



Falszyfikat pracy Jacka Malczewskiego sprzedany w domu aukcyjnym Tajan w Paryżu, fot. katalog internetowy aukcji „Art impressionniste et moderne”, Tajan, Paryż, 5.12.2012, fot. 46

#### FROM “3P” FORGERIES TO “CHANDELIER” AUCTIONS. NEW PHENOMENA ON THE POLISH FORGERY MARKET

The “3P” phenomenon – Polish Price Paradox – which involves e.g. collectors buying Polish art in foreign auction houses, led to using this effect by those who trade in forgeries. Forged Polish art is taken to such countries as e.g. France, and then comes back to Poland, because at foreign auctions it is easier to pass them as authentic and they have lower prices. In Poland the phenomenon of “chandelier” auctions is gaining popularity. Fictitious auctions are replaced by the presence of guarantors who take part in the bidding according to regulations known only by the auction house, but not to other participants. This is a way not only to obtain a price that is higher than the minimal one and to speed up the pace of bidding, but also to create an impression that a given artist or trend is in demand. As a result, it is hard to know the real prices on the art market. Formally such procedures can form the basis for declaring the agreement invalid but this does not happen in practice.

WOJCIECH SZAFRAŃSKI

# OD FALSÓW Z „3P” DO „ŻYRANDOŁOWYCH” AUKCJI

## NOWE ZJAWISKA NA RYNKU SZTUKI

**W**yznacznikiem współczesnego artworldu w coraz większym stopniu staje się rynek sztuki, a specyficzne prawa nim rządzące, które poznać można jedynie poprzez bezpośrednie w nim uczestniczenie, pozwalają na daleko idące obserwacje. Rynek sztuki przestał być tylko elementem zainteresowania ekonomistów, prawników, historyków sztuki. Stał się też pożywką dla samych artystów czy kuratorów, chcących odkrywać przede wszystkim jego mechanizmy negatyw-

ne, rzadziej pozytywne. Najlepszym przykładem z Polski z ostatnich lat są choćby wystawy – w MOCAK-u *Ekonomia w sztuce* w 2013 r., w białostockiej Galerii Arsenał *Materialność i wartość dzieła sztuki* w 2014 r. czy projekt Katarzyny Kozyry *The Midget Gallery* rozpoczęty w 2006 r.

Sam rynek sztuki jednak mało przejmuje się jego ocenami. Ewoluuje w sposób niezwykły na świecie i w Polsce. Nie można jednak oceniać funkcjonowania polskiego rynku na wzór innych krajów, gdyż różne aspekty prawno-ekonomiczne oraz, co ważniejsze, świadomość jego uczestników, powodują, że zjawiska na nim występujące, choć podobne do zagranicznych, są w rzeczywistości odmienne, mają inną genezę i mogą mieć inny skutek. Niewątpliwie istnieje pewien model (nierealizowany w pełni w praktyce) zdrowego rynku sztuki, opierający

się na autentyczności obiektów i wiarygodności ich cen. Wydaje się, iż w zakresie obu tych elementów, a więc braku fałszykatów oraz rzeczywistych cen, interesy uczestników rynku sztuki są zbieżne. W praktyce jest inaczej, a związek między fałszerstwami a windowaniem cen nie opiera się na udziale w owych procedurach tych samych uczestników, ale na przyzwoleniu dla patologii obserwowanych na rynku sztuki<sup>1</sup>. Gdy nie są one właściwie opisywane lub wskazywane jako negatywne, zaczynają funkcjonować jako tzw. kultura rynku. Co oznacza w praktyce, że elementy na nią się składające, tj. kultura niewiedzy (w kwestii pochodzenia obiektów czy mechanizmów rynkowych) oraz norma tajemnicy (dotycząca rzeczywistych cen, personaliów sprzedających i nabywców) traktowane są jako specyfika rynku dzieł sztuki i część jego tradycji. W Polsce dodatkowo pewne patologie uważa się za efekt niedojrzałości rynku i jego uczestników. W rzeczywistości taka ocena wzmacnia tylko funkcjonowanie na nim zjawisk niepożądanych lub wątpliwych podmiotów tj. „działaczy”<sup>2</sup> czy instytucji typu Abbey House (z alternatywnymi formami lokowania kapitału, w przeciwieństwie do artbankingu stworzono rodzaj fikcji spodziewanych zysków poprzez budowanie cen prac własnych artystów na aukcjach zamkniętych).

