

OLIVIA RYBAK-KARKOSZ  <https://orcid.org/0000-0001-5335-1216>

Uniwersytet Śląski w Katowicach
olivia.rybak@us.edu.pl

*Rodzaje odbitek występujących w grafice artystycznej
w kontekście nieuczciwych zachowań uczestników rynku dzieł
sztuki*

ABSTRACT

*Types of copies in artistic prints in the context of dishonest behaviour of art market
participants*

The study analyses dishonest activities related to the types of copies of artistic prints, which are undertaken by participants of the art market. In the introduction, legal regulations concerning counterfeiting of artistic prints were discussed. Appropriate legal qualification of an act is important in the context of assigning criminal responsibility and the level of threat of punishment. As a rule, if an object is a historical monument within the meaning of the Act on the protection of historical monuments, the provisions of art. 109a are applied, which penalises counterfeiting or falsifying the historical monument in order to use it in the trade of historical monuments. Other cases are governed by art. 286 § 1 of the Penal Code, which penalises fraud. However, not all actions undertaken by dishonest bidders and concerning the disposal of a plate or interference with the composition placed on it constitute forgery. Some of them constitute fraud, others, for example, deliberate lowering of the print run in order to artificially increase the demand for a given object. The article then lists the types of copies and briefly describes them. These include: copies made by the printmaker or a printmaking workshop working with the printmaker, copies with an original purpose other than commercial, posthumous copies, and copies from retouched plates, corrected or altered to some extent. The type of the copy is one of the factors determining the collector's value of artistic prints. The last part of the study was devoted to state alteration, which is one of the ways of counterfeiting artistic prints. Condition alteration may be the effect of interference in the original plate or the copy itself. The final effect of the procedure is the change of the copy

or the plate, which results in the adoption of a different state. Final conclusions are included at the end.

Keywords: forgery of print, state of a print, reworking the plate

Słowa kluczowe: fałszerstwo grafiki artystycznej, stan grafiki, przerabianie matrycy

Wstęp

Celem opracowania jest opisanie rodzajów odbitek występujących w grafice artystycznej i działań podejmowanych przez nieuczciwych oferentów obecnych na rynku sztuki. Niska podaż i wysoki popyt najbardziej rzadkich rycin skłaniają fałszerzy do przerabiania stanu odbitki. Nie wszystkie jednak działania podejmowane przez nieuczciwych oferentów, a dotyczące rozporządzania matrycą czy ingerencji w kompozycję na niej umieszczoną, stanowią fałszerstwo – niektóre wypełniają znamiona oszustwa lub innego zwodniczego zachowania mogącego stanowić przestępstwo. Odpowiednia kwalifikacja prawna czynu jest istotna w kontekście możliwości przypisania odpowiedzialności karnej i wysokości zagrożenia karą. W przypadku fałszerstwa grafiki artystycznej możliwy jest wybór kwalifikacji spośród kilku ustaw, czyli Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Kodeksu karnego i Ustawy o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji. W literaturze przedmiotu wielokrotnie podkreślano niedoskonałość polskiego prawa w zakresie ochrony przed fałszyfikatami oraz zwiększania bezpieczeństwa i pewności obrotu. Odpowiedzią na te postulaty miały być przepisy Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Jeżeli przedmiotem przestępstwa jest zabytek w rozumieniu art. 3 tej ustawy, zastosowanie znajdzie art. 109a przewidujący penalizację (grzywnę, karę ograniczenia wolności lub pozbawienia wolności do lat 2) przerobienia lub podrobienia zabytku w celu użycia go w obrocie zabytkami. Jeżeli dodatkowo, w wyniku przerobienia zabytku, doszło do jego uszkodzenia lub zniszczenia, dochodzi do zbiegu realnego z art. 108 ust. 1. Natomiast zbycie takiego obiektu jako zabytku skutkuje realnym zbiegiem z art. 109b. Brak komplementarności ochrony wynikający z tych przepisów uniemożliwia jednak przyznanie ochrony innym dziełom sztuki (np. grafice współczesnej). Dodatkowo konieczne jest wykazanie bezpośredniego zamiaru wprowadzenia fałszyfikatu do obrotu przez sprawcę¹, co powoduje, że przestępstwo to można popełnić tylko świadomie. Brak penalizacji nieumyślnego popełnienia przestępstwa utrudnia postępowanie dowodowe, co najczęściej skutkuje umorzeniem postępowania. W związku z tym nadal najczęściej stosowanym przepisem jest art. 286 § 1 penalizujący przestępstwo oszustwa. Z tym przepisem wiążą się jednak inne trudności dowodowe, konieczne jest bowiem kumulatywne wypełnienie znamion opisanych w tym przepisie, tj. działanie w celu osiągnięcia korzyści majątkowej za pomocą wprowadzenia osoby w błąd²;

¹ M. Trzciniński, *Przestępczość przeciwko zabytkom archeologicznym. Problematyka prawno-kryminalistyczna*, Warszawa 2010, s. 54.

² W wypadku odbitek graficznych będzie to najczęściej fałszywe przeświadczenie kupującego, że nabywany obiekt jest dziełem autentycznym, co jest niezgodne z faktycznym stanem rzeczy.

wyzyskania błędu lub niezdolności do należytego pojmowania przedsiębranego działania skutkujące doprowadzeniem osoby do niekorzystnego rozporządzenia własnym lub cudzym mieniem. Nie jest łatwe, szczególnie na gruncie sztuki, ustalenie, że sprawca, przyjmując na siebie zobowiązanie, z góry powziął zamiar niedotrzymania go. Oprócz tego trudności dowodowe pojawiają się w przypadku konieczności udowodnienia, że sprawca działał z bezpośrednim zamiarem uzyskania korzyści majątkowej³, ponieważ samo wytworzenie fałszyfikatu lub ujawnienie fałszerstwa nie wystarcza do wypełnienia znamion oszustwa⁴. Wytworzenie fałszyfikatu kwalifikowane byłoby jako przygotowanie do popełnienia przestępstwa oszustwa, co, zgodnie z art. 16 § 2 k.k., nie będzie karalne.

