

Anna Koziczak

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

ORCID: 0000-0003-3057-2213

koziczak@ukw.edu.pl

Rola proveniencji w uwierzytelnianiu dzieł sztuki

Wstęp

Rynek sztuki jest bardzo specyficzny i praktycznie nieregulowany – nie dotyczą go jakiegokolwiek standardy odnoszące się do procesu uwierzytelniania (weryfikacji autentyczności), atrybucji, wyceny dzieł sztuki, obowiązków sprzedających i nabywców, kwalifikacji ekspertów, zasad prowadzenia galerii. Uważany jest przez to za nieprzejrzysty, wręcz oparty na kulturze tajemnicy. Transakcjom towarzyszy wysoki stopień anonimowości¹, zachowania antykonkurencyjne, konflikty interesów związane z tym, że przychody na rynku sztuki w dużej mierze opierają się na prowizjach oraz liczne skandale fałszeriskie. Połączenie braku transparentności w funkcjonowaniu rynku sztuki z jego dużą wartością (w 2023 r., mimo spadku w stosunku do lat wcześniejszych, sprzedaż na rynku sztuki szacowano na ok. 65 mld dolarów²) sprawia, że jest podany na ataki osób nieuczciwych, a więc napędza przestępczość. Jednym z jego przejawów stanowi proceder fałszowania dzieł sztuki, przybierający ogromne rozmiary. Ciemna liczba przestępstw jest w tym przypadku wyjątkowo trudna do oszacowania, wiadomo jednak, że nie omijają one żadnych kręgów: fałszyfikaty znajdują się nie tylko w prywatnych kolekcjach, ale także w największych muzeach. Według niektórych szacunków fałszyfikaty stanowią ok. 40% dzieł znajdujących się w muzeach i ok. 50% dzieł krążących na rynku³; według innych w tej ostatniej grupie fałszywych może być nawet ok. 70–90% dzieł⁴.

¹ T. Flynn, *The art world. Compliant victim?*, [w:] A. Tompkins (red.), *Art crime and its prevention*, London 2016, s. 30–31.

² *The art basel & ubs Art Market report 2024 by Arts Economics*, <https://theartmarket.artbasel.com/download/The-Art-Basel-and-UBS-Art-Market-Report-2024.pdf> (data dostępu: 5.02.2025).

³ A.M. Amore, *The art of the con*, New York 2015, s. 9.

⁴ W. Caseament, *The many faces of art forgery*, Lanham–Boulder–New York–London 2022, s. 204.

Od początku istnienia rynku sztuki do najczęściej stosowanych metod weryfikacji autentyczności krążących na nim dzieł należy metoda analizy stylistycznej – subiektywna, zawodna i często krytykowana. Dużą dozą niepewności obarczone jest również ocenianie autentyczności na podstawie sygnatury, tym bardziej że jej autentyczność nie przesądza o autentyczności obrazu i odwrotnie⁵. Znane są bowiem stosunkowo liczne przypadki sygnowania przez uznanych artystów (Corota, Pabla Picasso, Salvadora Dali, Jacka Malczewskiego) cudzych prac, jak i przypadki fałszowania sygnatur na pracach autentycznych⁶. Coraz częściej wykorzystuje się wyrafinowane metody fizykochemiczne, takie jak spektroskopia fluorescencji promieniowania rentgenowskiego, spektroskopia ramanowska, spektroskopia emisyjna ze wzbudzeniem laserowym, spektroskopia w podczerwieni, wysokosprawna chromatografia cieczowa sprzężona ze spektrometrią mas czy neutronowa analiza aktywacyjna⁷. Nie są to jednak metody uniwersalne, każda ma pewne plusy i minusy. Ponadto metodami fizykochemicznymi najłatwiej wykryć fałszerstwa dzieł dawnych mistrzów (choć i w tym przypadku skuteczność metod bywa ograniczana, np. przez działania konserwatorskie, związane z możliwością istnienia w autentycznym dziele substancji nowych), natomiast ich zastosowanie w badaniach dzieł współczesnych jest już znacznie mniejsze, ze względu na używanie przez współczesnych twórców tych samych, powszechnie dostępnych materiałów. Choć stwierdzenie w badanym dziele oznak fałszerstwa, np. anachronicznych materiałów, może posłużyć do wykluczenia lub przynajmniej podważenia jego autentyczności, to brak tego typu oznak nie stanowi dowodu, że dzieło jest autentyczne. Im młodsze jest dzieło sztuki i im więcej starań poświęcił fałszerz wyborowi odpowiednich materiałów, tym trudniejsze jest wyciągnięcie wniosków na podstawie badań naukowych⁸.

⁵ T. Widła, *Metody ustalania autentyczności obrazów*, „Studia Kryminologiczne, Kryminalistyczne i Penitencjarne” 1979, t. 10, s. 274.

⁶ D. Markowski, A. Koziczak, *Falsyfikat na polskim rynku dzieł sztuki; znaczenie sygnatury w wartościowaniu dzieła sztuki*, [w:] A. Jagielska-Burduk, W Szafranski (red.), *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 2: *Wokół problematyki prawnej zabytków i rynku sztuki*, Poznań 2013, s. 35–36.

⁷ Na ten temat zob. np. P. Craddock, *Scientific investigation of copies, fakes and forgeries*, Oxford 2009, ss. 628; D. Wilk, *Fałszerstwa dzieł sztuki. Aspekty prawne i kryminalistyczne*, Warszawa 2015, s. 293–319; D. Markowski, *Warsztat konserwatora zabytków, czyli o falsyfikatach*, „Santander Art & Culture Law Review” 2017, vol. 1(3), s. 195–197.

⁸ Wbrew panującym do niedawna przekonaniom znawców w dziedzinie uwierzytelniania i atrybucji, że każde fałszerstwo jest, a przynajmniej będzie wykrywalne (T. Lenain, *Art forgery. The history of the modern obsession*, London 2011, s. 15), trzeba się liczyć z tym, że jeśli fałszerz nie popełni błędu, jak np. Wolfgang Beltracchi, który wpadł na fałszerstwie Campedoncka, zdaniem samego fałszerza najbardziej udanym i faktycznie sprzedanym najdrożej w historii, ponieważ na sfalszowanej etykiecie użył niewłaściwego pigmentu (A. Bolz, *A regulatory framework for the art market? Authenticity, forgeries and the role of art experts*, Maastricht 2023, s. 70), albo sam nie zechce się ujawnić (jak to czynił Tom Keating, umieszczając w swoich falsyfikatach „bomby zegarowe”, np. w postaci nieprzychylnych słów, dających się wykryć promieniowaniem rentgenowskim,

W przypadku dzieł nadal żyjących mistrzów teoretycznie można sprawdzić ich autentyczność u źródła, czyli pytając o to samego artystę. Jednak nawet wówczas odpowiedzi, zarówno twierdzących, jak i przeczących, nie można przyjmować za pewnik, ponieważ bywa, że twórcy nie chcą się przyznać do prac, które sami oceniają jako słabsze, albo – w przypadku prac mniej znaczących – nie potrafią z absolutną pewnością potwierdzić lub zaprzeczyć swojego autorstwa⁹.

