek, *Promieniowanie elektromagnetyczne w analizie i konserwacji obiektów zabytkowych*, [w:] *Rola nauki w zachowaniu dziedzictwa kulturowego*, red. B. Więcek, J. Perkowski, Łódź 2010, s. 61.

<sup>45</sup> J. Świeczyński, *Grabieżcy kultury ...*, s. 221.

<sup>46</sup> F. Arnau, *Sztuka falszeryz...*, s. 171.



rentgenowskie i gamma<sup>47</sup>. Przy użyciu technik rentgenowskich, w szczególności tomografii komputerowej, można „wejść” w strukturę pracy i zanalizować jej poszczególne warstwy. Badanie to ma jednak swoje wady, gdyż „promieniowanie jonizujące powoduje zmiany chemiczne i fizyczne w prześwietlanym materiale”<sup>48</sup>. Mimo iż podczas jednego badania promieniowanie jest stosunkowo małe, a jego skutki niewidoczne, to częste stosowanie tej metody może stale uszkodzić dzieło. Minusem jest też koszt tych badań oraz rygorystyczne przestrzeganie zasad bezpieczeństwa.

Mało inwazyjnym, bezstykowym badaniem jest metoda termowizyjna, która posługuje się promieniowaniem podczerwonym. Promieniowanie to jest zależne od temperatury i chropowatości, jaką ma dany obiekt. „W technikach termowizyjnych niezbędna jest znajomość emisyjności badanego obiektu [...]. Im większa wartość współczynnika emisyjności, tym więcej energii emituje badany obiekt i tym bardziej kontrastowy jest obraz termowizyjny. W konsekwencji do kamery dociera więcej informacji”<sup>49</sup>. W obrębie badań termowizyjnych można wymienić dwie metody alternatywne – aktywną (dynamiczną lub synchroniczną) i pasywną (statyczną). Metoda dynamiczna polega na dostarczeniu do analizowanego obiektu energii w postaci impulsów cieplnych (pochodzących np. z lampy na podczerwień), jej celem jest zmiana zarejestrowanych sekwencji czasowych na częstotliwość, które sporządzane są oddzielnie dla każdego nagranych pikseli sekwencji. Za pomocą otrzymanych wyników zmian temperatury w określonym czasie i miejscu otrzymuje się obrazy „fazowe” i „amplitudowe”, dostarczające wiedzy na temat użytych materiałów w badanym obiekcie. Metoda statyczna opiera się „na pomiarze własnego promieniowania obiektu, które jest zróżnicowane z powodu zarówno różnej wartości temperatury jak i emisyjności badanej powierzchni”<sup>50</sup>. Dzięki komorze termowizyjnej można dowiedzieć się, kiedy badany przedmiot powstał oraz jaki jest skład jego materiału<sup>51</sup>.

Należy wspomnieć, iż istnieje jeszcze wiele innych specjalistycznych metod badań dzieł sztuki, których w niniejszym opracowaniu nie przedstawiłam. Są one bardzo przydatne nie tylko dla orzeczenia autentyczności dzieł, ale także dla poszerzenia wiedzy z zakresu konserwacji zabytków.

## **Prawo międzynarodowe i polskie wobec fałszerstw dzieł sztuki**

Od XIX wieku fałszowanie dzieł artystycznych zaczęto uznawać za przestępstwo, jednakże dopiero w XX wieku czyn ten – przynajmniej w założeniu – miał być karany więzieniem. Polskie prawo w tym zakresie generalnie zawsze – mówiąc potocznie – „kulało”. Brak było w jakimkolwiek akcie prawnym regulacji tego typu przestępstwa. Jediną możliwością aż do 2006 roku było powołanie się na art. 286. kodeksu karnego. Artykuł ten zawiera następujące informacje:

<sup>47</sup> J. Perkowski, B. Więcek, *Promieniowanie elektromagnetyczne...*, s. 63 – 70.

<sup>48</sup> Tamże, s. 62.

<sup>49</sup> Tamże, s. 63.

<sup>50</sup> Tamże, s. 64.

<sup>51</sup> Zob. szerzej: Tamże, s. 62–70.

