

## Fotografia w rękach historyka sztuki. Kilka przykładów ze zbiorów Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Tytuł niniejszego artykułu, rozumiany metaforycznie, można odnieść do żywo ostatnio dyskutowanego problemu wzajemnych relacji pomiędzy fotografią a historią sztuki jako nauką<sup>1</sup>. Nie ulega wątpliwości, że dynamiczny rozwój fotografii w 2. połowie wieku XIX oraz powstanie ogromnego rynku fotograficznych reprodukcji dzieł sztuki zasadniczo wpłynęły na kształt tej dziedziny. Dzięki szerokiej dostępności i niespotykanej dotąd wierności odtwarzania oryginału, pozostawiającej daleko w tyle używane wcześniej ryciny, fotografia, jak pisał już w roku 1875 Wilhelm Lübke, umożliwiła historykom sztuki uprawianie studiów porównawczych i stała się dla nich najważniejszą „pomocą techniczną” (*technisches Hilfsmittel*)<sup>2</sup>. Rzekomy obiektywizm tego medium – pojmowanego wówczas jako wolny od ludzkiej ingerencji proces mechaniczny – odpowiadał pozytywistycznym kryteriom „naukowości” i niewątpliwie przyczynił się do ugruntowania pozycji historii sztuki wśród dyscyplin akademickich<sup>3</sup>. Z kolei rozpowszechnienie się na przełomie XIX i XX wieku praktyki ilustrowania wykładów diapozytywami zrewolucjonizowało metodykę nauczania i przypieczętowało status fotografii jako najważniejszego narzędzia historii sztuki, z wszelkimi tego pozytywnymi i negatywnymi konsekwencjami<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Zob.: niedawny zarys problematyki: C. Caraffa, *Einleitung*, [w:] *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, C. Caraffa (red.), Berlin 2009, s. 7-26; eadem, *From 'photo libraries' to 'photo archives'. On the Epistemological Potential of Art-historical Photo Collections*, [w:] *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, C. Caraffa (red.), Berlin-München 2011, s. 13-20.

<sup>2</sup> Cyt. wg: D. Peters, *Fotografie als „technisches Hilfsmittel“ der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun*, „Jahrbuch der Berliner Museen”, XLIV, 2002, s. 107.

<sup>3</sup> Caraffa, *From 'photo libraries'...*, op. cit., s. 16-19.

<sup>4</sup> Zob.: przede wszystkim H. Dilly, *Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung*, [w:] *Kunst-*

Jak lapidarnie stwierdził Donald Preziosi, „Art history as we know it today is the child of photography.”<sup>5</sup>

Nie wdając się w tym miejscu w rozwijanie tego frapującego problemu, chciałbym zaproponować bardziej dosłowne odczytanie sformułowanego przeze mnie tematu. W erze „przedcyfrowej” fotografii, traktowane tu nie tylko jako obrazy, lecz przede wszystkim jako przedmioty materialne, były przez posługujących się nimi naukowców poddawane konkretnym fizycznym działaniom, których efekty często są widoczne do dziś, w postaci znaków własnościowych, inskrypcji czy śladów „zużycia”. Wydaje się, że badanie tych działań może wiele powiedzieć o stosunku historyków sztuki do fotografii i roli, jaką odgrywały one w ich pracy. Rozważania należy w tym miejscu ograniczyć do odbitek, bowiem to właśnie w ich przypadku aspekt materialny najściślej łączy się z percepcją obrazu. Inaczej mówiąc, by obejrzyć fotografię na podłożu papierowym, trzeba wziąć ją do ręki, zbliżyć do oka, czasem też obrócić w poszukiwaniu dodatkowych informacji<sup>6</sup>. Wybrane przeze mnie przykłady pochodzą z Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, której zbiory, gromadzone od stu trzydziestu lat, są nierozzerwalnie związane z dziejami krakowskiej, a tym samym i polskiej historii sztuki i – jak każde archiwum tego rodzaju – mogą dostarczyć cennego materiału źródłowego dla badań nad rolą fotografii w rozwoju tej dyscypliny w naszym kraju<sup>7</sup>.

Od początku istnienia katedry historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (1882) fotografie, obok rycin i odlewów gipsowych, były wykorzystywane do ilustrowania wykładów i ćwiczeń. Cały ów „aparatus naukowy” gromadzony był w Gabinetach Historii Sztuki, utworzonym w roku 1884 z inicjatywy prof. Mariana Sokołowskiego<sup>8</sup>. Do czasu wprowadzenia do użytku urządzeń projekcyjnych, co w Krakowie nastąpiło bardzo późno,

*wissenschaft und Kunstvermittlung*, I. Below (red.), Giessen 1975, s. 153-172; idem, *Das Auge der Kamera und der Kunsthistorische Blick*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, XX, 1981, s. 81-89; I. Reichle, *Die ‚unsichtbaren‘ Bildmedien der Kunstgeschichte*, [w:] *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, A. Zimmermann (red.), Hamburg 2005, s. 169-181; najnowsze podsumowanie dyskusji: H. Dilly, *Weder Grimm, noch Schmarow, geschweige denn Wölfflin Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900*, [w:] *Fotografie als Instrument ...*, op. cit., s. 91-116.

<sup>5</sup> D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven–London 1989, s. 72; podaję wg: Caraffa, *From ‘photo libraries’ ...*, op. cit., s. 11.

<sup>6</sup> Por. Caraffa, *From ‘photo libraries’ ...*, op. cit., s. 36-38.

