



## ABC Podstawy prowadzenia badań proveniencyjnych

Anna Lewandowska  
Karolina Zalewska  
Katarzyna Zielińska

# ABC Podstawy prowadzenia badań proveniencyjnych

9 : 2015



# Podstawy prowadzenia badań proweniencyjnych

**Proweniencja** to wedle definicji sformułowanej w Kodeksie Etyki ICOM dla Muzeów: „pełna historia przedmiotu, zawierająca także informacje o dziejach tytułu prawnego do niego, od czasu jego wytworzenia lub odkrycia, dzięki której można ustalić jego autentyczność i stan własnościowy”<sup>1</sup>.

## REKOMENDACJE DO PROWADZENIA BADAŃ PROWENIENCYJNYCH

Ustalenie pochodzenia dzieła sztuki przynosi muzeum korzyści zarówno na płaszczyźnie naukowej, jak i w wymiarze materialnym. Elementarnym walorem tych badań jest aspekt naukowy. Analiza proveniencji determinuje poznanie historii zbiorów państwowych i prywatnych, kolekcjonerstwa, handlu dziełami sztuki czy wreszcie losów poszczególnych obiektów. Stanowi zatem ważny przyczynek do badania tendencji, mód i gustów w dziedzinie mecenatu państwowego, kościelnego i prywatnego. Może również dać cenne informacje na temat rynku antykwarycznego, a w dalszej perspektywie przyczynić się również do badań dotyczących weryfikacji atrybucji obiektu, czego zaś ostateczną konsekwencją może być nawet potwierdzenie bądź wykluczenie autentyczności zabytku.

Badania proveniencyjne prowadzone bezpośrednio na dziele sztuki mogą przynieść nowe ustalenia na temat prac dokonanych przy obiekcie i określić jego pierwotny wygląd.

## INTERES MUZEUM

Weryfikacja pochodzenia dzieła sztuki jest kluczowa w momencie rozważania jego zakupu do kolekcji muzealnej. Zabezpiecza w ten sposób muzeum przed nabyciem obiektu o nieustalonej proveniencji, który w przyszłości może stać się przedmiotem roszczeń i finalnie doprowadzić do kosztownego procesu czy utraty zabytku. Jeśli muzeum posiada już obiekt stanowiący

<sup>1</sup> Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów; [online] [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Codes/poland.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/poland.pdf); [dostęp: 27.11.15]

przedmiot roszczeń, prowadzenie badań proveniencyjnych pozwoli mu zachować aktywność podczas postępowania. Doskonałym przykładem takiej postawy jest casus Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, które stało się adresatem roszczeń potomków rodziny Branickich. Przeprowadzenie bardzo szerokich badań źródeł archiwalnych pozwoliło wykazać, że roszczenia te zostały znacznie zawyżone, a część obecnej kolekcji wilanowskiej nie wchodziła w skład zbiorów przed 1939 r.<sup>2</sup>

Niepewna proveniencja dzieła może rodzić poważne konsekwencje w przypadku wywozu dzieła sztuki za granicę np. na wystawę. Znane są przypadki zatrzymania dzieł sztuki w danym kraju w związku z roszczeniami. Zwłaszcza prawodawstwo Stanów Zjednoczonych jest w tej kwestii bardzo restrykcyjne. W związku z niewykonaniem wyroku zwrotu spadkobiercom jednej z kolekcji przez stronę rosyjską, sąd Dystryktu Columbia nałożył na Federację Rosyjską sankcje finansowe w wysokości 50 000 USD dziennie. W obawie przed możliwym zajęciem składników mienia należących do Rosji i znajdujących się na terenie USA strona rosyjska zaprzestała wypożyczeń kolekcji państwowych do amerykańskich placówek muzealnych.

Wreszcie analiza pochodzenia dzieła sztuki, np. oferowanego do zakupu muzeum, stwarza możliwość identyfikacji i odzyskania dzieł zagrabionych w czasie wojny bądź współcześnie skradzionych.

Ostateczną konsekwencją przeprowadzenia badań proveniencyjnych, których wynikiem jest wskazanie atrybucji obiektu, jest także możliwość ustalenia właściciela praw autorskich.

## **PRAWNE ASPEKTY PROWADZENIA BADAŃ PROWENIENCYJNYCH**

Na gruncie rodzimego prawodawstwa regulację o charakterze ogólnym wprowadza Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz.U. 1997 nr 5 poz. 24). Artykuł 34 nakłada na muzealników obowiązek przestrzegania norm etyki zawodowej, a zwłaszcza zakazuje podejmowania działań na szkodę muzeum<sup>3</sup>. Brak, czy zaniechania w dziedzinie badań proveniencyjnych skutkować może wymiernymi negatywnymi skutkami dla macierzystej placówki.

Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów wprowadza pojęcie należytej staranności, definiując ją jako: *powinność podejmowania zawsze wysiłku w celu ustalenia faktycznego stanu rzeczy przed podjęciem decyzji, a szczególnie podczas badania źródła i historii przedmiotu oferowanego do nabycia lub użytkowania.*

---

<sup>2</sup> [http://www.wilanow-palac.art.pl/dokumenty\\_do\\_dziejow\\_wilanowskiej\\_nieruchomosci\\_ziemskiej\\_t\\_1.html](http://www.wilanow-palac.art.pl/dokumenty_do_dziejow_wilanowskiej_nieruchomosci_ziemskiej_t_1.html) [dostęp: 20.12.2015]

<sup>3</sup> <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19970050024> [dostęp: 20.12.2015]

Dokument ten określa obowiązek staranności literalnie odnośnie ustalenia pochodzenia zabytku. Przestrzega również przed nabywaniem obiektu bez uprzedniej weryfikacji jego pochodzenia. Zwraca także uwagę, że pozyskanie niezgodnie z prawem mogło mieć miejsce w innym kraju niż ten, w którym znajduje się muzeum. Sygnalizuje też, że dzieło sztuki mogło zostać wywiezione z danego kraju niezgodnie z prawem. Co najważniejsze, kodeks nakłada na muzealników obowiązek badania proveniencji dzieła sztuki.

ICOM wyraża szczególną troskę o zabytki archeologiczne, podkreślając, że nabywanie obiektów pochodzących z nielegalnych wykopalisk nigdy nie powinno mieć miejsca. *Muzea nie powinny pozyskiwać przedmiotów, gdy zachodzi powód do podejrzenia, że ich wydobywanie pociągnęło za sobą samowolne, nienaukowe lub umyślne zniszczenie albo uszkodzenie pomników, stanowisk archeologicznych lub geologicznych względnie gatunkowego lub naturalnego środowiska. Pozyskanie jest również niedopuszczalne, jeśli o wydobyciu przedmiotu nie zostali powiadomieni właściciel lub posiadacz nieruchomości, a także właściwe organy prawne lub rządowe.*

Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów nakłada na muzealników obowiązek badania proveniencji dzieła sztuki: *Niedopuszczalne jest nabycie, przyjęcie darowizny, wypożyczenie lub dokonanie wymiany jakiegokolwiek przedmiotu lub okazji, jeżeli nie ma pewności, że jego własność wynika z ważnego tytułu. Przewidziany w prawie dowód własności w jednym kraju nie przesądza ważnego tytułu prawnego gdzie indziej (...). Przed pozyskaniem przedmiotu lub okazji do zbiorów proponowanego w drodze umowy sprzedaży, darowizny, zamiany, wypożyczenia albo spadku należy uczynić wszystko, aby uzyskać pewność, że nie został on sprzecznie z prawem pozyskany w kraju jego pochodzenia (lub nielegalnie z niego wywieziony) albo z jakiegokolwiek kraju tranzytu, w którym mógł korzystać z prawnego tytułu własności (włącznie z krajem, w którym znajduje się muzeum). **Z tego względu obowiązkowe jest ustalenie pełnej historii przedmiotu lub okazji od chwili jego odkrycia lub wytworzenia.***

### **ZASADY KONFERENCJI WASZYNGTOŃSKIEJ NA TEMAT DZIEŁ SZTUKI SKONFISKOWANYCH PRZEZ NAZISTÓW, SFORMUŁOWANE W RAMACH KONFERENCJI WASZYNGTOŃSKIEJ DS. MIENIA Z CZASÓW ZAGŁADY, WASZYNGTON, 3 GRUDNIA 1998**

Zapisy te dotyczą szczególnej grupy zabytków, mianowicie dzieł sztuki skonfiskowanych przez nazistów. Polska, będąc sygnatariuszem tego dokumentu, zobowiązała się do wdrożenia zasad na rodzimym gruncie muzealnym. Chodzi tu przede wszystkim o deklarację identyfikacji i publikacji dzieł sztuki zarekwirowanych przez okupacyjne władze niemieckie<sup>4</sup>. W naszym kraju, gdzie w czasie II wojny światowej masowo konfiskowano i rabowano dzieła sztuki, problem ten funkcjonuje głównie za sprawą przemieszczeń dokonywanych przez Niemców pod koniec

<sup>4</sup> [http://nimoz.pl/upload/Badania\\_proveniencji/Zasady\\_Konferencji\\_Waszyngtonskiej.pdf](http://nimoz.pl/upload/Badania_proveniencji/Zasady_Konferencji_Waszyngtonskiej.pdf) [dostęp: 20.12.2015]

wojny oraz w wyniku powojennej zawieruchy. Do tej pory dzieła sztuki utracone przez jedno muzeum w czasie II wojny światowej odnajdują się w innej placówce na terenie kraju.

Skomplikowana historia polskich zbiorów publicznych pozwala wyznaczyć w dziejach muzeów, powstałych zarówno przed II wojną światową, jak i założonych w pierwszych latach powojennych, newralgiczne punkty, od których warto rozpocząć badania proveniencyjne kolekcji.

## **MOMENTY PRZEMIESZCZANIA ZBIORÓW I ZATARCIA POCHODZENIA**

### **Depozyty wojenne 1939–1945**

W przeddzień wojny lub już po jej wybuchu ludność cywilna składała swe dzieła sztuki w niektórych placówkach w nadziei, że pozostaną tam bezpieczne. Złożenie obiektu w muzeum było przeważnie każdorazowo dokumentowane (kwity depozytowe). Często w wyniku tragicznych losów wojennych zabytki te pozostają do dziś w zbiorach publicznych bez wyjaśnionego tytułu prawnego. Zdarza się, że stają się przedmiotem roszczeń spadkobierców dawnych właścicieli.

### **Składnice ponemieckie i muzealne 1942–1951**

Polskie zbiory publiczne, prywatne i kościelne, masowo konfiskowane w czasie II wojny światowej przez okupacyjne władze niemieckie, trafiały przez Kraków do ponad 80 składnic zlokalizowanych na terenie Dolnego Śląska. Administracja niemiecka na dużą skalę magazynowała zabytki w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz na Wawelu. Składnice znajdowały się także na Pomorzu Gdańskim. Największe z nich mieściły się w Oliwie i Sopocie. Po przejęciu Dolnego Śląska przez polską administrację część repozytoriów utrzymano ze względów praktycznych np. w Jeleniej Górze, równoległe zakładając nowe w Narożnie, Bożkowie, Żelaźnie i Kozłowce.

W wyniku tych przemieszczeń proveniencja wielu dzieł sztuki uległa zatarcu. Niejednokrotnie z tego względu, a także w wyniku ówczesnej polityki państwa sporo zabytków nie powróciło do macierzystych zbiorów. Należy podkreślić, że duża część obiektów złożonych w czasie wojny w niemieckich składnicach trafiła w ręce sowieckich oddziałów wyspecjalizowanych w odszukiwaniu i zabezpieczaniu dzieł sztuki i została wysłana do ZSRR. Omawiając skomplikowane losy zgromadzonych tam obiektów, należy też wspomnieć, że do repozytoriów tych trafiły prywatne zbiory mieszkańców Berlina. Zostały tam przetransportowane w czasie wojny w obliczu zagrożenia niemieckiej stolicy alianckimi nalotami.

W okresie powojennym Muzeum Narodowe w Warszawie stanowiło główny magazyn, z którego zabytki trafiały do różnych instytucji na terenie całego kraju. W ten sposób zasilone zostały np. muzea w Toruniu, Łodzi, Białymstoku, Lublinie oraz nowo powstałe na ziemiach odzyskanych we Wrocławiu, Olsztynie, Szczecinie i Gdańsku. Do Muzeum Narodowego w Warszawie [dalej MNW] w ramach rewindykacji wpływały także przedmioty pochodzące z rozproszonych

kolekcji prywatnych, w tym ordynackich zbiorów polskich, które na skutek decyzji odgórnych miały być włączone do zbiorów tego muzeum.

## **Akcja rewindykacyjna 1945–1956**

### ***Amerykańska strefa okupacyjna***

Tu według szacunków trafiło blisko 80% zbiorów wywiezionych przez Niemców z terenów Polski. Jak raportował ppłk Hammond w 1946 r., na tym terenie zlokalizowano ok. 500 składnic, w tym tylko w jednej z kopalni odnaleziono 40 tys. skrzyń. W strefie tej polska grupa rewindykacyjna pod dowództwem Karola Estreichera mł. mogła liczyć na wsparcie oficerów MFAA.

Finalnie z amerykańskiej strefy okupacyjnej udało się odzyskać najwięcej dzieł sztuki, tj. 34 362 obiekty.

Najważniejsze kolekcje odnalezione na terenie amerykańskiej strefy okupacyjnej:

- Ołtarz Wita Stwosza z Bazyliki Mariackiej w Krakowie
- Obrazy Leonarda da Vinci *Dama z gronostajem* i *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta z Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie
- arras wawelskie
- kolekcja widoków Warszawy Canaletta
- skarbce katedry poznańskiej i gnieźnieńskiej
- zbiory Zamku Królewskiego, Łazienek, MNW, Zachęty i Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego

### ***Austria***

Dzięki wysiłkom Bohdana Urbanowicza oraz pomocy dowódcy Rainbow Division z zamku Fischhorn w miejscowości Zell am See koło Salzburga ewakuowano: 408 obrazów, w tym dzieła m.in. Bacciarellego, Matejki czy Gierymskiego, 68 gobelinów, 43 rzeźby, 154 zabytkowe meble z Zamku Królewskiego i Łazienek, pasy kontuszowe, militaria oraz zbiory graficzne z Gabinetu Rycin UW czy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych [dalej TZSP].

Ostatecznie transport z Salzburga dotarł do Warszawy 23 kwietnia 1946 r. i liczył 12 wagonów.

### ***Brytyjska strefa okupacyjna***

W grudniu 1945 r. utworzono w Berlinie, za zgodą sowieckiego Komitetu Obrony Państwa, Polską Misję Wojskową. Wydzieloną częścią jej aktywności było poszukiwanie muzealiów. Szefem poszukiwań został dr Jan Morawiński, później w 1947 r. jego miejsce zajął Tadeusz Kułakowski, zaś w latach 1949–1951 sprawował tę funkcję Czesław Stefański.

Do najważniejszych kolekcji odnalezionych w tej strefie należą archiwalia miejskie z Gdańska, Poznania, Torunia i Bydgoszczy; łącznie 19 wagonów dokumentów.



Ponadto w porcie hamburskim odnaleziono 2 tys. dzwonów z kościołów Małopolski i Pomorza oraz krakowski pomnik Adama Mickiewicza.

### ***Sowiecka strefa okupacyjna***

Polski wysłannik do radzieckiej strefy okupacyjnej Tadeusz Kułakowski odnalazł w Saksonii zbiory kórnickie i gołuchowskie oraz eksponaty poznańskiego Muzeum Archeologii Prehistorii, zaś w Turyngii natrafił na ślad *Sądu Ostatecznego* Memlinga, ale ubiegła go sowiecka komisja do spraw łupów. Władze radzieckie przetransportowały całość zabezpieczonych zbiorów do ZSRR i dopiero stamtąd w dwóch transzach – w 1946 i 1956 r. – zwróciły do Polski część dzieł sztuki.

### ***Rewindykacja z Czechosłowacji***

Wyjątkowo korzystna umowa została zawarta między Rzeczypospolitą Polską a Republiką Czechosłowacką w sprawie wzajemnego zwrotu mienia wywiezionego po rozpoczęciu wojny, podpisana w Warszawie 10 grudnia 1946 r. oraz w Pradze 12 lutego 1946 r. Zobowiązywała obie strony do wzajemnego zwrotu wszelkiego mienia wywiezionego po rozpoczęciu II wojny światowej, bez zapłaty lub odszkodowania, z obszaru każdego z państw. Porozumienie dotyczyło zarówno własności państwowej, jak i osób prawnych oraz fizycznych. Poza innymi były to: urzędnienia zakładów naukowo-badawczych i laboratoriów, dzieła sztuki, biblioteki, archiwa, registry, wszelkiego rodzaju pamiątki historyczne, cenne przedmioty z drogich metali i kamieni, środki pieniężne, depozyty i papiery wartościowe.