„Kto, w celu osiągnięcia korzyści majątkowej, doprowadza inną osobę do niekorzystnego rozporządzenia własnym lub cudzym mieniem za pomocą wprowadzenia jej w błąd albo wyzyskania błędu lub niezdolności do należytego pojmowania przedsiębranego działania, podlega karze pozbawienia wolności od 6 miesięcy do lat 8”<sup>52</sup>.

Za takie przewinienie można też odpowiadać ze stopy prawa cywilnego, co reguluje Art. 556. § 1. kodeksu cywilnego, który brzmi: „Sprzedawca jest odpowiedzialny względem kupującego, jeżeli rzecz sprzedana ma wadę zmniejszającą jej wartość lub użyteczność ze względu na cel w umowie oznaczony albo wynikający z okoliczności lub z przeznaczenia rzeczy, jeżeli rzecz nie ma właściwości, o których istnieniu zapewnił kupującego, albo jeżeli rzecz została kupującemu wydana w stanie niezupełnym (rękojmia za wady fizyczne)”<sup>53</sup>. Mankamentem jest, że aby podjąć jakiegokolwiek działania, należy wykazać, iż zakupiona praca jest podrobiona, ponadto musi upłynąć rok od jej nabycia<sup>54</sup>.

4 lutego 1994 roku weszła w życie ustawa o prawie autorskim. Art. 115 ust. 1 mówi: „Kto przywłaszcza sobie autorstwo albo wprowadza w błąd co do autorstwa całości lub części cudzego utworu albo artystycznego wykonania, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 3”<sup>55</sup>. W tym samym artykule ust. 2 brzmi: Tej samej karze podlega, kto rozpowszechnia bez podania nazwiska lub pseudonimu twórcy cudzy utwór w wersji oryginalnej albo w postaci opracowania, artystyczne wykonanie albo publicznie zniekształca taki utwór, artystyczne wykonanie, fonogram, wideogram lub nadanie”<sup>56</sup>. Ust. 3 art. 115 przewiduje, że: „Kto w celu osiągnięcia korzyści majątkowej w inny sposób niż określony w ust. 1 lub ust. 2 narusza cudze prawa autorskie lub prawa pokrewne określone w art. 16, art. 17, art. 18, art. 19 ust. 1, art. 19<sup>1</sup>, art. 86, art. 94 ust. 4 lub art. 97, albo nie wykonuje obowiązków określonych w art. 19<sup>3</sup> ust. 2, art. 20 ust. 1-4, art. 40 ust. 1 lub ust. 2, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do roku”<sup>57</sup>.

Największym postępem były zmiany w Ustawie z 2003 roku o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Została ona wzbogacona o art. 109a i 109b, które brzmią następująco, art.109a: „Kto podrabia lub przerabia zabytek w celu użycia go w obrocie zabytkami, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2”<sup>58</sup>. Art.109b: „Kto rzecz ruchomą zbywa jako zabytek ruchomy albo zbywa zabytek jako inny zabytek, wiedząc, że są one podrobione lub przerobione, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat

<sup>52</sup> Dz. U. 1997 r., Nr 88, poz. 553 ze zm.

<sup>53</sup> Dz. U. 1964 r., Nr 16, poz. 93 ze zm.

<sup>54</sup> D. Olejniczak, *Falszerstwa dzieł sztuki...*, s. 38.

<sup>55</sup> Dz. U. 1994 r., nr 24, poz. 83.

<sup>56</sup> Tamże.

<sup>57</sup> Tamże.

<sup>58</sup> Dz. U. 2003 r., nr 162, poz. 1568 ze zm.

Przepisy – generalnie rzecz ujmując – są. Odrębną kwestią jest, czy i jak stosuje się je na co dzień. Paweł Rybicki w swojej pracy zaznacza, iż badaniami nad autentycznością dzieł sztuki w Polsce zajmuje się Centralne Laboratorium Kryminalistyczne Komendy Głównej Policji. Do kompetencji czy też obowiązków tego organu zalicza się robienie ekspertyz kryminalistycznych ze względu na toczące się w tym kierunku postępowania karne. Jednakże ekspertyzy takie nie są częstym zjawiskiem, a jeżeli już są, to raczej patrzy się na nie z pułapu materiału dowodowego innych przestępstw niż fałszerstwa lub ze zlecenia osób prywatnych, mających wątpliwości co do autentyczności swojego nabytku. Autor artykułu w roku 2005 zanotował tylko jeden przypadek, kiedy ekspertyza została zlecona przez organy ścigania. Chodziło o analizę obrazu „Trębacz i kowalowa” Wojciecha Kossaka, a zleciennodawcą badań był sąd cywilny w Częstochowie<sup>60</sup>.

