

# Falszerstwa dzieł sztuki

W terminologii słownikowej i encyklopedycznej brak jest jednolitej definicji falszerstwa dzieł sztuki, jednakże na podstawie analizy poszczególnych poglądów można przyjąć, że zjawisko to jest świadomym naśladowaniem określonego dzieła, autora wraz z jego podpisem lub znakiem firmowym, wykonywanym w celu zamierzonego wprowadzenia odbiorcy w mylnie przekonanie o autentyczności pracy. Proces falszerstwa ze swej istoty jest działaniem celowym, konsekwentnie zmierzającym do pozyskania wytworu artystycznego, znanego pod pojęciem falsyfikatu. W nauce i na łamach prasy od lat toczy się dyskusja, czy dobry falsyfikat jest nowym dziełem sztuki, czy nieudolnym naśladownictwem, brutalnie niszczącym wartość indywidualnej wizji kopiowanego malarza. Zdaniem wybitnego profesora historii sztuki Karola Estreichera „z estetycznego punktu widzenia falsyfikat nie istnieje, ponieważ każdy falsyfikat może być dziełem sztuki, i to niekiedy doskonalszym niż oryginał” (Karol Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Kraków 1986, s. 16). Poglądu tego nie podzielają stróże dziedzictwa kultury, stykający się nie raz w swojej pracy zawodowej z nieautentycznymi pracami. Każde muzeum, galeria oraz inne placówki kulturalne stawiają sobie za punkt honoru posiadanie w swych zbiorach dzieł autentycznych. Zagorzałymi wrogami procesu falszerstwa są również całe rzesze bardziej i mniej zamożnych kolekcjonerów, którzy motywowani nierzadko szczerą potrzebą obcowania z dziełem, innym razem pokusą posiadania lub też zwykłą koniecznością lokowania oszczędności, nabywają za zawrotne sumy arcydzieła sztuki. Zamiar falszerski, w zależności od rodzaju wyrobu artystycznego, posiadanego materiału i zamysłu końcowego, osiągnąć jest za pomocą różnych metod. Falszerstwem będzie przerobienie rzeźby późnogotyckiej na

wczesnogotycką czy też przyklejenie do średniej jakości skrzypiec z początku XX w. etykiety Stradivariego lub po prostu namalowanie nowego, dotychczas nieznanego obrazu i podpisanie go starannie wyczynionym charakterem piśma Jacka Malczewskiego.

Od procesu falszerstwa należy odróżnić kopiowanie, zwane potocznie naśladownictwem, którego efektem finalnym jest kopia dzieła sztuki.

jawów działalności artystycznej człowieka. Falszeryzacja ma w swojej pracy określony cel, 98% falszeryzy dąży do uzyskania korzyści majątkowych, pozostałe 2% charakteryzuje się niekonwencjonalnymi zachowaniami, przejawiającymi się m.in. fałszowaniem dla zaspokojenia ambicji artystycznych. W katalogu podrabianych dzieł sztuki znajdują się dzieła malarskie, rzeźby, papiirusy, monety, tkaniny, pieczę-

rowany jest bez względu na koszty, trudności i odnosi się do wyrobów artystycznych uchodzących w kanonie dziedzictwa kultury za arcydzieła. Ten rodzaj falszerstwa znajduje się w granicach możliwości majątniejszych kolekcjonerów, pojawia się rzadziej, ale za to przy wykorzystaniu znajomości warsztatu, techniki oraz materiałów współczesnych samej sztuki mistrzowie tworzący dzieła oryginalne. Problematyka falszerstwa dzieł sztuki sensu stricto odnosi się do prac najbardziej znanych i bezsprzecznie uchodzących za dzieła sztuki, które są nimi ze względu na wiek oraz przez uznanie autorytetów z dziedziny historii sztuki, konserwatorstwa i zabytkoznawstwa.