W rzeczywistości rynkowej uwierzytelnianie dzieł sztuki dokonuje się głównie w oparciu o opinie uznanych ekspertów („koneserstwo”). Badania naukowe wykorzystywane są zwykle dopiero w drugiej kolejności, jeśli eksperci nie są zgodni lub jeśli pojawiły się wątpliwości co do autentyczności dzieła¹⁰. Proveniencja, której w początkach tworzenia się rynku sztuki w Polsce przypisywano znaczenie „bardziej niż drugorzędne”¹¹, od pewnego czasu nabiera w procesie uwierzytelniania coraz większego znaczenia, o czym świadczy rosnąca liczba publikacji na ten temat, a także wypowiedzi kolekcjonerów¹². Niniejsza praca przedstawia rolę i znaczenie proveniencji na tle innych metod weryfikacji autentyczności dzieł sztuki. W oparciu o analizę literatury oraz wybranych przykładów wskazano metody weryfikacji proveniencji, możliwości jej sfalszowania, a także skutki prawne obrotu dziełami o nieustalonej lub wątpliwej proveniencji. Celem opracowania jest wykazanie, że proveniencja (podobnie jak żadna z pozostałych metod) nie stanowi uniwersalnej metody uwierzytelniania dzieł sztuki i nie musi przesądzać o ich autentyczności, nie ma więc podstaw do nadawania jej pierwszoplanowego znaczenia.

Pojęcie proveniencji, metody jej weryfikacji i fałszowania

Proveniencja oznacza historię posiadania obiektu, czyli „łańcuch tytułów”, zawierający udokumentowany spis właścicieli, dat własności, metod jej przeniesienia i lokalizacji dzieła sztuki od momentu jego powstania¹³. W szerszym ujęciu definiowana jest jako „pełna historia przedmiotu, zawierająca także

czasem uzupełnianych jego nazwiskiem – N. Charney, *Introduction to part 1*, [w:] N. Charney (red.), *Art crime. Terrorists, tomb raiders, forgers and thieves*, Houndmills 2016, s. 33), to wiele fałszerstw pozostanie niewykrytych.

⁹ F. Arnau, *Sztuka fałszerzy, fałszerze sztuki*, Warszawa 1988, s. 90–92.

¹⁰ A. Bolz, op. cit., s. 166.

¹¹ W. Szafranski, *Falszerstwa na polskim rynku sztuki po 1989 roku – etiologia zjawiska*, [w:] R. Krawczyk (red.), *Zagrożenia dzieł sztuki i meandry ich ochrony*, Kraków 2011, s. 106.

¹² D. Żaglewska, *Wpływ kapitału kulturowego na polski rynek antykwaryczny*, s. 267 i nast., <https://repozytorium.amu.edu.pl/items/f024eeca-f254-44c9-a940-ca55326a18da> (data dostępu: 26.11.2024).

¹³ T. Flynn, op. cit., s. 35.

informacje o dziejach tytułu prawnego do niego, od czasu jego wytworzenia lub odkrycia, dzięki której można ustalić jego autentyczność i stan własnościowy¹⁴. Proweniencja rozumiana jest więc jako wiedza o pochodzeniu obiektu (zapis jego wcześniejszego „życia społecznego”, tła kulturowego i sieci relacji społecznych, którym dzieło nadaje znaczenie i z których czerpie znaczenie ekonomiczne lub symboliczne). Pozwala zatem na ustalenie, czy dzieło jest tym, za co się podaje, czy jego cechy fizyczne nie zostały dodane lub w inny sposób zmienione oraz czy nie zostało skopiowane, skradzione lub zagrabione¹⁵. Standardów ustalania proveniencji jednak nie ma. Dowodzić jej mogą np. katalogi wystaw, certyfikaty autentyczności, paragony sprzedaży, napisy na odwrocie obrazu, naklejki wystawowe, znaki marszandów i kolekcjonerów, pieczętki transportowe i celne, dokumenty archiwalne, artykuły w gazecie lub choćby nagranie wideo, w którym artysta mówi o dziele¹⁶. Ciekawym przykładem potwierdzenia proveniencji jest historia dzieła *Jeune Fille a la Robe Bleue* Renoira, sprzedanego w 1990 r. na aukcji Christie's, które okazało się być skradzione przez nazistów, co wykazali spadkobiercy pierwotnych właścicieli, przedstawiając pochodzącą z rodzinnego albumu fotografię dziewczynki, która do obrazu pozowała. Uderzające podobieństwo dziecka na obrazie i na zdjęciu nie pozostawiało wątpliwości co do pochodzenia obrazu¹⁷. Źródłem informacji o pochodzeniu są często katalogi *raisonnés*, gromadzące znane fakty o danym artyście – stosowanych przezeń materiałach, rozmiarach prac, historii wystaw, analizach naukowych itp. Katalogi mają duży wpływ na atrakcyjność rynkową dzieła w zależności od tego, czy jest ono ujęte w katalogu, czy nie; w literaturze zwraca się jednak uwagę, że i katalogi nie są wolne od konfliktów interesów, a motywacje ich twórców, którzy nie muszą mieć żadnych kwalifikacji i często sami są właścicielami dzieł określonego artysty, bywają wątpliwe¹⁸. Zdarza się również, że o dokumentowanie pochodzenia i okoliczności powstania prac dbają sami artyści – jak Picasso¹⁹ – ale takie podejście jest raczej wyjątkiem, a nie regułą.

Ponieważ odpowiedniej dokumentacji często jednak brakuje, wiele archiwów uległo zniszczeniu, prywatni właściciele nie zawsze swoje zakupy doku-

¹⁴ A. Lewandowska, K. Zalewska, K. Zielińska, *ABC Podstawy prowadzenia badań proveniencyjnych*, „Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów” 2015, nr 9, https://www.nim.gov.pl/files/publications/24/ABC_Prowieniencja_internet.pdf (data dostępu: 5.02.2025).

¹⁵ T. Flynn, op. cit.

¹⁶ Inne przykłady metod badania proveniencji znaleźć można w publikacji: K. Zielińska, *Stan wyższej konieczności, czyli o potrzebie badań proveniencyjnych dzieł sztuki*, https://cenne-bezcenne.pl/wp-content/uploads/2017/11/CBU_2015_3-4-s-30-33_ZIELINSKA.pdf (data dostępu: 27.11.2024).

¹⁷ A.M. Amore, op. cit., s. 141–143.

¹⁸ M. Findlay, *The catalogue raisonné*, [w:] R.D. Spencer (red.), *The expert versus the object. Judging fakes and false attributions in the visual arts*, Oxford–New York 2004, s. 58.