Na terenie Czechosłowacji działali Stanisław Gepner i Jerzy Zanoziński. W efekcie ich prac w latach 1946 – 1949 rewindykowano obiekty z Muzeum Narodowego i Muzeum Wojska wywiezione przez Niemców do Opawy.

W 1946 r. władze czeskie zwróciły 40 tys. książek pochodzących głównie z Biblioteki Sejmu i Senatu oraz 280 m<sup>3</sup> archiwaliów z warszawskiego Archiwum Akt Nowych i Archiwum Wojskowego.

### ***Rewindykacja z ZSRR***

#### **Zwrot muzealiów z Wielkopolski w 1946 r.**

Pierwszym większym powrotem z kierunku wschodniego był transport dwóch wagonów zabytków pochodzących ze zbiorów Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu (obecnie Narodowego) oraz Biblioteki w Kórniku. Armia Czerwona, zamiast przekazać te zabytki władzom polskim, wywozła je z Saksonii do Muzeum Puszkina w Moskwie.

Ich transport do Polski liczył 80 skrzyń, tj. blisko 15 tys. obiektów, w tym m.in.: 426 obrazów, blisko 3 tys. grafik i ponad 11 tys. numizmatów. Przekazanie odbyło się w Brześciu nad Bugiem. Przejęcia dokonał dyrektor Muzeum Narodowego w Poznaniu Gwidon Chmarzyński.

### **Zwrot muzealiów warszawskich w 1956 r.**

W 1956 r. po odwilży politycznej w ZSRR władze radzieckie zdecydowały zwrócić cenny zespół liczący ponad 12 500 pozycji wywieziony przez Armię Czerwoną głównie z radzieckiej strefy okupacyjnej Niemiec. Oddano wówczas w dwóch turach (we wrześniu i październiku tego roku) przedmioty pochodzące z instytucji warszawskich: MNW, TZSP, Państwowych Zbiorów Sztuki na Zamku Królewskim i w Łazienkach Królewskich, z kolekcji wilanowskiej, a także posiadające sygnatury Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, rysunki Tiepola z przedwojennego Muzeum w Szczecinie i wreszcie zabytki pochodzące z Muzeum Miejskiego w Gdańsku ze słynnym *Sądem ostatecznym* Memlinga.

Do zwróconych wówczas najcenniejszych obiektów należy kolekcja waz gołuchowskich, pochodząca ze zbioru Izabelli z Działyńskich Czartoryskiej, znajdująca się obecnie w muzeach narodowych w Warszawie i Poznaniu. Rewindykacja z ZSRR w 1956 r. nie zakończyła sprawy powrotu zaginionych dzieł sztuki, zrabowanych przez Niemców, a następnie „zabezpieczonych” przez Armię Czerwoną i wywiezionych do Petersburga.

### **Rewindykacja wewnętrzna**

Miejscem pierwszych akcji rewindykacyjnych przeprowadzonych niezwłocznie po zakończeniu wojny, w maju 1945 r., był Dolny Śląsk i Śląsk Opolski. Trafiły tam bowiem dzieła sztuki z polskich zbiorów, zarekwirowane wcześniej przez władze Generalnego Gubernatorstwa.

Najważniejsze składnice Dolnego Śląska to: Kamieniec i Henryków (zbiory wrocławskie) oraz Lubomierz, Bożków i Cieplice.

Niemcy rozpoczęli zwożenie zrabowanych polskich kolekcji już na początku 1944 r. Rejon ten został wybrany jako wolny od działań wojennych i niedostępny dla alianckiego lotnictwa.

Za składnice dzieł sztuki posłużyły przede wszystkim dolnośląskie zamki i pałace, rzadziej kościoły, kopalnie, magazyny i zakłady.

Akcją zabezpieczania dzieł sztuki kierował prof. Günther Gründmann – dolnośląski konserwator zabytków. Polskie działania restytucyjne na tym terenie obarczone były szczególnym ryzykiem. Grupy ekspertów podążały bowiem tuż za ustępującymi oddziałami niemieckimi, a przed Armią Czerwoną. Wyjątkowym zagrożeniem dla polskich zabytków były radzieckie tzw. „brygady trofejne”. Oddziały te, operujące od końca lutego 1945 r. na zapleczu Armii Czerwonej, podlegały Oddziałowi ds. Sztuki przy Radzie Ministrów ZSRR.

Władze radzieckie czyniły polskim muzealnikom problemy proceduralne. Często już po ich pokonaniu okazywało się, że składnice są opróżnione przez oddziały radzieckie.

### **Najważniejsze dzieła rewindykowane ze składnic**

– Cieplice – 20 sierpnia 1945 r. Witold Kieszkowski odnalazł 19 skrzyń oznaczonych „Muzeum Warschau” i „Krakau – Burg” ze zbiorami skarbca Katedry na Wawelu, katedry warszawskiej, Wilanowa, Łazienek, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum XX. Czartoryskich itd. Według przypuszczeń Kieszkowskiego w okolicach Ciepliec utknął w połowie lutego 1945 r. duży transport dzieł sztuki przeznaczony do wywozu na Zachód. W panice ewakuacyjnej został on pozostawiony własnemu losowi.

- Przesieka – obrazy Matejki i 60 skrzyń różnych zbiorów z terenów Polski i Śląska.
- Matejkowice (Hain) i Sichów (Seichau) – zbiory Zamku na Wawelu i innych muzeów krakowskich oraz arcydzieła Matejki ze zbiorów TZSP.

### **Rewindykacja z Kanady**

Ostatnim akcentem powojennej rewindykacji było sprowadzenie z Kanady skarbów wawelskich. Wywiezione z Krakowa zabytki umieszczono w 21 skrzyniach i ośmiu rulonach. Poza największą na świecie kolekcją 136 tapiserii były to także insygnia koronacyjne polskich królów, bezcenne wyroby ze srebra, złota, hetmańskie buzdygany czy kolekcje broni.

Polskie skarby zostały złożone w Kanadzie w kilku miejscach, m.in. w Bank of Montreal, gdzie trafiły buławy i biblia pelplińska, zaś w konwencie w Ottawie oraz w klasztorze oo. Redemptorystów w miejscowości Sainte-Anne-de-Beaupré koło Quebecu ulokowano arrasy wawelskie.

Po zakończeniu II wojny światowej, już w czerwcu 1945 r., wobec uznania przez aliantów komunistycznych władz w Polsce, rozpoczęły się wysiłki polskich dyplomatów o zwrot zabytków z Kanady. Jednak rząd kanadyjski nie uznał przedłożonych mu pełnomocnictw i stanął na stanowisku, że nie jest depozytariuszem skarbu. Sprawę poruszono nawet na III sesji Zgromadzenia Ogólnego ONZ. Finalnie w wyniku politycznej odwilży w Polsce, która rozpoczęła się w październiku 1956 r., rząd kanadyjski w porozumieniu z polskim rządem na wychodźstwie postanowił dokonać zwrotu części skarbu. Latem 1958 r. wyjechała do Kanady polska delegacja ekspertów, aby dokonać oględzin i oceny stanu zachowania obiektów. Dzieła sztuki wróciły do kraju w 1961 r.

### **Mienie podworskie**

Na mocy Dekretu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 6 września 1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej ówczesne władze dokonały konfiskaty zbiorów artystycznych oraz elementów wystroju i wyposażenia majątków przedwojennej arystokracji. Szacuje się, że dziś w polskich muzeach może znajdować się nawet 80 tys. obiektów pochodzących z nacjonalizacji prowadzonej w latach 1944–1948<sup>5</sup>. Odtworzenie i identyfikacja tego zbioru jest obecnie tym

<sup>5</sup> A. Rottermund, *Reprywatyzacja w oczach muzealnika*, [w:] *Dobra kultury i problemy własności. Doświadczenia Europy Środkowej po 1989 roku*, Warszawa 2005, s. 251.

trudniejsza, że – jak wskazuje Jan Pruszyński – ówczesne standardy muzealne doprowadziły do zatarcia proveniencji i rozproszenia zbiorów. Wielokrotnie dzieła sztuki nie były odpowiednio dokumentowane, ponadto bardzo swobodnie nimi dysponowano, udostępniając je do dekompozycji gmachów publicznych lub przekazując do dyspozycji Desy<sup>6</sup>. Problem ten dotyczy między innymi muzeów narodowych w Warszawie<sup>7</sup>, Krakowie, Poznaniu i Kielcach.

Doskonałym przykładem tego rodzaju działania są losy mebli i dzieł sztuki z dworku Józefa Piłsudskiego w Sulejówku. Latem 1947 r. meble z salonu i gabinetu, obrazy, księgozbiór oraz inne przedmioty znajdujące się w dworku Milusin – domu marszałka Józefa Piłsudskiego i jego rodziny, decyzją władz komunistycznych zostały zagrabione i wywiezione. Ich losy były niezbrane przez niemal 70 lat, aż do maja 2014 r. Właśnie wtedy pracownicy Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, dzięki współpracy z Ministerstwem Obrony Narodowej, odnaleźli część mebli, obrazów i innych przedmiotów w pałacu w Helenowie – obecnie ośrodku reprezentacyjnym MON<sup>8</sup>.

### **Mienie opuszczone**

Na mocy dekretu z 8 marca 1946 r. o majątkach opuszczonych i ponemieckich Skarb Państwa przejmował we władanie nieruchomości i majątek ruchomy. Dekret objął dwie kategorie mienia. Po pierwsze – mienie opuszczone, czyli wszelkiego rodzaju mienie, które właściciel utracił w związku z wojną i okupacją w latach 1939–1945 i którego nie odzyskał do końca 1950 r. (w przypadku rzeczy ruchomych – a więc także dzieł sztuki i innych dóbr kultury) lub do końca 1955 r. (w przypadku nieruchomości). Po drugie – mienie ponemieckie, czyli wszelkiego rodzaju mienie należące wcześniej do Rzeszy lub Wolnego Miasta Gdańska, niemieckich lub gdańskich osób prawnych oraz obywateli niemieckich lub gdańskich, z wyłączeniem osób narodowości polskiej lub innej narodowości prześladowanej przez Niemców (np. żydowskiej).

Mienie opuszczone przeszło na polski Skarb Państwa wraz z upływem terminów wyznaczonych na jego odzyskanie, tj. w przypadku dzieł sztuki i dóbr kultury 1 stycznia 1951 r. Własność mienia ponemieckiego przeszła na polski Skarb Państwa z dniem 19 kwietnia 1946 r. W obu przypadkach prawo własności przeszło na Skarb Państwa z mocy samego prawa, bez konieczności wydawania odrębnych decyzji lub wykonywania innych czynności, oraz niezależnie od tego, czy rzecz znajdowała się w posiadaniu państwa czy też w innych rękach.

Jeśli właściciel dzieła sztuki (lub jego następca prawny), zaliczonego do mienia opuszczonego, nie odzyskał go do końca 1950 r., może dochodzić swych roszczeń w drodze procesu cywilnego.

<sup>6</sup> J. Pruszyński, *Liberum veto i zabytki*, [w:] *Rzeczpospolita* 5 kwietnia 2001 r., za: <http://www.zabytki.pl/sources/forum/pruszynski.html> [dostęp: 20.12.2015]

<sup>7</sup> L.M. Karecka, *Mienie zwane podworskim w Muzeum Narodowym w Warszawie*, [w:] *Muzealnictwo* t. 53, Warszawa 2012, s. 44–57. Tekst dostępny również online: [http://nimoz.pl/upload/wydawnictwa/Muzealnictwo/Muzealnictwo-53/M\\_53\\_005\\_Karecka\\_mienie\\_podworskie.pdf](http://nimoz.pl/upload/wydawnictwa/Muzealnictwo/Muzealnictwo-53/M_53_005_Karecka_mienie_podworskie.pdf), [dostęp 27.11.2015].

<sup>8</sup> <http://www.muzeumpilsudski.pl/zaginione-meble-podarowane-jozefowi-pilsudskiemu-po-70-latach-wracaja-do-dworku-milusin-w-sulejowku> [dostęp: 20.12.2015]

go o wydanie, podobnie jak w przypadku przedmiotów przejętych w ramach reformy rolnej. W tym wypadku osoba taka musi wykazać, że przedmiot nie kwalifikował się do kategorii mienia opuszczonego lub że odzyskano go w okresie przewidzianym przez dekret. Sąd poza ustaleniem tożsamości rzeczy oceni, czy osoba zgłaszająca roszczenie nie utraciła prawa własności w inny sposób.

To samo dotyczy dzieła sztuki zaliczonego do mienia poniemieckiego. Osoba zgłaszająca roszczenie może dochodzić swoich praw w drodze procesu cywilnego o wydanie, wykazując, że jej mienie nie zaliczało się do kategorii mienia poniemieckiego i że zachowała prawo własności.

W obu przypadkach stroną przeciwną w procesie o wydanie dzieła jest aktualny posiadacz rzeczy – najczęściej instytucja muzealna, biblioteczna lub archiwum<sup>9</sup>.

### **Desa 1950–1991**

Zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki z 3 kwietnia 1950 r. powołane zostało przedsiębiorstwo Dzieła Sztuki i Antyki [dalej Desa]<sup>10</sup>. Podstawą działalności Desy był, przekazany jej na własność, majątek Skarbu Państwa wskazany przez Ministerstwo Kultury.

Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków 6 września 1950 r. rozesłała okólnik do podległych muzeów z poleceniem *wydzielenia z magazynów muzeów obiektów niemuzealnych i niepodlegających wartości historyczno-kulturalnej celem przekazania ich Państwowemu Przedsiębiorstwu Wyodrębnionemu „Dzieła Sztuki i Antyki – DESA”. W dużej mierze były to dzieła sztuki niemieckiej, której wówczas nie ceniono zbyt wysoko. Często pochodziły z majątków poniemieckich, a trafiły do muzeów ze składnic muzealnych.*

Wiadomo, że dzieł sztuki przyjmowanych do Desy i sprzedawanych w niej nie sprawdzano pod kątem pochodzenia, tym samym właściwie żaden obiekt zakupiony w tym przedsiębiorstwie nie można z całą pewnością uznać za dzieło o sprawdzonej czy pewnej proveniencji.

Z najnowszych badań archiwalnych wynika, że Desa prowadziła również handel międzynarodowy. W latach 50. XX w. dokonywano m.in. zakupów dzieł malarstwa polskiego w Szwajcarii. To z kolei może budzić obawę o proveniencje zabytków. Niewykluczone, że pochodziły one z grabieży wojennych.

### **Przekazy z innych instytucji rządowych i samorządowych z lat 1945–1989**

Wiadomo, że władza socjalistyczna niezwykle swobodnie dysponowała muzealiami. Ówcześni dygnitarze traktowali je jak własne elementy wystroju i wyposażenia gmachów rządowych.

<sup>9</sup> <http://propertyrestitution.pl/Restytucja,mienia,po,roku,1989,regulacje,prawne,11.html> [dostęp: 20.12.2015]

<sup>10</sup> Monitor Polski z 19 kwietnia 1950 r.; nr A 56, poz.646, online <http://isip.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WMP19500560646&min=1> [dostęp: 20.12.2015]

W dobrym tonie było wręczanie zagranicznym oficjelom upominków w postaci dzieł sztuki, a te pochodziły przeważnie z kolekcji muzealnych.

## **PODSTAWOWE METODY BADAWCZE**

Badania proveniencyjne co do zasady mają charakter interdyscyplinarny i powinny być prowadzone możliwe jak najszerszej. Zgłębiając historię pochodzenia obiektu czy kolekcji, zawsze warto pracować w zespole lub konsultować badania z ekspertami z różnych dziedzin nauki. Ścisła kooperacja historyka sztuki z konserwatorem, archiwistą czy historykiem pozwoli możliwie najpełniej odtworzyć dzieje zabytku.

Ustalanie proveniencji dzieła sztuki winno zawsze opierać się na trzech poniższych filarach:

1. Analiza źródeł.
2. Analiza oznaczeń własnościowych.
3. Analiza konserwatorska obiektu.

Analiza źródeł powinna objąć cztery zasadnicze gałęzie: archiwalia, bibliografię, ikonografię oraz źródła internetowe.