Handel fałszykatami jest zjawiskiem powszechnym w obrocie dziełami sztuki, co nie jest niczym nadzwyczajnym, zważywszy na powszechność fałszerstw w różnych innych obszarach życia (od ubrań po dokumenty). Tak jak na każdym rynku, tak i na rynku sztuki następuje jednak segmentacja z uwagi na przedmiot (np. malarstwo, numizmaty, obiekty archeologiczne, zabytkowa broń, meble<sup>3</sup>), odmienne aspekty prawne (przykładowo niemożność legalnego handlu w Polsce zabytkami archeologicznymi pochodzącymi z naszego kraju, odmienna podstawa ścigania i odpowiedzialność w zależności od fałszykowania zabytków i dzieł sztuki niebędących zabytkami) czy wreszcie specyfikę klientów (bardziej lub mniej „wykształconych” kolekcjonersko w poszczególnych dziedzinach).

Problem fałszowania dzieł sztuki i handlu nimi był w Polsce przedmiotem wielu analiz dokonywanych przez m.in. historyków sztuki i prawników. Szczególnie ważna w tym aspekcie wydaje się publikacja NIMIZ *Problematyka autentyczności dzieł sztuki na polskim rynku. Teoria – Praktyka – Prawo*, będąca efektem cyklu spotkań z udziałem specjalistów różnych branż wokół problematyki fałszerstw dzieł sztuki<sup>4</sup>. Na rynku sztuki obok segmentacji zauważalna jest także jego ewolucja, wynikająca w dużej mierze ze zmiany nie tyle prawa, co zachowań klientów. Wprowadzenie w 2006 r. do Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami art. 109a (przestępstwo fałszerstwa zabytku) i 109b (przestępstwo zbycia fałszykatu) praktycznie niewiele zmieniło w postępowaniu fałszerzy dzieł sztuki, a jeszcze mniej handlujących fałszykatami<sup>5</sup>. Obie te role uległy jednak daleko idącemu rozsunięciu, tzn. bardzo często handlujący fałszykatami dzieł sztuki nie znają samych fałszerzy, a, co więcej, działają w ramach legalnego rynku. Część antykwaryuszy (galerzystów) staje często przed wyborem, czy przyjąć do sprzedaży obiekt o nieco wątpliwej autentyczności, ale jednak przyciągający dobrym nazwiskiem, czy też nie przyjmować, ewentualnie zawiadomić organy ścigania. W wielu wypadkach decyzja podyktowana jest względami quasi-prawnymi, a więc w przypadku zawiadomienia – kosztami (udział w postępowaniu), ale i spodziewanym mizernym efektem,



Falszykat pracy Juliusza Kossaka, materiały zgromadzone w toku ekspertyzy, fot. z archiwum autora

z uwagi na trudności dowodowe<sup>6</sup>. W przypadku przyjęcia takiego obiektu do oferty łatwe jest uniknięcie odpowiedzialności karnej z uwagi na mało precyzyjny przepis art. 109b i brak poszerzonej odpowiedzialności profesjonalisty w prawie polskim<sup>7</sup>. Co więcej, w obecnym systemie prawnym eliminowanie fałszykatów z obrotu jest trudne. Wiele z nich krąży po rynku, czekając na pośrednika, a w ostateczności na nabywcę. Nawet obiekty, które w toku postępowania dowodowego uznane zostały za fałszykaty, powracają na rynek. A już za *curiosum* uznać można działanie sądu polegające na uznaniu fałszykatów za kopie i nakazanie ich sprzedaży po przeprowadzeniu postępowania i skazaniu prawomocnym wyrokiem fałszerza<sup>8</sup>. W obszarze handlu fałszykatami dzieł sztuki w Polsce w ostatnich latach dokonała się jednak ewolucja pozwalająca na sformułowanie kilku obserwacji i wyróżnienie nowych zjawisk.

Jednym z nich jest zanikanie dużych pracowni fałszerskich, skupiających większą liczbę osób wykonujących tzw. nowe fałszykaty. Jeszcze do niedawna pracownie takie zlokalizowane były w większych miastach i nastawione na podrabianie dzieł konkretnych artystów (np. Witkacego, Nikifora) czy obiektów (w tym w szczególności zabytków archeologicznych). Obecnie następuje indywidualizacja poprzez specjalizację i coraz częściej wykorzystuje się dawne fałszyki oraz prace innych artystów, które poddaje się przeróbkom. Wydłuża się także tzw. łańcuch fałszerski, zbliżony, zarówno jeśli chodzi o liczbę, jak i udział tych samych osób, do długiego łańcucha paserskiego znanego z kradzieży dzieł sztuki. Powoduje to w praktyce trudności w odnalezieniu sprawców czy przypisaniu winy. Dlatego też demaskowane są jedynie osoby, które jednocześnie wykonują fałszykaty i handlują nimi. Co ciekawe, fałszykaty są oferowane klientom poprzez bezpośrednio skierowaną do nich ofertę, głównie galeryjną (antykwaryczną) lub „działaczy”.

