

BADANIA PROWENIENCYJNE W EUROPIE I STANACH ZJEDNOCZONYCH

PROVENANCE STUDIES IN EUROPE AND THE USA

Maria Romanowska-Zadrozna

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Abstract: The term „provenance” which describes the history of the ownership of works of art, etymologically originated from Latin, and in Polish meant „origin” or „income”. When it comes to art objects, both terms have a certain correlation – the better-documented the origin, the higher the value of the object, which influences its market price and academic significance.

The deliberate falsification of provenance was the result of the desire to make a profit, interest potential buyers in the subject for sale, raise prices or disguise the true fate of the object. Misreading ownership titles led to its unconscious falsification.

Provenance studies gained great importance in cases related to war confiscations, plunder, thefts and interiors, as a result of which works were deprived of their origin. Painstaking research is often required in order to restore their history to them.

Partially unresolved cases as a consequence of World War II of cultural goods returned in the 1990s under pressure from the Jewish lobby. During conferences in Washing-

ton (1998), Vilnius (2000) and Prague (2009), declarations urging museums to review their collections for exhibits of unknown origin or which had gaps in their histories between 1933-1945 were adopted. In 2000, the American Association of Museums [now the American Alliance of Museums - translator’s note] published a handbook of provenance studies, and since 2003 the website *The Nazi-Era Provenance* enables American museums to publish the results of such studies. Centres for registering, analysing and seeking war losses and carrying out provenance studies have been founded in Europe, including in Poland.

The complicated fate of Polish collections during and after World War II impinge on the scope and need of such studies. Objects transported from German repositories which remained unidentified lost their provenance. Works lent to decorate governmental offices and relocated without the consent of the proprietor were also covered.

Recently published catalogues of museum and private collections are examples of reliable provenance studies.

Keywords: provenance studies, provenance, museums, databases, war losses, ownership title.



Wywodzące się z łaciny słowo „proweniencja”¹, zakorzenie od wieków w polszczyźnie, oznacza „pochodzenie”, względnie „dochód”. Choć przed pięćdziesięciu laty w realiach państwa komunistycznego, które programowo lekceważyło prawa własności, szczególnie dawne, Witold Doroszewski ogłosił to słowo za przestarzałe², to jednak ono nadal funkcjonuje, zyskując wręcz na aktualności. W odniesieniu do dóbr kulturalnych wydaje się terminem nie do zastąpienia, *nomen omen* w obu uzależnionych od siebie leksykalnych znaczeniach. Najlepiej o tej zależności świadczy sytuacja dzieł trafiających na rynek – w normalnych warunkach wówczas, gdy obiekt przedstawiany jest bez świadectw pochodzenia, jego wartość w oczach nabywców gwałtownie maleje, co z wielu względów uznać wypada za reakcję zdrową.

Obok analizy i opisu dzieła sztuki oraz ustalenia jego atrybucji to właśnie wywód proveniencji, czyli przedstawienie dziejów obiektu, należy do podstawowych zadań historyka sztuki. Noty proveniencyjne potwierdzają autentyczność dzieła, informują o jego losach, pozwalają określić znaczenie i wskazują przysługujące mu miejsce w narodowym, czy światowym dziedzictwie. Rzetelnie przeprowadzone badania proveniencyjne w wypadku sprzedaży lub zakupu dają kolekcjonerom gwarancję legalnego pochodzenia przedmiotu i wpływają korzystnie, stabilizując go na rozwój rynku sztuki. Potwierdziwszy zgodność tytułu własności z prawem, podnoszą rangę obiektu i wartość zbiorów. Wątpliwości co do legalności lub wręcz zgłaszane pretensje prawne, zwłaszcza w przypadkach uzasadnionych roszczeń w zakresie strat wojennych i dzieł przemieszczonych w wyniku powojennych „zawirowań” historycznych, mogą wplątać muzea lub kolekcjonerów w długotrwałe kłopotliwe spory i spowodować dotkliwe straty materialne³. Z drugiej strony potwierdzona lub choćby źródłowo uprawdopodobniona przynależność do jakiejś dawnej znanej kolekcji sprawia, że obiekt poza niewątpliwymi własnymi walorami estetycznymi lub związkami ze znanym twórcą, względnie jego warsztatem, zdobywa *sui generis* legendę i zaczyna być postrzegany przez pryzmat tego dawnego związku, zyskując sławę i znaczenie. W ten sposób nie tylko autentyczność obiektu zostaje udokumentowana, ale także odsłaniają się tajemnice jego oddziaływania i funkcjonowania w środowisku, podkreślana wartość kulturowa i narodowa dzieła. Odrzucenie lub zlekceważenie jakiegoś elementu z dziejów obiektu, świadome bądź nieświadomione, w prosty sposób odziera go z wartości.