¹⁹ A.M. Amore, op. cit., s. 166.

mentują, a zapisy, które istnieją, mogą dostarczać niewystarczających, nieprawidłowych i sprzecznych informacji, w praktyce zazwyczaj ów „łańcuch tytułów” jest niekompletny, niedokładny lub nie ma go w ogóle. Bywa, że jest to tylko wyliczenie ciekawostek, np. dotyczących poprzednich właścicieli będących osobami powszechnie znanymi, dających nabywcy przyjemne przekonanie, że i on jest „kimś”.

Luki w proveniencji są wykorzystywane przez fałszerzy i oszustów, którzy wypełniają je falsyfikatami. Ponieważ dzieła z pełną lub prawie pełną historią własności, opartą na stosownej dokumentacji, są uznawane za bardziej wartościowe niż te, które są jej pozbawione, pochodzenie oraz potwierdzające je dokumenty, również bywają sfałszowane. Wielu oszustów poświęca „udokumentowaniu proveniencji” więcej uwagi niż samemu obiektowi estetycznemu²⁰. Fernand Legros, tancerz i marszand obracający się wśród miliarderów, premierów, dyktatorów i gwiazd filmowych, który wraz z Realem Lessardem w latach 50. i 60. XX w. handlował dziełami sztuki podrobionymi przez Elmyra de Hory’ego, koncentrował swoje starania na uzyskaniu lub podrobieniu dokumentów, nie przywiązując większej wagi do produkcji samych podróbek. Falszował m.in. francuskie i szwajcarskie pieczętki celne, zezwalające na transport międzynarodowy prac o pozornie dużej wartości, co miało wskazywać na ich autentyczność. Manipulował publikacjami i katalogami; wykorzystując fakt, że w przeszłości ilustracje były tylko przyklejane, a nie drukowane w katalogach wystaw, wymieniał oryginalne ilustracje na zdjęcia swoich falsyfikatów, aby stworzyć wrażenie, że były na tych wystawach pokazywane²¹. W efekcie obecnie szacuje się, że do 90% fałszerstw de Hory’ego pozostaje niewykrytych²².

Oszust i blagier John Drewe, który omamił kierownictwo Tate Archive dużą dotacją i obietnicą kolejnej, wykorzystał uzyskany w ten sposób dostęp do zasobów archiwalnych do fałszowania ksiąg dokumentujących historię sprzedaży²³. Podobnie jak to czynił de Hory, podmieniał w nich zszyte rzemieniem strony dokumentujące historię sprzedaży, np. wpinając w miejsce zdjęć dzieł autentycznych fotografie falsyfikatów sporządzonych przez „arcyfałszerza XX w.” Johna Myatta. W ramach swojej 10-letniej działalności tworzył całe fałszywe katalogi nieistniejących wystaw, zawierające zdjęcia wykonane przez nieistniejącą agencję fotograficzną. Niekiedy dopasowywał falsyfikaty do możliwości sfałszowania proveniencji: zamawiał u Myatta prace w stylu konkretnych artystów (m.in. Picassa, Matisse’a, Chagalla, Giacomettiego), wysyłając mu na wzór albumy, a także kawałki płótna w odpowiednim wieku i rozmiarze.

²⁰ T. Lenain, op. cit., s. 274.

²¹ W. Casement, op. cit., s. 48.

²² A. Bolz, op. cit., s. 115.

²³ Historia fałszerstw Drewe’a i Myatta została szczegółowo opisana w książce L. Salisbury, A. Sujo, *Provenance*, New York 2009, ss. 327.

rach oraz wyklejki ze starych woluminów²⁴. Myatt nie musiał jednak przesadnie dbać o dobór materiałów (używał mieszanki szybkoschnącej farby emulsyjnej do użytku domowego, rozcieńczanej lubrykantem na bazie wody, w niczym nie przypominającej oryginalnych pigmentów; również jakość jego prac często obiegała od poziomu, jakiego należałoby oczekiwać od mistrzów malarstwa). Solidna dokumentacja wytwarzana przez Drewe'a (certyfikaty autentyczności, rachunki sprzedaży, listy imienne oraz wspomniane podrzucane do archiwów katalogi wystawowe, w których fotografie autentycznych dzieł zastępowane były zdjęciami falsyfikatów), która do tego mogła być zweryfikowana przez Tate albo British Council Archiwes, sprawiała bowiem, że marszandzi przymykali oko na nedoróbki estetyczne, a falsyfikaty uchodziły za nieco słabsze dzieła słynnych artystów.

Kreatywnością w fałszowaniu proveniencji wykazał się również Wolfgang Beltracchi (w procederze brała udział także jego żona Helena, zajmująca się stroną organizacyjną przedsięwzięcia), który przez kilkadziesiąt lat tworzył falsyfikaty imitujące prace Ernsta, Picassa, Van Dongena, Légera, Braque'a, Campendonka i innych wybitnych kubistów i ekspresjonistów²⁵. Aby wytłumaczyć fakt posiadania cennych dzieł, wymyślił fikcyjną kolekcję, odziedziczoną rzekomo po dziadku żony, na dowód czego przedstawiał „stare” (z Heleną przebraną za własną babkę, wydrukowane na przedwojennym papierze i sztucznie postarzone) rodzinne fotografie z fałszywymi obrazami widocznymi w tle²⁶. Brak dokumentacji wyjaśniał tym, że dzieła zostały rzekomo zakupione od Żyda uciekającego z Niemiec przed nazistami i zmuszonego do szybkiej sprzedaży. Beltracchi, specjalizujący się w „rzadkich” obrazach i stylach artystów, podobnie jak kilkadziesiąt lat wcześniej Han van Meegeren, twierdził, że im bardziej dane dzieło sztuki jest pożądane, tym mniej w jego autentyczność będą wątpili eksperci, handlarze i domy aukcyjne. Dzięki certyfikatom autentyczności, wydanych dla 7 obrazów przez Wernera Spiesa – poważanego eksperta od dzieł Ernsta, który notabene sporo na tych certyfikatach zarobił, prace te zostały włączone do katalogu *raisonné*, co wyeliminowało wszelkie wątpliwości co do ich autentyczności i pozwoliło Beltracchiemu przedstawić je międzynarodowym galeriom, dealerom i domom aukcyjnym²⁷.

Shaun Greenhalgh, bodajże najbardziej wszechstronny ze znanych fałszerzy, potwierdza, że zamiast proveniencji rozumianej jako historia, która może być w niezależny sposób zweryfikowana, czasem wystarcza jedynie dobrze brzmiąca „opowieść” (*story*), którą można łatwo utworzyć na podstawie jakichś szczątkowych informacji. Jego starania o postarzanie fałszowanych rzeźb często okazywały się całkowicie zbędne, bo eksperci, zauroczeni „opowieścią”,

²⁴ Ibidem, s. 86.

²⁵ W. Casement, op. cit., s. 132.

²⁶ A.M. Amore, op. cit. s. 16.