<sup>7</sup> Najważniejsze fakty z dziejów Fototeki [w:] W. Walanus, *Sztuka dawnych Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej na fotografiach ze zbiorów Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 4, W. Walczak, K. Łopatecki (red.), Białystok 2013, s. 304-306.

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 304.

bo dopiero na początku lat 30. XX wieku<sup>9</sup>, do zajęć dydaktycznych używano wyłącznie odbitek, przeważnie dużych rozmiarów, naklejonych na sztywne kartony. Barwny opis tej metody nauczania pozostawił Ferdynand Hoesick:

Było to w półroczu zimowym roku szkolnego 1889/90. W poniedziałki i wtorki, od 12-ej do 1-ej, prof. Marian Sokołowski [...] wykładał o sztuce z czasów odrodzenia we Włoszech, a co piątek odbywał ze swymi słuchaczami, do których należeli i uczniowie ze Szkoły Sztuk Pięknych, tak zwane *Ćwiczenia praktyczne z historii sztuki*. [...]

Ćwiczenia te, niezmiernie pouczające, odbywały się w niewielkiej salce *Colegii Novi* przy *Gabinecie Sztuki*. Pośrodku salki, od góry do dołu obwieszanej reprodukcjami i fotografiami różnych obrazów i rzeźb, głównie Michała Anioła i Rafaela, stał długi, nakryty zielonym sukniem i obstawiony krzesłami stół, a „ćwiczenia” odbywały się w ten sposób, że prof. Sokołowski, mając przed sobą cały stos różnych fotografii i rycin, zajmował główne miejsce, Matejko siadał obok, a studenci lokowali się dokoła; część siadała, część zaś w braku dostatecznej ilości krzeseł słuchała stojący, zgrupowana za krzesłami prof. Sokołowskiego i twórcy *Kazania Skargi*. Fotografie w miarę udzielanych objaśnień krążyły z rąk do rąk.<sup>10</sup>

Rzecz jasna, postępowanie Sokołowskiego nie było w owym czasie niczym wyjątkowym, czego dowodzą nawet przekazy ikonograficzne, jak np. fotografia ukazująca ćwiczenia praktyczne w Muzeum (Gabinecie) Sztuki Uniwersytetu Kijowskiego (1913)<sup>11</sup>. Wiadomo też, że Jacob Burckhardt, posiadacz ogromnej kolekcji fotografii, zwykł rozcinać ilustrowane publikacje, by móc demonstrować podczas wykładów pojedyncze karty<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Pierwszy aparat projekcyjny do zajęć z historii sztuki zakupiono w roku 1931; zob.: dokumenty w Archiwum UJ w Krakowie, sygn. S II 854, oraz *Muzeum uniwersyteckie sztuki i archeologii. Książka kasowa*, Archiwum UJ, sygn. Z 189/II. Dla porównania: Seminarium Archeologii Klasycznej zaopatrzyło się w projektor już w latach 1908-1910; zob.: Archiwum UJ, *Akta Seminarium Archeologii Klasycznej*, sygn. Z 187/I.

<sup>10</sup> F. Hoesick, *Ze wspomnień o Matejce*, [w:] idem, *Szkice i opowiadania historyczno-literackie*, Warszawa 1900, s. 337-338; przedruk ze skrótami: *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1869-1890*, M. Stokow (oprac.), Kraków 1971, s. 175.

<sup>11</sup> O. Storchai, *History of Art Study at Kiev University (the 19th Century & the Beginning of the 20th Century)*, [w:] *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*, J. Malinowski (red.), Toruń 2012, t. 1, s. 115, il. 4. Dziękuję dr Magdalenie Kunińskiej za wskazanie mi tego zdjęcia.

<sup>12</sup> Uczony wspomniał o tym w swym testamencie; zob.: N. Meier, *Der Mann mit der Mappe. Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie*, [w:] *Jacob Burckhardt: storia della cultura, storia dell'arte*, M. Ghelardi, M. Seidel (red.), Venezia 2002, s. 263: „Sodann sind meine Abbildungswerke meist auseinandergeschnitten zum blattweisen Vorzeigen im Auditorium, wobei manches Blatt in übeln Zustand gerieth.”

Podobnie jak szwajcarski uczyony, Sokołowski (przynajmniej w pierwszych latach swej kariery akademickiej) musiał używać podczas zajęć własnych fotografii, które później sukcesywnie przekazywał do zbiorów Gabinetu Historii Sztuki<sup>13</sup>. Wśród nich znalazło się m.in. 31 reprodukcji fresków Rafaela w pałacu papieskim na Watykanie<sup>14</sup>. Zdjęcia te wyróżniają się szczegółowymi opisami, starannie i w przemyślany sposób naniesionymi przez samego właściciela ołówkiem na kartonowych podkładach (z podkreśleniami niebieską i czerwoną kredką). Nad górną krawędzią każdej odbitki Sokołowski zapisał lokalizację malowidła, jego tytuł oraz dokładniejsze dane o jego usytuowaniu, pod dolną zaś informacje dodatkowe, jak nazwisko artysty lub innego rodzaju komentarze. Jako przykład posłużyć może anonimowa fotografia personifikacji Poezji, opisana u góry: „Rzym. Watykan. Stanza della Segnatura/ Poezja/ Na sklepieniu nad Parnassem”, z dopiskiem u dołu: „Duchem bożym natchniona” (il. 1)<sup>15</sup>. Szczególnie liczne dopiski towarzyszą wielkoformatowym fotografiom najświetniejszych watykańskich fresków Rafaela, *Szkoły ateńskiej* i *Dysputy o Najświętszym Sakramencie* (fot. Fratelli Alinari, około 1860-1870). Na kartonach Sokołowski naniósł imiona wszystkich ukazanych przez malarza postaci oraz nazwiska autorów podstawowych pozycji bibliograficznych<sup>16</sup>.