Na gruncie sztuki możliwe jest zastosowanie art. 286 § 1 w związku z art. 294 § 1 w przypadku przestępstwa w stosunku do mienia znacznej wartości lub art. 294 § 2 w stosunku do dobra o szczególnym znaczeniu dla kultury. Wówczas zagrożenie karą pozbawienia wolności jest podwyższone i wynosi do dziesięciu lat (w artykule 286 § 1 górna granica wynosi osiem lat). Problem w stosowaniu przepisu stanowią jednak nieostrość nazwy: „dobra o szczególnym znaczeniu dla kultury” i niedefiniowalność sformułowania „znaczenie dla kultury” uniemożliwiający określenie przedmiotu ochrony prawnej⁵.

Oprócz fałszerstwa i oszustwa mogą mieć miejsce inne nieuczciwe praktyki uczestników rynku sztuki, takie jak np. świadome zaniżanie nakładu rycin mające na celu sztuczne zwiększenie popytu. Co więcej, wprowadzenie w błąd co do liczby numerowanych egzemplarzy dzieła oraz wprowadzanie do obrotu kolejnych odbitek, również w innym formacie, stanowią naruszenie pewności obrotu i narażają dodatkowo sprzedawcę na rękojmię za wady i odpowiedzialność za wady prawne regulowane przepisami 556, 568, 568¹, 573–576 kc⁶.

Rodzaje odbitek

Rodzaj odbitki jest jednym z czynników decydujących o wartości grafiki artystycznej na rynku kolekcjonerskim. Im jest ona rzadsza, tym, co oczywiste, bardziej przez kolekcjonerów pożądana. W najszerszym zakresie odbitki graficzne można podzielić w następujący sposób:

- odbitki wykonane przez grafika lub współpracujący z nim warsztat graficzny, tzw. ryciny właściwe;
- odbitki o pierwotnym przeznaczeniu innym niż komercyjne;
- odbitki pośmiertne, czyli wykonane z matryc zachowanych po śmierci grafika;
- odbitki późniejsze z matryc retuszowanych, poprawianych lub zmienionych w pewnym zakresie⁷.

³ M. Trzeciński, *op. cit.*, s. 53.

⁴ D. Wilk, *Fałszerstwa dzieł sztuki. Aspekty prawne i kryminalistyczne*, Warszawa 2015, s. 50.

⁵ J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna*, t. 2, Kraków 2001, s. 604–605.

⁶ *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydelko, Warszawa 2016, s. 52.

⁷ K. Krużel, *Wśród starych rycin. Wybrane zagadnienia opracowania formalnego dawnej grafiki*, Kraków 1999, s. 11.

O ile pojęcie „rycina właściwa” raczej nie budzi wątpliwości (w rozumieniu: odbitka wykonana przez grafika lub współpracujący z nim warsztat graficzny), o tyle mogą się one pojawić w przypadku próby określenia oryginalności takiego dzieła, pojmowanej jako udział artysty w procesie jego powstawania. Szczególnie kontrowersyjna jest kwestia stopnia zaangażowania artysty w proces, tzn. czy konieczny jest jego udział na każdym etapie pracy, czy wystarczy przedstawienie koncepcji, a później ostateczna aprobata gotowego dzieła. Zagadnienie to jednak pozostaje poza zakresem omawianej tematyki i było już przedmiotem innych rozważań, dlatego zostanie pominięte⁸.

Odbitki o pierwotnym przeznaczeniu innym niż komercyjne

Są to: odbitki stanowiące zapis kształtowania się procesu powstawania ryciny właściwej i dokonywanych zmian, odbitki przeznaczone do archiwum artysty lub ryciny kończące nakład. Pierwsze z nich to odbitki stanowe i kontrolne (próbne), czyli te, które wykonywane są w czasie opracowywania płyty przez artystę i służą wprowadzaniu korekty. Wykonywane mogą być również w kolorze – wówczas próbna odbitka znacząco różni się kolorystycznie od reszty nakładu. Naniesienie poprawek ułatwiać ma również odbitka odwrotna – wykonywana zaraz po wydrukowaniu odbitki mokrej od farby. Przykładana jest do niej czysta karta papieru, przez co kompozycja odcisnięta jest w lustrzanym odbiciu (odpowiadającym kompozycji na matrycy). Próbne są także odbitki z retuszami wykonywane przez artystę po naniesieniu ręcznego retuszu w celu sprawdzenia efektów graficznych i walorowych. Odbitkę kontrolną stanowi odbitka sprawdzająca, służąca dostosowaniu odpowiedniego formatu i gatunku papieru oraz farby, a także odbitka przedoznaczona, wykonywana przed ostatecznym wykończeniem matrycy i poświadczeniem przez artystę zakończenia pracy (poprzez umieszczenie sygnatury na gotowym dziele)⁹. Te ostatnie ryciny są cenione ze względu na najwyższą jakość wykonania (odbijane są jako pierwsze). Szczególnym rodzajem odbitki próbnej jest odbitka z remarkami. W grafice dawnej remarki służyły m.in. do testowania głębokości trawienia i umieszczane były na skraju płyty, poza właściwą kompozycją. Artyści na marginesie rytowali (często w formie żartu) portrety, figurki, drobne scenki niemające nic wspólnego z właściwą kompozycją ryciny¹⁰. Remarki stanowią element charakterystyczny rycin Daniela Chodowieckiego, który – na prośbę kolekcjonerów – przyjął za praktykę ozdabianie nimi marginesów i pozostawianie do druku na rycinach właściwych¹¹. Ryciną kończącą proces jest tzw. druga odbitka, będąca wyrazem aprobaty artysty co do jakości odbitki

⁸ Na temat kontrowersji dotyczących oryginalności w grafice *vide* O. Rybak-Karkosz, *Badanie autentyczności grafiki artystycznej – aspekty kryminalistyczne*, Toruń 2020, s. 44–54.