Przyjrzyjmy się choćby zapisom proveniencyjnym dotyczącym pewnego niewielkiego olejnego autoportretu Rembrandta van Rijn⁴ i zastanówmy się chwilę nad pieczołowitością, z jaką starano się odtworzyć dzieje tego obiektu. Obecnie należy do zbiorów Indianapolis Museum of Art, a trafił do nich w 1959 r., ofiarowany z kolekcji George’a Henry’ego Aleksandra Clowesa (1915–1988). Niegdyś był to jednak obraz związany z polskimi zbiorami, początkowo z kolekcją Adolfa Jana hr. Husarzewskiego (1790–1855), który nabył go w Wiedniu około 1840 r., a później Andrzeja ks. Lubomirskiego (1862–1953), ordynata przeworskiego, a właściwie jego żony Eleonory z Husarzewskich, Andrzejejowej ks. Lubomirskiej (1866–1940), wnuczki Adolfa Jana⁵. Zarówno w korpusie malarstwa Rembrandta zestawionym w ramach Rembrandt Research Pro-

ject (RRP)⁶, powstałym w 2006 r. opracowaniu Stephanie S. Dickey związanym z wystawą „Rembrandt Face to Face”⁷, jak i w notach zamieszczonych na stronach internetowych muzeum⁸ dzieje obrazu zostały omówione szczegółowo od chwili jego sprzedaży w Wiedniu około 1840 r. przez nieznanego z nazwiska dyplomata holenderskiego, aż po przekazanie rembrandtowego autoportretu do Indianapolis Museum of Art i umieszczenie go w wydzielonym pawilonie kolekcji fundacji Clowesa. Nie zabrakło też wzmianki o sprzedaży obrazu w 1951 r. przez Jerzego Rafała ks. Lubomirskiego (1887–1978) za pośrednictwem Frederick Mont and Newhouse Galleries w Nowym Jorku. Pojawiły się nawet uprawdopodobnione informacje o wcześniejszym wystawieniu go na aukcji w Amsterdamie, która odbyła się 22 września 1783 roku⁹. Jednak w tej skrupulatnej prezentacji nie chodzi wcale o osiągnięcie jakiegoś nadzwyczajnego mistrzostwa w odtwarzaniu dziejów cenionego obiektu, ale o potwierdzenie jego autentyczności, odnotowanie kolejnych przemieszczeń i kolejnych ważnych etapów odkrywania prawdy o tym dziele i jego recepcji, a te są związane ściśle z jego dziejami. Abrahama Brediusa (1855–1946) uznano za pierwszy z autorytetów rembrandtologicznych, który dostrzegł w tym autoportrecie autentyczne dzieło wielkiego malarza i w 1897 r. informację o tym podał do wiadomości publicznej. W tym wypadku, choć dziwić może brak wzmianki o wystawieniu go w Amsterdamie z okazji koronacji królowej Wilhelminy, to jednak wszystko prowadzi do wykazania, że obrazem interesowały się wielkie autorytety w dziedzinie rembrandtologii i na każdym etapie dokładano starań, by posłużwszy się najdoskonalszymi metodami, wykluczyć w ocenie dzieła wszelkie wątpliwości. I to nie do końca się udało, bo dla autorów korpusu (ok. 1971 r. Joshua’y Bruyn, Simona Leviiego, Ernsta van der Weteringa) za sprawą dostrzeżonych drobnych niedociągnięć obraz – dla jednych – pozostał kopią, a właściwie repliką, *Autoportretu w berecie, z otwartymi ustami* z Moa Museum w nadmorskim kurorcie Atami w Japonii, powstałą zrazu jako wariacja ulubionego tematu po kilkakroć powtarzanego przez Rembrandta, później rozwiniętą w wierną kopię oryginału z Atami – dla innych (m.in. Ernsta van der Weteringa po 2001 r.) – wspomniałym arcydziełem wielkiego mistrza, które ze względu na utralone niedoskonałości oblicza malarza i na wykryty monogram RHL z czasów pobytu w Lejdzie, kładziony na mokrej farbie, widzieliby wśród pierwszych, najwcześniejszych autoportretów Rembrandta¹⁰. W tym wypadku podanie dokładnej proveniencji dzieła nie było wynikiem dostosowania się do jakichś narzuconych reguł, lecz doskonałym środkiem do ukazania wielkości tego skromnego rozmiarami portretu i narzędziem wspomagającym jego analizę i interpretację.