Inskrypcje tego rodzaju mogą wydać się czymś oczywistym – bo też i opisywanie papierowych odbitek jest (a na pewno do niedawna jeszcze było) czynnością naturalną dla każdego naukowca dysponującego archiwum fotograficznym<sup>17</sup> – warto jednak zastanowić się nad funkcją tych adnotacji. Z pewnością mogły być one pomocne Sokołowskiemu w przygotowywaniu

<sup>13</sup> O darach Sokołowskiego dla Gabinetu zob.: W. Walanus, *Fotografie ze zbiorów polskich uczonych w Fototece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zarys problematyki*, referat wygłoszony na konferencji *Czas zatrzymany ... Fotografie w spuściznach uczonych i twórców*, Kraków, 19-20 czerwca 2013 (publikacja materiałów w przygotowaniu).

<sup>14</sup> *Inwentarz Gabinetu historii sztuki z lat 1881-1892*, rkps w Muzeum UJ, poz. 247; *Inwentarz Gabinetu Zakładu Historii Sztuki. Dział Fotografii*, t. 3 [1905-1930], rkps w Fototece Instytutu Historii Sztuki UJ, poz. 4430-4433, 4435-4441. Wszystkie odbitki zachowały się w zbiorach Fototeki.

<sup>15</sup> Odbitka albuminowa, wym. 18,7 × 24,8 cm, naklejona na karton; *Inwentarz Gabinetu historii sztuki ...*, op. cit., poz. 247.

<sup>16</sup> Zob.: Walanus, *Fotografie ...*, op. cit., przyp. 17, il. 2.

<sup>17</sup> Por. analizę zjawiska w odniesieniu do Bernarda Berensona: G. Pagliarulo, *Photographs to Read: Berensonian Annotations*, [w:] *Photo Archives ...*, op. cit., s. 181-191. Szerzej o inskrypcjach występujących na odbitkach w Fototece Instytutu Historii Sztuki UJ zob.: W. Walanus, *Pieczenie, inwentarze, inskrypcje. Uwagi o poznawaniu archiwum fotograficznego na przykładzie Fototeki Instytutu Historii Sztuki UJ*, [w:] *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Problemy i metody badawcze*, I. Kopiańska, E. Manikowska (red.), Warszawa 2014, s. 185-188.



Il. 1. Anonimowy fotograf, *Personifikacja Poezji* – fresk Rafała, Watykan, *Stanza della Segnatura*, przed 1888; odbitka albuminowa naklejona na karton, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ.



i prowadzeniu wykładów o twórczości Rafaela<sup>18</sup>. Równocześnie mogły być też „adresowane” do studentów, którzy studiowali reprodukcje jego dzieł zarówno na zajęciach, jak i podczas samodzielnej pracy w Gabinetcie Historii Sztuki. Ze szczęśliwie zachowanego *Dziennika Gabinetu ...* wiemy, że właśnie fotografie fresków mistrza z Urbino, w tym wspomnianej *Poezji*, oglądał w lipcu roku 1888 Stanisław Wyspiański, wówczas student historii sztuki<sup>19</sup>.

Dzięki temu, że wielu badaczy nie wahało się pisać po fotografiach, możemy niekiedy dowiedzieć się o interesujących, także „pozanaukowych” sposobach ich zastosowania. Dotyczy to niektórych odbitek będących niegdyś własnością Józefa Łepkowskiego, pierwszego profesora archeologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, lub pochodzących z Gabinetu Archeologicznego UJ, którego był twórcą i kierownikiem<sup>20</sup>. Przykładowo, z inskrypcji na rewersie zdjęcia ołtarza Matki Boskiej Częstochowskiej na Jasnej Górze wynika, że posłużyło ono za wzór kopii cudownego obrazu przeznaczonej do krypt królewskich na Wawelu, którą na zlecenie Łepkowskiego wykonał w roku 1874 bliżej nieznany malarz Józef Janikowski<sup>21</sup>. Niezwykle obszerny komentarz widnieje na odwrocie fotografii epitafium Wita Stwosza młodszego w Ząbkowicach Śląskich (il. 2-3)<sup>22</sup>. Z komentarza tego dowiadujemy

<sup>18</sup> Wiadomo, że Sokółowski trzykrotnie prowadził wykład pt. „O Leonardzie da Vinci, Rafaelu i Michale Aniele” (w r. akad. 1883/1884, 1901/1902 i 1907/1908); zob.: M. Kunińska, „Wykład historii sztuki na podstawie historii cywilizacji”. *Historia sztuki Mariana Sokółowskiego*, Kraków 2012 (dysertacja doktorska, Archiwum UJ), s. 66. Sztuka Rafaela stanowiła zresztą dla Sokółowskiego najwyższy ideał (ibid., s. 89-92).

<sup>19</sup> *Dziennik Gabinetu Historii Sztuki* [1888-1909], Archiwum UJ, sygn. Z 188/I, s. 15: „Dnia 3. lipca 88. [...] St. Wyspiański. Rafaela Poezya (8-10)”.