Z jednej strony kolejne nowelizacje ustaw napawają optymizmem, z drugiej jednak przygnębiający jest fakt, że tak rzadko ściga się przestępców tego typu przewinień. Znakomitą inicjatywą wykazali się polscy antykwariusze, tworząc w 1997 roku Stowarzyszenie Antykwariuszy Polskich. Jego pomysłodawcą był dr Jerzy Huczkowski. Stowarzyszenie to zrzesza antykwariuszy oraz marszandów i objęte jest swoistym regulaminem, jest to Kodeks Etyki Antykwariusza i Marszanda. Punkt 4 tego Kodeksu mówi: „Antykwariusz nie może uczestniczyć bez względu na okoliczności, bezpośrednio lub pośrednio w nielegalnym obrocie dziełami sztuki”<sup>61</sup>. Z pozycji 7 dowiadujemy się, że: „jeśli galeria zajmuje się obrotem oryginalnymi obiektami i kopiami; antykwariusz zobowiązany jest w jednoznaczny sposób oznaczyć obiekty, tak by nikt nie mylił kopii z oryginałami”<sup>62</sup>. W punkcie 8 zawarta została następująca informacja: „antykwariusz dostarcza potwierdzenie zawarcia transakcji kupna – sprzedaży (paragon z kasy fiskalnej; faktura) wraz (jeżeli to możliwe) z dokumentem stwierdzającym autentyczność sprzedanego dzieła. Jeżeli takowego nie posiada przekazuje klientowi informacje o ekspercie, który może autentyczność potwierdzić”<sup>63</sup>.

Inną jeszcze kwestię stanowią instrumenty egzekwowania prawa. Często są one bezsilne wobec trudności z dowodami i niejasnością okoliczności przestępstw tego pokroju. Zdarza się tak, że artyści sami muszą stawiać czoła oszustom, a bitwa ta przypomina walkę z wiatrakami. Powinniśmy zatem apelować, by egzekwowano przepisy prawne. Efektem takich działań będzie coraz mniejsza liczba fałszyfikatów na rynku sztuki. Należałoby też zwiększyć wrażliwość ludzi na fałszerstwa godzące w artystów różnych dziedzin. Z całą pewnością nikt nie chciałby, aby „skradziono” mu część tożsamości, którą stanowią prace wybitnych ludzi.

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> P. Rybicki, *Technicznokryminalistyczne badania dzieł sztuki*, „Problemy Kryminalistyki” 2005, nr 250, s. 7-13.

<sup>61</sup> [www.antykwariusze.pl/kodeks-postpowania\\_\(10.05.2012\)](http://www.antykwariusze.pl/kodeks-postpowania_(10.05.2012)).

<sup>62</sup> Tamże.

<sup>63</sup> Tamże.

**Literatura:**

**Arnau F.**, *Sztuka fałszerzy. Fałszerze sztuki. Trzydzieści wieków antykwarskich mistyfikacji*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1966.

**Miziołek J.**, *Falsyfikaty na przestrzeni wieków*, [w:] *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, red. J. Miziołek, M. Morka, Warszawa 2001.

**Olejniczak D.**, *Falszerstwa dzieł sztuki*, [w:] *Spotkania z Zabytkami* 2007, nr 5.

**Perkowski J., Więcek B.**, *Promieniowanie elektromagnetyczne w analizie i konserwacji obiektów zabytkowych*, [w:] red. B. Więcek, J. Perkowski, *Rola nauki w zachowaniu dziedzictwa kulturowego*, Łódź 2010.

**Rybicki P.**, *Technicznokryminalistyczne badania dzieł sztuki*, „Problemy Kryminalistyki” 2005, nr 250.

**Słownik terminologiczny sztuk pięknych**, red. K. Kubalska–Sulkiewicz, M. Bielska–Łach, A. Manteuffel–Szarota, Warszawa 2003.

**Szczekała A.**, *Falszerstwa dzieł sztuki. Zagadnienia prawnokarne*, Warszawa 2012.

**Świeczyński J.**, *Grabieżcy kultury i fałszerze sztuki*, Warszawa 1986.