Kolejnym zauważalnym zjawiskiem jest to, że z internetowych serwisów aukcyjnych (wyjątkiem jest eBay) znikają powoli dobrze wykonane fałszykaty dzieł sztuki, a pozostają tylko słabe podróbki, mogące przekonać jedynie osoby kompletnie



Podrobiona naklejka wystawowa do falsyfikatu Tryptyku Vlastimila Hofmanna, materiały zgromadzone w toku ekspertyzy, fot. z archiwum autora

niezorientowane na rynku. W portalach aukcyjnych znaleźć można tym samym jakoby znane, bardzo chwytliwe nazwiska, np. Boznańska, Witkacy, Starowieyski, Kossakowie, Ruszczyk, oferowane w taki sposób, by uniknąć odpowiedzialności karnej (np. z opisem: „sprzedają bez ekspertyzy”, „sygn. F. Ruszczyk”).

Nie widać także zmiany w podejściu do problemu osób, które już nabyły falsyfiakat. Albo podejmują one próby odzyskania pieniędzy od sprzedającego (często możliwe pod warunkiem zwrotu obiektu i zapomnienia o sprawie), albo ukrywają falsyfiakat, godząc się ze stratą finansową, żeby taki obiekt nie rzucił cienia na całą kolekcję. Bardzo rzadko zawiadamiają organy ścigania z uwagi na przekonanie o nieefektywności ich działań.

Obawa przed kupnem falsyfikatu nie jest jednak zbyt duża, zważywszy na ciągły brak działań legislacyjnych w obszarze działalności eksperckiej. Nabywcy mają niewzruszone zaufanie do pośredników, które objawia się brakiem zawierania umów z podmiotami handlującymi dziełami i zadawaniem się nic w praktyce nieznaczącymi certyfikatami oraz niezleceniem sprawdzania nabytych obiektów przez niezależnych od pośredników ekspertów zewnętrznych.

W ostatnich latach powstało ponadto nowe zjawisko, które jest skutecznie wykorzystywane przez handlujących falsyfikatami. Jego istotę najlepiej oddaje nazwa „3P” – Polish Price Paradox<sup>9</sup>. W nazwie tej zamykają się dwa kluczowe elementy pozornie z sobą niezwiązane, a w rzeczywistości przenikające się.

Z jednej strony polskich artystów kupują za granicą przede wszystkim Polacy, uznający tego typu zakupy za bardziej nobiletujące i nieobarczone ryzykiem gier rynkowych, brakiem wątpliwości co do autentyczności czy błędnej atrybucji. Polonika stanowią przedmiot skromnego zainteresowania kolekcjonerów pochodzących z innych krajów, a co ważniejsze, są zdecydowanie mniej dokładnie sprawdzane, oceniane i wyceniane przez zagranicznych pośredników. Z drugiej strony, elementem Polish Price Paradox są zbyt niskie dla kolekcjonerów zagranicznych ceny dobrych dzieł sztuki w Polsce, w porównaniu do cen artystów światowych. Ów paradoks polega na tym, że zbyt niska kwota odstrasza znaczących kolekcjonerów, ponieważ na rozwiniętych rynkach sztuki miarą wartości dzieła jest przede wszystkim jego wysoka cena<sup>10</sup>. Ten brak zainteresowania znaczących zagranicznych kolekcjonerów prywatnych i instytucjonalnych (muzeów) powoduje z kolei, że w obiegu rynkowym brakuje prac artystów polskich, którzy, choć klasą artystyczną dorównują artystom zachodnim, są przez rynek, z uwagi na o wiele niższą wycenę, niżżej oceniani artystycznie (albo wręcz niezauważalni). Twórczość cenionych w Polsce artystów, takich jak Jacek Malczewski, Jan Matejko czy współczesnych, np. Jerzego Nowosielskiego czy Jana Tarasina, praktycznie w ogóle nie jest obiektem zainteresowania kolekcjonerów zagranicznych, a wyłącznie polskich licytujących pojawiające się z rzadka na aukcjach zagranicznych obiekty tych artystów.