²⁷ A. Bolz, op. cit. s. 66.

i tak nie zwracali na stan rzeźby większej uwagi²⁸. Opisuje też przypadek marszanda, który kupił od niego fałszywy obraz Lowry'ego za cenę kilkuset funtów, wskazującą, że doskonale wiedział, co kupuje, a po znalezieniu na obraz nabywcy prosił, aby ojciec Greenhalgha sporządził notatkę, że obraz jest w rodzinie od wielu lat; za notatkę był gotowy dopłacić 900 funtów. Ostatecznie obraz został sprzedany jako autentyczny Lowry za 7 tys. funtów, a potem zmienił właściciela po raz kolejny, już za 75 tys. funtów²⁹.

Mocna proveniencja, uzupełniona przez referencje prestiżowych galerii i archiwów, usypia czujność nabywców i sprawia, że nawet marszandzi i doświadczeni kolekcjonerzy koncentrują się na niej bardziej niż na samym dziele. Jest to po części zrozumiałe, bo dobra proveniencja jest jak ubezpieczenie – jeśli jest solidna, to nikt nie oskarży marszanda o świadome oszustwo³⁰, choć oczywiście niektórzy marszandzi, kierując się chęcią zysku, przysmykają oko na wątpliwości albo całkiem świadomie handlują fałszyfikatami³¹.

To samo dotyczy ekspertów, którzy – dysponując wiarygodną proveniencją – nie czują potrzeby wsparcia swoich opinii i przeczuć dowodami naukowymi, ponieważ „postrzeganie jest determinowane przez strukturę oczekiwań, które je podtrzymują”³². Doskonałym przykładem działania tego mechanizmu są „Vermeery” namalowane przez Hana van Meegerena. Początkowo okrzyknię-

²⁸ S. Greenhalgh, *A forger's tale*, London 2015, s. 326–330.

²⁹ Ibidem, s. 27.

³⁰ L. Salisbury, A. Sujo, op. cit., s. 197.

³¹ Jak choćby niesławna Galeria Knoedler, najstarsza galeria sztuki w Nowym Jorku, która po sprzedaniu fałszywego dzieła Pollocka *Bez tytułu 1949* nie tylko nie zerwała stosunków z oszustką, od której obraz kupiła, ale kupowała od niej kolejne prace (A.M. Amore, op. cit., s. 44), zarabiając na ich sprzedaży ok. 80 mln. dolarów. Według oświadczeń dyrektorki Galerii Ann Freedman autentyczność obrazów została „jednoznacznie potwierdzona przez wielu ekspertów i naukowców”, w rzeczywistości jednak prawie wszyscy eksperci zaprzeczyli, jakoby uwierzytelnili lub choćby tylko widzieli dzieło, a decyzja IFAR z 2002 r. o nieprzypisaniu wspomnianego obrazu Pollockowi została przez galerię uznana za „amatorską i nieistotną” (A. Bolz, op. cit., s. 76–78). Podejmowane przez Ann Freedman próby wywarcia wrażenia, że ona sama została oszukana trudno uznać za przekonujące, biorąc pod uwagę, że dokonując zakupów ignorowała to, iż autentyczność dokumentów dotyczących proveniencji budziła poważne obawy albo w ogóle brakowało jakiegokolwiek dokumentacji, że sfabrykowane historie pochodzenia w istotny sposób zmieniały się w czasie, oraz to, iż obrazy można było nabyć za ułamek wartości dzieł autentycznych. W przypadku domu aukcyjnego w Bath, sprzedającego dzieła sztuki głównie zamożnym Amerykanom, nie tylko nie pytano o proveniencję, ale nawet sugerowano, czyje „dzieła” warto byłoby dostarczyć na kolejną aukcję (K. Perenyi, *Caveat emptor*, New York 2013, s. 245). Jeszcze innym przykładem podobnego podejścia jest Eli Sakhai, właściciel galerii w Nowym Jorku, który kupował na aukcjach w Sotheby's i Christie's mniej znane obrazy impresjonistów i postimpresjonistów, a następnie zlecał chińskim imigrantom wykonywanie ich kopii w założonym przez siebie warsztacie. Do podróbek załączał dowody oryginalności, a prace sprzedawał azjatyckim kolekcjonerom, znanym ze szczególnego polegania na certyfikatach autentyczności, a więc rzadko zlecającym ekspertom z Europy uwierzytelnianie obrazów. Jego działalność wyszła na jaw przypadkiem, gdy w tym samym czasie na dwie aukcje trafił ten sam obraz Gauguina, *Vase de Fleurs (Lilas)*: oryginał w Sotheby's i fałszyfikat w Christie's (A.M. Amore, op. cit., s. 155–156).

³² M. Jones, *Fake? The art of deception*, Berkeley 1992, s. 11.

te „zaginionymi arcydziełami”, po ujawnieniu fałszerstwa zaczęły być postrzegane jako „groteskowo brzydkie” i nagle stało się oczywiste, że były do dzieł Vermeera zupełnie niepodobne. Jak zauważa Bolz, ten stan umysłu może wywołać taki entuzjazm, że sprzeczne wskazówki mogą zostać zignorowane, a niespójne szczegóły przeoczone; tak bardzo szansa na odkrycie dawno zaginionego arcydzieła kusi niekiedy znawcę i osłabia jego instynkty³³. Podobnie zachowują się kupujący, którzy wierząc, że trafili na skarb życia, często w ogóle nie chcą poddawać dzieła badaniom, decydując się na to dopiero, gdy działania konkretnego marszanda czy galerii zaczną budzić powszechną nieufność, jak to miało miejsce w przypadku galerii Knoedlera³⁴.

Obrót dziełami o nieudokumentowanej proveniencji

W warunkach polskich obrót dziełami sztuki co do zasady odbywa się na zasadach ogólnych i nie podlega odrębnym regulacjom prawnym. Handel dziełami o nieudokumentowanej proveniencji nie jest zabroniony, jednak wiąże się z ryzykiem, zarówno dla sprzedającego, jak i dla kupującego. Sprzedawca może ponieść odpowiedzialność z tytułu rękojmi za wadę fizyczną (art. 556 k.c.) lub z tytułu nienależytego wykonania umowy (art. 471 k.c.) jeśli dzieło okaże się fałszywe albo pochodzi z nielegalnego źródła³⁵. Teoretycznie sprzedawcy fałszyfikatów mogą ponieść także odpowiedzialność karną, np. za oszustwo (art. 286 k.k.) lub – w przypadku zabytków – za tzw. fałszerstwo przez zbycie (art. 109b ustawy z 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami). W praktyce jednak nieuczciwi sprzedawcy, podobnie jak sami fałszerze, rzadko są do odpowiedzialności karnej pociągani, ponieważ obowiązujące w Polsce przepisy prawa karnego są w zakresie zwalczania fałszerstw sztuki nieefektywne³⁶. Ryzyko związane z odpowiedzialnością za fizyczne lub prawne wady dzieł sztuki bywa na całym świecie w różny sposób minimalizowane. Fałszerze pozostawiają atrybucję dzieł pośrednikom i kupującym, zamiast dokonywać jej samemu, aby nie było dowodów, że sprzedają fałszyfikaty jako oryginały³⁷. Z kolei domy aukcyjne zabezpieczają się przez prawnymi konsekwencjami sprzedaży dzieł o niepewnym pochodzeniu, stosując kilkustopniową klasyfikację, wskazującą w przybliżeniu, z jakim prawdopodobieństwem autentyczność oferowanych dzieł została ustalona:

³³ A. Bolz, op. cit., s. 63–65.