⁹ L. Kalinowski, *Grafika artystyczna i gabinety rycin* [w:] *Arcydzieła grafiki XV i XVI stulecia ze zbiorów graficznych Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, red. M. Podlowska-Reklewska, Kraków 1997, s. 24.

¹⁰ H. Wilder, *Grafika. Drzeworyt, miedzioryt, litografia. Wskazówki dla bibliotekarzy i miłośników sztuki*, Lwów 1922, s. 42.

¹¹ K. Zabuska, *Daniel Mikołaj Chodowiecki – czołowy ilustrator niemieckiego oświecenia* [w:] *eadem, Ryciny szkoły niemieckiej od końca XV do początku XIX wieku, część 2: Ryciny Daniela Chodowieckiego*, Gdańsk 2015, s. 9.

wykonanej przez profesjonalnego grafika i uznanie jej za wzór do sporządzenia nakładu; oznacza zgodę na rozpoczęcie druku.

Przeznaczenie inne niż komercyjne mają także egzemplarze artysty wykonane w drukarni lub samodzielnie przez artystę w liczbie nieprzekraczającej dziesięciu procent nakładu. Rycinami zaś kończącymi nakład są: odbitka weryfikacyjna (kończąca druk całego nakładu) i końcowa (odbitka przekreślona, potwierdzająca unieważnienie matrycy bądź jej zużycie w stopniu uniemożliwiającym ponowne użycie, wykonywana na zakończenie całego nakładu jako zaświadczenie o zniszczeniu płyty). Wszystkie odbitki opisane powyżej bardzo rzadko pojawiają się na rynku, dlatego też są szczególnie chętnie nabywane przez kolekcjonerów, a ich ceny są zwykle bardzo wysokie. Nie dziwi więc, że fałszerze przerabiają grafiki, starając się imitować wcześniejszy stan, poprzedzający ukończoną kompozycję ryciny właściwej.

Odbitki pośmiertne

Wśród badaczy panują rozbieżne interpretacje co do statusu odbitek pośmiertnych. Nie są one wykonane bezpośrednio przez artystę ani pod jego nadzorem, dlatego nie spełniają najbardziej wąskiej definicji grafiki oryginalnej. Jednocześnie odbitki wykonane niedługo po śmierci artysty odbijane są z matrycy opracowanej jeszcze przez niego samego. Skoro więc wysiłek twórczy artysty zostaje zachowany na matrycy, a nie na odbitkach wydrukowanych po śmierci, taka rycina powinna zostać uznana za oryginalne (ale późniejsze) dzieło¹². Odbitki pośmiertne wykonywane są dopóty, dopóki matryca nie ulegnie całkowitemu zużyciu. Dlatego największe wątpliwości co do oryginalności ryciny pojawiają się w sytuacji zużycia matrycy i odnowienia jej, oznaczającego najczęściej konieczność ponownego opracowania. Wówczas w wyniku ingerencji osób trzecich często dochodzi do zatarcia oryginalnej kompozycji artysty. Jako przykład posłużyć może matryca ryciny Rembrandta „Chrystus uzdrawiający chorych”, bardziej znana pod nazwą „Sto guldenów”, wykonana techniką suchej igły. Płyta używana była jeszcze na początku XVIII wieku. W tym czasie, w wyniku wielokrotnego nacisku prasy, zadziór uległ całkowitemu spłaszczeniu, a charakterystyczne dla suchej igły linie zostały całkowicie zatarte (na skutek wielokrotnego przecierania płyty)¹³. Mimo to matryca wykorzystywana była w dalszym druku, co wiązało się z koniecznością ręcznego poprawiania linii na odbitkach. Kolejny jej właściciel, William Baillie odnowił płytę, starając się przywrócić postać najwcześniejszego stanu¹⁴, chociaż w ten sposób powstał trzeci stan tej ryciny¹⁵.

Przykład ten ilustruje istotny problem, jakim jest kwestia korzystania w zakresie podmiotowym i przedmiotowym z matrycy artysty po jego śmierci. W grafice dawnej, jeżeli autor za życia nie podpisał umowy z wydawcą o przejście na niego praw własności matrycy po śmierci tego pierwszego, najczęściej w ich posiadanie spadkobiercy

¹² K. Krużel, *op. cit.*, s. 12.

¹³ *Fake? The Art of Deception*, red. M. Jones, London 1990, s. 53–54.

¹⁴ N. Stogdon, *Captain Baillie and 'The hundred guilder print'*, „Print Quarterly” 1996, nr 1, s. 53.

¹⁵ Sama kompozycja Rembrandta była tak popularna, że fałszowano ją również innymi metodami, m.in. stwarzając dokładną kopię lub tworząc reprodukcję w technice fotografii. *Vide Fake? The Art...*, s. 55.

grafika i do nich należała decyzja o dalszym dysponowaniu matrycami. W takim wypadku rodzina zwykle decydowała się na kontynuowanie produkcji rycin lub wystawienie matryc na licytację. Ich nabywcami byli z reguły wydawcy, którzy drukowali z nich kolejne odbitki. Czasami, jak w przypadku Jana Vermeyena, łączone były oba rozwiązania. Najpierw wdowa po artyście kontynuowała produkcję odbitek, a po jej śmierci matryce zostały sprzedane na aukcji i nadal były wykorzystywane do druku.

W związku z tym należałoby dokonać rozróżnienia na odbitki pośmiertne, czyli te, jak już zostało to wskazane powyżej, które odbijane są z matryc opracowanych przez ich twórcę, oraz na późniejsze odbitki drukowane z matryc ze zmianami wprowadzonymi przez osoby inne niż pierwotny twórca. Ten podział wymusza na wydawcach czy sprzedawcach konieczność opatrywania dzieł odpowiednimi oznaczeniami co do faktycznego udziału artysty w ich tworzeniu, co w konsekwencji powinno pozwalać na uniknięcie przypisania niewłaściwego statusu oferowanemu produktowi.