Polish Price Paradox dotyka w różnym stopniu poszczególnych segmentów rynku. Najbardziej zauważalne jest w obszarze malarstwa, które stanowi największy fragment rynku, od strony podmiotowej (ilościowej) i finansowej. Zjawisko „3P” od pewnego czasu starają się wykorzystywać handlujący falsyfikatami. Okazuje się bowiem, że łatwiej sprzedać dobre falsyfikaty poloników za granicą niż w Polsce, co więcej, zysk z tego jest większy, sprzedaż pewniejsza, a ryzyko mniejsze. W modelowym opisie zjawiska fałszów z „3P” wykorzystana zostanie jedna ze spraw. Osoby handlujące falsyfikatami, wiedząc, że sprzedaż nastąpi za granicą, stawiają na dodatkowe uprawdopodobnienie obiektu, tylko po to, by uniknąć jakichkolwiek badań fizykochemicznych. Wywóz takiego falsyfikatu z Polski nie jest problemem, ponieważ nie podpada on pod warunki określone przez ustawę o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami w odniesieniu do jednorazowego pozwolenie na wywóz stały. Tym samym opuszcza Polskę jako kopia, co potwierdza ewentualnie opinia prywatna jakoby wyspecjalizowanego podmiotu. W takim przypadku granica między falsyfikatem a kopią jest bardzo cienka i trudna do ustalenia. Następnie obiekt oferowany jest w zagranicznym domu aukcyjnym, który często decyduje się na zakup takiego przedmiotu, gdy jego cena jest atrakcyjna i istnieje duże prawdopodobieństwo, że zostanie sprzedany na aukcji. Wiele domów aukcyjnych, głównie niemieckich, angielskich, francuskich i szwedzkich, wie, że polonika kupują sami Polacy (ewentualnie Rosjanie – w przypadku „spornych narodowo”



Po lewej i prawej: falsyfikaty prac Franciszka Starowieyskiego, fot. www.allegro.pl



Falsyfikat pracy Ferdynanda Ruszczyca, fot. www.allegro.pl

artystów jak Henryk Siemiradzki). 5 grudnia 2012 r. paryski dom aukcyjny Tajan sprzedał olejny *Autoportret* Jacka Malczewskiego (51 x 67 cm) za 39 tys. euro, przy cenie szacunkowej 30–50 tys. euro. W opisie katalogowym obiekt posiadał ekspertyzę dr. Kazimierza Buczkowskiego znanego jeszcze przed II wojną światową historyka sztuki i kustosa. W Polsce ekspertyza ta od razu zostałaby zdyskwalifikowana, ponieważ pisana była na komputerze i opatrzona datą późniejszą niż data śmierci autora. Obiekt z pewnością był falsyfikatem i to kontaminacyjnym, czyli poskładanym z różnych motywów z obrazów Jacka Malczewskiego. W Polsce nawet na podstawie badań styloznanawczych nie przeszedłby pozytywnie weryfikacji w żadnym dobrym domu aukcyjnym (szczególnie z uwagi na motyw kosi, użyty dość przypadkowo). Dla francuskiego domu aukcyjnego był jednak dobrze namalowany, miał sygnaturę oraz posiadał ową „ekspertyzę”. Co więcej, na odwrociu znajdowały się ślady po zdartej naklejce, co miało sugerować, że był pokazywany na wystawie (typowy zabieg faszery). Dziś często falsyfikuje się także naklejki wystawowe, tak by jeszcze bardziej uwiarygodnić obiekt.

Tabela 1	Polonika oferowane na aukcjach za granicą	Polonika oferowane za granicą, a następnie oferowane w Polsce (także w następnych latach)
2008	259	138
2009	254	141
2010	321	189
2011	318	221
2012	303	219
2013	341	279
2014	316	207 (oferowane także w 2015 r.)

Liczba dzieł sztuki (poloników – malarstwo, rysunek) oferowanych na aukcjach zagranicznych, które następnie znalazły się w ofercie polskich antykwariatów (galerii) i domów aukcyjnych w latach 2008–2014; opracowanie własne na podstawie projektu monitorowania rynku

Polacy poszukują poloników za granicą albo w celach kolekcjonerskich, albo handlowych. Z roku na rok przybywa obiektów kupowanych w innych krajach, a następnie oferowanych w wyższych cenach, nieraz pod zmienionymi tytułami, w Polsce. Widać to na przykładzie prac niektórych artystów z École de Paris, ale proces ten zaczyna dotyczyć także klasyków sztuki współczesnej, np. Tadeusza Kantora, Wojciecha Fangora, Leona Tarasewicza, których też kupują za granicą polscy kolekcjonerzy.

Jeśli obraz przywieziony do Polski nie trafia do handlu, ale do prywatnej kolekcji, to szansa na sprawdzenie jego atrybucji w krótkim czasie jest jeszcze mniejsza<sup>11</sup>. Nabywca jest bowiem przekonany, że dokonał dobrego zakupu, w lepszym, bardziej renomowanym, bo zagranicznym domu aukcyjnym. Efekt „3P” umożliwia więc handlującym falsyfiatami uzyskanie dodatkowego zabezpieczenia. Ponieważ obiekt przywieziony do Polski często nie jest zgłaszany, dopiero po latach (jeżeli w ogóle) może zostać zakwestionowana jego autentyczność. Wtedy organem prowadzącym postępowanie będzie policja (prokuratura) polska, która z racji kosztów oraz utrudnionej pomocy prawnej (zważywszy na rodzaj sprawy) już na wstępnym etapie spotka się z trudnościami. Szanse na ukrócenie tego procederu stają się przez to jeszcze mniejsze, niż gdyby falsyfikat kupiono w Polsce. Te elementy handlujący falsyfiatami także biorą pod uwagę, chcąc oferować polskie obiekty za granicą. Najlepszym dowodem na to jest fakt, że sprawy podobne kazuśowi Malczewskiego z Tajan powtarzają się w przypadku prac m.in. Olgi Boznańskiej, Alfreda Wierusza-Kowalskiego, Jana Matejki i będą się powtarzały z czasem w odniesieniu także do sztuki współczesnej (dziś już dotyczą prac Henryka Stażewskiego).