### **Archiwalia**

Jeśli przedmiotem analizy jest obiekt ze zbioru muzealnego, sięgnąć należy do wszelkiej możliwej dokumentacji zachowanej w instytucji. Rozpoczynając od inwentarza, poprzez karty i dokumentację wystaw czasowych, sięgając wreszcie do archiwaliów czy korespondencji dotyczącej okoliczności nabycia zabytku. Kapitalne znaczenie w badaniach proveniencyjnych odgrywa dokumentacja konserwatorska. Możemy znaleźć tam nie tylko archiwalną fotografię dzieła sztuki, ale także informacje o ewentualnych oznaczeniach własnościowych, które wraz z upływem czasu mogły ulec zatarciu czy zniszczeniu .

- archiwalia muzealne: księga inwentarzowa, księga wpływów/zakupów, depozyty, karty obiektu, dokumentacja wystaw czasowych,
- dokumentacja konserwatorska,
- dokumentacja nabycia obiektu (rachunki, umowy, korespondencja),
- archiwalia osób prywatnych, np. umowy darowizny/sprzedaży, akty notarialne, dokumenty ubezpieczeniowe.

### **Bibliografia**

Kwerenda bibliograficzna, podobnie jak badania archiwalne, powinna zostać przeprowadzona tak samo szeroko jak wnikliwie. Poszukiwania wzmianki o danym przedmiocie powinny objąć katalogi zbiorów i wystaw, katalogi aukcyjne, artykuły w prasie lokalnej czy też opracowania monograficzne danego artysty. Cennym źródłem informacji są również publikacje o charakterze wspominkowym spisane przez muzealników i ludzi kultury. W przypadku obiektów o przed-

wojennej metryce, warto również skorzystać z przewodników po danej miejscowości czy instytucji, które charakteryzowały się dość dużą szczegółowością opisów.

- katalogi wystaw i zbiorów,
- katalogi aukcyjne,
- wzmianki w ówczesnej prasie dotyczące wystaw, nowych nabytków, darowizn do muzeów,
- monografie artystów (często w przypadku publikacji przedwojennych z podanymi danymi ówczesnego właściciela),
- encyklopedie i słowniki sztuki (tam: biogramy poszczególnych artystów z wymienionym najważniejszymi pracami),
- wspomnienia, pamiętniki muzealników, ludzi kultury, żołnierzy,
- przewodniki po miastach lub konkretnych instytucjach.

## **Ikonografia**

Źródła ikonograficzne w badaniach proveniencyjnych mają znaczenie pierwszorzędne. Dokumentacja fotograficzna czy graficzna wizerunku dzieła sztuki pozwala wykluczyć pomyłkę, czyli jednoznacznie zidentyfikować obiekt (wykluczyć ewentualność innej wersji czy kopii dzieła sztuki) oraz jednoznacznie przypisać źródła do obiektu.

Poszukując ikonografii dzieł sztuki nie należy ograniczać się do zdjęć samego wizerunku. Warto również sięgnąć do fotografii wnętrza siedziby czy gmachu, co dodatkowo dokumentuje obecność dzieła sztuki w danym miejscu.

Nieocenionym źródłem ikonograficznym są także przedwojenne czasopisma branżowe (np. „Sztuki Piękne” „Arkady”), ale również ówczesna prasa codzienna, która dalece bardziej niż obecnie poświęcała uwagę bieżącym wydarzeniom artystycznym.

- fotografie w przedwojennych publikacjach i prasie (pojedynczego obiektu, zdjęcie z wystawy, zdjęcie z wnętrza budynku),
- pocztówki (reprodukcje dzieł sztuki),
- ryciny w prasie (zanim powszechnie zaczęto stosować fotografie),
- fotografie i negatywy ze zbiorów muzealnych, archiwalnych, urzędów konserwatorskich, placówek naukowych, zbiorów prywatnych,
- rysunki, fotografie i szkice z dokumentacji konserwatorskiej.

## **Narzędzia internetowe**

- serwisy monitorujące rynek dzieł sztuki,
- Narodowe Archiwum Cyfrowe i archiwa innych krajów,
- biblioteki cyfrowe,
- serwisy poświęcone proveniencji i sztuce zrabowanej.

## ANALIZA OZNACZEŃ NANOSZONYCH NA OBRAZACH

### Klasyfikacja oznaczeń

Oznaczenia nanoszone na odwrociach obrazów można podzielić na dwa rodzaje: własnościowe i ewidencyjne.

**Oznaczenia własnościowe** zawierają informację na temat właściciela obiektu, w tym przypadku nazwę instytucji, zapisaną w całości bądź w formie skrótu lub monogramów. Zwykle po nazwie instytucji podawano numer inwentarzowy dzieła. Oznaczenia tego typu z reguły wykonywane były z intencją zachowania trwałości znaku.

Pierwsza grupa **oznaczenia ewidencyjnego** wiąże się z inwentarzem muzealnym, jednakże treść oznaczenia jest na tyle skąpa, że nie zawiera nazwy bądź skrótu instytucji. Przeważnie grupy takie stanowią numery funkcjonujące samodzielnie bądź z symbolami literowymi. Numeracja ta, podobnie jak oznaczenia własnościowe, nanoszona była w sposób trwały.

Druga grupa oznaczenia ewidencyjnego często miała charakter roboczy albo tymczasowy i odnosiła się przeważnie do numeracji nietyczącej inwentarza. Nanoszona była m.in. przy okazji wystaw, ekspozycji, zmian lokalizacji czy przewozu obiektów i miała znaczenie pomocnicze, określające np. kolejność zawieszania obrazów w danej sali czy też ich rozmieszczenia w magazynie. Pisano ją z reguły odręcznie, pośpiesznie często wręcz niechlujnie.

Ponadto, oprócz oznaczeń własnościowych i ewidencyjnych, na obrazach stanowiących przed II wojną światową część polskich zbiorów publicznych znajdują się także **inne, dodatkowe oznaczenia**. Należą do nich nalepki nanoszone przy okazji wystaw czasowych oraz znaki antykwariatów, marszandów czy wreszcie producentów podobrazia lub ram. Kolejną grupę tworzą naklejki i napisy z informacją dotyczącą atrybucji i inne dane pozwalające na identyfikację dzieła (tytuł, datacja, wymiary, technika).

### Sposoby nanoszenia oznaczeń

Przeważnie na jednym obiekcie zachowanych jest jednocześnie kilka oznaczeń. Generalnie przyjęta jest zasada nieusuwania znaków własnościowych z dzieł sztuki, nawet jeśli w danym momencie nie są już one aktualne. Praktykowane jest natomiast nanoszenie nowych nalepek na poprzednie, w sytuacji gdy na odwrociu nie ma już wolnego miejsca. Mnogość oznaczeń związana jest ściśle z historią danej instytucji, np. zmianami statusu placówki często skutkującymi nadaniem jej nowej nazwy. To, a także rozbudowa kolekcji, determinowały modyfikację formy ewidencji muzealiów, a tym samym konieczność ponownego oznakowania obiektu. Przykładem tego są dzieła sztuki z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu, gdzie równocześnie na odwrociu płótna można odnaleźć następujące oznaczenia: MW – Muzeum Wielkopolskie; TPNP (PTPN, TPN) – Towarzystwo Przyjaciół Nauk Poznańskie; Prov. Mus. – Provinzialmuseum;



HG – Historische Gesellschaft; KFM – Kaiser Friedrich Museum lub KFMP – Kaiser Friedrich Museum zu Posen.

Kolejną przyczyną występowania znacznej liczby znaków własnościowych na odwrociach dzieł sztuki była niejednolita metoda oznaczania muzealiów. Innymi słowy, w tym samym czasie w obrębie jednej instytucji funkcjonowało kilka form oznaczeń. Mogły one być stosowane zamiennie bądź równolegle. Sytuacja ta miała miejsce m.in. w przedwojennym Muzeum Historii i Sztuki im. Bartoszewiczów w Łodzi (obecnie Muzeum Sztuki w Łodzi), gdzie obok okrągłej pieczęci nanoszono również nalepkę papierową.

### Lokalizacja oznaczeń

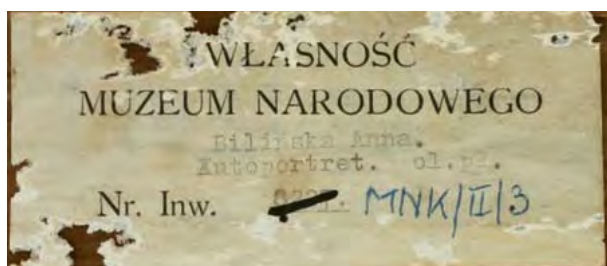
Znaki własnościowe, w przypadku obrazów na płótnie, nanoszone były w trzech miejscach: na ramie, na krośnie (blejtramie) lub bezpośrednio na podobrazii.

Konsekwentne oznaczanie obiektów w określonym miejscu na odwrociu nie było częste. Przeważnie rozmieszczenie oznaczeń miało charakter przypadkowy. W wielu przypadkach podyktowane było rozmiarem szablonu używanego do znakowania. Wyjątek stanowią oznaczenia z MNW. Tu nalepki nanoszono na dolną listwę krosna, w jej prawym skraju; natomiast papierowe zawieszki konsekwentnie mocowano sznurkiem do górnej deski krosna w jej środkowej części.

### Formy znaków własnościowych

Można wyodrębnić cztery podstawowe formy przedwojennych oznaczeń własnościowych nanoszonych na obrazach ze zbiorów publicznych:

#### ■ nalepki papierowe



■ napisy



■ pieczęcie



■ zawieszki papierowe



## Sposoby nanoszenia inskrypcji

- pośrednie:
  - białe lub kremowe papierowe nalepki, na których nanoszono oznaczenia za pomocą atramentu, tuszu bądź ołówka (odręcznie); farby lub tuszu przy użyciu szablonu; druku; techniki mieszanej;
  - zawieszki papierowe mocowane za pomocą sznurka, wzmocnione metalową obręczą, z tekstem drukowanym;
- bezpośrednio, nanoszone na podłoże:
  - napisy odręczne nanoszone farbą, atramentem, tuszem, ołówkiem, kredką; szablon;
  - pieczęcie nanoszone farbą lub tuszem.

## BADANIA PROWENIENCYJNE SZTUKI SAKRALNEJ

Archiwa parafialne, diecezjalne, zakonne oraz związków wyznaniowych zawierają cenne dokumenty związane z fundacjami wyposażenia, pracami remontowymi i konserwatorskimi. Mogą być one pomocne w określeniu datowania, atrybucji i proveniencji zabytków sakralnych, choć często lakoniczność zawartych w nich informacji rozczarowuje badacza.

W zasobach tych należy zwrócić uwagę na:

- wizytacje,
- kosztorysy,
- umowy,
- rachunki,
- kroniki parafialne, zakonne itp.,
- spuścizny po duchownych,
- korespondencję.

W przypadku czasów nieodległych pomocne w badaniu przeszłości zabytków mogą być prywatne archiwa rodzinne parafian i zbiory regionalistów. Dokumenty związane z historycznymi lub nieistniejącymi już jednostkami przechowywane są w archiwach państwowych właściwych dla danego terenu. Pozyskane dokumenty warto skonfrontować ze spuścizną rodzin kolatorów, która często bywa znacznie obszerniejsza i może zawierać materiały w istotny sposób uzupełniające informacje o okoliczności fundacji obiektu sakralnego i jego wyposażenia. Do ustalenia zmian patronatu pomocne są zwykle badania genealogiczne oraz dokumenty związane z dziedziczeniem.

### **Ważne:**

Ze względu na zmiany granic diecezji dokumenty niektórych parafii mogą znajdować się w więcej niż jednym archiwum diecezjalnym.

Wizytacje zawierają podstawowe informacje związane z położeniem, funkcjonowaniem i majątkiem parafii. Zwracano w nich uwagę na sprawy istotne z punktu widzenia funkcjonowania organizacji kościelnej i potrzeb duszpasterskich. Artystyczna strona wyposażenia świątyni traktowana była w tych dokumentach raczej powściągliwie. Nie wnیکano zazwyczaj w kwestie estetyczne lub kwitowano je sformułowaniami typu „bardzo piękny”, „starożytny” czy „dobrej roboty”. Częściej znajdują się wzmianki określające stan zachowania, typu „zniszczony bardzo” lub „odnowiony”.



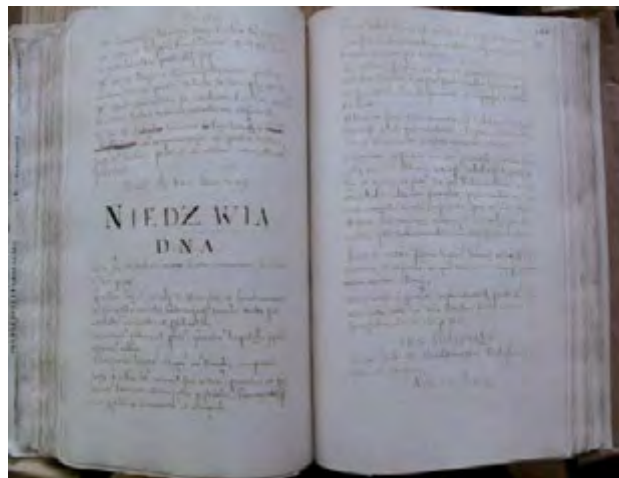
Kosztorys prac konserwatorskich z końca XIX w.

Wizytacje kościelne zawierają:

- informacje na temat budynku kościoła i stanu zachowania poszczególnych części obiektu,
- bardzo ogólny opis wnętrza,
- informacje o liczbie ołtarzy, znajdujących się na nich obrazach, rzeźbach, relikwiach, wotach, lichtarzach, antepediach itp.,
- spis szat i naczyń liturgicznych,
- spis innych mobiliów (feretrony, chorągwie, latarnie procesyjne, dekoracje okazjonalne),
- sprzęt typu katafalki (piedestały), meble w zakrystii itp.,
- informacje na temat dzwonnicy, plebanii, szkółki parafialnej, domu organisty itp.

Porównywanie wyposażenia świątyni w wizytacjach z kolejnych lat pozwala niekiedy na ustalenie czasu fundacji wybranych obiektów lub na określenie daty przemieszczeń wyposażenia np. pomiędzy kościołami jednej parafii czy dekanatu. Zmiany lokalizacji zabytkowych elementów wystroju (zwłaszcza ambon, ołtarzy, obrazów, rzeźb i wyrobów złotniczych) mogą być związane z:

- budowaniem nowych świątyń i rozbiórkami starych,
- kasatami zakonów,
- zmianami estetycznymi (np. barokizacja gotyckiej świątyni),
- przekazaniem świątyni innej wspólnoty wyznaniowej,
- zmianą kolatora,
- doposażeniem świątyń (np. po zniszczeniach wojennych),
- ukrywaniem zabytków w czasie działań wojennych.



Wizytacja kościoła w Niedźwiadnej z 1609 r.

## ANALIZA IKONOGRAFICZNA

W niektórych przypadkach kluczowe dla ustalenia pochodzenia obiektu może być właściwe rozpoznanie ikonografii przedstawienia. Duże obrazy ołtarzowe lub rzeźby można wówczas powiązać z określonym wezwaniem świątyni, kaplicy czy ołtarza. W przypadku świętych czczonych szczególnie w konkretnym zgromadzeniu można skojarzyć dzieło sztuki z klasztorem na danym terenie (np. św. Stanisław Kostka – zakon jezuitów, św. Maria Magdalena de Pazzi – zakon karmelitanek). Ważne jest wówczas prawidłowe rozpoznanie habitu, atrybutów czy przedstawień narracyjnych związanych z daną postacią. Przedstawienia Matki Boskiej z różańcem, Imienia Jezus lub ofiarowania szkaplerza św. Szymonowi Stockowi mogą być związane z ołtarzami bractw różańcowych czy szkaplerznych. Informacji o istnieniu tych bractw na danym terenie należy szukać w wizytacjach kościelnych lub archiwach parafialnych. Podejrzenia badacza co do obcej proveniencji może wzbudzić obecność w prowincjonalnej świątyni unikatowych ikonograficznie tematów czy przedstawień świętych rzadko otoczonych kultem na danym terenie. Jeśli w ubogich kościołach parafialnych czy filialnych znajduje się dzieło sztuki wysokiej klasy, można dopatrywać się jego pochodzenia z większych ośrodków artystycznych. Oczywiście każdy taki przypadek trzeba dokładnie zanalizować, niewykluczając wyjątkowych okoliczności fundacji, np. jej wotywny charakter czy akt ekspiacji.