Początki falszerstwa dzieł sztuki sięgają kilkudziesięciu wieków wstecz. W Egipcie bez zbędnej ceremonii swobodnie podrabiano symbol świętości i ochrony, jakim były talizmany przedstawiające skarabeusze. Proceder ten był tak powszechny, że również obecnie niejedno muzeum europejskie mogłoby zorganizować wystawę samych falsyfikatów tychże arcydzieł. Nieco dalej na wschód, na sąsiednim kontynencie w Chinach już na początku I w. n.e. naśladowano wyroby królewskiej porcelany. Początkowo kopie wykonywano jako wyraz szacunku dla sztuki dawnych mistrzów, jednak z czasem proces ten zmienił się w zwykłe oszustwo (George Savage, *Porcelana i jej historia*, Warszawa 1977, s. 132). Praktyka podrabiania wyrobów porcelanowych w wiekach późniejszych dotknęła również manufaktury europejskie, w szczególności w Korcu, Wiedniu i Miśni. Cywilizacja europejska pierwszymi materialnymi dowodami falszerstwa może pochwalić się już w IV w. n.e. Rozwijający się handel dziełami sztuki pomiędzy Egiptem i Grecją dał duże pole działania zręcznym rzemieślnikom. A prawdziwą kolebką falszerstwa, w której podrabiano na masową skalę i zgodnie z literą prawa, było



1. Waldemar Wroński, „Molo w Calais”, według obrazu Williama Turnera z 1803 r. (w zbiorach National Gallery w Londynie), olej na desce, lata osiemdziesiąte XX w. – tak podpisany obraz nie jest falszerstwem  
2. Talerz deserowy z miśnieńskim wzorem „czerwonych smoków”, naśladownictwo porcelany wykonywanej w XVIII w. wyłącznie dla króla, wytwórnia nieznana, druga poł. XX w. – gdyby domalować na odwrocie sygnaturę Królewskiej Manufaktury Porcelany w Miśni, wyrób ten nabralby cech falszerstwa



Kopie nie są falsyfikatami, ich wykonywanie znane jest od wieków, stanowią powszechną i niezawodną metodę nauki rzemiosła artystycznego oraz sposobu umożliwiającego odtwarzanie dzieł zaginionych i nieodwracalnie zniszczonych.

Proceder falszerstwa towarzyszy ludzkości od bardzo dawna i dotyczy niemalże wszystkich materialnych prze-

cie, porcelana, meble, skrzypce, biżuteria i wiele innych przedmiotów, jeśli tylko pasja kolekcjonerstwa obejmie je swoim wpływem. Naśladownictwo oszukańcze można podzielić na dwa rodzaje. Pierwsze przeznaczone jest dla mniej zamożnych nabywców lub szeroko pojętych laików i polega na podrabianiu na skalę masową przy wykorzystaniu stosunkowo prostych metod, a w stosunku do sztuki stosowanej też produkcji taśmowej. Natomiast drugi rodzaj naśladownictwa podej-

Imperium Rzymskie. Rosnący popyt na przedmioty piękne pochodzenia greckiego i egipskiego oraz zamykanie granic na ich wywóz przez Grecję i Egipt nasunęły Rzymianom pomysł naśladowania artystycznej formy i wizji. Już przekazy Seneki dostarczają informacji, że za czasów Cezara w stolicy imperium działało kilka zakładów zajmujących się fałszowaniem kolorowych kamieni. Starożytni uczynili z fałszerstwa rzemiosło powszechnie stosowane, choć sekwencji tej nie rozciągano na oszustów podrabiających monety, bo z racji pogarszania państwowej waluty czyn ich stanowił przestępstwo, które karano śmiercią (Frank Arnau, *Sztuka fałszerzy, fałszerze sztuki*, Warszawa 1988, s. 13). W okresie długiego średniowiecza przedmiotem fałszerstwa było wszystko, co mogło przynieść łatwy zarobek, począwszy od obiektów kultu religijnego, relikwii, a skończywszy na rozwijającym się malarstwie sztalugowym i rzeźbach antycznych. Po raz kolejny fałszerstwo miało swoje pięć minut. Pojęcie fałszyfikatu oraz kategoria fałszerza nie istniała. Fałszyfikatorzy pracowali na zlecenie duchowieństwa i osobistości państwowych, liczyła się praca, nie nazwisko artysty. Nieśmiało zmiany w istniejącej mentalności pojawiły się wraz z nadejściem ducha renesansu. Nieodstrzegany dotychczas artysta i jego imię zaczęło wieść prym przed dziełem, Leonardo da Vinci pisał w traktacie „*że w malarstwie nie ma kopii równej oryginałowi, nie ma niezliczonego potomstwa, dzieło malarskie sławi swojego twórcę, dlatego jest cenne i jedyne*” (op. cit., s. 38).