³⁴ A.M. Amore, op. cit., s. 55.

³⁵ J. Kozińska, P. Stec, *Odpowiedzialność za wady dzieła sztuki po nowelizacji Kodeksu cywilnego*, „Santander Art & Culture Law Review” 2015, nr 1, s. 173–200.

³⁶ D. Wilk, op. cit., s. 33–77.

³⁷ „Niech klient będzie tym, który ustali, czy to, co sprzedajesz, jest autentyczne. Nie mów o tym sam; nie musisz nikogo wprowadzać w błąd, jeśli po prostu pozwolisz wydać osąd profesjonalistom” – W. Casement, op. cit., s. 153.

1) imię i nazwisko artysty (sformułowanie, wskazujące, że według opinii sprzedającego obraz został namalowany przez samego artystę³⁸);

2) *attributed* lub *ascribed* – „przypisywany” (obraz prawdopodobnie namalowany przez samego artystę, ale pewność autorstwa jest mniejsza niż w przypadku p. 1);

3) *studio* lub *workshop* – „warsztat” (obraz wykonany w pracowni lub warsztacie artysty, możliwe, że pod jego nadzorem);

4) *circle* – „krąg” (obraz namalowany przez malarza nieznanego z imienia i nazwiska, ściśle związanego z konkretnym artystą, ale niekoniecznie jego ucznia);

5) *style* lub *follower* – „w stylu”, „naśladowca” (obraz malarza pracującego w stylu artysty, współczesnego mu lub żyjącego nieco później, niekoniecznie ucznia lub współpracownika);

6) *manner* – „w manierze” (obraz w stylu danego artysty powstały później);

7) *school* – „szkoła” (obraz wykonany w określonej miejscowości lub kraju i w określonym czasie, np. szkoła flamandzka XVII w.);

8) *after* – „według”³⁹.

Zdaniem Mieczysława Morke pod określeniami w punktach 2–6 kryją się zazwyczaj tzw. swobodne kopie, niekiedy wykadrowane z większych kompozycji oraz pastisze, czyli obrazy malowane w konwencji słynnego mistrza 100 czy 200 lat po jego śmierci. Autor zwraca uwagę, że choć nazwisko malarza występuje aż w 7 wymienionych punktach, tylko siódmy zawiera konkretne określenie terytorialno-czasowe. Punkty 2–6 stwarzają domom aukcyjnym możliwość skojarzenia z rozpoznawalnym nazwiskiem artysty bardzo wielu prac, o różnym poziomie artystycznym. Określenie *after* należy rozumieć jako wyraźne zaznaczenie, że obraz jest kopią, zwykle dużo późniejszą⁴⁰. Niejednoznaczność powyższej klasyfikacji zabezpiecza przed skutkami ewentualnego błędu zarówno domy aukcyjne, jak i ekspertów, dając im możliwość uniknięcia wydania katagorycznej opinii o autentyczności obiektu⁴¹. Ponieważ jednak kupujący często nie wiedzą, jak poszczególne oznaczenia należy interpretować, posługiwanie się nią prowadzi do błędów i sprzyja fałszerzom.

Dla nabywcy zakup dzieła o nieudokumentowanej lub sfałszowanej proveniencji wiąże się co najmniej z ryzykiem utraty prestiżu lub wręcz ośmieszenia w środowisku, jeśli i samo dzieło okaże się fałszywe. Może też prowadzić do poważnych strat majątkowych, nawet w przypadku autentyczności dzieła,

³⁸ W jednym z katalogów domu aukcyjnego Christie's sformułowanie to zostało jednak uzupełnione zastrzeżeniem, że sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za autentyczność dzieł wykonanych przed rokiem 1870 – J. Miliszkiewicz, M. Morke, *Kolekcja Porczyńskich – genialne oszustwo?*, Warszawa 1993, s. 210.

³⁹ Ibidem, s. 66 i nast.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ W. Szafrński, op. cit., s. 110.

jeśli wyjdzie na jaw, że zostało ono zagrabione lub skradzione⁴². Zakupienie falsyfikatu często kończy się więc albo nieujawnianiem go przez nabywcę, albo próbą odzyskania od sprzedającego pieniędzy na własną rękę, albo próbą dalszej odsprzedaży, czyli ponownego wprowadzenia fałszywego dzieła do obrotu. Do zawiadomienia organów ścigania dochodzi w Polsce rzadko.

Proponowane rozwiązania

W ostatnich latach obserwuje się tendencje do uporządkowania systemu uwierzytelniania dzieł sztuki. Wskazuje się na różne rozwiązania, mające służyć temu celowi, w tym także dotyczące proveniencji, jednak skuteczność wielu z nich jest dyskusyjna.

Celem uregulowania systemu uwierzytelniania dzieł sztuki proponuje się wprowadzenie do niego jasnych standardów, opartych na z góry zdefiniowanych i spójnych procedurach. Często powtarzającym się postulatem jest wprowadzenie jednoznacznej klasyfikacji oferowanych do sprzedaży dzieł sztuki, zgodnie z którym domy aukcyjne powinny wyraźnie, pisemnie informować potencjalnych nabywców o pochodzeniu i charakterze obiektu. Pomysł jest słuszny, ale wydaje się nierealny, bo jednoznaczne zaklasyfikowanie dzieła sztuki jest często niemożliwe⁴³, podobnie jak oczekiwanie wyłącznie kategoriycznych, a zarazem poprawnych opinii od ekspertów. Za łatwiejszy do zrealizowania należy uznać postulat zobowiązania sprzedawcy do wyraźnego wskazywania w ofercie ewentualnych wątpliwości co do autentyczności oferowanego dzieła.

Prowadzi się zintensyfikowane badania w zakresie proveniencji dzieł sztuki. W muzeach, wzorem bostońskiego Museum of Fine Arts, które uczyniło to jako pierwsze⁴⁴, zatrudnia się w specjalistów od proveniencji. Rozwiązanie to umożliwia uniknięcie strat majątkowych związanych z zakupieniem prac pochodzących z nielegalnego źródła, a w połączeniu z profesjonalnymi badaniami naukowymi – także falsyfikatów. Kolekcjonerzy mają jednak tendencję do nieracjonalnego przeceniania znaczenia proveniencji, którą w Polsce ostatnio wręcz się „zachłyśnięto”⁴⁵. Jak pokazują opisywane wcześniej kazuśy, obawy przed pokładaniem w proveniencji zbytniego zaufania są uzasadnione.

⁴² K. Zielińska, op. cit., s. 30–31. Patrz także B. Kaczorowska, *Ocena dobrej wiary nabywcy dzieła sztuki przy nabyciu od nieuprawnionego*, https://ochronazabytkow.nid.pl/wp-content/uploads/2019/08/OZ_3-4_2012_11_Kaczorowska.pdf (data dostępu: 6.02.2025).