Polish Price Paradox, choć niesie ze sobą zagrożenia, np. w postaci bezkrytycznych zakupów poloników przez Polaków, ma jednak swoje pozytywne strony, jakimi są: powrót poloników z zagranicy i informacja zwrotna z rynku polskiego dla rynku światowego. Większość znaczących rodzimych domów aukcyjnych współpracuje z firmami oferującymi światowe zestawienia wyników aukcyjnych, np. Artprice czy Artvalue. Sprawia

to, że polskie notowania poloników wcześniej oferowanych za granicą trafiają do ogólnego zestawienia aukcyjnego, na podstawie którego tworzone są indeksy, a w konsekwencji widać tendencję zwyżkową polskich artystów. Oczywiście obecnie nie jest ona zauważalna przez szeregowego nabywcę na rynku choćby europejskim, jednakże systematyczny wzrost cen powoduje budowanie dobrej atmosfery wokół rynkowości naszej sztuki.

Rynkowość ta jest jednak coraz silniej podkręcana przez pośredników, do Polski przeniknęło już bowiem zjawisko aukcji „żyrandolowych”, znanych w krajach anglosaskich<sup>12</sup>, a będących efektem naturalnej asymetrii informacji na rynku aukcyjnym. Zagadnienia asymetrii są podstawą badań głównie ekonomistów, a rynek sztuki nie jest specjalnie wdzięcznym tematem do tworzenia bezspornych ustaleń, ponieważ występuje tu zbyt duże bogactwo danych, zróżnicowane doświadczenie, siła finansowa oferentów oraz zmienne skłonności do ryzyka. Na czym polega ów „żyrandol”? Początkowo pośrednicy dla utrzymania tempa aukcji przyjmowali fikcyjne postąpienia „ze ściany” lub „z sufitu”<sup>13</sup>, a więc nie od rzeczywistych oferentów<sup>14</sup>. Z czasem proces ten w wielu zachodnich domach aukcyjnych stał się na tyle podejrzany, że musiała nastąpić modyfikacja i owym „sztucznym żyrandolom”, czyli nieistniejącym oferentom, zaczęto przypisywać numery aukcyjne, tak by u innych kupujących powstało wrażenie rzeczywistego licytującego. Najdojrzalszą postacią jest jednak wprowadzenie do aukcji „żyrandolowych” gwaranta, tj. osoby, która bierze na siebie zakup licytowanego obiektu lub choćby wrażenie jego zakupu. „Żyrandolowe” aukcje z gwarantem praktykują głównie domy aukcyjne, które posługują się ceną rezerwową lub gwarancyjną (gwarantowaną). Różnice między nimi nieraz są celowo zacierane<sup>15</sup>. Wprowadzanie takich cen i tym samym możliwości licytacji oferenta z samym aukcjonerem ma swoje uzasadnienie nie tylko w chęci uzyskania przez sprzedającego satysfakcjonującej ceny, ale przede wszystkim w przebiceniu kwoty wywoławczej i przeciwdziałaniu spadkom cen.

Porównanie polskich domów aukcyjnych musi budzić u obserwatorów pewne zdziwienie nie tylko co do poziomu cen, ale przede wszystkim sprzedaży procentowej oferty. Bardzo często to właśnie bardziej pokazanie liczby transakcji niż wysokości cen decyduje o budowaniu pozycji i pozyskiwaniu najlepszych dzieł sztuki do oferty. Pozornie większa sprzedaż powoduje, że sprzedający skorzystają z pośrednictwa właśnie tego domu aukcyjnego. Wprowadzenie gwarantów w „żyrandolowych” aukcjach ma w pewien sposób zabezpieczać interesy, ponieważ w ten sposób utrzymuje się modę na kierunek

i zapobiega spadkowi cen niektórych artystów. Odnosi się to głównie do dzieł sztuki stanowiących własność domu aukcyjnego albo zaprzyjaźnionych antykwariuszy czy galerzystów (od których dom aukcyjny regularnie pozyskuje dzieła sztuki na aukcję). Bywa, że gwarantem zostaje kolekcjoner, „działacz” lub przedstawiciel galerii, z której pochodzi obiekt. W krajach zachodnich zdarza się, że jest to bank kredytujący zakup dzieła sztuki. Gwarant może uzyskiwać różnego rodzaju profity z tego, że chce uczestniczyć w „żyrandolowej” aukcji. Dom aukcyjny, w przeciwieństwie do oferentów, jeszcze przed rozpoczęciem licytacji ustala z gwarantem kwotę, za jaką ma być kupione dane dzieło sztuki. Jest ona wyższa nie tylko od ceny wywoławczej, ale i od dolnej granicy estymacji.