Należy pamiętać, że historyczne elementy wyposażenia kościelnego często poddawano swoistemu „recyklingowi”. Tworzono nowe retabula na bazie historycznych figur lub obrazów o odmiennej proveniencji. Zdarzają się przypadki, że dwie ustawione symetrycznie na ołtarzu figury świętych Piotra i Pawła wykonane zostały przez inne warsztaty, w różnym czasie i dla innych świątyń. W wielu przypadkach zmieniana jest pierwotna ikonografia przedstawienia świętego poprzez wykonanie nowych atrybutów czy detali kostiumologicznych. Tego rodzaju ingerencje widoczne są niekiedy gołym okiem, zwłaszcza gdy manifestują się pewne nieścisłości ikonograficzne. W wielu przypadkach jednak dopiero analiza konserwatorska pomaga odtworzyć historię takiego obiektu i ustalić chronologię istotnych zmian.

## OGLĘDZINY OBIEKTU

Szczegółowe oględziny obiektu pozwalają na odkrycie różnego rodzaju informacji pomocnych w określeniu proveniencji. W przypadku niektórych obiektów sakralnych mogą one być widoczne dopiero przy demontażu czy rozraniu, dlatego aby obejrzeć z bliska dzieło, warto korzystać z takich okazji jak toczone prace badawcze, remontowe czy konserwatorskie. Do informacji przydatnych w ustaleniu pochodzenia dzieła najczęściej należą:

- sygnatury artystów, oznaczenia warsztatów i firm,
- inskrypcje fundacyjne,
- inskrypcje związane z konserwacją obiektu (sygnatura konserwatora lub inskrypcja określająca okoliczności restauracji),
- oznaczenia składów lub sklepów z dewocjonaliami w przypadku wyposażenia wykonywanego seryjnie (np. oleodruki, gipsowe drogi krzyżowe z końca XIX i z XX w. itp.),



- „podpisy pamiątkowe”, spotykane często na prospektach organowych, odwrociach nastaw ołtarzowych, ławkach i w innych mało dostępnych miejscach. Te historyczne akty wandalizmu często opatrzone są datami, nazwiskami i miejscem pochodzenia autora. Informacje te pośrednio mogą służyć w określeniu daty powstania obiektu lub ustaleniu jego pierwotnej lokalizacji.

W dawnej prasie można znaleźć reklamy i ogłoszenia antykwariatów, firm specjalizujących się w produkcji ram czy wytwarzających i sprzedających dewocjonaalia. Mogą one pomóc określić czas powstania dzieła lub przybliżony moment jego nabycia. W przypadku wyrobów seryjnych warto poszukać analogii, zwłaszcza na terenie diecezji czy chociażby w najbliższych kościołach.



Ogłoszenie fabrykanta ram J.B. Fischera w „Kurierze Warszawskim”, nr 17, 18 I 1843

### Ważne:

Jeśli to możliwe, obiekt należy poddać badaniom konserwatorskim.

## DOKUMENTACJE KONSERWATORSKIE

Zabytki ruchome i nieruchome, które znalazły się w zbiorach muzealnych lub skansenach w ostatnich dziesięcioleciach, mogą posiadać wykonane wcześniej (zazwyczaj po 1945 r.) dokumentacje konserwatorskie. Warto się z nimi szczegółowo zapoznać i skopiować je do zasobów własnej placówki. Tego rodzaju archiwalia są niezwykle przydatne nie tylko konserwatorom muzealnym, ale także historykom. Pozwalają określić pierwotną lokalizację zabytków, ich wygląd przed renowacją i stwierdzić zakres ingerencji restauratorów.

Dokumentacja konserwatorska wykonywana jest zazwyczaj w trzech egzemplarzach przeznaczonych dla:

- właściwego wojewódzkiego urzędu konserwatorskiego (ew. delegatury),
- właściciela obiektu (parafia, związek wyznaniowy, muzeum, inna instytucja),
- wykonawcy prac.

Niestety, dokumentacje nie zawsze były wykonywane z należytą starannością lub w podanej liczbie egzemplarzy. Dlatego warto sprawdzić we wszystkich wymienionych powyżej miejscach. Nierzadko wykonawca prac w ogóle nie wywiązywał się z obowiązku sporządzenia dokumentacji.

**Ważne:**

Archiwum Przedsiębiorstwa Państwowego Pracowni Konserwacji Zabytków, zaangażowanego przy pracach na terenie całej Polski, znajduje się obecnie w Archiwum Narodowego Instytutu Dziedzictwa, oddział w Grodzisku Mazowieckim, ul. Bartniaka 28.

W archiwach wojewódzkich konserwatorów zabytków należy zwrócić uwagę na następujące dokumenty:

- karty zabytków (aktualne i archiwalne),
- zwarte dokumentacje fotograficzne,
- inne materiały fotograficzne (często są to luźne zdjęcia lub odbitki naklejone na specjalnie do tego przeznaczone karty),
- inwentaryzacje,
- dokumentacje powykonawcze prac konserwatorskich,
- raporty z badań konserwatorskich,
- programy planowanych prac konserwatorskich (często niezrealizowanych),
- opracowania historyczne dotyczące zabytków nieruchomych i ich wyposażenia,
- korespondencję urzędową dotyczącą obiektu,
- maszynopisy niepublikowanych zeszytów „Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce”.

W przypadku zabytków ruchomych warto obejrzeć nie tylko dokumentacje związane bezpośrednio z danym obiektem, ale także archiwalia dotyczące innych elementów wyposażenia świątyni czy samej budowli. Bywa, że właśnie tutaj można znaleźć jedyną fotografię badanego obiektu lub informacje dotyczące analogicznych zabytków.

**Ważne:**

Dokumentacje przedwojennych urzędów konserwatorskich (o ile się zachowały) przechowywane są zarówno w archiwach państwowych, muzeach, jak i innych placówkach naukowych. Informacji o zabiegach konserwatorskich z XIX i pierwszej połowy XX w. można szukać w archiwalnych publikacjach regionalnych lub naukowych oraz prasie lokalnej i krajoznawczej, która często na bieżąco relacjonowała etapy renowacji historycznych świątyń. Warto także szczegółowo analizować różnice w stanie zachowania obiektu na różnych archiwalnych fotografiach.

## **ANALIZA FOTOGRAFII ARCHIWALNYCH**

Dokładne zbadanie materiałów ikonograficznych pozwala często nie tylko potwierdzić proveniencję zabytku (muzeum, kościół, pałac), ale także określić sposób jego funkcjonowania w przestrzeni sakralnej lub miejsce ekspozycji w prywatnym wnętrzu czy też galerii muzealnej.

Fotografie archiwalne w wersji cyfrowej należy zamawiać w możliwie wysokiej rozdzielczości. Umożliwia to dostrzeżenie – przy dużych powiększeniach na monitorze komputera – detali niewidocznych na historycznych odbitkach. Doskonałym materiałem są szklane negatywy, pozwalające niekiedy na bardzo duże zbliżenia wybranej części ujęcia. Poszukiwane dzieło sztuki może być bowiem widoczne na nich jedynie fragmentarycznie (w uchylonych drzwiach do następnego pomieszczenia, otwartym oknie, w odbiciu lustrzanym, w prześwicie między baldachimem a koszem ambony itp.).

Analiza źródeł ikonograficznych pozwala często na konsolidację rozproszonych części dzieł sztuki (np. skompletowanie pierwotnego wystroju ołtarza, ambony, nagrobka lub epitafium). Przemieszczenia elementów wyposażenia w obrębie macierzystego kościoła często miały miejsce podczas odbudowy świątyń zniszczonych w czasie działań wojennych. Zachowane fragmenty różnych części wyposażenia nierzadko komponowano np. w nowy ołtarz. Luźne detale zdobnicze montowano na kosztach ambony lub ołtarzach posoborowych. Zmiany w liturgii bądź przepisach kościelnych często wpływały na usuwanie zabytkowych elementów wyposażenia. Masowo demontażom ulegały boczne ołtarze, historyczne tabernakula, które często lądowały na strychach czy w składzikach parafialnych.

## **PROWENIENCJA – ANALIZA KONSERWATORSKA**

Poszukiwanie proveniencji obiektu jest działaniem trudnym i często frustrującym, bowiem wielokrotnie wydaje się, że ścieżki, którymi podążamy, zmagają donikąd. Problem polega na tym, że badacz podejmuje się zadania polegającego na połączeniu obiektu z dokumentami oraz dowodami pozwalającymi prześledzić jego historię. Wyzwanie to od początku jest łatwiejsze, kiedy obiekt jest w dyspozycji. Inaczej przedstawia się sytuacja, gdy pozostały jedynie fragmenty dokumentów świadczących o istnieniu dzieła, którego obecnie nie ma. Wielokrotnie obiekt znajduje się w jednym miejscu, a przynajmniej część jego dokumentacji historycznej w innym. Trudność stanowi dowiedzenie, że dany przedmiot jest tym, a nie jakimś innym, chociaż bardzo do niego podobnym. Jest to kłopotliwe nawet przy artefaktach pojedynczych, takich jak obraz, rzeźba lub rysunek. Sprawa staje się niezwykle skomplikowana w wypadku przedmiotów powielanych, rzemiosła artystycznego, mebli, tkanin itd.

Obiekt stanowi bogate źródło różnego typu informacji. Należy w tym miejscu zachęcić do współpracy interdyscyplinarnej. Zespoły mogą być bardzo zróżnicowane w zależności od potrzeb (spojrzenie historyka sztuki jest zupełnie inne niż archiwisty czy konserwatora dzieł sztuki).



Konserwator o określonej specjalizacji z racji swojego zawodu, badając obiekt, jest w stanie powiedzieć najwięcej o jego stanie zachowania, a także rozszyfrować wiele śladów świadczących o jego przeszłości. Powiedzmy zatem kilka słów na temat analizy konserwatorskiej.

## OGŁĘDZINY I BADANIE OBIEKTU

- Dokonując oględzin i badania obiektu, należy poszukać wszelkich oznaczeń własnościowych lub śladów po ich usuwaniu (pozostałości nalepek, znaków nanoszonych bezpośrednio na krosno malarskie czy podobrazie itp.). Trzeba zwrócić uwagę na miejsca zamalowane, resztki kleju, farby lub laku, miejscowe zadrapania czy chociażby jaśniejsze albo ciemniejsze miejsca o bardziej określonym kształcie itp. Pod tym kątem należy zbadać zarówno odwrocie, jak i lico obiektu. Znalazienie jakichkolwiek oznaczeń pomoże w wyznaczeniu kierunków poszukiwań oraz wzbogaci wiedzę o historii przedmiotu.
- Należy poszukać pozostałości po sposobie i miejscu ekspozycji. Na rzeźbach mogą to być m.in. haki po mocowaniu figury na ołtarzu, na oprawach obrazów charakterystyczne zawieszki (typowe np. dla danego właściciela kolekcji) lub otwory po zmianie sposobu zawieszenia. Ślady po historycznej oprawie mogą być widoczne w postaci otarć na licu. W przypadku wyposażenia kościelnego o dawnym miejscu ekspozycji mogą informować np. okopcenia od świec. Należy pamiętać, że obiekt mógł się znajdować w zupełnie innym miejscu, np. stanowić część ołtarza, a obecnie jest wolno stojącą figurą bądź w ogóle nie znajduje się w kościele czy kaplicy, z której pierwotnie pochodził. Ślady przeróbek i mocowań mogą wskazywać na to, że przedmiot jest częścią kompletu.
- Trzeba przeanalizować stan zachowania obiektu, określić przyczyny zniszczeń i w miarę możliwości zlokalizować je w czasie. Należy powiązać pozyskane informacje z historią obiektu znaną z innych źródeł (np. nadpalenie czy okopcenie może być wynikiem pożaru w pałacu czy kościele, ślady po zaciekach mogą być wskazówką, że obiekt przechowywano w złych warunkach, np. na strychu pod przeciekającym dachem, lub załano podczas gaszenia pożaru. Przyczyn może być wiele, czasem udaje się je zidentyfikować po dokonaniu dalszych oględzin przedmiotu).
- Dużą wagę należy przyłożyć do analizy ingerencji konserwatorskich. Trzeba poszukać ich przyczyn, starać się mniej więcej określić czas ich wykonania i ustalić, kto mógł je wykonać (malarz, rzeźbiarz, introligator, profesjonalny konserwator lub amator, cieśla, stolarz, ślusarz). W niektórych przypadkach ingerencje mogą być znaczne, jak np. wymiana głowy w figurze, zmiana atrybutów świętego, domalowanie inskrypcji fałszywie identyfikującej portretowanego czy też przemalowanie większej części kompozycji lub zmiana dotycząca ubrania, dostosowująca portret do aktualnie panującej mody.
- Warto przyjrzeć się wszystkiemu, co zastanawiające albo nietypowe w wyglądzie obiektu (np. unoszenie lub zwijanie brzegów podobrazia, nieznaczne zmiany kolorystyczne, czysta powierzchnia farby lub widoczne ślady po rolowaniu czy składaniu, jak załamania warstwy malarskiej). Takie obserwacje szczególnie przydadzą się w wypadku obiektów skradzionych, chociaż nie tylko.

- W miarę możliwości należy wykonać profesjonalne badania konserwatorskie. Pozwoli to lepiej zobaczyć i udokumentować część wcześniejszych zabiegów konserwatorskich. Część, bowiem obiekty przestrzenne bardzo często są wielokrotnie przemalowane na całej powierzchni. W takiej sytuacji fotografia w UV pokaże reperacje tylko wierzchniej warstwy. To, ile uda się zobaczyć, w dużej mierze będzie zależało od materiałów malarskich, liczby przemalowań oraz liczby interwencji konserwatorskich oraz ich jakości i zasięgu. Warto pamiętać o tym, że konserwacji mogli dokonywać ludzie o różnych profesjach, którzy podjęli się przeprowadzenia reperacji. Rentgen czy tomografia komputerowa pozwolą poznać konstrukcję rzeźb, wskażą sposób łączenia poszczególnych elementów oraz to, które fragmenty zostały wymienione. Odkrywki pokażą, ile i jakie przemalowania pojawiły się na obiekcie. Próbkę stratygraficzne badane w laboratorium również wskażą liczbę warstw. Możemy także zbadać skład pigmentów i rodzaj farb. Te działania można podjąć wtedy, kiedy pozwalają na to czas i środki. Są to bowiem badania czasochłonne, które mogą pociągnąć za sobą znaczne wydatki.

### **CO MOŻE RZUTOWAĆ NA ZMIANY PARAMENTÓW OBIEKTU?**

Wielokrotnie zdarza się, że w informacjach archiwalnych podana wielkość obiektu jest inna niż w rzeczywistości. Obiekty mogą być mniejsze, większe, grubsze bądź cieńsze, niż zapisano w materiałach. Skąd wynikają te różnice? Ta sytuacja może mieć wiele przyczyn.

- W przypadku dzieł sztuki oprawianych w ramy (obrazów, reliefów, tkanin, rysunków, rycin) często różnice w wymiarach pomiędzy danymi historycznymi a stanem faktycznym mogą wynikać ze sposobu wykonywania pomiaru. Ten sam obiekt zmierzony w świetle ramy będzie po rozramieniu wyższy i szerszy o kilka centymetrów.
- Na zmiany parametrów mogą rzutować także wcześniej przeprowadzone konserwacje. Klasykny przykład zmiany formatu obrazu to rozprostowanie krajkę, na których jest warstwa malarska, zagięcie nowych krajkę albo zawinięcie części kompozycji celem jej zmniejszenia. Może wystąpić również obcięcie kromek – to działanie zazwyczaj zmusza do zastanowienia, czy zostały usunięte jedynie krajki czy również część kompozycji. W przypadku rzeźby może to być odcięcie uszkodzonej części np. przegniłej w wyniku działania wilgoci.

Przykładem różnicy między wielkością obiektu znaną z materiałów archiwalnych a rzeczywistą może być *Pomarańczarka* Aleksandra Gierymskiego, którą poddano po wojnie niefachowej konserwacji. Płóciennie podobrazie naklejono na sklejkę, a część płótna z warstwą malarską została zawinięta na odwrocie (fot 1). Wielokrotnie zniszczone fragmenty podobrazia czy tkaniny dekoracyjnej były usuwane, co spowodowało istotne zmiany w wymiarach, proporcji, a nawet kompozycji dzieła.

- Zmiany parametrów mogą być wynikiem zmienionego sposobu ekspozycji lub jej miejsca. Na przykład w wypadku tkanin dekoracyjnych istotny jest sposób zawieszenia. Część górną tkaniny można zawinąć, aby zrobić tunel na element do zawieszenia. Wpłynie to istotnie na jej

wysokość. Zdarza się, że obiekt był przenoszony z większej, wyższej sali do mniejszej. To wielokrotnie skutkowało zawinięciem jego części, tak żeby mieścił się w nowym miejscu. Znane są wypadki, że w podobny sposób zawijano wielkoformatowe obrazy.