⁴³ W wielu przypadkach terminy oznaczające różne rodzaje powtórzeń (kopia, imitacja, kontaminacja, nawiązanie, pastisz, naśladownictwo itp.) bywają różnie rozumiane; czasem nie można nawet wytyczyć dokładnej granicy między dziełem autentycznym a falsyfikatem – M. Jacoby, *Powtórzenie i falsyfikat w malarstwie chińskim*, Warszawa 2009, s. 11 i 20.

⁴⁴ A.M. Amore, op. cit., s. 9–10.

⁴⁵ A. Zagłewska, op. cit., s. 270–271.

Podkreśla się potrzebę opracowania wytycznych dla ekspertów, zarówno podczas sporządzania katalogów *raisonné*, jak i wydawania pisemnych opinii eksperckich dla osób prywatnych i sądów. Powstanie i przestrzeganie takich wytycznych ma kluczowe znaczenie, ponieważ jeśli fałszerstwa nie zostaną wykryte i zostaną włączone do zbioru „autentycznych” obiektów, wszystkie późniejsze osądy będą oparte na błędnych przesłankach⁴⁶. Próby rozliczania ekspertów indywidualnych z błędów, o które przy ocenie dzieł sztuki nietrudno, nie przynoszą rezultatów, poza niekończącymi się procesami⁴⁷. Sugeruje się więc odejście od ocen indywidualnych na rzecz oparcia procesu uwierzytelniania na zespołowej pracy grup ekspertów (historyków sztuki, naukowców, rzeczoznawców, kolekcjonerów, marszałków, specjalistów domów aukcyjnych i kuratorów), publikujących swoje opinie. Dzielenie się spostrzeżeniami specjalistów na dużą skalę, poddane ocenie innych osób, uważane jest za najskuteczniejszy sposób radzenia sobie z fałszerstwami i błędną atrybucją. Zdaniem Anny Bolz ekspertyzy wydawane w wyniku pracy zespołowej i oparte na ustalonych wcześniej standardach powinny mieć wyższy status niż te indywidualne, co mogłoby wpłynąć na ograniczenie sporów prawnych dotyczących uwierzytelniania⁴⁸. Na razie rzeczywistość jest jednak inna; coraz częściej zdarza się, że komisje atrybucyjne, powołane do weryfikacji autentyczności prac konkretnego artysty, są rozwiązywane z obawy przed odpowiedzialnością cywilną – jak to miało miejsce m.in. w przypadku dzieł Jeana-Michela Basquiata, Jacksona Pollocka, Roya Lichtensteina i Keitha Haringa⁴⁹.

Jednym z rozwiązań mających na celu uzdrowienie rynku sztuki jest eliminowanie z legalnego obrotu dzieł fałszywych i kradzionych. Możliwości skutecznych działań w tym zakresie są jednak dość ograniczone, tym bardziej że brak udokumentowanej proveniencji nie oznacza, iż dzieło jest obarczone którąś z tych wad. Najskuteczniejsze mogłoby się wydawać stosowane w niektórych krajach niszczenie dzieł uznanych za fałszyfikaty. Ze względu na nieodwracalność tego zabiegu należy jednak podchodzić do niego z ostrożnością, tym bardziej że jednoznaczne odróżnienie fałszyfikatów od dzieł autentycznych nie zawsze jest możliwe⁵⁰. Inna z proponowanych metod – trwale oznaczanie fałszyfikatów – może

⁴⁶ A. Bolz, op. cit., s. 15 i 123.

⁴⁷ Tym bardziej nie należy się spodziewać pozytywnych skutków wprowadzenia za błędy eksperckie odpowiedzialności karnej, jak to kilka lat temu uczyniono w Polsce, dodając do Kodeksu karnego art. 233§ 4a, który przewiduje karę pozbawienia wolności do lat 3 za „nieumyślne przedstawienie fałszywej opinii” – A. Koziczak, *Odpowiedzialność karna ekspertów jako recepta na patologię na rynku sztuki*, „International Journal of Legal Studies” 2023, vol. 2(14), s. 231–242.

⁴⁸ A. Bolz, op. cit., s. 156. Uczestnicy polskiego runku sztuki, proponujący podobne rozwiązania, mają jednak dużo wątpliwości co do ich funkcjonowania i skuteczności – zob. D. Żaglewska, op. cit., s. 339–340.

⁴⁹ L. Pyne, *Prawdziwe fałszerstwa*, Kraków 2021, s. 14.

⁵⁰ Patrz przykłady w pracy T. Widła, *Zaufanie do sygnatur*, [w:] R. Krawczyk (red.), op. cit., s. 120–121.

być w Polsce zastosowana jedynie w razie orzeczenia przez sąd ich przepadku, a takie rozwiązanie stosowane jest bardzo rzadko⁵¹.

Za bardzo istotny element systemu, ułatwiający wyeliminowanie z obrotu falsyfikatów i dzieł o nielegalnym pochodzeniu, uważa się natomiast istnienie międzynarodowych baz danych oraz katalogów, pod warunkiem że istnieje do nich łatwy dostęp, a nabywcy dzieł sztuki wykazują się odpowiednią skrupulatnością. Takie bazy są źródłem informacji dla kolekcjonerów i placówek kulturalnych, mogą także służyć jako narzędzie wykrywania i ścigania tego typu przestępczości przez odpowiednie służby. Przykładem może być utworzona w 1991 r. prywatna międzynarodowa baza danych *Art Loss Register*, aktualnie zawierająca informacje o ponad 700 tys. skradzionych lub zaginionych dziełach sztuki⁵². Od chwili powstania baza ta znacznie się rozrosła, jednak współpraca z prywatnymi kolekcjonerami, domami aukcyjnymi, galeriami oraz muzeami, od której zależy jej skuteczność, jest utrudniona, ze względu na specyfikę rynku sztuki i niedostatki regulacji prawnych. Mimo to coraz częściej muzea i kolekcjonerzy wymagają, aby zakupione przez nich dzieła posiadały dokumentację, zawierającą także informacje z prowadzonych rejestrów zaginionych dzieł sztuki, co może wpłynąć pozytywnie na proces regulacji rynku dzieł sztuki pod kątem prawnym⁵³.