Holandia, ojczyzna Rembrandta, jest przykładem kraju, w którym dość wcześnie uznano i zaakceptowano konieczność prowadzenia wnikliwych analiz proveniencyjnych, doceniając ich wyjątkowe znaczenie i miejsce w kompleksowych badaniach nad dziełami sztuki i twórczością poszczególnych artystów. W celu śledzenia losów obrazów flamandzkich i holenderskich malarzy założono w Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) kartotekę, w której odnotowuje się wszelkie dostrzeżone przemieszczenia dzieła sztuki, szczególnie zmiany właścicieli. RKD, instytucja znana też pod angielską nazwą Netherlands Insti-



1. Rembrandt van Rijn, *Autoportret*, obecnie w Indianapolis Museum of Art

1. Rembrandt van Rijn, *Self-portrait*, currently in the Indianapolis Museum of Art

tute for Art History, dzięki gromadzonej dokumentacji i tej szczególnej kartotece uznano za jeden z najważniejszych na świecie ośrodków udostępniających informacje z dziedziny historii sztuki od późnego średniowiecza do czasów współczesnych, obejmujące malarstwo, rysunek i rzeźbę, a także sztukę monumentalną, media i projektowanie. Na zbiory RKD składa się z pięć kolekcji: 1) dokumentacji wizualnej zawierającej ponad 6 000 000 fotografii, reprodukcji i przezroczy oraz dodatkowo mikrofilmy ze skopiowanymi zasobami instytucji o podobnym charakterze, jak: Witt Library w Londynie i Bildarchiv Foto Marburg; 2) dokumentacji konserwatorskiej pozyskanej zarówno od instytucji, jak i osób indywidualnych obejmującej zdjęcia w podczerwieni, rentgenowskie, analizy próbek farb itp.; 3) dokumentacji archiwalnej obejmującej około 1000 metrów archiwalnych materiałów dotyczących artystów i ich środowiska, historyków i krytyków sztuki, i jakże ważnych dla badań proveniencyjnych antykwariuszy, marszandów i kolekcjonerów, a także konserwatorów oraz tych artystów, którzy podejmują działania w sztukach wizualnych i projektowaniu; 4) dokumentacji prasowej RKD zawierającej ponad 2 000 000 wycinków z gazet oraz ulotki i foldery dotyczące wszystkiego, co wydarzyło się w świecie sztuki; 5) biblioteki liczącej 450 000 druków zwartych, która obejmuje różne publikacje – począwszy od monografii, wczesnych wydań i rzadkich druków aż do ogólnej literatury o sztuce oraz 150 000 katalogów aukcyjnych¹¹. Zbiory RKD, w których uznano informacje dotyczące proveniencji za nieodzowne pełnią ważną rolę dla badaczy z całego świata, z których wielu na co dzień lub choćby od święta otwiera witryny internetowe RKD, by

szybko coś sprawdzić czy zestawzić materiał porównawczy.