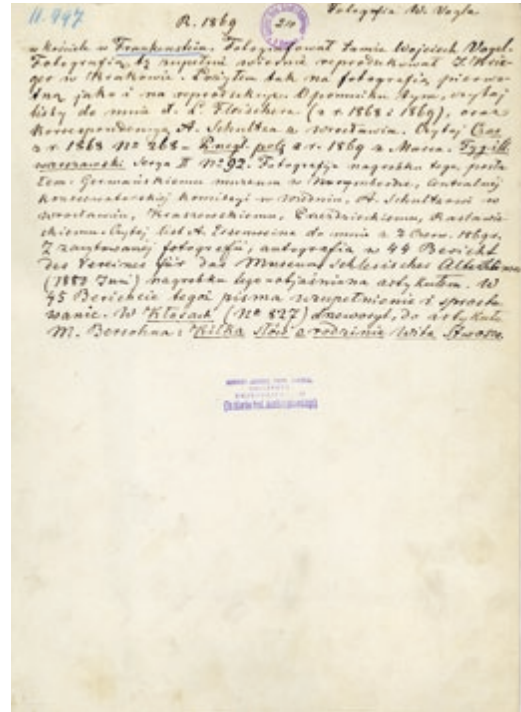
<sup>20</sup> O tym, jak fotografie te znalazły się w Fototece zob.: W. Walanus, *Dziewiętnastowieczne fotografie zabytków z dawnych ziem wschodnich Rzeczypospolitej w Fototece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, [w:] *Sztuka na dawnych Kresach Wschodnich Rzeczypospolitej. Fotografie z XIX wieku*, W. Walanus (red.), Kraków 2013, s. 25-26; ibid. literatura do dziejów Gabinetu Archeologicznego UJ.

<sup>21</sup> Odbitka albuminowa, wym. 22,2 × 27,5 cm, naklejona na karton; *Inwentarz Gabinetu Archeologicznego UJ*, rkps w Muzeum UJ, poz. 4694. Na rewersie inskrypcja: „Z daru Maryi hr. (Alexandrowej) Przędzieckiej/ fotografia zdjęta z natury/ Użyta za wzór do malowania w grobach kr. na Wawelu obrazu NMPanny Częstochowskiej, który w r. 1874 z funduszków składkowych sprawilem, powierzyszcy wymalowanie Józefowi Janikowskiemu w Krakowie”. O obrazie zob.: A. Witko, *Nowe urządzenie krypt królewskich na Wawelu w latach siedemdziesiątych XIX wieku*, „Studia Waweliana”, I, 1992, s. 107.

<sup>22</sup> Odbitka albuminowa, wym. 13,8 × 21 cm, naklejona na karton; *Inwentarz Gabinetu Archeologicznego ...*, op. cit., poz. 11997. Na rewersie inskrypcja: „Fotografia W. Vogla/ R. 1869/ w kościele w Frankenstein. Fotografował tamże Wojciech Vogel. Fotografią tę zupełnie wiernie reprodukował I. Krieger w Krakowie. Łożyłem tak na fotografię pierwotną, jako i na reprodukcję. O pomniku tym czytaj listy do mnie X. L. Fleischera (z r. 1868 i 1869) oraz korespondencją A. Schultza z Wrocławia. Czytaj Czas z r. 1869 N° 268 – Przegl. pol. z r. 1869 z Marca. Tyg. ill. warszawski Serya II N° 92. Fotografię nagrobka tego posłałem: Germańskiemu muzeum w Norymberdze, Centralnej konserwatorskiej komisyji w Wiedniu, A. Schultzowi w Wrocławiu, Kraszewskiemu, Przędzieckiemu, Rastawieckiemu. Czytaj list A. Essenweina do mnie z 2



Il. 2. Wojciech Vogel, *Epitafium Wita Stwosza młodszego na ścianie kościoła parafialnego w Ząbkowicach Śląskich*, 1869; odbitka aluminowa naklejona na karton, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ.



Il. 3. Wojciech Vogel, *Epitafium Wita Stwosza młodszego*, rewers, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ.

się, że w roku 1869 dzieło uwiecznił na kliszy miejscowy fotograf Wojciech Vogel na zamówienie Łepkowskiego, który zlecił także Ignacemu Kriegerowi wykonanie fotokopii tej odbitki. Reprodukcję tę uczony wysłał następnie do Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze oraz c.k. Centralnej Komisji do Badania i Zachowania Zabytków Artystycznych i Historycznych w Wiedniu, a także do Alwina Schultza, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Aleksandra Przewdzieckiego i Edwarda Rastawieckiego. Ponadto Łepkowski

Czerw. 1869 r. Z zacytowanej fotografii, autografia w 44 Bericht des Vereines für das Museum Schlesisches Alterthümer (1880 Juni) nagrobku tego – objaśniona artykułem. W 45 Berichtie tegoż pisma uzupełnienie i sprostowanie. W Kłosach (N° 827) drzeworyt, do artykułu M. Bersohna: Kilka słów o rodzinie Wita Stwosza.”. Jedna z odbitek wykonanych przez Kriegera również znajduje się w zbiorach Fototeki, a egzemplarz (w formacie *carte-de-visite*) przesłany Kraszewskiemu należy obecnie do Biblioteki Narodowej; zob.: *Portrety światłem malowane. Katalog wystawy. Fotografie z kolekcji Józefa Ignacego Kraszewskiego. Zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie, Romanów 2011, nr kat. 87, s. 77.*

podał odsyłacze do artykułów prasowych na temat epitafium oraz publikacje, w których zamieszczono ryciny według fotografii Vogla. Sam uczony ogłosił w „Tygodniku Ilustrowanym” jej rysunkową kopię autorstwa swojego brata, Ludwika Łepkowskiego<sup>23</sup>.