Instytucją łączącą większość pomysłów na uzdrowienie rynku sztuki jest wspomniana wcześniej nowojorska organizacja non-profit The International Foundation for Art Research (IFAR)⁵⁴, zajmująca się badaniami atrybucji i autentyczności dzieł sztuki zarówno dla muzeów, jak i dla prywatnych właścicieli, przypadkami kradzieży i grabieży dzieł sztuki oraz prawem i etyką dotyczącą sztuki i dóbr kultury. IFAR działa m.in. w celu zapobiegania obiegowi sfałszowanych, błędnie przypisanych lub przywłaszczonych dzieł sztuki, a także oferuje bezstronne, wiarygodne informacje na temat autentyczności, własności, kradzieży i innych kwestii artystycznych, prawnych i etycznych dotyczących obiektów sztuki. Świadczy m.in. usługi badawcze dotyczące proveniencji, a także usługę *Art Authentication Research Service* (badanie dzieł, których autentyczność lub autorstwo są kwestionowane lub których istnienie jest nieznane specjalistom w tej dziedzinie). Eksperti IFAR są chronieni przed sporami sądowymi i nie są finansowo zainteresowani wynikami badań, dzięki czemu fundacja ma doskonałą reputację jako jednostka wydająca obiektywne opinie niezależne od rynku. Opublikowany przez IFAR *Przewodnik po pochodzeniu*⁵⁵ zawiera przegląd zasobów historycznych, najważniejszych

⁵¹ D. Wilk, op. cit., s. 211–212.

⁵² <https://www.artloss.com/> (data dostępu: 19.11.2024).

⁵³ B. Brózda, *O celowości i znaczeniu badania proveniencji oraz atrybucji dzieła sztuki*, <https://rynekisztuka.pl/2012/03/27/o-celowosci-i-znaczeniu-badania-proveniencji-oraz-atrybucji-dziela-sztuki/> (data dostępu: 26.11.2024).

⁵⁴ <https://www.ifar.org/> (data dostępu: 19.11.2024).

⁵⁵ https://www.ifar.org/Provenance_Guide.pdf (data dostępu: 19.11.2024).

archiwów fotograficznych i zdigitalizowanych baz danych, które mogą ułatwić badania. IFAR opracował także pierwszą powszechnie dostępną bazę danych obiektów skradzionych⁵⁶.

Szansy na poprawę sytuacji na rynku sztuki upatruje się ostatnio w technologii *blockchain*. Umożliwia ona przechowywanie i przesyłanie danych w sposób scentralizowany, bez angażowania pośredników czy centralnego systemu; jest to swego rodzaju cyfrowe repozytorium, złożone z połączonych ze sobą bloków, przechowujących informacje o transakcjach dokonywanych przez użytkowników. Dane z wielu źródeł można gromadzić w chmurze, integrować i udostępniać określonej grupie uczestników. *Blockchain* pomaga w weryfikacji i śledzeniu transakcji wieloetapowych, może zapewnić ich bezpieczeństwo i przyspieszyć przetwarzanie transferu danych. Daje więc liczne korzyści w postaci zapewnienia stałego cyfrowego zapisu istotnych informacji o dziełach sztuki, takich jak zmiany własności, wystawy publiczne, sprzedaż na aukcjach i inne transakcje, przy jednoczesnym zapewnieniu prywatności i anonimowości między kupującymi, sprzedającymi i publicznością. Technologia *blockchain* była już na rynku sztuki stosowana; po raz pierwszy miało to miejsce w 2018 r., kiedy to dom aukcyjny Christie's zarejestrował sprzedaż jednej z kolekcji w Artory – rejestrze dzieł sztuki opartym na tej właśnie technologii. Dzięki temu każdy kupujący otrzymał kartę rejestracyjną umożliwiającą dostęp do bezpiecznego, zaszyfrowanego zapisu informacji o zakupionych dziełach sztuki⁵⁷. Możliwe, że szersze wykorzystanie technologii *blockchain* zmniejszy prawdopodobieństwo fałszerstw, wzmacniając poziom zaufania do rynku sztuki. Niestety jednak rejestracja oparta na technologii *blockchain* jest możliwa tylko w przypadku dzieł nowo powstałych; zbieranie i digitalizowanie danych analogowych na temat już istniejących dzieł sztuki wydaje się nierealne. Wyzwaniem jest też fizyczne połączenie technologii *blockchain* z samym dziełem sztuki w taki sposób, aby uniknąć powiązania zweryfikowanego cyfrowego łańcucha własności z dziełem sfalszowanym lub błędnie opisanym. Zwraca się również uwagę, że praktyczność rejestrów *blockchain* będzie zależeć od liczby osób faktycznie z nich korzystających – jeśli większość kolekcjonerów odmówi płacenia składki za możliwość śledzenia dzieł w rejestrze tytułów własności, to przydatność całego systemu będzie ograniczona⁵⁸.

⁵⁶ W 2009 r. również w Polsce powołano przy Departamencie Dziedzictwa Kulturowego w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego zespół ekspertów do badań proveniencji w muzeach, aczkolwiek zakres jego działań ograniczony jest do mienia żydowskiego. Zespół ten opracował przewodnik *Wskazówki do badań proveniencyjnych muzealiów pod kątem ich ewentualnego pochodzenia z własności żydowskiej*, mający służyć muzeom pomocą w prowadzonych przez nie badaniach: <https://nim.gov.pl/dzialalnosc/prace-programowe/badania-proveniencyjne.html> (data dostępu: 26.11.2024).

⁵⁷ <https://press.christies.com/press-release-major-collection-of-the-fall-auction-season-to-be-recorded-with-blockchain-technology> (data dostępu: 26.11.2024).

⁵⁸ A. Bolz, op. cit., s. 39.

To ostateczne zastrzeżenie można odnieść również do wcześniej opisanych propozycji naprawy sytuacji na rynku sztuki, bo – jak się okazuje – wezwania do ściślejszej jego regulacji pochodzą raczej od zewnętrznych komentatorów, a nie od jego profesjonalnych uczestników. Wśród tych ostatnich jest bowiem zbyt wielu zainteresowanych tym, aby rynek sztuki zachował swoją odmienność, zamiast upodobniać się do rynków regulowanych konwencjonalnie⁵⁹. W komentarzach do głośnych skandali fałszerskich zgodnie podkreśla się, że manipulowanie systemem autentyfikacji dzieł sztuki jest tak samo niepokojące jak same fałszerstwa, a fałszowanie proveniencji dowodzi nie tyle błyskotliwości fałszerzy, ile gotowości świata sztuki, by dać się oszukać. Podatność rynku sztuki na manipulacje i jego prowokujące do korupcji przesiąknięcie konfliktami interesów sprawiają, że bywa on uważany za swojego największego wroga⁶⁰. Trwałość rynku sztuki w jego obecnej postaci nie wynika więc z tego, że zwiększenie stopnia regulacji i nadzoru nie jest możliwe, lecz raczej z tego, że większość zainteresowanych jest zadowolonych z obecnej sytuacji. Jeśli preferencje kupujących i sprzedających są w dużym stopniu zgodne, żadna ze stron nie ma motywacji do żądania zwiększonej efektywności. Możliwe więc, że rynek sztuki będzie trwał w obecnej postaci i podejście do systemu uwierzytelniania dzieł sztuki nie ulegnie zmianom.