Odbitki późniejsze z matryc retuszowanych, poprawianych lub zmienionych

Jeżeli matryca uległa zużyciu i nie została odnowiona, w razie ponownego druku w miejscach, gdzie dukt był słabo odbity, ryciny były poprawiane ręcznie. W drzeworycie, miedziorycie czy akwafortcie stosowano do tego tusz indyjski i piórko, co można łatwo zidentyfikować. Tusz indyjski ma wyraźnie inny ton od tuszu drukarskiego oraz lekki połysk widoczny w odpowiednim oświetleniu. Co więcej, pociągnięcia pędzla wyraźnie różnią się od wyrytowanej lub wytrawionej kreski¹⁶. W akwatincie późniejsze odbitki ze zużytej matrycy identyfikuje się „testem braku akwatinty”, szczególnie widocznym we fragmentach kompozycji przedstawiających niebo. Braki uzupełniane są akwarelami, a ręczną ingerencją na odbitce zdradzają ślady „przelewania się” rogów¹⁷.

Nierzadko po odnowieniu matrycy widoczne są na niej bardzo słabe ślady linii naniesionych przez pierwotnego autora. To powoduje wątpliwości w kwalifikacji jako oryginalnych odbitych z niej rycin. Przykład stanowią matryce Lucasa van Leydena, które po zużyciu zostały na nowo wyrytowane i tylko w kilku fragmentach kompozycja zachowała oryginalny dukt¹⁸. Badacze zastanawiają się, czy nie można mówić w tym wypadku raczej o kopiach. Jeżeli natomiast matryca zachowana była w dobrym stanie i nie zachodziła potrzeba jej retuszowania, bardzo trudno jest odróżnić odbitki wykonane za życia artysty od pośmiertnych. Tym bardziej że wydawcy celowo nie umieszczali swoich adresów, aby nie zdradzać późniejszego statusu ryciny (co w takim wypadku nosiło znamiona oszustwa). Sprzedaż zużytych matryc była w pewnym stopniu problematyczna. Bardzo często pierwszy wydawca dokładał wszelkich starań, aby publikowane ryciny odznaczały się najwyższą jakością, podczas gdy dla kolejnych istotniejsza była kwestia wykorzystywania sukcesu pierwszej edycji i osiągnięcia jak największego

¹⁶ W.M. Ivins, Jr., *How prints look*, New York 1943, s. 117.

¹⁷ M.J. Gunn, *Print restoration and picture cleaning*, London 1911, s. 75.

¹⁸ A. Griffiths, *The print before photography: An introduction to European printmaking 1550–1820*, London 2016, s. 132.

nakładu, nawet kosztem gorszej jakości¹⁹. Jako przykład posłużyć może los matryc Williama Hogartha. W 1789 roku nabył je John Boydell, który rok później opublikował pośmiertne odbitki prac artysty z datą publikacji. Kolejna edycja nie została jednak opatrzona datą. Następnie płyty przeszły na własność wydawnictwa Baldwin, Cradock & Joy, które wydało w 1818 roku prace wykonane ze starych matryc Hogartha, ale też z nowych, opracowanych przez rytowników wydawnictwa. W 1864 roku oryginalne płyty nabył Bernard Quaritch. Najbardziej zużyte matryce przekazał Koronie i podczas I wojny światowej zostały one przetopione na amunicję²⁰. Reszta pozostaje w zasobach muzealnych i prywatnych kolekcjach²¹. Podobnie było z płytami Adriaena van Ostade oraz Rembrandta, chociaż w jego przypadku część matryc zniknęła, kiedy popadł w nie małe kłopoty finansowe. Znaczną ilością matryc dysponował Clement de Jonghe, który drukował z nich odbitki jeszcze za życia wielkiego Holendra²². Wszystkie te przypadki ilustrują, jak sprzedaż płyt na aukcji doprowadzała do ich niekontrolowanej eksploatacji przez wiele kolejnych lat. Znając ten problem, przeczni artyści, jak Daniel Chodowiecki, dokonując rozporządzeń w testamentach, określali zasady, których dochowanie miało stanowić warunek dopuszczający odbitki pośmiertne²³. Inni podpisali umowy z wydawcami, określające nabycie przez nich prawa własności matryc, a jeszcze inni prosili o ich zniszczenie albo zniekształcenie w stopniu uniemożliwiającym ich odbijanie. W taki sposób postąpili spadkobiercy Johna Smitha, oczekując, że płyty faktycznie zostaną przetopione. Jednak ich nowy właściciel bardzo dokładnie usunął ślady zniekształceń i przekazał do ponownego druku²⁴.

Ograniczeniem takich działań miała być praktyka niszczenia matryc po śmierci artysty, rozwinięta w XIX wieku. Zniszczenie mogło polegać na całkowitej destrukcji płyty lub zatarciu obrazu uniemożliwiającym ponowne wykorzystanie płyty, przełamaniu jej lub przekreśleniu. Ten ostatni sposób był najmniej inwazyjny. Zdarzały się więc przypadki drukowania kolejnych odbitek, pomimo widocznych kresek niszczących kompozycję. Również takie grafiki znajdowały nabywców. Współcześnie, po zakończonym procesie drukowania, w zależności od treści umowy zawartej z wydawcą, matryca powinna zostać zniszczona po wyczerpaniu nakładu, przede wszystkim dlatego, by zachować limitowaną, określoną w nakładzie, liczbę egzemplarzy. Artysta niszczy płytę albo ją znacząco przerabia. Najczęstsze sposoby to: przekreślenie kompozycji, przełamanie płyty, wyżłobienie otworów czy zmiana charakterystycznego kształtu. Niszczenie płyty nie jest jednak jedynym rozwiązaniem. W Hiszpanii, Francji czy we Włoszech artyści

¹⁹ *Ibidem*, s. 140.