Gdy w toku licytacji nie znajdzie się żaden oferent, który przebije gwaranta, to możliwe są aż trzy rozwiązania, w zależności od wcześniejszych lub następczych ustaleń z domem aukcyjnym. W pierwszym przypadku cena gwarantowana jest jednocześnie ceną młotkową i ceną sprzedaży, bo gwarant nie ponosi opłaty (jest to rozwiązanie rzadko spotykane, bo najmniej atrakcyjne dla gwaranta). W drugim następuje dalsza licytacja w górę i choć cena sprzedaży to cena gwarantowana, to jednak gwarant uzyskuje wysoki wynik aukcyjny dla zakupionego dzieła, przewyższający cenę, którą w rzeczywistości zapłacił, a wynik ten trafia do notowań aukcyjnych. W trzecim wariantcie gwarant nie kupuje w rzeczywistości dzieła sztuki, choć pozostaje wynik aukcyjny, który trafia do zestawień notowań. Gwarant niewiele traci i nie jest zmuszany do zakupu obiektu. Sytuację taką bardzo łatwo zataić, szczególnie w państwach, w których nie pieczętuje się wyników aukcyjnych (np. w Polsce)<sup>16</sup>. Dlatego wiele obiektów jakoby sprzedanych powraca z czasem na rynek jeszcze przed tzw. naturalnym recyklem będącym np. efektem czyszczenia kolekcji.

Sytuacja jest zgoła odmienna, gdy ostatecznie to nie gwarant, ale inny oferent zaproponował wyższą sumę. W takim wypadku gwarant i dom aukcyjny dzielą się kwotą stanowiącą różnicę między ceną gwarantowaną przez gwaranta a ceną sprzedaży, najczęściej w stosunku 30% do 70%, albo 50% do 50%, (ilustruje to Tabela 2).

W Polsce nowe przepisy dotyczące aukcji zostały wprowadzone w 2003 r. W odniesieniu do rynku sztuki i „żyrandolowych” aukcji nie został zastosowany ani razu art. 70[5] kodeksu cywilnego, zgodnie z którym:

„§ 1 Organizator oraz uczestnik aukcji albo przetargu może żądać unieważnienia zawartej umowy, jeżeli strona tej umowy, inny uczestnik lub osoba działająca w porozumieniu z nimi

Tabela 2	Kupuje gwarant	Kupuje inny nabywca niż gwarant	Uwagi
Cena wywoławcza	60 000	60 000	
Cena szacunkowa dolna	100 000	100 000	
Cena gwarantowana	120 000 (to cena sprzedaży, brak opłaty)	120 000 (nieznana kupującemu)	
Cena młotkowa		140 000	Często bliska cenie szacunkowej górnej
Cena sprzedaży	wersje: a) kupuje po cenie gwarancyjnej b) dalsza licytacja w górę (kupuje jednak po cenie gwarancyjnej) – efekt demonstracji wyniku c) nie kupuje, zostaje wynik	161 000 (15%)	161 000 – 120 000 = 41 000 do podziału I wariant – 30% do 70% – 12 300 dla gwaranta II wariant – 50% do 50% – 20 500 dla gwaranta

wpłynęła na wynik aukcji albo przetargu w sposób sprzeczny z prawem lub dobrymi obyczajami. Jeżeli umowa została zawarta na cudzy rachunek, jej unieważnienia może żądać także ten, na czyj rachunek umowa została zawarta, lub dający zlecenie

§ 2. Uprawnienie powyższe wygasa z upływem miesiąca od dnia, w którym uprawniony dowiedział się o istnieniu przyczyny unieważnienia, nie później jednak niż z upływem roku od dnia zawarcia umowy.”

Przyczyn jest kilka i wszystkie one wynikają ze specyfiki rynku sztuki:

- Kupujący w praktyce nie domagają się większego nadzoru prawnego nad rynkiem, bo podświadomie oczekują, że w przyszłości skorzystają z tej samej nieefektywności rynku.
- Kupujący akceptują niesprawiedliwą dźwignię pośredników, bo obok estetyki coraz większą uwagę przywiązują do potencjału inwestycyjnego. Dynamika preferencji kupujących i sprzedających, a także pośredników jest zgodna.
- Żaden z uczestników rynku nie potwierdzi, że dał sobą manipulować, szczególnie gdy w dalszej perspektywie służy to im samym.
- Brak efektywności dowodowej (problemy dowodowe i terminy) i ekonomicznej. Podniesienie roszczenia tak naprawdę nie tyle kładzie się cieniem na domu aukcyjnym, co na samym obiekcie będącym przedmiotem licytacji, a w konsekwencji nieraz na innych obiektach tego artysty czy reprezentujących dany kierunek. Skoro oferent licytował dany obiekt, to znaczy, że był nim zainteresowany, a tym samym nie jest w jego interesie podważanie cen innych obiektów tego artysty.