- W przypadku obrazów ołtarzowych niejednokrotnie powiększono oryginalne podobrazie po przeniesieniu obiektu do nowego, bardziej monumentalnego ołtarza. Niekiedy taki zabieg powodował zaburzenie pierwotnej kompozycji (np. przez doszycie lub doklejenie dodatkowej partii nieba czy podłoża, na którym stoją postacie).

## **ANALIZA FOTOGRAFII ARCHIWALNEJ**

W przypadku badań proveniencyjnych często niezbędna jest szczegółowa analiza archiwalnego materiału ikonograficznego i konfrontacja jej wyników z obiektem fizycznym celem potwierdzenia lub wykluczenia tożsamości badanych przedmiotów.

Analizowane materiały ikonograficzne powinny być możliwie „neutralne”, a więc pozbawione dodatkowej ingerencji człowieka. Dobrze jest, gdy są w postaci negatywów lub nieretuszowanych odbitek. Jeszcze lepiej, gdy wykonano je fachowo pod względem technicznym. Trzeba pamiętać, że reprodukcje książkowe lub prasowe były najczęściej publikowane po wcześniejszej obróbce. Tworzono je na podstawie zdjęć poddanych korekcie, która pewne rzeczy podkreślała, a inne upraszczała. Jeśli dysponuje się tego rodzaju materiałem, trzeba poszukać możliwie najlepszej reprodukcji i liczyć się z tym, że będą na niej występowały pewne różnice w porównaniu z oryginałem.

Za jeszcze mniej wiarygodny przekaz ikonograficzny należy uznać dawne pocztówki. Oryginalną kompozycję zazwyczaj przerysowywała inna osoba, są więc one pozbawione ręki i gestu autora pierwotnego dzieła. Tego rodzaju źródło nie daje pojęcia o oryginalnym rysunku, fakturze czy plamie barwnej. Na pocztówkach często całkowicie zmieniano kolorystykę dzieła sztuki. Stanowią one zatem jedynie odwzorowanie kompozycyjne i potwierdzają istnienie danego obiektu.

Materiały w postaci negatywów (również tych szklanych) i odbitek fotograficznych należy zamówić w wersji elektronicznej o możliwie najwyższej rozdzielczości. Na potrzeby takich badań powinno pozyskać się wszystkie dostępne materiały, nawet jeśli ujęcia wydają się identyczne. W toku pracy i po wykonaniu powiększeń może się okazać, że fotografie wykonywane były w różnym czasie bądź prezentują inny stan obiektu (np. przed konserwacją i po niej). Może się zdarzyć, że pojawiły się na nich drobne zmiany (których nie było wcześniej ich nie zauważyliśmy chociażby z powodu innego podświetlenia) Istnieje również możliwość na ewentualnej obserwacji fazy tych zmian na kolejnych fotografiach. (fot. 2, fot 3). Należy pamiętać także o tym, że zdjęcia mogły zostać wykonane w różnych warunkach oświetleniowych, przy użyciu różnych aparatów fotograficznych wyposażonych w inne obiektywy. Najprawdopodobniej będą pokazywały obiekt pod różnym kątem, a co za tym idzie, w inny sposób zniekształcać obraz. W efekcie


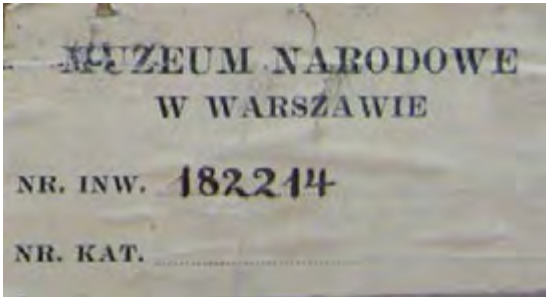
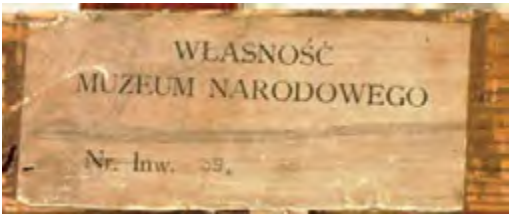

rzutuje to na ostrość, proporcje poszczególnych detali oraz czytelność określonych partii fotografii. Nie należy się jednak zrażać ani tymi trudnościami, ani różnicami na zdjęciach. Nie wolno jedynie o nich zapominać i zawsze trzeba brać je pod uwagę. Warto również pamiętać o tym, że znajomość historycznej fotografii czy reprodukcji nie jest jednoznaczna ze znajomością pierwotnego stanu obiektu.


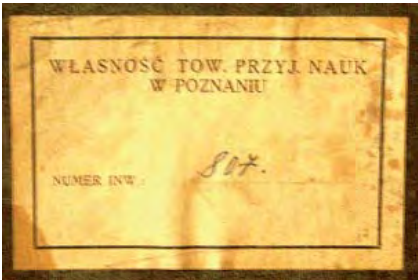
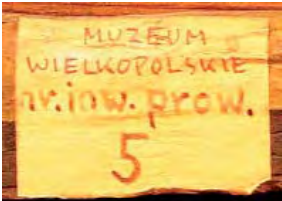


Pracując na dobrej jakości materiale fotograficznym (choć tak naprawdę pracuje się z każdą dostępną fotografią), należy analizować ujęcie w dużym powiększeniu, fragment po fragmencie, biorąc pod uwagę różne jego mankamenty, jak chociażby nieostre partie. Szuka się charakterystycznych i niepowtarzalnych elementów we wszystkich warstwach technologicznych, np. nietypowy gren płótna (najlepiej widoczny przy bocznym świetle), miejsca łączeń materiału (brytów płótna, łąk, złączenia desek lub kłóców drewna), charakterystycznych spękań warstwy malarskiej (fot. 4, fot. 5), zatopionych włosów z pędzla (fot. 6), zanieczyszczeń zintegrowanych z warstwą malarską podczas procesu twórczego (fot. 7). Należy poszukać śladów po nalepkach lub napisach na licu, które mogą być widoczne jedynie szcążkowo (fot. 8, fot. 9, fot. 10) (niezwykle rzadkim przypadkiem jest zachowanie archiwalnej fotografii odwrociami obrazu). Trzeba przyjrzeć się detalom – niepowtarzalnymi, podobnie jak odcisk palca, są dukt pędzla (fot. 11), niedomalowania (fot. 12), widoczny rysunek przygotowawczy, widoczne w pewnych specyficznych sytuacjach pentimenti (fot. 13). Wypatruje się także charakterystycznych historycznych uszkodzeń mechanicznych, takich jak nadpalenia, okopcenia, ślady po kulach, cięciach szablą, po niefachowym transporcie, ingerencjach konserwatorskich oraz widoczne zmienione kolorystycznie retusze lub uszkodzenia, które obecnie da się zauważyć w postaci retuszu (fot. 14) itp. W przypadku obiektów powtarzalnych, np. garnitur mebli, sztuców, serwis porcelanowy, należy zwrócić uwagę nie tylko na cechy jednostkowe obiektu, ale i charakterystyczne, te same kształty, zdobienia, a nawet skazy produkcyjne.

W zależności od przypadku konfrontuje się wyniki badań ze współczesną fotografią obiektu lub z oryginalnym dziełem sztuki. Fotografia współczesna, którą się wykonuje lub której wykonanie się zleca, zestawiona ze zdjęciem archiwalnym pozwoli przeprowadzić dowód potwierdzający postawione tezy i hipotezy. Czasem dobrze jest kolorową fotografię współczesną zamienić w komputerze na wersję czarno-białą. Nie trzeba bać się tego prostego języka obrazu. Warto pamiętać o tym, że to, co dla nas jest oczywiste, dla innych takie być nie musi. Opis zawsze pozostawia większą płaszczyznę do dyskusji i stwarza możliwość zaistnienia nieudomówień. Dobrze zestawiony obraz mówi sam za siebie.

# Aneks nr 1

## KATALOG PRZEDWOJENNYCH OZNACZEŃ WŁASNOŚCIOWYCH POLSKICH ZBIORÓW PUBLICZNYCH

l.p.	OZNACZENIE WŁASNOŚCIOWE	OPIS/ZAWARTOŚĆ
<b>NALEPKI PAPIEROWE</b>		
1.		<p>MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE</p> <p>Nalepka papierowa z nadrukiem: „MUZEUM / M. ST. WARSZAWY / Nr. inw. .... / Nr. kat. ....”</p> <p>Numeracja uzupełniania odręcznie bądź przy użyciu stempla, umieszczana w prawym dolnym rogu, najczęściej na ramie lub płótnie, rzadziej na krośnie.</p> <p>Oznaczenie stosowane w latach 1915– 1916 – Muzeum m.st. Warszawy.</p>
2.		<p>MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE</p> <p>Nalepka papierowa z nadrukiem: „MUZEUM NARODOWE / W WARSZAWIE / NR. INW. .... / NR. KAT. ....”</p> <p>Numeracja uzupełniania odręcznie bądź przy użyciu stempla, umieszczana w prawym dolnym rogu, najczęściej na ramie lub płótnie, rzadziej na krośnie.</p> <p>Oznaczenie stosowane w latach 1916 lub 1918 do 1982 r.</p>
3.		<p>MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE</p> <p>Nalepka papierowa z nadrukiem: „WŁASNOŚĆ / MUZEUM NARODOWEGO / Nr. Inw. ....”</p> <p>Numeracja uzupełniania maszynowo, najczęściej umieszczana na dolnej listwie krosna.</p>
4.		<p>MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE</p> <p>Nalepka papierowa. Po lewej stronie pieczęć okrągła z herbem Krakowa w centralnej części i inskrypcją w otoku: MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE.</p> <p>Po prawej stronie naniesiony maszynowo napis z informacją na temat autora, tytułu i numeru inventarzewego.</p>

		<p>MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE</p> <p>Nalepka papierowa. Po lewej stronie pieczęć okrągła z herbem Krakowa w centralnej części i inskrypcją w otoku: MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE.</p> <p>Po prawej stronie naniesiony odręcznie atramentem napis z informacją na temat autora, tytułu i numeru inwentarzowego.</p>
5		<p>MUZEUM NARODOWE W POZNANIU</p> <p>Nalepka papierowa, w czarnej ramce nadrukowany napis: „WŁASNOŚĆ TOW. PRZYJ. NAUK / W POZNANIU / NUMER INW.: ...”</p> <p>Numer inwentarza uzupełniony odręcznie atramentem<sup>11</sup>.</p> <p>Funkcjonowała od 1933 r. Nanoszona zwykle w prawym górnym rogu odwrocia.</p>
		<p>MUZEUM NARODOWE W POZNANIU<sup>12</sup></p> <p>Nalepka papierowa z odręcznym napisem: „MUZEUM / WIELKOPOLSKIE / nr.inw. prow. / ...”</p> <p>Nanoszona zwykle w lewym górnym rogu odwrocia.</p>
		<p>MUZEUM NARODOWE W POZNANIU</p> <p>Nalepka papierowa z napisem naniesionym maszynowo: „MUZEUM / WIELKOPOLSKIE / Nr. inw. prow. / ...”</p> <p>Numer inwentarza uzupełniony odręcznie atramentem. Nanoszona zwykle w lewym górnym rogu odwrocia.</p>
6		<p>ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE</p> <p>Nalepka papierowa w kolorze białym. W podwójnej ramie nadruk: „GMACHY / REPREZENTACYJNE / RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ / No.... / Warszawa – Zamek Kr.”</p> <p>Numeracja uzupełniana odręcznie. Oznaczenie stosowane przed 1925 r.</p>

<sup>11</sup> Zbiory Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk zostały zdeponowane w ówczesnym Muzeum Wielkopolskim w 1933 r. zaś włączone do inwentarza MNP po II wojnie światowej.

<sup>12</sup> W latach 1919–1939 Muzeum Wielkopolskie.



7		<p>MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE W WARSZAWIE</p> <p>Nalepka papierowa w kolorze białym. W podwójnej ramie nadruk: „GMACHY / REPRZENTACYJNE / RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ / No .... / WARSZAWA – ŁAZIENKI”</p> <p>Numer inwentarza uzupełniany odręcznie.</p>
8		<p>MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE W WARSZAWIE</p> <p>Nalepka papierowa w kolorze białym. W podwójnej ramie nadruk: „Rzeczpospolita Polska / M.R.D.P. / Łazienki Kr. i Belweder / No....”</p> <p>Naklejka Ministerstwa Robót Publicznych. Litery I oraz D są skreślone. Numer inwentarza uzupełniany odręcznie.</p>
9		<p>MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE W WARSZAWIE</p> <p>Podłużna nalepka w kolorze białym. Po lewej stronie pieczęć okrągła cara Aleksandra II. W centralnej części nadrukowany napis: „T. V. No=”</p> <p>A za nim dopisany odręcznie atramentem numer inwentarza.</p>
10		<p>MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE W WARSZAWIE</p> <p>Nalepka papierowa w kolorze białym. W podwójnej ramie nadruk: „GMACHY / REPRZENTACYJNE / RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ / No .... / ZAMEK KRÓL. NA WAWELU”</p> <p>Numer inwentarza uzupełniany odręcznie ołówkiem.</p>
		<p>MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE W WARSZAWIE</p> <p>Podłużna nalepka papierowa z napisem naniesionym maszynowo: „Dyrekcja Państwowych Zbiorów / Sztuki na Wawelu / Nr. Ks. Dep. ....”</p> <p>Nr księgi uzupełniany odręcznie atramentem. Po prawej stronie nalepki pieczęć okrągła z orłem w centralnej części i napisem w otoku: „Dyrekcja Państw. Zbior. Sztuki na Wawelu” (tusze w kolorze czerwonym)<sup>13</sup>.</p> <p>Nalepka funkcjonowała w latach 1930–1939.</p>



<sup>13</sup> Państwowe Zbiory Sztuki powstały w 1922 r. jako organ wykonawczy Ministerstwa Robót Publicznych, później zostały podporządkowane do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Administrowały kolekcją




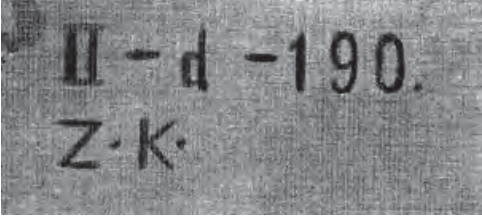
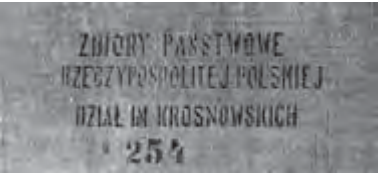
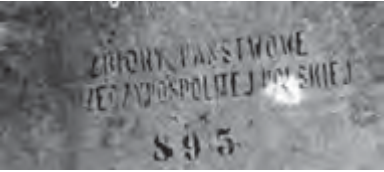

11		<p>Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie</p> <p>Nalepka papierowa z napisem: „Nr. .... / Zbiory / im. Krosnowskich” Poza numerem naniesionym stemplem całość napisu drukowana<sup>14</sup>. Nalepka funkcjonowała w okresie 1922–1939.</p>
12		<p>Muzeum Sztuki w Łodzi</p> <p>Podłużna papierowa naklejka z nadrukiem: „Muzeum Historii i Sztuki / w Łodzi” Po prawej stronie naniesiony odręcznie ołówkiem numer inwentarza. Oznaczenie nanoszone na krośnie.</p>
13		<p>Muzeum Sztuki w Łodzi</p> <p>Podłużna papierowa naklejka z napisem naniesionym maszynowo: „M. Muzeum Sztuki, nr. inw.” Po prawej stronie naniesiony stemplem numer inwentarza. Oznaczenie nanoszone na krośnie.</p>
14		<p>Muzeum Sztuki w Łodzi</p> <p>Podłużna papierowa naklejka z nadrukiem: „Miejskie Muzeum Historii i Sztuki / w Łodzi” Po prawej stronie naniesiony odręcznie za pomocą niebieskiej kredki numer inwentarza. Oznaczenie nanoszone na krośnie.</p>
		<p>Muzeum Sztuki w Łodzi</p> <p>Nalepka papierowa z nadrukowaną w górnej części ówczesną nazwą instytucji: „MIEJSKIE MUZEUM SZTUKI W ŁODZI” Poniżej nadrukowana tabela złożona z dwóch kolumn i trzech wierszy, zawierająca następujące rubryki: Autor, Tytuł, Rozmiar, Nr. Dane uzupełniane odręcznie piórem. Oznaczenie nanoszone na krośnie.</p>





należącą do skarbu państwa, utworzoną po traktacie ryskim w wyniku rewindykacji dzieł sztuki z Rosji. Powracające obiekty znajdowały swoje miejsce w gmachach reprezentacyjnych. Do budynków tych należały: Zamek Królewski w Warszawie z pałacem Pod Blachą, Łazienki Królewskie z Białym Domkiem, Belweder, Wawel, muzeum w Grodnie, zamek w Poznaniu pałac w Racocie, pałac biskupi w Wilnie oraz obiekty w Spale, Białowieży i Wiśle.