Z inicjatywy RKD i Royal Picture Gallery Mauritshuis w Hadze założony został ogólnie dostępny portal internetowy Rembrandt Database. Research Resource on Rembrandt Paintings, poświęcony twórczości Rembrandta. Jako projekt pilotażowy pojawił się w 2008 r., a we wrześniu 2012 r. nastąpiła oficjalna inauguracja jego wersji beta. Ma służyć wszechstronnym badaniom nad spuścizną tego artysty¹², bo pomysłodawcy i twórcy portalu poprzez udostępnianie dokumentacji i wyników także nowych poszukiwań i opracowań oraz międzynarodową współpracę chcieliby uczynić z Rembrandt Database najważniejsze narzędzie do badań nad obrazami wielkiego mistrza. Dzieła zamieszczone w witrynach oprócz metryczki z podaniem właściciela, opatrzone zostają informacjami dotyczącymi proveniencji, wystaw, bibliografii, historii konserwacji i rozwoju badań. Towarzyszy im dokumentacja techniczna obejmująca ekspertyzy, opinie, dokumentację konserwatorską, fotografie w świetle naturalnym, podczerwieni, ultrafiolecie oraz w promieniach rentgenowskich, czy efekty analizy pobranych próbek i badań podobrazia. Twórcom Rembrandt Database przyświecają podobne cele, jak niegdyś autorom korpusów twórczości wybitnych artystów – Rembrandta van Rijn¹³ czy Paula Petera Rubensa¹⁴ – a w obu przypadkach badania proveniencyjne odgrywają istotną rolę, są ważnym polem działań badawczych.

Przechodząc od teoretycznych ideałów na grunt całkiem przyziemnych zastosowań analiz proveniencyjnych w działaniach, które podejmowane bywają nie tylko ze szczytnych pobudek umiłowania prawdy, podkreślić należy, że wiedza o dobrym, legalnym pochodzeniu obiektu też bywa mocno pożądana, choć nader często wydaje się nieosiągalna. W przypadku prób wprowadzenia obiektu do obiegu handlowego wywód pochodzenia zyskuje wymierne, często ogromne znaczenie. Jak wielkie, niech świadczą liczne świadome i nieświadome próby „doskonalenia” proveniencji. Dorabianiem fałszywych dzieł zajmują się z mniejszą lub większą wprawą osoby, które parają się nielegalnym handlem dobrami kulturalnymi; nagminnie mamy z tym do czynienia w wypadku obrotu przedmiotami archeologicznymi, choć proceder ten dotyka też dzieł sztuki i wyrobów artystycznych. Służbom policyjnym, narodowym i międzynarodowym, dobrze znane są procedury wielokrotnego przemieszczania obiektów z kraju do kraju, szczególnie do państw, które nie podpisały międzynarodowych konwencji zapobiegających nielegalnemu obrotowi dziełami sztuki takich, jak Konwencja UNESCO z 1970 r., czy Konwencja UNIDROI z roku 1995. Po kilku, czasem kilkunastu latach przedmiot wywieziony zostaje ponownie przemieszczony, nawet może powrócić do kraju, z którego go zabrano, jednak wraca już z długą historią dobrze udokumentowanej przynależności do kilku bardziej lub mniej znanych kolekcji. Inną metodą pozyskiwania legalnego pochodzenia, wskazywaną także przez służby policyjne, jest wystosowanie prośby do jakiegoś szanowanego powszechnie eksperta lub znanego muzeum o ocenę obrazu, oczywiście bez poinformowania, że został skradziony lub wręcz sfalszowany. W treści pisma standardowo winno pojawić się pytanie, czy to dzieło należące niegdyś do zacnego pradziadka lub starej ekscentrycznej ciotki można faktycznie uznać za dzieło znanego malarza tak, jak to podaje rodzinna legenda. I dla piszącego



nie ma znaczenia, czy ręka mistrza zostanie potwierdzona, czy obraz będzie przypisany warsztatowi, czy uznany za kopię nieznanego oryginału. Istotne będą w treści ekspertyzy słowa: *uprzemie informujemy, że obraz należący niegdyś do Pańskiego pradziadka jest...* Dzięki temu sformułowaniu obraz o nielegalnym pochodzeniu zyskuje początek swojej „legalnej” historii, a jego dysponent może podjąć próbę wystawienia go na sprzedaż.