²⁰ Na marginesie dodać można, że w przypadku całkowitego zużycia płyty miedziane nabywane były przez malarzy. Ten rodzaj podłoża w malarstwie był bardzo popularny w XVII wieku, a zużyte matryce graficzne były dużo tańsze niż nowe płyty. Ostatecznym losem niechcianych matryc był powrót do kuźni, gdzie były przetapiane albo przerabiane na nowe. Ale niezachowanie oryginalnej matrycy wynikać też mogło z innych przyczyn niż wola autora. Wiele płyt miedziorytniczych nie przetrwało, bo zostały przetopione na amunicję podczas I wojny światowej. W ten sposób zostały utracone płyty ze zbiorów m.in. Kupferstischkabinett w Dreźnie czy Oxford University Press.

²¹ F.L. Wilder, *How to identify old prints*, London 1969, s. 88–89.

²² G. Hałasa, *Grafiki Rembrandta. Oryginał, kopia, późne odbitki*, Poznań 2009, s. 20–21.

²³ K. Zabuska, *op. cit.*, s. 15.

²⁴ A. Griffiths, *op. cit.*, s. 140.

mogą przekazać matryce do Biblioteki Narodowej, która po upływie określonej liczby lat od śmierci artysty może udostępnić ją do ponownego druku. Taka możliwość jest dostępna dla artystów, którzy są właścicielami matrycy, ponieważ umowa z wydawcą może zakładać, że to jemu przysługuje to prawo. Niektóre umowy przewidują konieczność zniszczenia płyty i sporządzenia aktu notarialnego poświadczającego ten fakt²⁵.

Powyższe rozważania dowodzą konieczności nadania odmiennego statusu odbitek pośmiertnych powstałych niedługo po śmierci artysty z oryginalnych, nieretuszowanych matryc od rycin wykonanych wiek czy dwa później z matryc wielokrotnie przerabianych. Te ostatnie należy raczej uznać za kopie²⁶. Jeżeli w obrocie informacja o ponownym opracowaniu matrycy zostaje zatajona, a odbitki funkcjonują jako dzieła wykonane przez samego artystę, mamy do czynienia z oszustwem.

Nieuczciwe praktyki wydawców i sprzedawców rycin

Z problemem opisanym wyżej wiążą się nieuczciwe działania wydawców czy sprzedawców rycin. Skupowanie zużytych matryc, retuszowanie ich i ponowne odbijanie albo wykorzystanie do drukowania nowych odbitek²⁷ stanowią nieuczciwe praktyki, które nie są fałszerstwami, ale noszą znamiona oszustwa. Takim działaniom stawiany jest zarzut nierzetelności eksploatacji środka służącego do tworzenia oryginalnego dzieła. A w przypadku wstawienia w miejsce pierwotnego autora własnego nazwiska można mówić o plagiacie²⁸. Sebald Beham odświeżał matryce swojego zmarłego brata i ponownie z nich drukował, ale sygnował je własnym monogramem²⁹. Podobnie czynili Moretto da Brescia czy Tommaso da Modena – kupowali matryce od innych grafików, usuwali ich sygnatury i umieszczali w ich miejsce swoje, a odbite ryciny sprzedawali jako własne. Andrea Andreani odbijał z płyt Ugo da Carpi z dodaniem własnej sygnatury. Wiadomo też, że przynajmniej jedna z akwafort Rembrandta wykonana jest na płycie Herculesa Seghersa³⁰.

Odbitki późniejsze nie stanowią oszustwa dopóty, dopóki zawierają odpowiednią informację wskazującą na pośmiertne wykonanie. Posiadacze starych klocków, jak baron Jean Albrecht von Derschau, zlecali wykonanie odbitek na własny użytek. Sporządzane były przy użyciu współczesnych dla zlecniodawcy papierów i farb³¹. Wydawca Albin

²⁵ J. Catafal, C. Oliva, *Techniki graficzne*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2004, s. 25.

²⁶ G. Hałasa, *op. cit.*, s. 22.

²⁷ T. Maczuga, *O fałszerstwach na rynku grafiki*, „Gazeta Antykwaryczna” 1996, nr 8–9, s. 18.

²⁸ O plagiacie można mówić w odniesieniu do grafiki współczesnej, powstałej po ukształtowaniu się prawa autorskiego w rozumieniu dzisiejszym, tzn. obejmującym ochronę własności intelektualnej twórcy. Powstało ono pod koniec XIX wieku na skutek przyjęcia konwencji berneńskiej (objęła również grafikę). W grafice dawnej artystom przysługiwała inna forma ochrony. *Vide* O. Rybak-Karkosz, *Ochrona przysługująca twórcom grafiki artystycznej u mistrzów dawnych*, „Santander Art and Law Review” 2020, nr 1, s. 83–96.

²⁹ K. Krużel, *op. cit.*, s. 25.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ F. Arnau, *Sztuka fałszerzy – fałszerze sztuki. Trzydzieści wieków antykwarskich mistyfikacji*, przeł. F. Buhl, Warszawa 1988, s. 153.

Beaumont, aby nie wprowadzać nabywców w błąd, opatrzył faksymile dzieł Rembrandta odpowiednim oznaczeniem. Wkrótce jednak ich nabywcy zaczęli usuwać pieczęcie i ponownie je sprzedawać tym razem jako „oryginalne ryciny Rembrandta”. Niektóre z nich są rzeczywiście ładną podobne do oryginałów, tym bardziej że fałszerze spatynowali papier i dodali fałszywe znaki wodne³². Podobnie było z faksymile wykonanymi z odświeżonych płyt Raimondiego, Rossiego czy Lafreriego. Usunięcie oznaczeń doprowadzało do zwodniczego działania sprawców przez zatajenie informacji o rzeczywistym czasie powstania dzieła, skutkującego wprowadzeniem w błąd nabywców.