<sup>14</sup> Państwowe Zbiory Sztuki przejęły opiekę merytoryczną i konserwatorską nad kolekcją inż. Stanisława Krosnowskiego, która zgromadzona została w Petersburgu w latach 1888–1917. Obiekty te trafiły do Warszawy 2 kwietnia 1922 r. Wśród nich były muzealia i pamiątki rodzinne. Zbiory Państwowe roztoczyły opiekę nad częścią kolekcji o charakterze muzealnego depozytu.



15		<p>MUZEUM KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH W KRAKOWIE</p> <p>Nalepka papierowa w kolorze białym, z podwójną niebieską ramką. Wewnątrz, po lewej stronie okrągła pieczęć muzealna i naniesiony obok odręcznie numer inwentarza.</p>
		<p>MUZEUM – ZAMEK w ŁAŃCUCIE</p> <p>Nalepka papierowa w kolorze niebieskim, w czarnej prostokątnej ramie nadruk: „Zamek / ŁAŃCUCKI.”</p> <p>Na niej naniesiona mniejsza nalepka papierowa w kolorze białym, prostokątna, z numerem ewidencyjnym naniesionym stemplem.</p> <p>Oznaczenie pochodzi z przedwojennej kolekcji Potockich z Łańcuta.</p>
		<p>MUZEUM PAŁACU KRÓLA JANA II SOBIESKIEGO W WILANOWIE</p> <p>Papierowa nalepka z naniesioną czarnym tuszem owalną pieczęcią z herbem Piława zwieńczonym koroną. W otoku napis: „ STA: HR: POTOCKI PREZES SENATU” oraz jego własnoręczną adnotacją piórem, zawierającą skrót tematu obrazu i atrybucji dzieła. Całość ujęta w cieniłą ramę w kolorze czarnym.</p> <p>Oznaczenie stosowane w latach 1818–1820.</p>
	BRAK ZDJĘCIA	<p>MUZEUM LUBELSKIE</p> <p>Symbol ML/III/nr kolejny książki inwentarzowej. III oznacza dział „Sztuka”.</p>
<p><b>NAPISY I ZNAKI NANOSZONE BEZPOŚREDNIO NA PODŁOŻE</b></p>		
		<p>MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE</p> <p>Odręczny napis wykonany czarnym tuszem drukowanymi literami: „MUZEUM NAR. KRAKÓW”</p> <p>Obok, po prawej stronie odręcznie naniesiony niebieską kredką numer inwentarza: „N.I.73444”.</p> <p>Nanoszony na krośnie.</p>

		<p>MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE</p> <p>Odręczny napis wykonany czarnym tuszem drukowanymi literami: „MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE”</p> <p>Obok, po prawej stronie odręcznie naniesiony czarnym tuszem numer inwentarza: „NI. 4962.”</p> <p>Oznaczenie nanoszone na krośnie.</p>
		<p>MUZEM NARODOWE W POZNANIU</p> <p>Napis odręczny białą farbą odnoszący się do inwentarza Towarzystwa Przyjaciół Nauk: „TPN 634”.</p> <p>Oznaczenie powtarzane na krośnie i ramie w lewej górnej części odwrocia.</p>
		<p>MUZEM NARODOWE w POZNANIU</p> <p>Odręczny napis wykonany ołówkiem: „MW 459/1910”.</p> <p>Skrót oznacza Muzeum Wielkopolskie, pierwsza liczba to nr inwentarza, liczba po ukośniku określa rok, w którym nabyto obraz do zbiorów.</p>
		<p>ZAMEK KRÓLEWSKI w WARSZAWIE</p> <p>Napis malowany odręcznie czerwoną farbą bezpośrednio na płótnie: „II - d - 190. / Z.K.”.</p> <p>Zapis odnosił się do inwentarza zamkowego. Cyfra rzymska oznaczała tom inwentarza, litera odpowiadała działowi, a liczba arabska numerowi w księdze inwentarzowej.</p>
		<p>ZAMEK KRÓLEWSKI w WARSZAWIE</p> <p>Napis naniesiony za pomocą szablonu, czerwoną farbą bezpośrednio na płótno: „ZBIORY PAŃSTWOWE / RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ / DZIAŁ IM KROSNOWSKICH / 254”</p>
		<p>ZAMEK KRÓLEWSKI w WARSZAWIE</p> <p>Napis naniesiony za pomocą szablonu, czerwoną farbą bezpośrednio na płótno: „ZBIORY PAŃSTWOWE / RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ / 895”</p>
		<p>MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE W WARSZAWIE</p> <p>Inskrypcja nanoszona bezpośrednio na płótno czarną farbą przy użyciu szablonu: „PAŃSTWOWE / ZBIORY SZTUKI / NA WAWELU 1661”</p>

		<p>MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE W WARSZAWIE</p> <p>Napis nanoszony bezpośrednio na płótno czarną farbą olejną przy użyciu szablonu: „FUND. WAWELIM. / L.HR. PINIŃSKIEGO / NR. 183”<sup>15</sup>.</p>
		<p>MUZEUM ŚLĄSKIE</p> <p>Napis nanoszony odręcznie białą farbą: „MŚK/SzM/405”</p> <p>Inskrypcja zaczyna się skrótem nazwy placówki, po ukośniku figuruje symbol działu muzealnego, na końcu zapisywano numer inwentarza.</p> <p>Oznaczenia nanoszone w różnych miejscach odwrocio.</p>
		<p>MUZEUM KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH W KRAKOWIE</p> <p>Odręcznie nanoszony białą farbą lub czarnym atramentem symbol „X” zwierczonej koroną, poniżej lub obok numer inwentarza składający się z cyfry rzymskiej, po której następuje liczba arabska.</p>
		<p>MUZEUM SZTUKI W ŁODZI</p> <p>Oznaczenia nanoszone białą farbą za pomocą okrągłego szablonu. W centrum oznaczenia widnieje herb Łodzi (łódka), w otoku napis: „ZARZĄD MIEJSKI ŁÓDŹ”.</p>

<sup>15</sup> Leon Piniński (1857–1938), hrabia, profesor prawa rzymskiego i rektor Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, w latach 1898–1903 namiestnik Galicji, dyplomata i znawca sztuki. Powołując w roku 1931 aktem notarialnym „Fundację Wawelską im. Leona hr. Pinińskiego”, ofiarował zamkowi przeszło 350 zabytków, głównie obrazów mistrzów włoskich, niemieckich, flamandzkich i holenderskich epoki renesansu i baroku, a także szkoły angielskiej z XVIII–XIX wieku oraz odpowiednio dobrane do wnętrza rzeźby i meble.

		<p>MUZEUUM PAŁACU KRÓLA JANA II SOBIESKIEGO W WILANOWIE</p> <p>Oznaczenie malowane czarną farbą bezpośrednio na płótnie za pomocą szablonu, w owalnym kształcie z herbem Piława w centralnej części i napisem „GALERIA OBRAZÓW / W WILLANOWIE”, wyznaczającym na dole i na górze ramy znaku. Poniżej numer nadawany obrazom w okresie od poł. XIX w. lub od 1855 r.</p>
<b>PIECZĘCIE</b>		
		<p>MUZEUUM NARODOWE W WARSZAWIE</p> <p>Pieczęć owalna „GALERIA / FIORENTINI / W WARSZAWIE” nanoszona czarnym tuszem w centralnej części odwrocia. Wymiary: wys. 53 mm x szer. 80 mm.</p> <p>Pieczęć ta figuruje na obrazach należących do kolekcji Piotra Fiorentiniego, w 1858 r. ofiarowanej Szkole Sztuk Pięknych, w 1879 r. przekazanej do zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych – poprzednika Muzeum Narodowego w Warszawie.</p>
		<p>MUZEUUM NARODOWE W KIELCACH</p> <p>Pieczęć okrągła z napisem w otoku: „POLSKIE TOWARZYSTWO KRAJOZNAWCZE – Oddział Kielecki”, nanoszona fioletowym tuszem.</p>
		<p>MUZEUUM NARODOWE W POZNANIU</p> <p>Pieczęć okrągła czarną z orłem pruskim pośrodku i napisem otokowym: „PROVINCIAL – MUSEUM * POSEN *” oraz numerem inwentarza naniesionym obok odręcznie w układzie: Inw. rok pozyskania. nr kolejny.</p> <p>Oznaczenia tego używano w latach funkcjonowania muzeum pod tą nazwą, tj. 1898–1903.</p> <p>Nanoszono je: w przypadku obiektów wykonanych na desce, tekturze czy blasze – na odwrocie podobrazia; w przypadku obrazów malowanych na płótnie – na odwrocie płótna lub na krosnach (przeważnie na górnej listwie).</p>




		<p>MUZEUUM SZTUKI W ŁODZI</p> <p>Pieczęć okrągła nanoszona ciemnym tuszem z napisem w otoku: „ZBIORY MIEJSKIE MAGISTRAT MIASTA ŁODZI”. Oznaczenie umieszczane na krośnie.</p>
		<p>MUZEUUM KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH W KRAKOWIE</p> <p>Pieczęć podłużna nanoszona niebieskim tuszem, z napisem: „MUZEUM KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH / KRAKÓW / Nr. inw. .... Nr. katal. ....” Oznakowanie stemplowano na podobrazu – w przypadku obrazów na desce lub na blejtramicie; w przypadku obiektów – na płótnie.</p>
		<p>MUZEUUM OKRĘGOWE IM. LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO W BYDGOSZCZY</p> <p>Podłużna pieczęć nanoszona czerwonym tuszem z napisem: „Muzeum miejskie / w Bydgoszczy”. Nanoszona bezpośrednio na płótnie bądź ramie obrazu.</p>
<b>ZAWIESZKI PAPIEROWE</b>		
		<p>MUZEUUM NARODOWE W WARSZAWIE</p> <p>Zawieszka papierowa (krawędzie zabezpieczone metalową ramką) z nadrukiem: „MUZEUM / M. ST. WARSZAWY / Nr. inw. .... / Nr. kat. ....” Pieczęć stosowana od 1915 do poł. 1916 r. (Muzeum m.st. Warszawy). Technika i kolor: druk, czarny; numery uzupełniane ręcznie (z przodu i na odwrociu zawieszki), średnica: 29 mm, zawieszana na sznurku na górnej belce krosna, na środku.</p>

## KATALOG OZNACZEŃ EWIDENCYJNYCH

l.p.	OZNACZENIA EWIDENCYJNE	OPIS/ZAWARTOŚĆ
	<b>OZNACZENIA INWENTARZOWE</b>	
	<b>NALEPKI</b>	
		<p>MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE</p> <p>Nalepka papierowa zapisana odręcznie czarnym tuszem.</p> <p>Inskrypcja składa się z numeru, pod którym widnieje duża litera „M.”, a za nią kolejny numer.</p> <p>Numer naniesiony na odwrociu obrazu oznacza pozycję w księdze Inwentarza Muzeum m.st. Warszawy, do której w 1916 r. przepisano zabytki z księgi Inwentarza Muzeum Sztuk Pięknych.</p>
1.		<p>MUZEUM NARODOWE W POZNANIU</p> <p>Niewielkich rozmiarów papierowa nalepka w kolorze białym, z dużym nadrukiem liczby czarną pogrubioną czcionką. Do nalepki przyklejona ukośnie w prawym dolnym rogu mała czerwona nalepka z nadrukowanym na czarno numerem.</p> <p>Oznaczenie to stanowi dawny numer kolekcji gołuchowskiej, naklejka była umieszczana na dolnej listwie krosna obrazu, w centralnej jej części.</p>
		<p>MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE W WARSZAWIE</p> <p>Biała nalepka z niebieską bordiurą i nadrukowanym numerem przy użyciu fioletowego tuszu.</p>
		<p>MUZEUM PAŁACU KRÓLA JANA II SOBIESKIEGO W WILANOWIE</p> <p>Nalepka papierowa z naniesionym odręcznie tuszem numerem inwentarza, stosowana ok. 1900 r.</p>

		<p>MUZEUUM NARODOWE w KIELCACH</p> <p>Nalepka papierowa o zaokrąglonych rogach. Napis o treści: „No Inw. / 474.”</p> <p>Inskrypcja naniesiona odręcznie atramentem.</p> <p>Numeracja odpowiada przedwojennemu inwentarzowi Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego – Oddział w Kielcach.</p>
<b>NAPISY NANOSZONE BEZPOŚREDNIO NA PODŁOŻE</b>		
		<p>MUZEUUM NARODOWE W WARSZAWIE</p> <p>Napis czerwoną farbą na odwrocie obrazu. Składa się z numeru, po którym widnieje kropka, a następnie duża litera „M”.</p> <p>Numer naniesiony na odwrocie obrazu oznacza pozycję w księdze Inwentarza Muzeum m.st. Warszawy, do której w 1916 r. przepisano zabytki z księgi Inwentarza Muzeum Sztuk Pięknych.</p>
		<p>MUZEUUM NARODOWE w KRAKOWIE</p> <p>Napis odręczny sporządzony czerwoną farbą odnoszący się do numeru inwentarza: „N.I.75494.”. Nanoszony na krośnie.</p>
		<p>MUZEUUM NARODOWE W KRAKOWIE</p> <p>Napis odręczny sporządzony niebieską kredką odnoszący się do numeru inwentarza: „N.I.156078. 530/49”. Oznaczenie nanoszone na krośnie.</p>
		<p>MUZEUUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE W WARSZAWIE</p> <p>Napis odręczny nanoszony odręcznie czerwoną farbą olejną.</p> <p>Numeracja ta odnosi się do inwentarza Zamku Królewskiego w Warszawie. Liczba rzymska odpowiada poszczególnym tomom inwentarza, symbol litery odnosi się do działu, zaś kolejna liczba arabska oznacza numer inwentarzowy.</p>
		<p>MUZEUUM OKRĘGOWE IM. LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO W BYDGOSZCZY</p> <p>Napis nanoszony odręcznie niebieską kredką: „W” i kolejny numer.</p> <p>Oznaczenie to nanoszono na prace autorstwa Leona Wyczółkowskiego, pochodzące z donacji dokonanej w 1937 r. przez wdowę po artyście Franciszkę Wyczółkowską.</p>

		<p>MUZEUW OKRĘGOWE IM. LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO W BYDGOSZCZY</p> <p>Odręczny napis nanoszony tuszem: „O” i kolejny numer.</p> <p>To najpopularniejsze oznaczenie bydgoskiego muzeum. Przeważnie figurowało w sąsiedztwie pieczęci z nazwą placówki.</p>
		<p>MUZEUW OKRĘGOWE IM. LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO W BYDGOSZCZY</p> <p>Odręczny napis nanoszony tuszem: „I.N.” i kolejny numer.</p> <p>Numeracja ta odnosi się do księgi wpływów, zwanej księgą inwentarzową.</p>

## OZNACZENIA NIEZWIĄZANE Z INWENTARZEM MUZEALNYM

Na odwrociach obrazów zostały naniesione liczne napisy i numery o charakterze roboczym, tymczasowym lub pomocniczym. Często z uwagi na upływ czasu zarówno ich znaczenie, jak i one same ulegają stopniowemu zatarciu.

Dodatkowe znakowanie nanoszono bezpośrednio na podobrazie, blejtram, ramę, a także na istniejące już nalepki. Pomocnicze oznaczenia często miały efemeryczny charakter, efektem czego lokalizacja znaku nie miała istotnego znaczenia.

Napisy robocze nanoszone na odwrociach obrazów oprócz funkcji ewidencyjnych, mogły odnosić się do kwestii proveniencji obrazu, dotyczyć wymiarów dzieła, czy informować o dacie przyjęcia obiektu do muzeum.