Bywało też, że jakiemuś dziełu sztuki z nieznanymi powodów, może po to, by przydać mu wartości i znaczenia, dopisywano do zarysu dziejów przynależność do jakiejś znakomitej kolekcji z „dalekiego kraju”. Trudno właściwie definitywnie orzec jakie intencje przyświecały niegdyś ludziom, którzy postanowili ogłosić, że przedstawienie *Madonny z Dzieciątkiem* (ok. 1465–1475) pędzla Simona Marmiona (ok. 1425–1489), obecnie z National Gallery of Victoria w Melbourne¹⁵, należało niegdyś do książy Czar-toryskich z Krakowa, właścicieli jednej z najszlachetniejszych i najstarszych kolekcji w Polsce. Prawdopodobnie chodziło o przydanie znaczenia i o podbicie wartości dzieła, sprawa bowiem nie jest nowa, i co pewien czas powraca echem, budząc nadzieje jednych i niepokój innych. Obraz został kupiony w 1954 r. ze środków Felton Bequest, nieprawdopodobnie zasobnego funduszu, właściwie trustu filantropijnego, który już dawniej po rewolucji październikowej od bolszewików skupował dla australijskiej galerii bezcenne dzieła sztuki, które dla podratowania gospodarki sowieckiej i doli zwierzchności usuwano niemal masowo ze składnic i starych rosyjskich muzeów, w tym z Ermitażu. Powojenne

i późniejsze swobodne puszczenie w obieg publiczny fałszywych informacji o pojawieniu się gdzieś tam obiektu, który może być poszukiwaną stratą wojenną, należącą niegdyś do tej czy innej znanej kolekcji, można porównać z nadaniem ogromnemu okrętowi kursu na mieliznę – usilne próby zweryfikowania pogłoski, choćby zidentyfikowania obrazu jako straty wojennej, spełzły na niczym. Jednak cel tych, którzy niegdyś rozpowszechniali fałszywe informacje o domniamanym pochodzeniu, został chyba osiągnięty.

Zasadniczo próby „udoskonalenia” proveniencji oparte są zwykle na jakiejś prawdziwej, lub choćby tylko prawdopodobnej, przesłance. W przypadku obrazu *Św. Iwo wspomagający biednych* Jacoba Jordaensa, będącego przed II wojną światową w zbiorach Schlesisches Museum für bildenden Künste we Wrocławiu, który w 2008 r. został wykryty na aukcji w Londynie, punktem wyjścia do zafalszowanego wywodu proveniencyjnego był fakt prowadzonej przez niemieckie muzea w latach 30. XX w. wyprzedaży pewnej grupy obrazów. Wcześniej tym wątkiem opowieści posłużono się już z sukcesem podczas licytacji w domu aukcyjnym Sotheby’s w Nowym Jorku, gdzie podano informację o kupieniu tego obrazu ze zbiorów muzealnych. W domu aukcyjnym nikt tej dziwnej opowieści nie zakwestionował i nie zwrócił uwagi na oczywisty fakt, że w Niemczech w latach trzydziestych, pozbywano się, często pod pretekstem, jedynie obiektów tzw. sztuki zwyrodniałej, a nie dzieł czołowych barokowych malarzy. W Londynie utrzymywano zatem nadal, że wrocławskie muzeum w 1933 r. sprzedało obraz *Św. Iwo* Jordaensa podczas gdy faktycznie pozostawał on w zbiorach. W 1942 r. został ewakuowany przez śląskiego konserwatora zabytków Güntera Grundmanna do składnicy na zamku Hehenzollernów w Kamenz, obecnie Kamieniec Żąbkowicki, a co więcej, w roku jego złożenia w zamkowej składnicy został wraz z innymi ewakuowanymi obrazami ubezpieczony od pożaru. Związane z tymi działaniami dokumenty wystarczyły do zdjęcia obrazu z aukcji¹⁶. Kolejne archiwalia, potwierdzające przynależność obrazu do zbiorów w czasie wojny, dostarczone później przez służby dyplomatyczne z Muzeum Narodowego we Wrocławiu wprost do domu aukcyjnego w Londynie, zdecydowały o zwrocie obrazu i oddaleniu fałszywych zapisów z proveniencji.