Przyzwolenie na „zyrandolowe” aukcje powoduje ucieranie się patologii na rynku sztuki, nie tylko w obszarze cen. Nie oznacza to jednak konieczności nerwowych ruchów legislacyjnych, bo nieraz lekarstwo może się okazać gorsze od choroby. Istnieją na gruncie prawa polskiego sposoby ograniczania sztucznego budowania cen np. za pomocą *droit de suite*<sup>17</sup> czy poprzez szersze wykorzystywanie mechanizmu zawartego w Ustawie o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu z 2000 r.<sup>18</sup> W każdym regulaminie aukcyjnym jest do niej odwołanie, ale pod znakiem zapytania stoi jej stosowanie w zakresie zbierania danych osobowych kupujących dzieła sztuki, które kosztuje więcej niż 15 tys. euro.

Skoro istnieje asymetryczność informacji, a w praktyce działań i ich skutków dla poszczególnych uczestników rynku sztuki, powstaje pytanie, na ile ustawodawca powinien ingerować w rynek sztuki po stronie wydaję się najstarszej jego części, tj. nabywców. Odpowiedź nie jest prosta, zważywszy choćby na problem falsyfikatów oraz „zyrandolowe” aukcje. Przecież istnieje art. 286 k.k., 109 a i 109b Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami oraz art. 70 k.c. Pozostaje pytanie o koszty, możliwości dowodowe i efekt świadomościowy nie tylko uczestników rynku, ale i organów ścigania czy organów sądowych.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Zob. więcej: Wojciech Szafrąński, *Mity i patologie obrotu dziełami sztuki*, „Santander Art & Culture Law Review” 2015, nr 1, s. 135–172.
- <sup>2</sup> „Działacze” to osoby, które, choć nie prowadzą oficjalnie działalności związanej z handlem dziełami sztuki, w rzeczywistości utrzymują się z tego procederu, działając na zlecenie podmiotów wyspecjalizowanych w handlu (dostarczając np. obiekty na aukcje) albo przeciw nim (stosując tzw. „opluwanie” towaru czy rynku dla własnych celów, polegające np. na niezasadnym przekonywaniu o licznych