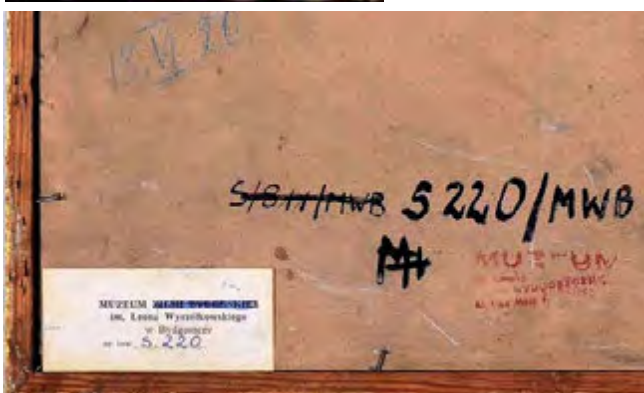
Wachlarz stosowanych oznaczeń pomocniczych jest tak szeroki, że trudno sklasyfikować je wzorem znaków własnościowych. Można jednak zauważyć prawidłowość dotyczącą sposobów oznaczania - najczęściej robiono to przy użyciu najbardziej powszechnych materiałów, tj.: ołówka i kredek (przeważnie w kolorach niebieskim i czerwonym), niekiedy stosowano także białą kredę.



## Przykłady oznaczeń nanoszonych ołówkiem



## Przykłady oznaczeń nanoszonych kredką



Przykłady oznaczeń nanoszonych kredą



## Nalepki z wystaw



## Oznaczenia domów aukcyjnych, salonów sztuki, antykwariatów



## Oznaczenia transportowe (pieczęcie celne, nalepki firm przewozowych)



## Oznaczenia producentów podobrazia i ram







### Oznaczenia na froncie obrazu



Oznaczenia dotyczące atrybucji i inne dane określające dzieło

Maciej Barankiewicz  
Medycyny Chirurgii Doktor Akademii  
Wileńskiej. powołany po dwuletnim  
wioażu Francji, Austrii Saxonii  
na Kraków Ojczyzny swojej Wilnie  
zostawił dla pamiątki Portret swego  
Brata Ciężarnemu Andrzejowi  
i Katarzynie Mężyńskim.  
Kraków dnia 3<sup>go</sup> Augusty 1808 Roku  
w Dniu  $\frac{14}{2}$  Stycznia 1829 Roku  
wieku przeżywszy lat 58 pomart-  
w Wilnie.

[Polska] Widok Krasnicy i wioży  
wawę Mysia w iezę  
na jerozie Gopie z natu-  
ry roku 1847 robiony  
przez H.W. Guminskiego -

DAR A. BILINSKIEJ

# Aneks nr 2

## BIBLIOGRAFIA

### Opracowania ogólne:

- Aftanazy R., *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, Wrocław 1991–1997.
- Bandurska Z., Kacprzak D., Kosiewski P., Romanowska-Zadrozna M., Steinborn B., Tarnowska M., *Badania proveniencyjne muzealiów pod kątem ich ewentualnego pochodzenia z własności żydowskiej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 14–26.
- Chwalewik E., *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, Warszawa 1926–1927.
- Grajewski L., *Bibliografia ilustracji w czasopismach polskich XIX i pocz. XX w. (do 1918 r.)*, Warszawa 1972.
- Hoffmann M., *Na tropie „sztuki zwyrodniałej”. Konfiskata dzieł sztuki modernistycznej dokonana przez narodowych socjalistów w 1937 r., ze szczególnym uwzględnieniem Szczecina, Wrocławia i Bytomia*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 58–64.
- Jakubowski O., *Nabywanie dóbr kultury przez muzea*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 88–92.
- Karecka L.M., *Mienie zwane podworskim w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 44–57.
- *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, Kraków 1951.
- *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981, red. Karwowska E., Marczuk-Krupa A., Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1984.
- Olkowski R., *O badaniu proveniencji muzealiów*, „Muzealnictwo”, 2012, nr 53, s. 27–37.
- Palica M., *Problem badania proveniencji dzieł sztuki – przypadek Dolnego Śląska*, „Muzealnictwo”, 2012, nr 53, s. 38–43.
- *Polski Słownik Biograficzny*, Kraków 1935 r.
- *Polskie Życie Artystyczne*, Ossolineum 1967–2002 (3 tomy: I 1890–1914; II 1915–1939; III 1944–1960).
- Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo przebywających*, t. I–III, Warszawa 1850–1857.
- Romanowska-Zadrozna M., *Badania proveniencyjne, czyli habent sua fata artis opera*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 12–13.
- Ryszkiewicz A., *Zbieracze i obrazy*, Warszawa 1972.
- Sabaciński M., *Muzealnik na rozdrożu. Głos w sprawie przekazywania muzeom znalezisk archeologicznych z amatorskich odkryć*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 93–99.

- *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, Warszawa 1971.
- Wiercińska J., *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860–1914*, Wrocław 1967.
- *Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej pierwszej połowy XIX wieku*, opr. Moszoro E., Wrocław – Warszawa – Kraków 1962.

# Aneks nr 3

## ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Narodowe Archiwum Cyfrowe <http://www.audiovis.nac.gov.pl>  
Dawne Archiwum Dokumentacji Mechanicznej. W zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego znajduje się ponad 15 milionów zdjęć.  
Fotografie obejmują okres od lat 40. XIX wieku aż po czasy współczesne: – około 2% zbioru to materiały najstarsze – od 1840 roku do początków II Rzeczypospolitej,  
– około 6% zbioru dokumentuje okres międzywojenny,  
– 3% materiałów pochodzi z czasów okupacji,  
– blisko 90% zdjęć przedstawia okres PRL.
- Polona [www.polona.pl](http://www.polona.pl)  
Polona to portal, który udostępnia w sieci zbiory Biblioteki Narodowej. Jest narzędziem pozwalającym na powszechne otwarcie dla czytelników magazynów Biblioteki Narodowej. Cenne źródło ikonograficzne.
- CADIS Instytut Sztuki PAN <http://cadis.ispan.pl>  
System informatyczny umożliwiający korzystanie online z materiałów foto- i fonograficznych przechowywanych w zbiorach Instytutu Sztuki PAN oraz ich przeszukiwanie pod kątem dowolnych kryteriów.
- Archiwum Fotografii Ośrodka KARTA <http://foto.karta.org.pl>  
Repozytorium liczy 230 tysięcy zdjęć. W zbiorach Archiwum znajdują się bogate kolekcje zdjęć z II Rzeczypospolitej, w tym Kresów Wschodnich, II wojny światowej, życia społecznego w PRL. Kolekcja zawiera także zbiory Instytutu Polskiego i Muzeum im. gen. Sikorskiego w Londynie.
- Baza zdjęć Polskiej Agencji Prasowej <http://fotobaza.pap.pl>  
Baza zdjęć sięgająca 1945 r. Szczególnie cenne źródło ikonograficzne dotyczące wydarzeń artystycznych, wystaw, twórczości polskich artystów współcześnie działających.
- Baza Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych <http://baza.archiwa.gov.pl/sezam/index.php>  
W bazie danych SEZAM zgromadzono dane na temat zasobu 32 archiwów państwowych, a także 23 współpracujących instytucji krajowych i polonijnych: Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie i Oddziału w Poznaniu, Archiwum Nauki Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, Muzeum Narodowego w Warszawie, Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Archiwum Uniwersytetu Łódzkiego, Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy, Kobyłczańskim Muzeum Oręża i Techniki Użytkowej, Stowarzyszenia Archiwum „Solidarności”, Zarządu Oddziału Związku Sybiraków w Łodzi, Fundacji Tygodnika Powszechnego w Krakowie, Głównej Biblioteki Lekarskiej im. Stanisława Konopki w Warszawie, Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma,



Centralnego Archiwum Wojskowego im. mjr. Bolesława Waligóry (akta powstałe do 1939 r.), Konwentu Bonifratrów w Krakowie, Instytutu Józefa Piłsudskiego w Nowym Jorku, Polskiego Instytutu Naukowego w Nowym Jorku, Instytutu Józefa Piłsudskiego w Londynie, Stowarzyszenia Weteranów Armii Polskiej w Ameryce, Centralnego Archiwum Polonii w Orchard Lake i Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego oraz Biblioteki Polskiej w Londynie.

■ Europeana <http://www.europeana.eu>

Europeana jest zaufanym źródłem prezentującym dziedzictwo kulturowe, udostępnione przez Europeana Foundation i wiele europejskich instytucji kultury oraz partnerów. Oferuje miliony obiektów z czołowych galerii, bibliotek, archiwów i muzeów Europy, w tym książki i manuskrypty, fotografie i obrazy, programy telewizyjne i filmy, rzeźby i wytwory rzemiosła, pamiątki i mapy, nuty i nagrania.

■ Bildarchiv Foto Marburg <http://www.bildindex.de>

Archiwum fotografii założone w 1913 r. przez historyka sztuki Richarda Hamanna przynależy do marburskiego uniwersytetu i stanowi niemieckie centrum dokumentacji historii sztuki. Zawiera 1,7 mln zdjęć i tym samym stanowi jedno z największych archiwum fotografii europejskiej sztuki i architektury. Źródło szczególnie cenne dla badaczy sztuki niemieckiej oraz przedwojennych zbiorów z tzw. ziem odzyskanych.

■ Bildkatalog des Herder-Instituts [www.herder-institut.de](http://www.herder-institut.de)

Zbiory archiwum Herdera, udostępniane w internetowym katalogu online, zgrupowane są w czterech zespołach, określających jednocześnie proveniencje. Zatem można wskazać na zbiory, które zostały przekazane do Instytutu Herdera przez instytucje (archiwa, urzędy konserwatorskie), firmy wydawnicze (wydawnictwa), a także osoby prywatne oraz naukowców i badaczy, którzy gromadzili dokumentacje fotograficzne. Źródło szczególnie cenne dla badaczy sztuki terenów włączonych w granice Polski po 1945 r.

■ Frits Lugt – Les Marques de Collections de Dessins & d'Estampes

<http://www.marquesdecollections.fr>

Baza powstała oparciu o katalog z 1921 r. o tym samym tytule. Zawiera oznaczenia własnościowe prac na papierze. Strona umożliwia wyszukiwanie po nazwie kolekcji lub według lokalizacji. Zawiera blisko 10 tysięcy znaków własnościowych, w tym prawie 100 z Polski. Baza dostępna w języku francuskim i angielskim.

■ Serwis Fold 3 <http://www.fold3.com>

Amerykański serwis udostępniający skany oryginalnych dokumentów niemieckich oraz amerykańskich z okresu II wojny światowej i tuż po jej zakończeniu, odnalezionych i powstałych w amerykańskiej strefie okupacyjnej Niemiec (tzw. Ardelia Hall Collection Collecting Points Wiesbaden i Marburg, w tym Property Cards 1945).

### **Serwisy monitorujące rynek dzieł sztuki**

■ Artinfo <http://www.artinfo.pl>

■ Artprice [www.artprice.com](http://www.artprice.com)

■ **MUTUAL ART** [HTTP://WWW.MUTUALART.COM](http://WWW.MUTUALART.COM)

■ Invaluable [www.invaluable.com](http://www.invaluable.com)

## STUDIUM PRZYPADKU

Omawiany obraz był przedmiotem roszczeń obywatela Stanów Zjednoczonych. Roszczenia skierowano do Muzeum Narodowego w Warszawie. Dzieło zostało zwrócone w 2011 r.



Gustaw Courbet (1819–1877), *Krajobraz z okolic Ornans*, olej, płótno, 78 x 126 cm

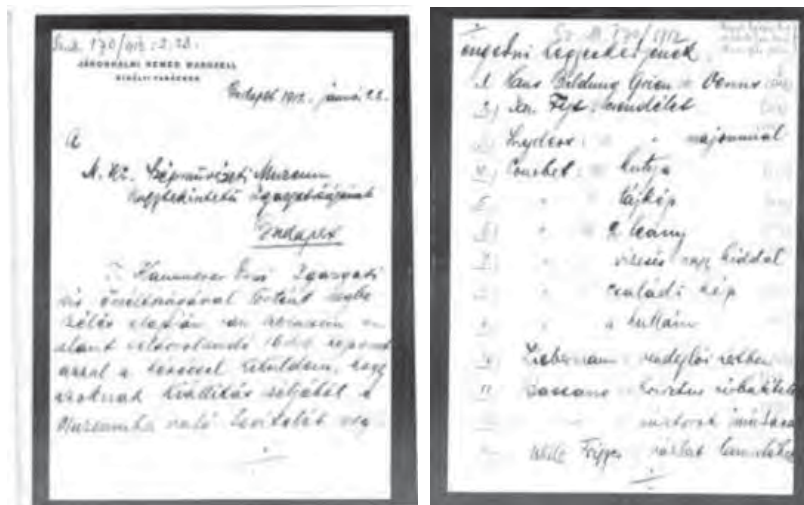
### Historia obiektu

Obraz *Krajobraz z okolic Ornans* Gustawa Courbeta w okresie przedwojennym znajdował się w kolekcji barona Mór Lipót Herzoga (Węgry). Wraz z większą częścią kolekcji został zakupiony na aukcji zbiorów Marcela Nemesa w Paryżu. Dzieło skonfiskowały władze węgierskie (współdziałające z III Rzeszą) w ramach konfiskaty mienia Żydów na Węgrzech w 1944 r.

Po zakończeniu działań wojennych obiekt odnaleziono w zamku Fischhorn (Zell am See) w Austrii, jednej ze składnic dóbr kultury zagrabionych przez Niemców m.in. z terenów Polski. Dwudziestego czwartego kwietnia 1946 r. obraz został wysłany do Polski wraz z transportem dzieł faktycznie pochodzących z krajowych zbiorów. Piętnastego maja 1946 r. trafił do MNW. Od tamtego czasu nieprzerwanie pozostawał w zbiorach tej placówki. Wielokrotnie go publikowano, również w kontekście pochodzenia z kolekcji Herzoga. Równoległe w okresie powojennym był intensywnie poszukiwany zarówno przez władze węgierskie, jak i potomków właściciela. Został zwrócony spadkobiercom barona Herzoga w 2011 r.

Badania proveniencyjne w zamieszczonym poniżej przypadku prowadzono trzytorowo. W pierwszej kolejności analizie poddano dokumentację muzealną, w tym kluczowe dla sprawy archiwalia związane z momentem i okolicznościami pozyskania obrazu. Równoległe przeprowadzono kwerendę dotyczącą obiektu jako dzieła Courbeta, potwierdzając tym samym w przedwojennych publikacjach zarówno autentyczność obrazu, jak i jego ówczesną przynależność. Trzecim tropem była postać węgierskiego kolekcjonera i losów jego zbioru. Dopiero

połączenie tych wszystkich wątków pozwoliło odtworzyć możliwie kompletną historię obrazu i ustalić jego pochodzenie.



Do Wielce Szacownego Dyrektora Muzeum Sztuk Pięknych Królestwa Węgier, Budapeszt.

Na podstawie uzgodnień przeprowadzonych z Wielmożnym Panem Dyrektorem Ernő Kammererem mam przyjemność przesłać wymienione poniżej 16 szt. obrazów z prośbą o pozwolenie na przyjęcie ich do Muzeum w celu wystawienia.

Hans Baldung Grien „Wenus” (543) [dopisek w prawym górnym rogu drugiej strony:] „Na odwrocie obrazów sygnatura Nemesa na małych karteczkach”

Jan Fyt „Martwa natura” (518)

Lydert „Martwa natura z małpą” (232)

Courbet „pies” (528)

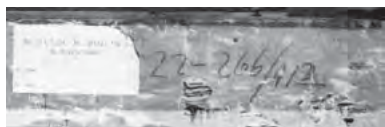
Courbet „pejzaż” (529)

Courbet „2 dziewczynki” (527)

Courbet „wodospad z dużym mostem” (530)

Courbet „obraz rodzinny” (143)

Courbet „fala” (380)...