Podobny problem pojawia się w przypadku reprintów. Są to oryginalne dzieła, wykonywane ze starych form graficznych, ale odbijane na współczesnym papierze, współczesną farbą, przez co nie mają cech zabytkowego dokumentu. Dlatego też nie przedstawiają wartości kolekcjonerskiej³³. Niewłaściwy lub niepełny opis informujący o charakterze dzieła stanowi oszustwo i wprowadza w błąd potencjalnego nabywcę, który nie będąc świadomym faktycznego statusu nabywanego dzieła, może niekorzystnie rozporządzić swoim majątkiem.

Przerabianie stanu jako jedna z form fałszowania grafiki artystycznej

Fałszerstwo materialne opisane w art. 270 k.k. przewiduje dwie formy tego czynu – podrobienie i przerobienie dokumentu. Podobnie art. 310 k.k. przewidujący odpowiedzialność karną za fałszerstwo pieniędzy wskazuje wyżej wymienione formy. Odpowiada to zabiegom podejmowanym przez fałszerzy dzieł sztuki, co potwierdza w art. 109a Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, penalizująca fałszerstwo zabytków. W przypadku grafiki artystycznej przywołanie art. 310 k.k. jest nieprzypadkowe. Między fałszerstwem grafiki artystycznej a fałszerstwem banknotów (czyli przykładem grafiki użytkowej) można odnaleźć pewne podobieństwa. Z banknotami sfalszowanymi mamy do czynienia w przypadku, gdy przerabiane są oryginalne banknoty o niskich nominałach – usuwane są oznaczenia albo metodą ręczną, albo chemiczną, a w ich miejsce umieszczane są nominały wyższe (obecnie ten sposób jest stosowany rzadko). Można to odnieść do fałszerstwa stanu grafiki, gdzie poprzez usunięcie odpowiednich oznaczeń dochodzi do przerobienia odbitki na cenniejszą rynkowo (np. autorską lub próbną).

Przerobienie stanu może być rezultatem ingerencji w oryginalną matrycę bądź w samą odbitkę. Efektem końcowym zabiegu jest zmiana odbitki albo matrycy, która skutkuje przyjęciem przez tę odbitkę stanu innego niż rzeczywisty (a nie wytworzeniem zupełnie nowej odbitki, która imituje dzieło innego artysty). Matryca może zostać przerobiona np. przez usunięcie z niej napisu i w jego miejsce umieszczenie innego, bądź pozostawienie kompozycji bez inskrypcji. W grafice dawnej ten ostatni zabieg skutkował przerobieniem na stan próbny *avant la lettre*. Odbitka bez napisu może być również wynikiem usunięcia farby z tego fragmentu matrycy, który zawiera inskrypcję. Jeżeli jednak litery zostały głęboko wyryte, mogą zostawić widoczne ślady³⁴. Aby tego uniknąć,

³² *Ibidem*.

³³ K. Krużel, *op. cit.*, s. 12.

³⁴ A. Whitman, M.C. Salaman, *Whitman's print-collector's handbook*, London 1912, s. 15.

falszerze w zagłębieniach umieszczają biel hiszpańską³⁵. Oprócz tego do zafalszowań ryciny dochodzi przez wyklepywanie, cyzelowanie płyty czy wypolerowanie fragmentu kompozycji albo też wypełnianie wgłębień sproszkowanym talkiem lub kredą. Powstaje falsyfikat, a dokładniej stan zastępczy, imitujący stan wcześniejszy od rzeczywistego³⁶. W przypadku gdy w obrocie informacja o ponownym opracowaniu matrycy zostaje zatajona, a wspomniane odbitki funkcjonują jako dzieła wykonane przez samego artystę, można mówić o oszustwie.

Wśród falszerzy popularnym sposobem fałszowania stanu jest maskowanie³⁷, czyli zakrycie matrycy w odpowiednim miejscu kawałkiem papieru. Przykład takiego zabiegu stanowią falsyfikaty akwaforty Antona van Dycka z cyklu „Ikonaografia”. Zaangażowanie artysty w przygotowanie dzieł ograniczało się do wytrawienia głowy portretowanych postaci, pozostałe części opracowywali jego uczniowie. Falszerze na ukończonych matrycach zakryli korpus postaci, pozostawiając jedynie głowę, chcąc w ten sposób imitować wczesny stan dzieła. Dodatkowo imitowali piórkiem i tuszem indyjskim zarysowania i plamy charakterystyczne dla wczesnych stanów³⁸.

Bardziej skomplikowanym sposobem przerabiania odbitki jest łączenie maskowania z podwójnym odbijaniem. W ten sposób zmieniana jest albo kompozycja, albo odbitka, która przerabiana jest na inny rodzaj (najczęściej na odbitkę o przeznaczeniu innym niż komercyjne). Przykład stanowi falsyfikat akwaforty Rembrandta „Autoportret artysty z jego matką” znajdujący się w zbiorach Muzeum Brytyjskiego w Londynie. Falszerz połączył dwa arkusze dwóch akwafort Rembrandta: „Autoportret z Saskią” oraz „Matkę Rembrandta z ręką na piersi”. Fragment matrycy ukazujący portret Saskii został zakryty, a w jego miejsce został odbity wizerunek matki. Natomiast na drugiej matrycy zostały zakryte fragmenty ciemnego tła. Autorem tego falsyfikatu, wykonanego w XVIII wieku, był prawdopodobnie Claude-Henri Watelet, właściciel wielu matryc Rembrandta³⁹. Podobnie działał Jean de Bary, właściciel dwudziestu dziewięciu płyt Rembrandta: stworzył on grupę fałszywych stanów oraz dwie „nowe” ryciny metodą odbicia jednej matrycy na drugiej.