Przykład ten pokazuje, że odbitka fotograficzna bardzo szybko stała się narzędziem, za pomocą którego badacze sztuki dzielili się między sobą odkryciami naukowymi. Sygnalizuje również problem zastosowania fotografii jako ilustracji w książkach i czasopismach – problem, który w odniesieniu do polskiej historii sztuki zasługuje bez wątpienia na odrębne studium<sup>24</sup>. Jak wiadomo, dopiero wynalazek druku typograficznego (półtonowego), dokonany przez Georga Meisenbacha w roku 1881, umożliwił drukowanie fotografii wraz z tekstem, co miało ogromne znaczenie także dla publikacji z historii sztuki<sup>25</sup>. W „Sprawozdaniach Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, pierwszym polskim czasopiśmie z tej dziedziny, wydawanym od roku 1877 przez krakowską Akademię Umiejętności, reprodukcje w tej technice pojawiły się w 1891: były to dwie ilustracje do komunikatu Alfreda Römpera o akwamanile z Bortkuszek<sup>26</sup>. Od tej pory w „Sprawozdaniach” publikowano większość fotografii, które służyły do ilustrowania referatów wygłaszanych na posiedzeniach Komisji Historii Sztuki AU. Dość dużo tych zdjęć trafiło później do zbiorów Gabinetu Historii Sztuki, dzięki czemu obecnie znajdują się one w Fototece Instytutu Historii Sztuki UJ<sup>27</sup>. Zachowały się na nich ślady rozmaitych działań, związanych z przygotowaniem odbitek do przefotografowania na negatyw rastrowy: linie wyznaczające pole kadru, wskazówki dla drukarzy oraz retusze, nierzadko powodujące wręcz zniszczenie fotografii i będące świadectwem ich czysto użytkowego trakto-

<sup>23</sup> Zob.: J. Łepkowski, *Pomnik Wita Stwosza (syna) w Frankensteinie (Ząbkowicach) na Szlaku pruskim*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1869 nr 92, il. na s. 168 oraz komentarz tamże: „postarałem się o uzyskanie fotografii owego pomnika i rysunku brata mojego Ludwika, który wam do wyróżnienia zeń drzeworytu przesyłam. Z fotografii p. Wojciecha Vogla zamieszkałego w Frankensteinie, zrobił większe i mniejsze reprodukcje p. Krieger fotograf w Krakowie, które pozbywa po nader niskiej cenie.”

<sup>24</sup> Zob.: ostatnio: A. Hamber, *Facsimile, Scholarship, and Commerce: Aspects of the Photographically Illustrated Art Book (1839-1880)*, [w:] *Art and the Early Photographic Album*, S. Bann (red.), New Haven-London 2011, s. 123-149.

<sup>25</sup> D. Peters, *Die Welt im Raster. Georg Meisenbach und der lange Weg zur gedruckten Photographie*, [w:] *Konstruieren, Kommunizieren, Präsentieren. Bilder von Wissenschaft und Technik*, A. Gall (red.), Göttingen 2007, s. 179-244.

<sup>26</sup> „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, IV, 1891, s. XCIII-XCIV, il. 44-45. Ogólnie o tym czasopiśmie zob.: L. Kalinowski, *Dzieje i dorobek naukowy Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Umiejętności 1873-1952 oraz powstanie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego 1882*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, A. S. Labuda (red.), Poznań 1996, s. 23, 27-28, 37.

<sup>27</sup> Walanus, *Sztuka ...*, op. cit., s. 290-291.



wania przez historyków sztuki<sup>28</sup>. Choć zapewne rzadko sami uczeni podejmowali się tych działań, to przynajmniej w niektórych wypadkach starali się zachować nad nimi kontrolę. Dowodzi tego np. zdjęcie fresku Michelangela Palloniego *Otwarcie trumny św. Kazimierza* w kaplicy św. Kazimierza w katedrze wileńskiej<sup>29</sup>. Na kartonowym podkładzie odbitki oprócz linii kadrowania widnieją spisane ołówkiem szczegółowe wytyczne: „Dla retuszera/ Można lekko (ale b. lekko!) wydobyć tło, t.j. kolumny. Koniecznie stracić retusze widoczne u góry. Po wyretuszowaniu proszę pokazać Estreicherowi.”<sup>30</sup>.