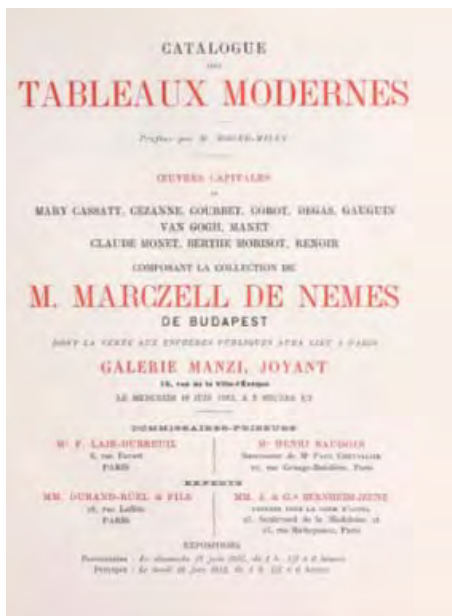
Obrazy pana Nemes'a wspomniane w piśmie zostały przez niego dostarczone do Muzeum Sztuk Pięknych, tymczasowo zostały umieszczone w salach na II. piętrze (po lewej stronie). Z tyłu ich ram naniesiono niebieskim ołówkiem numery składające się z powyższej liczby dziennika i numeru kolejnego obrazu we wniosku Budapeszt, 24.I.1912



### Złamana pieczęć lakowa na odwrociu obrazu Gustawa Courbeta

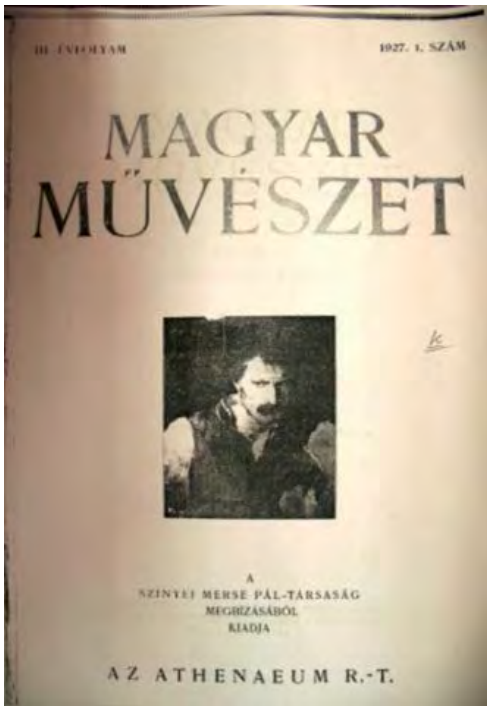


**Sprzedż obrazu w Galerie Manzi & Joyant w Paryżu 17–18 czerwca 1913 r.**

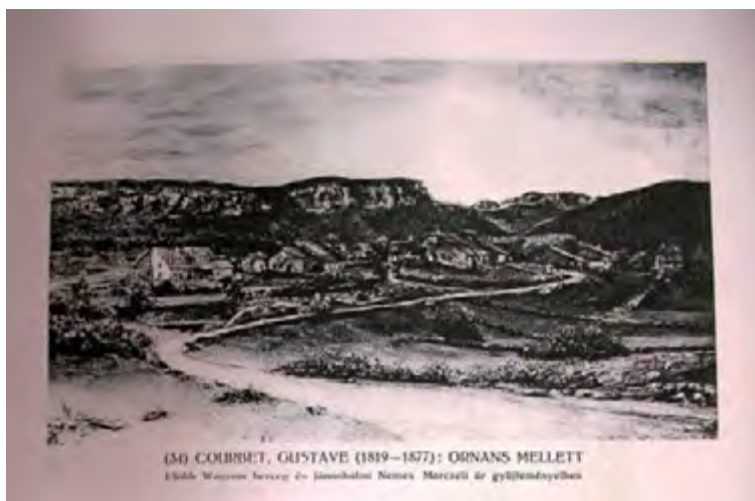




Nalepka z numerem 94 odpowiadająca numerowi katalogu sprzedaży oraz pieczęć okrągłą z napisem PARIS



Z ogromnym talentem pejzażysty spotykamy się w trzech dziełach Courbета. Na największym z nich (obraz nr 34.) namalowano posępną górską wioskę w okolicach Ornans. Prosty podział wielkiej płaszczyzny zapewnia biegnąca w głąb kręta droga i zamknięta linia łańcucha górskiego. Zielen łąk ożywiają czerwone dachy; łańcuch górski ostro odcina się na tle zimnego, niebieskiego nieba.



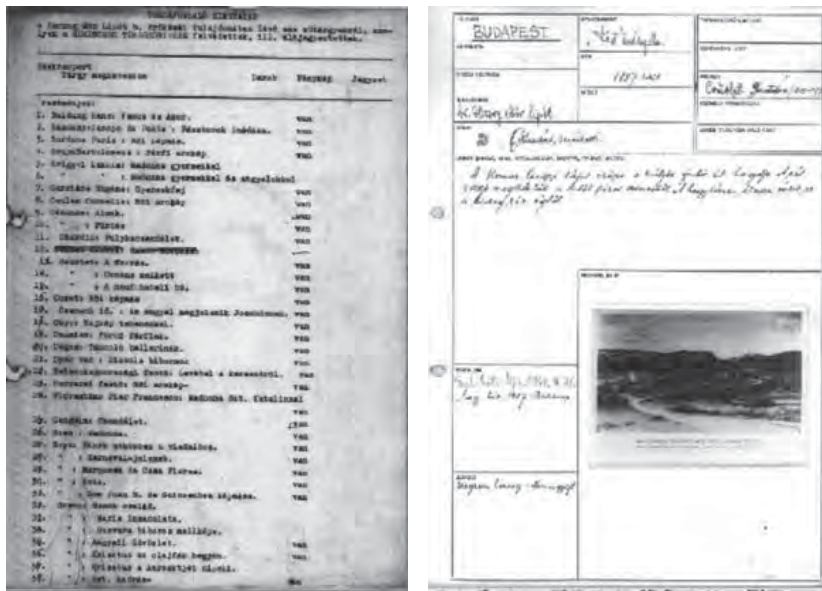
„Gazette des beaux-arts” 1929 nr 7. Relacja z paryskiej wystawy monograficznej Gustawa Courbeta eksponowanej w Petit Palais





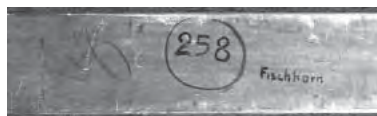
## Rejestr Dzieł Sztuki sporządzony przez Eleméra Kőszeghyego, tzw. inventarz Herzoga

Obraz Courbeta figuruje w katalogu zbiorów barona Herzoga sporządzonym przez Eleméra Kőszeghyego, dyrektora Muzeum Sztuki Stosowanej w Budapeszcie (Magyar Iparművészeti Múzeum) w latach 1938–1945, pod nr. 3.

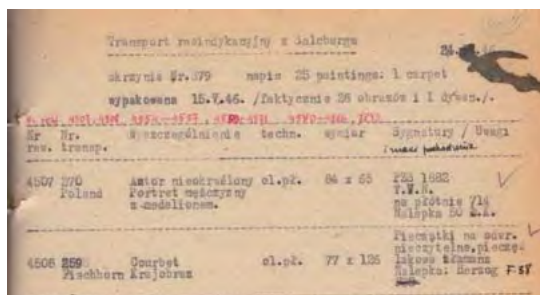


Inwentarz obrazów Fischhorn 1945 r. – Archiwum MNW.: poz. 258 zidentyfikowany jako *Pejzaż z drogą*. Poniżej oznaczenie na poprzecznej belce krosna

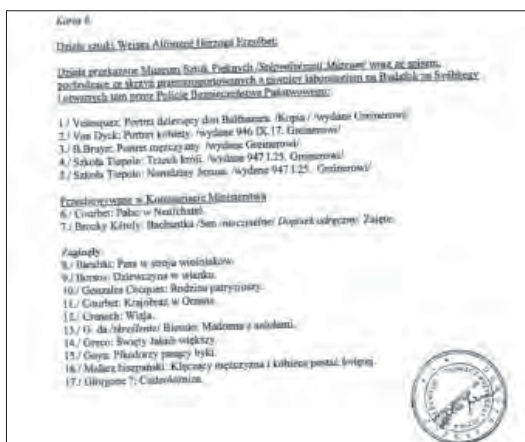
- 252) Gue . Pejzaż,akwarela. M.N. w W-wie m. 182257/018.
- 253) Gue . Pejzaż,zniszczony przez wilgoc.M.N.W-wa 182254.
- 254) Włoska XVI w.Obrzezanie Dzieciatka. Laz.Kr.0884, T.V.215 L.K.159, SBW II-a-13 L.0884.
- 255) Le Point. Wnętrze.M.N. 182258.
- 256) Giuseppe Sacconi fece. Portret dziewczyny. Laz.Kr.0692, 166 SBW II-a-91 I.L.771 , A II,T.V.177.
- 257) Van Heyden. Głowa starca. Na miedzi. Sygn.1 z 8.
- 258) Gustav Courbet. Pejzaż z droga, sygn.F.38,42, e štł 2.1 94, stempel Paris nr. 16 (I.T.) 7, 22-2667912.
- 259) Jan Stanislawski.Kocioł nad jezirem. "Ze spuścizny pośmiertnej Janina Stanisławska").



**Listy rewindykacyjne (Archiwum MNW) – transport z Salzburga 24.IV.1946 r., skrzynia nr 379**



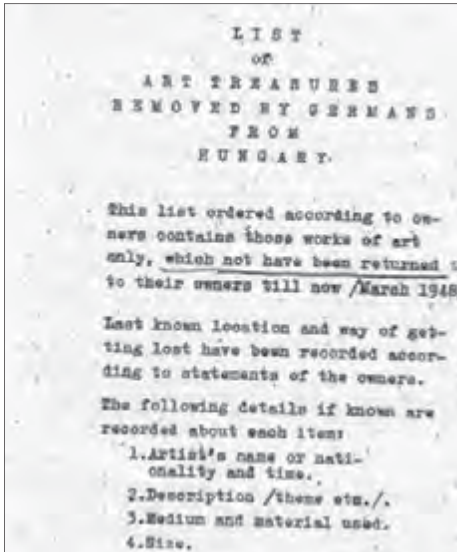
**Lista Restytucyjnej Grupy Badawczej (AAN) – karta nr 6, poz. nr 11, zidentyfikowany jako: *Krajobraz w Ornans***



**Obraz został wciągnięty do inwentarza Muzeum Narodowego w Warszawie pod nr 186 950, zaś na odwrociu umieszczono znaki własnościowe instytucji**



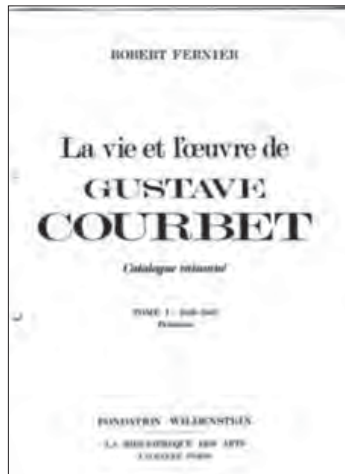
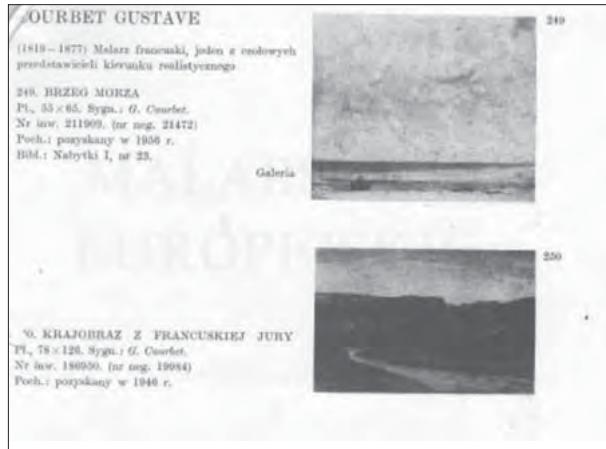
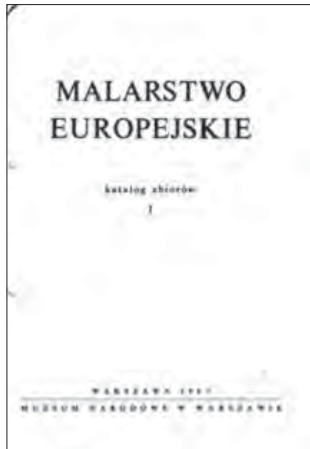
List dr Thomasa Bogyaya z 1948 r. wraz z wykazem dzieł sztuki wywiezionych przez Niemców z Węgier, złożony w Collecting Points w Monachium (AAN); poz. nr 3 jako: Courbet, „Pres d’Ornans”, 67 x 126.



W 1950 r. w magazynie „Die Weltkunst” opublikowane zostało ogłoszenie o poszukiwaniu 19 dzieł sztuki z dawnej kolekcji barona Herzoga z Budapesztu. Anons opatrzony jest fotografią obrazu Courbeta.



Począwszy od lat 60. XX w., obraz Gustawa Courbета wzmiankowany był w polskich publikacjach; po raz pierwszy w katalogu zbiorów malarstwa europejskiego MNW z 1967 r., gdzie figuruje jako: pozyskany w 1946 r. – bez informacji o proweniencji.





Janina Michalkowa

# OBRAZY MISTRZÓW OBCYCH W POLSKICH KOLEKCJACH

**AIKGA**  
Odczyn Wydawniczo  
Kolekcjonerstwo Antykwaryjne i Filizanty  
Warszawa 2014

**Wstęp**

W tym tomie zamieszczam 127 reprodukcji obrazów, które w latach 1945-1948 zostały odkryte w polskich kolekcjach i muzeach. W tym czasie w Europie Zachodniej i w USA, w ramach akcji pomocy wojennej, zostały przekazane do Polski liczne dzieła sztuki. W tym czasie w Polsce, w ramach akcji pomocy wojennej, zostały przekazane do Polski liczne dzieła sztuki. W tym czasie w Polsce, w ramach akcji pomocy wojennej, zostały przekazane do Polski liczne dzieła sztuki.

**PERFORMANCJE WARSZAWIA**

W tym tomie zamieszczam 127 reprodukcji obrazów, które w latach 1945-1948 zostały odkryte w polskich kolekcjach i muzeach. W tym czasie w Europie Zachodniej i w USA, w ramach akcji pomocy wojennej, zostały przekazane do Polski liczne dzieła sztuki. W tym czasie w Polsce, w ramach akcji pomocy wojennej, zostały przekazane do Polski liczne dzieła sztuki.

**Wstęp**

W tym tomie zamieszczam 127 reprodukcji obrazów, które w latach 1945-1948 zostały odkryte w polskich kolekcjach i muzeach. W tym czasie w Europie Zachodniej i w USA, w ramach akcji pomocy wojennej, zostały przekazane do Polski liczne dzieła sztuki. W tym czasie w Polsce, w ramach akcji pomocy wojennej, zostały przekazane do Polski liczne dzieła sztuki.

Warszawa, 2014

## Muzeum Narodowe w Warszawie

Wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie

**Wstęp**

W tym tomie zamieszczam 127 reprodukcji obrazów, które w latach 1945-1948 zostały odkryte w polskich kolekcjach i muzeach. W tym czasie w Europie Zachodniej i w USA, w ramach akcji pomocy wojennej, zostały przekazane do Polski liczne dzieła sztuki. W tym czasie w Polsce, w ramach akcji pomocy wojennej, zostały przekazane do Polski liczne dzieła sztuki.

# MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE PRZEWODNIK

po galeriach  
stałych  
i zbiorach  
studynnych

Pod patronatem  
Kancelarii Miejskiej i Muzeum  
Dzieńciszki-Podgórskiej

Warszawa 2013

### Przewodnik

W tym tomie zamieszczam 127 reprodukcji obrazów, które w latach 1945-1948 zostały odkryte w polskich kolekcjach i muzeach. W tym czasie w Europie Zachodniej i w USA, w ramach akcji pomocy wojennej, zostały przekazane do Polski liczne dzieła sztuki. W tym czasie w Polsce, w ramach akcji pomocy wojennej, zostały przekazane do Polski liczne dzieła sztuki.

W 1998 r. obraz opublikowany został w węgierskiej książce autorstwa Laszlo Mravika, *Sacco di Budapest. Depredation of Hungary 1938–1949*, (Budapest 1998, s. 324, poz. 19896) jako strata wojenna z kolekcji Herzoga. Tekstowi towarzyszy fotografia obrazu.



Sprzedż obrazu na aukcji w Christie's w Nowym Jorku w październiku 2014 r.



© Narodowy Instytut Muzealnictwa  
i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2015  
ISBN 978-83-64889-15-8

**Koordynator projektu:** Marek Rogowski  
**Sekretarz wydawnictw:** Robert Pasieczny  
**Redakcja językowa i korekta:** Justyna Mrowiec,  
Marek Rogowski

**Projekt okładki:** Piotr Modelewski  
Zdjęcie na okładce i zdjęcia w tekście pochodzą  
od Autorów, dzięki uprzejmości muzeów i instytucji.

**Opracowanie graficzne**  
**i łamanie:** Piotr Modelewski  
**Druk:** AKCENT Wojciech Sowiński

Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa  
i Ochrony Zbiorów 9/2015