Podsumowanie i wnioski

Rola poszczególnych metod uwierzytelniania dzieł sztuki jest różnie oceniana przez uczestników rynku i zmienia się w czasie. Proveniencja z metody o trzeciorzędnym znaczeniu urosła w ostatnich latach do rangi metody rozstrzygającej. Ustalenia w zakresie proveniencji niewątpliwie mają w procesie uwierzytelniania dzieł sztuki istotne znaczenie, nie wolno ich jednak przeceniać, ponieważ nawet mocna proveniencja nie gwarantuje autentyczności dzieła (tak jak samo dzieło może być sfalszowane), a brak udokumentowanego pochodzenia nie dowodzi jego nieautentyczności. Proveniencja nie zastępuje więc pozostałych metod uwierzytelniania, lecz powinna być stosowana łącznie z nimi. Ponadto klasyczne metody uwierzytelniania (badania stylistyczne, badania sygnatur, badania proveniencji) powinny być w miarę możliwości systematycznie uzupełniane nowymi rozwiązaniami, takimi jak standaryzacja zasad funkcjonowania podmiotów zawodowo trudniących się handlem sztuką i ekspertów, a zwłaszcza rozwój i upowszechnienie międzynarodowych baz danych. Im bardziej wszechstronnie prowadzony będzie proces uwierzytelniania, tym będzie ono pewniejsze.

⁵⁹ T. Flynn, op. cit., s. 32.

⁶⁰ A. Bolz, op. cit., s. 120.

Wykaz literatury

- Amore A.M., *The art of the con*, St. Martin's Griffin, New York 2015.
- Arnau F., *Sztuka fałszerzy, fałszerze sztuki*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.
- Bolz A., *A regulatory framework for the art market? Authenticity, forgeries and the role of art experts*, Springer, Maastricht 2023.
- Brózda B., *O celowości i znaczeniu badania proveniencji oraz atrybucji dzieła sztuki*, <https://rynekisztuka.pl/2012/03/27/o-celowosci-i-znaczeniu-badania-proveniencji-oraz-atrybucji-dziela-sztuki/>.
- Casement W., *The many faces of art forgery*, Rowman & Littlefield, Lanham–Boulder–New York–London 2022.
- Charney N., *Introduction to part 1*, [w:] N. Charney (red.), *Art crime. Terrorists, tomb raiders, forgers and thieves*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2016.
- Craddock P., *Scientific investigation of copies, fakes and forgeries*, Elsevier, Oxford 2009.
- Findlay M., *The catalogue raisonné*, [w:] R.D. Spencer (red.), *The expert versus the object. Judging fakes and false attributions in the visual arts*, Oxford University Press, Oxford–New York 2004.
- Flynn T., *The art world. Compliant victim?*, [w:] A. Tompkins (red.), *Art crime and its prevention*, Lund Humphries in association with the Association for Research into Crimes Against Art, London 2016.
- Greenhalgh S., *A forger's tale*, Allen & Unwin, London 2015.
- Jacoby M., *Powtórzenie i fałszykat w malarstwie chińskim*, Trio/Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu, Instytut Konfucjusza, Warszawa 2009.
- Jones M., *Fake? The art of deception*, University of California Press, Berkeley 1992.
- Kaczorowska B., *Ocena dobrej wiary nabywcy dzieła sztuki przy nabyciu od nieuprawnionego*, https://ochronazabytkow.nid.pl/wp-content/uploads/2019/08/OZ_3-4_2012_11_Kaczorowska.pdf.
- Koziczak A., *Odpowiedzialność karna ekspertów jako recepta na patologie na rynku sztuki*, „International Journal of Legal Studies” 2023, vol. 2(14).
- Kozińska J., Stec P., *Odpowiedzialność za wady dzieła sztuki po nowelizacji Kodeksu cywilnego*, „Santander Art & Culture Law Review” 2015, nr 1.
- Lenain T., *Art forgery. The history of the modern obsession*, Reaktion Books, London 2011.
- Lewandowska A., Zalewska K., Zielińska K., *ABC Podstawy prowadzenia badań proveniencyjnych*, „Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów” 2015, nr 9, https://www.nim.gov.pl/files/publications/24/ABC_Prowienienycja_internet.pdf.
- Markowski D., Koziczak A., *Fałszykat na polskim rynku dzieł sztuki; znaczenie sygnatury w wartościowaniu dzieła sztuki*, [w:] A. Jagielska-Burduk, W. Szafranski (red.), *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 2: *Wokół problematyki prawnej zabytków i rynku sztuki*, Wyd. Poznańskiego Tow. Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.
- Markowski D., *Warsztat konserwatora zabytków, czyli o fałszykatkach*, „Santander Art & Culture Law Review” 2017, nr 1(3).
- Miliszkievicz J., Morka M., *Kolekcja Porczyńskich – genialne oszustwo?*, BGW, Warszawa 1993.
- Perenyi K., *Caveat emptor*, Pegasus Books, New York 2013.

- Pyne L., *Prawdziwe fałszerstwa*, Wyd. UJ, Kraków 2021.
- Salisbury L., Sujo A., *Provenance*, Penguin Books, New York 2009.
- Szafrański W., *Fałszerstwa na polskim rynku sztuki po 1989 roku – etiologia zjawiska*, [w:] R. Krawczyk (red.), *Zagrożenia dzieł sztuki i meandry ich ochrony*, Wyd. JAK, Kraków 2011.
- Widła T., *Metody ustalania autentyczności obrazów*, „Studia Kryminologiczne, Kryminalistyczne i Penitencjarne” 1979, t. 10.
- Widła T., *Zaufanie do sygnatur*, [w:] R. Krawczyk (red.), *Zagrożenia dzieł sztuki i meandry ich ochrony*, Wyd. JAK, Kraków 2011.
- Wilk D., *Fałszerstwa dzieł sztuki. Aspekty prawne i kryminalistyczne*, C.H. Beck, Warszawa 2015.
- Zielińska K., *Stan wyższej konieczności, czyli o potrzebie badań proveniencyjnych dzieł sztuki*, https://cennebezczenne.pl/wp-content/uploads/2017/11/CBU_2015_3-4-s-30-33_ZIELINSKA.pdf.
- Żaglewska D., *Wpływ kapitału kulturowego na polski rynek antykwaryczny*, <https://repozytorium.amu.edu.pl/items/f024eeca-f254-44c9-a940-ca55326a18da>.

Summary

The role of provenance in authenticating artworks

Keywords: art market, art forgeries, provenance, art authentication, art attribution.

The art market is opaque and unregulated from a legal perspective. The procedure for authenticating works of art, as well as the procedures for their attribution or valuation, as well as the activities of market participants, are not subject to any standards, which, combined with the high value of the market, encourages crime, especially forgeries. The work presents the importance of provenance in the context of other methods of verifying the authenticity of works of art. Its role has changed over time: initially, it was considered of little importance in comparison with the opinion of recognized experts or the signature, but recently it has been treated as a priority. The aim of the article is to show that there is no basis for this: provenance is an important element of the authentication process, but it should not replace other methods but should be used in conjunction with them. Classical authentication methods should be supplemented with new solutions, especially the development and dissemination of international databases. The more comprehensively the authentication process is conducted, the more certain it will be.