Dokonywane przez historyków sztuki ingerencje w substancję materialną fotografii wynikały niekiedy bezpośrednio z charakteru prowadzonych przez nich badań naukowych. W roku 1900 Ludwik Puszet opublikował w „Sprawozdaniach Komisji” artykuł o późnogotyckim retabulum św. Jana Chrzciciela w kościele św. Floriana w Krakowie, zaopatrzony w ilustrację przedstawiającą pierwotny wygląd korpusu tego retabulum, tak, jak wyobrażał go sobie autor<sup>31</sup>. W Fototece Instytutu Historii Sztuki UJ zachował się oryginał tej ilustracji, będący efektownym (także pod względem czysto artystycznym) przykładem wykorzystania fotografii do rekonstrukcji utraczonego dzieła sztuki (il. 4)<sup>32</sup>. Na kartce papieru Puszet sporządził ołówkiem, akwarelą i gwaszem rysunek szafy ołtarzowej wraz z zaginioną, centralną figurą Chrystusa, po bokach której umieścił reprodukcje fotograficzne zachowanych rzeźb (aniołów i św. Jana Chrzciciela), wyciąwszy je uprzednio z odbitki pochodzącej z atelier Ignacego Kriegera<sup>33</sup>. Fragmenty odbitki zostały dodatkowo „uczytelnione” retuszami, a całość pokryta błyszczącym werniksem i naklejona na karton. Nasuwa się tu skojarzenie z działaniami niemieckiego historyka sztuki Gustava Ludwiga, który, pracując około roku 1904 nad odtworzeniem wyglądu wnętrza kaplicy w weneckiej Scuola di Sant’Orsola oraz pierwotnego układu zdobiących ją niegdyś obrazów Vittore Carpaccia, zlecił sporządzenie trójwymiarowego modelu budowli,

<sup>28</sup> Zob.: idem, *Pieczenie ...*, op. cit., s. 188.

<sup>29</sup> Odbitka żelatynowo-srebrowa, kopiowana, wym. 18,6 × 24,5 cm, naklejona na karton; bez nr inw.

<sup>30</sup> Chodzi oczywiście o historyka sztuki Karola Estreichera jr. (1906-1984). Autora inskrypcji nie udało się zidentyfikować.

<sup>31</sup> L. Puszet, *Ołtarz św. Jana Chrzciciela w kościele św. Floriana w Krakowie*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, VI, 1900, s. 139-152, il. 3 na s. 147.

<sup>32</sup> Kompozycja w technice mieszanej (ołówki, akwarela, gwasz, fragmenty odbitki albuminowej, werniks), wym. 12,7 × 15,2 cm, naklejona na karton; sygnowana na rewersie: „LPuszet/ Pierwotny wygląd szafy środkowej tryptyku S. Jana”. Dzieło zostało ofiarowane Gabinetowi Historii Sztuki przez Komisję Historii Sztuki AU w roku 1898; *Inwentarz Gabinetu Zakładu ...*, op. cit., t. 2 [1897-1904], poz. 2928.

<sup>33</sup> Także zreprodukowanej przez Puszetą, op. cit., il. 2. Egzemplarz tej odbitki, na firmowym kartonie, również znajduje się w Fototece, co umożliwiło dokonanie odpowiednich porównań.



Il. 4. Ludwik Puszet, *Rekonstrukcja pierwotnego wyglądu korpusu retabulum św. Jana Chrzciciela w kościele św. Floriana w Krakowie*, przed 1898; rysunek ołówkiem, akwarela, gwasz, fragmenty odbitki albuminowej, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ.

na którego ściankach naklejone zostały odbitki ukazujące poszczególne sceny. Z modelu tego następnie wykonano fotografię, która po uzupełnieniu lawowaniem i retuszami została opublikowana przez Ludwiga w monografii cyklu Carpaccia<sup>34</sup>.

W zbiorach Fototeki odnaleźć można także inne przykłady tego rodzaju rekonstrukcyjnych kolaży. W roku 1905 Marian Sokołowski przekazał

<sup>34</sup> Wnikliwą analizę tego niezwykłego przypadku przedstawiła Caraffa, *From 'photo libraries'...*, op. cit., s. 25-36.



Il. 5. Stanisław Bizański, *Figura Chrystusa Ukrzyżowanego z szafy tzw. tryptyku króla Jana Olbrachta*, 1883, odbitka albuminowa naklejona na karton, kolorowana akwarelą, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ.

do Gabinetu Historii Sztuki dziewięć odbitek dokumentujących stan tzw. tryptyku króla Jana Olbrachta z katedry krakowskiej przed konserwacją z lat 1883-1884<sup>35</sup>. Siedem tych pozytywów, przedstawiających figury z centralnej grupy Ukrzyżowania oraz cztery reliefy skrzydłowe, poddanych zo-

<sup>35</sup> Odbitki albuminowe, wym. ok. 19,5 × 25,5 cm, naklejone na kartony z nadrukiem „Fotografował z natury Stanisław Bizański w Krakowie”; *Inwentarz Gabinetu Zakładu ...*, op. cit., t. 3, poz. 4387-4394. O konserwacji tryptyku ostatnio: S. Link-Lenczowska, „Kabinet patriotyczny” w zbiorach wawelskich i jego twórca Józef Korwin Brzostowski, „Studia Waweliana”, XIII, 2007, s. 64-68; tu także publikowane są trzy odbitki z tego zespołu (il. V, 25).