W ciągu następnych epok obok tworzących się kanonów wielkich mistrzów sztuki, duchownych i świeckich dynastii kolekcjonerów, całej gamy antykwariuszy i handlarzy, pojawił się spór pomiędzy twórcą dzieła a jego fałszyfikatorem. Artyści bardziej wrażliwi, jak Pieter van Laer, z powodu podrabiania ich prac skłonni byli nawet do samobójstwa, a bardziej zdeterminowani podejmowali otwartą walkę (op. cit., s. 39). Zaczęto wytaczać pierwsze procesy sądowe, choć wyroki bywały dalekie od



**3. „Flora”, woskowy biust eksponowany pod koniec XIX w. w Kaiser Friedrich Museum w Berlinie jako dzieło Leonarda da Vinci – w rzeczywistości praca wykonana w pierwszej poł. XIX w. przez R. C. Lucasa, „naprawiacza starożytności” z Southampton**

(zdjęcia: 1, 2 – Natalia Marzec, 3 – wg „Świat”, nr 49, 1909; zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie)

oczekiwań. Sąd włoski, rozpatrujący w XVII w. sprawę malarza Luki Giordana, oskarżonego o namalowanie „Chrystusa uzdrawiającego kaleki”, podpisane go nazwiskiem Dürera, uznał, „*że nie można karać za to, że ktoś maluje równie dobrze jak Dürer*” (Jan Świeczyński, *Grabieżcy sztuki i fałszerze sztuki*, Warszawa 1986, s. 197). Bardziej konsekwentne napiętnowanie fałszerstwa rozpoczęło się w drugiej połowie XIX w. Rozwój nauk przyrodniczych i idących z nimi metod badawczych oraz kryminalistycznych zaowocował naukowymi sposobami ujawniania fałszykatów. Pojawiły się pierwsze dyskusje normatywne i regulacje prawne, obejmujące znamiona przestępstwa fałszerstwa, jednakże proces ten dalej się rozwijał.

Działalność fałszerska również nie była i nie jest obca polskiemu rynkowi sztuki. Istnieją przypuszczenia, że w Polsce w okresie międzywojennym w Kaliszu istniała instytucja nazywana „Fabryką obrazów polskich”. Jej szeregi mieli tworzyć zdolni uczniowie szkół plastycznych, których zajęciem miało być podrabianie

dzieł polskich malarzy z okresu XIX i początku XX w. (Jerzy Miziołek, *Falshfikaty na przestrzeni wieków*, w: *Falshfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, Warszawa 2000, s. 21).