W innym przypadku ewidentnie wyprowadziło ekspertów w pole błędne odczytanie znaków własnościowych cara Mikołaja I wybitych na aplice z kolekcji króla Stanisława Poniatowskiego z Łazienek Królewskich. Sięgnęli w narracji po konstrukcję niezwykle wymyślną, mocno naciąganą i z gruntu nieprawdziwą. Zastanawiający dla nich znak Ł, przypominający nieco funta szterlinga £, został odnotowany wraz z następującym po nim numerem i pozostawiony bez komentarza, natomiast literę M pod koroną zinterpretowano jako znak własnościowy Maksymiliana, księcia Lichtenberga (1817–1852), który w 1839 r. ożenił się z księżniczką Marią, córką cara Mikołaja I i w ten sposób zyskał jakoby tytuł do używania rosyjskiej carskiej korony nad inicjałem swojego imienia. Błędne koncepcje i nieudolne próby odszyfrowania znaków własnościowych nie pozwoliły ekspertom Sotheby’s ustalić prawidłowej proveniencji obiektu i rozpoznać w aplice oczywistej polskiej straty wojennej. To, co dla polskiego badacza byłoby jasne, dla zagranicznego specjalisty stało się zagadką nie do rozwiązania. Któż bowiem mógł przypuszczać, że własność cara nie jest sygno-



2. Simon Marmion, *Madonna z Dzieciątkiem*, obecnie w National Gallery of Victoria w Melbourne

2. Simon Marmion, *The Virgin and Child*, currently in the National Gallery of Victoria in Melbourne



3. Jacob Jordaens, *Święty Iwo pomagający biednych*, przed II wojną światową w Schlesisches Museum für bildenden Künste we Wrocławiu, obecnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu

3. Jacob Jordaens, *Saint Ivo, Advocate of the Poor*, before World War II in the Schlesisches Museum für bildenden Künste in Wrocław, currently in the National Museum in Wrocław



4. *Aplika z głową Meduzy*, przed II wojną światową w Państwowych Zbiorach Sztuki w Łazienkach Królewskich w Warszawie

4. *Applique with the head of Medusa*, before World War II in State Art Collections at the Royal Łazienki Palace in Warsaw

wana cyrylicą, że nawet jeśli zastosowano alfabet łaciński, to dlaczego użyto inicjału polskiej wersji imienia Mikołaj, a nie powszechnie znanej francuskiej Nicolas, albo że znak £, nieznaną literą alfabetu, dla nas oznaczającą kolekcję, może być związana z miejscem przechowywania obiektu. Zamiast pozostawić niezrozumiałe oznakowanie bez komentarza, stworzono zafalszowaną proveniencję, by nie obniżać wartości wystawianego obiektu¹⁷.

W praktyce badawczej niejednokrotnie możemy mieć też do czynienia z przejawami tendencji przeciwnej, zmierzającej do celowego, bądź do nieświadomego zacierania proveniencji. Podczas podejmowanych działań rewindykacji polskich strat wojennych natrafiano na przypadki świadomego usuwania znaków własnościowych. Tak było w przypadku odnalezionego w Pałacu w Pawłowsku dzieła Pompeo Battoniego *Apollo i dwie muzy* z Galerii Obrazów w Wilanowie. Jedynymi śladami po znakach własnościowych na odwrociu były pozostałości kleju w miejscu nalepek i gruba warstwa ugrównej farby świadcząca o niezbyt wyrafinowanym sposobie ukrycia proveniencji. Dopiero w podczernieniu spod farby wyłonił się numer inwentarza i owalna pieczęć z napisem „Gallerie de Willanowa”¹⁸.