Il. 6. Stanisław Bizański, Relief „Oplakiwanie Chrystusa” ze skrzydła tzw. tryptyku króla Jana Olbrachta, 1883, odbitka albuminowa naklejona na karton, kolorowana akwarelą, Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ.

stało daleko idącym przekształceniom: powierzchnie zdjęć są w mniejszym lub większym stopniu pokryte farbami akwarelowymi, a na kartonowych podkładach widnieją zapisane ołówkiem szczegółowe informacje dotyczące kolorystyki zreprodukowanych rzeźb (il. 5-6)<sup>36</sup>. O powodach takiego

<sup>36</sup> Np. nad fotografią krucyfiksu (il. 5) zapisano: „Ciało blado-żółto cieliste. na całej figurze./ Twarz i dłonie silnie cieliste, brązowawe/ Korona ciemno brązowa. gdzieś ciemno zielonawa/ Powieki ciemno znaczone – i sińce pod oczami”. Przy lewej krawędzi fotografii kwatery *Oplakiwanie* (il. 6) widnieją uwagi: „Kołnierz futro popielate”, „3 gwoździe, korona czarne”, „brzegi sukni ujęte futrem”, „wewnątrz rękawów futro”, „Na wywinięciu czapki popielate futro”, „Welon

potraktowania fotografii informuje opublikowany w „Przyjacielu Sztuki Kościelnej” komunikat o konserwacji tryptyku:

Powołany do zaprojektowania ołtarzyka architekt p. [Tomasz] Pryliński, potrafił subtelnymi studiami dojść polichromii rzeźb i wskazać układ całości, jaki był dawniej. [...] Przeniesienie zaś całej kompozycji na papier drogą fotograficzną i poznanie przez p. Prylińskiego na fotografiach barw każdego szczegółu, o ile pozostałe ślady ich na drzewie dały się dopatrzyć, daje rękojmię wiernego odtworzenia dawnej powierzchni nawet pod względem kolorystycznym.<sup>37</sup>

Informacje te podał również Sokołowski w swym studium o rzeźbie polskiej XV i XVI wieku, uzupełniając je o nazwisko fotografa: „przed restauracją fragmenty oryginalne zostały odfotografowane przez Bizańskiego, przy czym architekt Pryliński ślady ich polichromii na tych fotografiach zaznaczył”<sup>38</sup>. Nie ulega więc wątpliwości, że opisane wyżej ingerencje są dziełem znanego krakowskiego architekta, Tomasza Prylińskiego, który posłużył się odbitkami Stanisława Bizańskiego, by udokumentować zachowane resztki polichromii oraz – a może nawet przede wszystkim – przybliżyć jej pierwotny wygląd i w efekcie sporządzić wzór dla konserwującego rzeźby Walerego Eljasza<sup>39</sup>. Dlatego też Pryliński pokolorował niemal w całości partie szat i włosów postaci, większość atrybutów oraz znaczne części tła reliefów, pominął natomiast karnacje, jako nie wymagające „wizualizacji”. Niestety, warstwa akwarelowa znacznie ograniczyła czytelność fotografii i sprawiła, że stały się one mało przydatne do studiowania formy rzeźbiarskiej (obecnie, wskutek wyblaknięcia obrazu, przydatność ta zmalała jeszcze bardziej).

Omówione pozytywy Bizańskiego stanowią wczesny i niezwykle interesujący przykład zastosowania fotografii do badań konserwatorskich, tym cenniejszy, że dobrze udokumentowany. Nie wiadomo tylko, czy inicjatywa takiego ich użycia wyszła od samego Prylińskiego, czy od któregoś z ówczesnych krakowskich autorytetów naukowych w sprawach sztuki,

biały M. B.”; przy krawędzi prawej: „Welon biały włosy złote”, „Naczynie czerwone albo złote (?)”. Nie zostały pokolorowane dwie odbitki z widokami korpusu tryptyku oraz kwatery *Niesienie Krzyża* (*Inwentarz Gabinetu Zakładu ...*, op. cit., t. 3, poz. 4392, 4394). Zob.: W. Walański, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce 1490-1540*, Kraków 2006, s. 138, przyp. 132 oraz il. 21, 26.

<sup>37</sup> *Ołtarz nowo zrestaurowany*, „Przyjaciel Sztuki Kościelnej”, I, 1883 nr 1, s. 18.

<sup>38</sup> M. Sokołowski, *Studia do historii rzeźby w Polsce XV i XVI wieku*, „Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce”, VII, 1902 z. 1-2, szp. 165.

<sup>39</sup> Por. Link-Lenczowska, op. cit., s. 65. O wykonawcy konserwacji zob.: *Ołtarz nowo zrestaurowany ...*, op. cit., s. 18.



np. Józefa Łepkowskiego lub Mariana Sokołowskiego<sup>40</sup>. Ponieważ tryptyk króla Olbrachta został później poddany jeszcze dwóm konserwacjom (1906-1911, 1981-1985), trudno również stwierdzić, w jakim stopniu Walery Eljasz przestrzegał akwarelowych i słownych wytycznych architekta<sup>41</sup>. Warto natomiast przyjrzeć się, jak interesującymi nas odbitkami posłużył się Sokołowski. We wspomnianej pracy uczony ten zamieścił dziewięć ilustracji tryptyku, z których tylko jedna prezentuje jego wygląd po konserwacji, dwie przedstawiają wykonane przed jej rozpoczęciem odlewy gipsowe, a pozostałe to reprodukcje sześciu fotografii Bizańskiego, w tym pięciu kolorowanych<sup>42</sup>. Powody dokonania takiego wyboru wydają się jasne: Sokołowski krytycznie oceniał konserwację z lat 1883-1884 i chciał zaprezentować „cały materiał, dający wyobrażenie o pierwotnym dziele sztuki”<sup>43</sup>. Musiał jednak zdawać sobie sprawę z tego, że wydrukowane monochromatycznie „kolaże” Prylińskiego tracą swą największą wartość poznawczą, polegającą na unaocznieniu oryginalnej kolorystyki rzeźb. W gruncie rzeczy kwestia ta niezbyt chyba Sokołowskiego interesowała, bo w swym tekście w ogóle polichromii nie opisał, skupiając się na analizie stylu rzeźb<sup>44</sup>. Dlaczego więc nie zamówił nowych odbitek, na których szczegóły modelunku snycerskiego byłyby znacznie lepiej widoczne niż na egzemplarzach kolorowanych i, rzecz jasna, bardziej czytelne w druku? Tego się już zapewne nie dowiemy<sup>45</sup>.