Podrabianie prac malarzy polskich ma dwa kierunki: prace podrabiane jeszcze za życia artystów i fałszyfikaty wykonywane po ich śmierci. I tak, w cieniu twórczości Juliana Fałata kryło się wielu współczesnych mu naśladowców. W konsekwencji tego także obecnie wiele akwarel i gwaszy oznakowanych jego sygnaturą trudno jednoznacznie ocenić jako bezsporne oryginały. Na targach sztuki ciągle zdarzają się nieskatalogowane rzekome obrazy Tadeusza Makowskiego, Jana Cybisa czy Juliusza Kossaka. Podobna atmosfera niejasności roztacza się nad niektórymi pracami Stanisława Ignacego Witkiewicza. W maju 1987 r. Muzeum Narodowemu w Gdańsku zaproponowano zakup portretu Ireny Horeckiej, którego autorstwo przypisywano Witkacemu. Praca jednak była pozbawiona lekkości i finezji charakterystycznej dla tego twórcy, zatem do sfinalizowania transakcji nie doszło (Anna Żakiewicz, *Falshfikaty Witkacego*, w: *Falshfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich*, Warszawa 2000, s. 241). Również współcześni artyści, jak Franciszek Starowieyski czy Eidrigevicius Stasys, tworzą pod presją dyktando naśladowających oszustów.

Pierwsze polskie procesy sądowe o fałszerstwo odbyły się już na początku XX w. W 1912 r. na wokandzie sądu krakowskiego stanęła sprawa o fałszerstwo prac Jacka Malczewskiego, a w latach trzydziestych swoich praw autorskich dochodził przed sądem Alfons Karpiński. Skomplikowany proces dowodzenia i niecodzienna tematyka, pomimo doniosłości problemu, nie przyniosły oczekiwanych skutków procesowych ani ograniczenia zachwalości działalności fałszerskiej. Procesy sądowe w sztuce nie są również obce naszym czasom. Obecnie toczy się sprawa z powództwa pewnego biznesmena, który w 2002 r. zakupił na aukcji obraz autorstwa Władysława Maleckiego. Po czasie eksperci kupującego zakwestionowali

autentyczność pracy, jednakże rzeczoznawcy domu aukcyjnego, który sprzedał obraz, bronią stanowiska, że jest on oryginalny. Choć w sprawie wypowiedziało się już wielu historyków sztuki i znawców tematu, rozstrzygnięcie ciągle jest nieznanne.

Falsherstwo dzieł sztuki oraz sprzedaż fałszykatów można zakwalifikować jako oszustwo z art. 286 § 1 kk. Jest to przestępstwo umyślne, kluczową przesłanką konieczną do zaistnienia oszustwa jest istnienie zamiaru. Czyn ten ścigany jest z urzędu i podlega karze pozbawienia wolności do 8 lat (Dz. U. z 1997 r., nr 88, poz. 553 ze zmianami). Natomiast na gruncie prawa cywilnego sprzedaż fałszykatu można uznać za wadę fizyczną i na mocy art. 556 kc obciążać odpowiedzialnością za nią sprzedawcę. Procedura ta jednak jest możliwa dopiero przy bezspornym wykazaniu, że dzieło jest fałszykatem oraz przy zachowaniu rocznego terminu od dnia nabycia pracy (Dz. U. z 1964 r., nr 16, poz. 93 ze zmianami).

Ostatnia nowelizacja przepisów karnych Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami wprowadziła nowum w postaci dwóch artykułów 109a i 109b (Dz. U. z 2003 r., nr 162, poz. 1568 ze zmianami). Powyższe przepisy wyraźnie sankcjonują zachowanie, polegające na podrabianiu lub przerabianiu zabytku w celu użycia go w obrocie zabytków oraz przewidują pociągnięcie do odpowiedzialności karnej tego, kto zbywa rzecz ruchomą jako zabytek, wiedząc, że jest on podrobiony lub przerobiony. Działania te zagrożone są karą grzywny, ograniczenia wolności i pozbawienia wolności do lat dwóch.

Jak widać, ostatnia ewolucja instrumentów prawnych napawa optymizmem. Niestety, trudności dowodowe, niejasne okoliczności towarzyszące samemu procesowi fałszerskiego oraz konieczność wykazania istnienia zamiaru sprawiają, że szansa przedstawienia zarzutu konkretnemu sprawcy i postawienia go w stan oskarżenia często graniczy z cudem.

**Dorota Olejniczak**