Przez podwójne odbijanie przerabiane są także ryciny właściwe. Falszerze umieszczają na nich sygnatury wyżej cenionych artystów, inskrypcje czy przywileje albo datę rzekomego powstania (jeżeli artysta wcześniej jej nie umieścił). Przykładem przerobienia dzieła tą metodą są falsyfikaty rycin Chodowieckiego. Za pomocą drugiej płyty na odbitkach dodrukowywano charakterystyczne remarki. Płyta służąca do sfalszowania musiała być znacznie większa od oryginalnej, aby nie uszkodzić widocznego na rycinie odcisku płyty⁴⁰. Problemem wiążącym się z tym rodzajem przerabiania matrycy są

³⁵ F. Demeure, *Les Impostures de L'art*, Paris 1951, s. 108. Mowa jest o węglenie wapnia w postaci bardzo drobnej mączki marmurowej, a nazwa własna uzależniona jest od pochodzenia, granulacji oraz barwy i posiada różne nazwy: biel świętojańska, biel z Meudon, biel hiszpańska, biancone.

³⁶ F. Arnau, *op. cit.*, s. 155.

³⁷ Było ono również stosowane przez samych artystów i nie wynikało z nieuczciwych pobudek – Charles Turner tym zabiegiem potwierdzał najwyższą jakość wykonania dzieła. A. Whitman, M.C. Salaman, *op. cit.*, s. 15.

³⁸ F.L. Wilder, *op. cit.*, s. 27.

³⁹ *Fake? The Art...*, s. 269.

⁴⁰ H. Wilder, *op. cit.*, s. 46.

widoczne na odbitce krawędzie papieru służącego do maskowania. Stąd możliwe jest ujawnienie takiego zabiegu – przede wszystkim widoczne są ślady dwukrotnego odbicia niektórych linii. Czasami podwójne linie pojawiają się, jeżeli w trakcie drukowania doszło do przesunięcia papieru, ale wtedy cała kompozycja odbita jest podwójnie⁴¹. Jeśli natomiast papier maskujący znajdował się w granicach marginesu kompozycji, fałszerze przycinają odpowiednio kartę papieru.

Przerobienie odbitki może również polegać na wydrapywaniu numeru lub litery przez fałszerza albo usunięciu różnic zdradzających późniejszy czas powstania⁴². Jeżeli rycina odbita jest na gładkim papierze, fałszerze mogą usunąć inskrypcję przez staranne ich usunięcie. Metod usuwania jest wiele – od mechanicznych (staranne wymazanie okrężnymi ruchami czy też za pomocą papieru ściernego lub nożyka) po chemiczne. Powoduje to jednak przerzedzenie papieru widoczne w świetle przechodzącym. W takim wypadku, jeżeli sygnatury są własnoręczne, umieszczone na *passpartout*, fałszerze mogą go odpowiednio przyciąć. W przypadku sygnowania grafiki ołówkiem fałszerze mogą wygumkować inskrypcję i przerobić rycinę na wcześniejszy stan. Aby ujawnić podobne zabiegi, niezbędne będzie przeprowadzenie analizy mechanoskopijnej mającej na celu badanie śladów mechanicznego oddziaływania narzędzi. Znajdzie ona zastosowanie zarówno w przypadku przycięcia lub usunięcia fragmentu papieru, obcięcia lub wydarcia, jak i w razie wywabienia lub mechanicznego usunięcia inskrypcji i uzupełnienia masą papierową przerzedzonego obszaru⁴³.

Najmniej skomplikowanym sposobem, niewymagającym używania narzędzi, jest ręczne przerobienie odbitki za pomocą tuszu i piórka. Fałszerz musi jednak wykazywać pewne zdolności artystyczne. W ten sposób „stworzony” został pierwszy stan akwaforty Claude’a Lorraina „Lot do Egiptu”: do istniejącej sygnatury *CLAV* dodano litery *DIO*⁴⁴.

Zakończenie

O wartości kolekcjonerskiej grafiki artystycznej decydują nie tylko, jak w przypadku pozostałych działów sztuki plastycznej, walory estetyczne czy pozycja artysty, ale również rodzaj odbitki. Ten aspekt wykorzystują nieuczciwi oferenci, którzy podejmują działania mające na celu wprowadzenie nabywcy w błąd co do faktycznego statusu oferowanego dzieła. Praktyki te mogą polegać na przerabianiu oryginalnej matrycy bądź ryciny w celu sfalszowania cenniejszego rynkowo rodzaju odbitki albo na niewłaściwym oznaczeniu dzieła lub zatajeniu informacji o rzeczywistym czasie jego powstania. O tym, że jest to problem ciągle aktualny, świadczą sprawy nagłaśniane przez media⁴⁵ czy stanowiska znawców problematyki przekazywane np. w formie wskazówek w poradnikach dla

⁴¹ F.L. Wilder, *op. cit.*, s. 27.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ D. Wilk, *op. cit.*, s. 324–325.

⁴⁴ O. Kurz, *Fakes: A handbook for collectors and students*, London 1948, s. 109–110.

⁴⁵ M. Esterow, *Art experts warn of a surging market in fake prints*, <https://www.nytimes.com/2020/01/24/arts/design/fake-art-prints.html> [dostęp: 1.06.2020].

kolekcjonerów⁴⁶. Ustalenie, czy dane działanie miało charakter fałszerstwa, czy innego zwodniczego działania, ma szczególne znaczenie w razie konieczności pociągnięcia sprawcy do odpowiedzialności karnej i odpowiedniej kwalifikacji prawnej jego czynu. Niestety trudności dowodowe, szczególnie konieczność wykazania istnienia zamiaru po stronie sprawcy, powodują, że rzadko dochodzi do zgłoszenia⁴⁷ lub ujawnienia takich spraw⁴⁸, a jeśli już zostanie wszczęte postępowanie, to często jest ono umarzone⁴⁹.