Omówione przykłady dowodzą, jak zróżnicowane zastosowanie mogły znaleźć odbitki fotograficzne w warsztacie naukowym historyka sztuki końca XIX stulecia: pełniły funkcję podstawowych pomocy dydaktycznych, umożliwiały robienie notatek, były reprodukowane w książkach i artykułach, a niekiedy nawet stanowiły punkt wyjścia dla prac o charakterze rekonstrukcyjnym.

<sup>40</sup> Obaj z pewnością orientowali się w przebiegu restauracji, byli bowiem blisko związani z jej fundatorem, księciem Władysławem Czartoryskim, jako kolejni dyrektorzy Muzeum Czartoryskich; zob.: Kunińska, op. cit., s. 29, 37, 48.

<sup>41</sup> O konserwacjach zob.: Walanus, *Późnogotycka rzeźba ...*, op. cit., s. 138, przyp. 133. W obecnym stanie najwięcej zbieżności z kolorystyką odbitek wykazuje figura Matki Boskiej Bolesnej w korpusie oraz kwatery *Modlitwa w Ogroju* i *Oplakiwanie*.

<sup>42</sup> Sokołowski, op. cit., il. 22, 24-28, 30, 31, 33.

<sup>43</sup> Ibid., szp. 87.

<sup>44</sup> Ibid., szp. 87-97.

<sup>45</sup> Niewykluczone, że gdy Sokołowski pracował nad tryptykiem króla Olbrachta (październik 1900 – kwiecień 1901; zob.: Sokołowski, op. cit., szp. 212), oryginalne klisze były już niedostępne, ponieważ mniej więcej w tym samym czasie atelier Bizańskiego zakończyło działalność. Po jego śmierci (1890) zakład prowadziła żona, a później syn fotografii, Władysław, który w roku 1900 sprzedał cały zbiór negatywów fotografowi Marcinowi Kremowskiemu; zob.: K. Kudłacz, M. Miśkowiec, *Katalog winiet krakowskich zakładów fotograficznych w zbiorach Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie*, Kraków 2008, s. 324, 325.

Powyższy przegląd nie pretenduje, rzecz jasna, do wyczerpania zakreślonego w tytule zagadnienia. Świadomie skupiłem się bowiem tylko na tych jego aspektach, których badanie może, a nawet powinno opierać się na analizie konkretnych, historycznych fotografii, zachowanych najczęściej w akademickich lub muzealnych archiwach fotograficznych. Bez dokładnego rozpoznania tego materiału nie da się, moim zdaniem, w pełni zrozumieć roli fotografii w dziejach polskiej historii sztuki.

### A Photograph in the Hands of an Art Historian: Some Examples from the Art History Institute of the Jagiellonian University's Photo Library

Wojciech Walanus discusses how photography has helped shape methods of comparative visual analysis in the discipline of art history. Studying photographic prints made to illustrate lectures about painting in the early twentieth century, he investigates marks, notations and other traces of use that are now integral parts of the prints as material objects. Through his analysis, Walanus describes the specific ways in which Cracow scholars such as Józef Łepkowski and Marian Sokołowski employed the prints in teaching and learning activities, showing how photography has revolutionized teaching practices in the Polish system of art historical education.

#### Podstawowa bibliografia:

- Caraffa Constanza, *Einleitung*, [w:] eadem, *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin 2009, s. 7-26.
- Caraffa Constanza, *From 'photo libraries' to 'photo archives'. On the Epistemological Potential of Art-historical Photo Collections*, [w:] eadem, *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin-München 2011, s. 13-20.
- Hoesick Ferdynand, *Ze wspomnień o Matejce*, [w:] idem, *Szkice i opowiadania historyczno-literackie*, Warszawa 1900.
- Kudłacz Katarzyna, Miśkowiec Marta, *Katalog winiet krakowskich zakładów fotograficznych w zbiorach Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie*, Kraków 2008.
- Puszet Ludwik, *Oltarz św. Jana Chrzciciela w kościele św. Floriana w Krakowie*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, VI, 1900, s. 139-152.
- Sokołowski Marian, *Studia do historii rzeźby w Polsce XV i XVI wieku*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, VII, 1902 z. 1-2, szp. 165.
- Storchai Oksana, *History of Art Study at Kiev University (19th Century & the Beginning*

*of the 20th Century*), [w:] *History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe*, Jerzy Malinowski (red.), Toruń 2012.

Walanus Wojciech, *Pieczęcie, inwentarze, inskrypcje. Uwagi o poznawaniu archiwum fotograficznego na przykładzie Fototeki Instytutu Historii Sztuki UJ*, [w:] *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Problemy i metody badawcze*, Izabela Kopania, Ewa Manikowska (red.), Warszawa 2014, s. 185-188.

Walanus Wojciech, *Sztuka dawnych Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej na fotografiach ze zbiorów Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, [w:] *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 4, Wojciech Walczak, Karol Łopatecki (red.), Białystok 2013, s. 304-306.