- falsyfikatach, ukrytych wadach fizycznych albo prawnych, zmwów antykwariuszy wymierzonych w nabywców).
- <sup>3</sup> Powstaje przykładowo pytanie o procentowy udział „masy” zabytkowej w meblu, by uznać go za obiekt autentyczny, a nie kopię czy falsyfikat. Przed takim pytaniem nie stanęły jeszcze polskie sądy.
- <sup>4</sup> Warto także wskazać na inne opracowania: Tadeusza Widły, Wiesława Pływaczewskiego, Agnieszki Szczekali, Bartłomieja Gadeckiego, Dariusza Wilka, Wojciecha Szafrąńskiego.
- <sup>5</sup> Zob. Wojciech Szafrąński, *Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z perspektywy faszera – wokół art. 109a i 109b*, w: Kamil Zeidler (red.), *Prawo ochrony zabytków*, Warszawa–Gdańsk 2014, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego i Wolters Kluwer, s. 570–586 (tu wywiad z faszermem).
- <sup>6</sup> Por. Dariusz Wilk, *Faszerstwa dzieł sztuki i zabytków – przestępstwa porzucone przez organy ścigania w ujęciu prawnym i kryminalistycznym*, w: Małgorzata Trybus, Tomasz Wilk (red.), *Przestępstwa rzadko podejmowane przez organy ścigania – aspekty kryminalistyczne, materialnoprawne i procesowe*, Rzeszów 2013, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, s. 334–348.
- <sup>7</sup> Zob. propozycja Bartłomieja Gadeckiego, *Karnoprawna ochrona autentyczności zabytków – aktualny stan prawny i propozycje de lege ferenda*, w: Kamil Zeidler (red.), *Prawo ochrony zabytków*, Warszawa–Gdańsk 2014, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego i Wolters Kluwer, s. 558–569.
- <sup>8</sup> Takim postanowieniem sądu zakończyła się sprawa faszery: Magdaleny K-C i Katarzyny Z. zatrzymanych w 2011 r. w Krakowie.
- <sup>9</sup> Propozycję nazwy zgłaszali moi studenci z WPIA UAM podczas zajęć z obrotu dziełami sztuki. Więcej na temat „3P” zob. Wojciech Szafrąński, *Polish Price Paradox – o mechanizmach towarzyszących „polskim” dziełom sztuki na aukcjach zagranicznych. Korzyści i zagrożenia dla rodzimego rynku*, w: Alicja Jagielska-Burdak, Wojciech Szafrąński (red.), *Kultura w praktyce. Zagadnienia prawne*, t. 2, Poznań 2013, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 77–90.
- <sup>10</sup> Zwracał na to uwagę Rafał Kamecki, właściciel portalu Artinfo.pl, zob. Janusz Miliszkiewicz, *Niska cena polskich obrazów odstrasza. Rozmowa z Rafałem Kameckim*, „Rzeczpospolita” („Moja Kolekcja”), 2.09.2010 r.
- <sup>11</sup> W przypadku falsyfikatu Jacka Malczewskiego dopiero w 2014 r.
- <sup>12</sup> Por. Leonard DuBoff, Christy O. King, *Art Law in a Nutshell*, Thomson West 2006, s. 49–50; Don Thompson, *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art*, Aurum London 2008, s. 129–143; Daniel Grant, *Legislators seek to stop „chandelier bidding” at auction*, „Artnews”, 9.04.2007 r.
- <sup>13</sup> Polegają one na tym, iż aukcjoner utrzymując tempo aukcji, nie tylko przyjmuje postąpienia rzeczywistych oferentów, ale w sposób niezauważalny dla uczestników aukcji udaje, iż licytuje ktoś jeszcze, kto znajduje się na końcu sali, względnie w miejscu bliżej nieokreślonym – stąd określenia postąpienia „ze ściany” albo „z sufitu”.
- <sup>14</sup> Piotr Stec, *Nierzetelne praktyki aukcyjne i środki ich zwalczania w wybranych obcych systemach prawnych*, „Opolskie Studia Administracyjno-Prawne” 2011, t. 8, s. 83–90.
- <sup>15</sup> Cena rezerwowa – minimalna kwota, za jaką dzieło sztuki może zmienić właściciela (efekt negocjacji). Nie ma tu ryzyka dla domu aukcyjnego, on tylko informuje, że dany obiekt posiada cenę rezerwową. Co do zasady, powinna być ona wyższa od ceny wywoławczej i to dwukrotnie oraz znajdować się w okolicach dolnej granicy ceny szacunkowej (najczęściej o 10% mniej). Cena gwarancyjna – efekt negocjacji pomiędzy domem aukcyjnym a właścicielem dzieła sztuki, określa minimalną kwotę, jaką wystawiający obiekt otrzyma za dzieło sztuki. Pociąga to pewne ryzyko po stronie domu aukcyjnego, ale może przynieść także większy zysk.
- <sup>16</sup> W niektórych państwach europejskich (w przeciwieństwie do Polski) istnieje znaczący udział czynnika publicznego w aukcjach, np. urzędnicy w Szwajcarii czy w krajach Beneluksu są wyposażeni w uprawnienia policji sesyjnej, tj. mogą cofnąć postąpienia, pieczętując także wyniki aukcyjne.
- <sup>17</sup> *Droit de suite* czyli prawo autora (jego spadkobierców) do otrzymywania określonego w sposób procentowy wynagrodzenia za kolejną sprzedaż dzieła w przypadku, gdy odsprzedaż ta ma charakter zawodowy. Konsekwentne stosowanie tej instytucji także przy udziale organizacji zbiorowego zarządzania i pobieranie opłat z tego tytułu spowodowałyby, że wyższe sztuczne ceny obciążone byłyby wyższą opłatą, tym samym korzyści dla takich podmiotów byłyby mniejsze i musiałyby one przeliczyć opłacalność stosowania takich aukcji „zyrandolowych” w stosunku do określonych obiektów, przy konieczności odprowadzenia wynagrodzenia dla twórcy.
- <sup>18</sup> O sposobach wykorzystywania *droit de suite* odnośnie walki z falsyfikatami zob. Agnieszka Damasiewicz, *Czy droit de suite ograniczy handel falsyfikatami?*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 2010, nr 2, s. 34–36.

## DR WOJCIECH SZAFRĄŃSKI

Adiunkt na Wydziale Prawa i Administracji UAM w Poznaniu. Ekspert ds. rynku sztuki. Współpracuje z instytucjami państwowymi w zakresie przeciwdziałania i ścigania przestępstw przeciwko dziedzictwu, w szczególności faszerstw oraz kradzieży dzieł sztuki. Redaktor serii „Wokół problematyki prawnej zabytków i dzieł sztuki” oraz „Kultura w praktyce”. Z-ca red. naczelnego „Santander Art & Culture Law Review”.