Bibliografia

- Arnaud F., *Sztuka fałszerzy – fałszerze sztuki. Trzydzieści wieków antykwarskich mistyfikacji*, przeł. F. Buhl, Warszawa 1988.
- Catafal J., Oliva C., *Techniki graficzne*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2004.
- Demeure F., *Les Impostures de L'art*, Paris 1951.
- Esterow M., *Art experts warn of a surging market in fake prints*, <https://www.nytimes.com/2020/01/24/arts/design/fake-art-prints.html> [dostęp: 1.06.2020].
- Fake? The art of deception*, red. M. Jones, London 1990.
- Griffiths A., *The Print before photography: An introduction to European printmaking 1550–1820*, London 2016.
- Gunn M.J., *Print restoration and picture cleaning*, London 1911.
- Hałas G., *Grafiki Rembrandta. Oryginał, kopia, późne odbitki*, Poznań 2009.
- Ivins W.M., Jr., *How prints look*, New York 1943.
- Kalinowski L., *Grafika artystyczna i gabinety rycin [w:] Arcydziela grafiki XV i XVI stulecia ze zbiorów graficznych Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, red. M. Podlódowska-Reklewska, Kraków 1997.
- Krużel K., *Wśród starych rycin. Wybrane zagadnienia opracowania formalnego dawnej grafiki*, Kraków 1999.
- Kurz O., *Fakes: A handbook for collectors and students*, London 1948.
- Maczuga T., *O fałszerstwach na rynku grafiki*, „Gazeta Antykwaryczna” 1996, nr 8–9.

⁴⁶ Prace Henryka Berlewiego często są prezentowane w obrocie jako odbitki autorskie, w rzeczywistości będące odbitkami współczesnymi. *Vide Poradnik polskiego kolekcjonera*, red. B. Banaś, Kraków 2003, s. 190.

⁴⁷ Powołując się na badania Dariusza Wilka w latach 2006–2013 prowadzono 53 sprawy związane z fałszerstwami dzieł sztuki, z czego tylko w czterech z nich obiektem kwestionowanym były grafiki. D. Wilk, *op. cit.*, s. 205.

⁴⁸ *Vide* A. Skórka, *Tarnowianin handlował podrobionymi obrazami*, <https://gazetakrakowska.pl/tarnowianin-handlowal-podrobionymi-obrazami/ar/450131> [dostęp: 20.02.2018]; *cf.* też: D. Abramowicz, *Sprzedawali fałszywe grafiki Salvadora Dali? Prokuratura bada doniesienie*, https://dziennikbałtycki.pl/sprzedawali-falszywe-grafiki-salvadora-dali-prokuratura-bada-doniesienie/ar/8866719#drukuj_dol [dostęp: 20.02.2018].

⁴⁹ Czego przykładem jest chociażby wspomniana w powyższym przypisie sprawa doprowadzenia, w celu osiągnięcia korzyści majątkowej, do niekorzystnego rozporządzenia mieniem znacznej wartości w kwocie 538000 zł poprzez oferowanie do sprzedaży 80 grafik oraz sprzedaż 58 z nich i wprowadzenie nabywców w błąd co do faktu, że ich autorem jest Salvador Dali. Postępowanie przygotowawcze toczące pod kątem zbadania popełnienia przestępstwa z art. 286 § 1 w zw. art. 296 § 1 k.k. zostało umorzone wobec stwierdzenia braku danych dostatecznie uzasadniających podejrzenie popełnienia czynu zabronionego. Informacja uzyskana przez autorkę w piśmie z dnia 5 października 2018 r. od Prokuratury Okręgowej w Gdańsku.

- Poradnik polskiego kolekcjonera*, red. B. Banaś, Kraków 2003.
- Pruszyński J., *Dziedzictwo kultury Polski. Jego straty i ochrona prawna*, t. 2, Kraków 2001.
- Rybak-Karkosz O., *Badanie autentyczności grafiki artystycznej – aspekty kryminalistyczne*, Toruń 2020.
- Rybak-Karkosz O., *Ochrona przysługująca twórcom grafiki artystycznej u mistrzów dawnych*, „Santander Art and Law Review” 2020, nr 1.
- Stogdon N., *Captain Baillie and ‘The hundred guilder print’*, „Print Quarterly” 1996, nr 1.
- Trzeciński M., *Przestępczość przeciwko zabytkom archeologicznym. Problematyka prawno-kryminalistyczna*, Warszawa 2010.
- Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, red. E. Ferenc-Szydełko, Warszawa 2016.
- Whitman A., Salaman M.C., *Whitman’s print-collector’s handbook*, London 1912.
- Wilder F.L., *How to identify old prints*, London 1969.
- Wilder H., *Grafika. Drzeworyt, miedzioryt, litografia. Wskazówki dla bibliotekarzy i miłośników sztuki*, Lwów 1922.
- Wilk D., *Falszerstwa dzieł sztuki. Aspekty prawne i kryminalistyczne*, Warszawa 2015.
- Zabuska K., *Daniel Mikołaj Chodowiecki – czołowy ilustrator niemieckiego oświecenia [w:] eadem, Ryciny szkoły niemieckiej od końca XV do początku XIX wieku, część 2: Ryciny Daniela Chodowieckiego*, Gdańsk 2015.

Źródła internetowe

- Abramowicz D., *Sprzedawali fałszywe grafiki Salvadora Dali? Prokuratura bada doniesienie*, https://dziennikbaltycki.pl/sprzedawali-falszywe-grafiki-salvadora-dali-prokuratura-bada-doniesienie/ar/8866719#drukuj_dol [dostęp: 20.02.2018].
- Esterow M., *Art Experts Warn of a Surging Market in Fake Prints*, <https://www.nytimes.com/2020/01/24/arts/design/fake-art-prints.html> [dostęp: 1.06.2020].
- Skórka A., *Tarnowianin handlował podrobionymi obrazami*, <https://gazetakrakowska.pl/tarnowianin-handlowal-podrobionymi-obrazami/ar/450131> [dostęp: 20.02.2018].

Źródła prawa

- Ustawa z dnia 16 kwietnia 1993 r. o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji (Dz.U. 1993 Nr 47 poz. 211, t.j. Dz.U. 2020 poz. 1913).
- Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. – Kodeks karny (Dz.U. 1997 Nr 88 poz. 553, t.j. Dz.U. 2021 poz. 2345).
- Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. 2003 Nr 162 poz. 1568, t.j. Dz.U. 2022 poz. 840).