Z kolei wystawiony w Stanach Zjednoczonych, w domu aukcyjnym Grogan & Company w Dedham pod Bostonem, obraz Józefa Brandta *Czaty* został pozbawiony części syg-

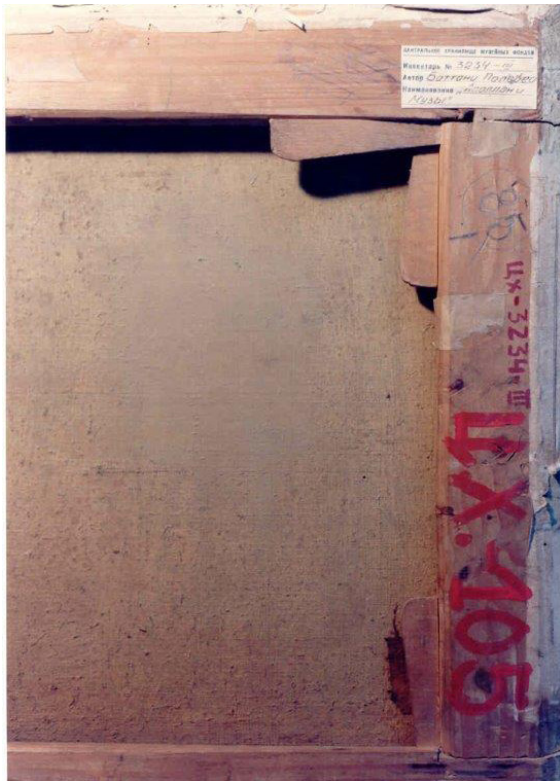


7. Czernoburg, 1911



5. Znaki własnościowe wybite na aplice np. M pod koroną, £ 199

5. Ownership marks minted on the appliqué, e.g. M below the crown, £199

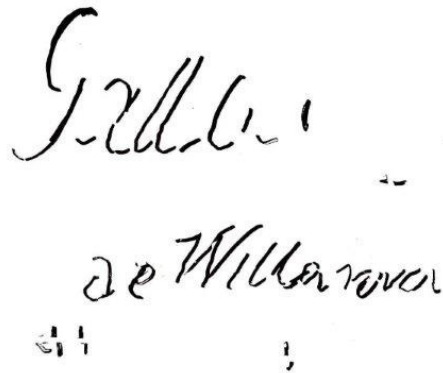


6. Fotografia podobrazia wykonana w Pałacu w Pawłowsku podczas oględzin obrazu Batoniego

6. Photograph of a canvas base taken in the Palace in Pavlovsk during the examination of a painting by Batony

natury, aby przypadkiem nie naprowadzała na właściwą proveniencję. Z podpisu zamieszczonego w lewym dolnym rogu *Józef Brandt I z Warszawy* zniknął drugi człon¹⁹.

Rozpraszanie kolekcji, nawet w ramach jednego zbioru, nieuchronnie prowadzi do zacierania proveniencji. Taki los spotkał skonfiskowane po upadku powstania listopadowego zbiory Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, które przewieziono do Petersburga, zostały włączone do carskich



7. Odrisy znaków własnościowych Galerii w Wilanowie, które ukazały się w podczerwieni, skan rysunku wykonanego przez konserwatorki

7. Copy of ownership marks of the Gallery at Wilanów which appeared in the infrared scan of a drawing made by conservators

kolekcji. Jeszcze przez pewien czas pochodzenie muzealiów było możliwe do uchwycenia i można je było zidentyfikować. Z biegiem lat obiekty przemieszczano, rozpraszano i opisywano z coraz to nowszymi numerami inwentarzy, zatracaly więc swoją proveniencję, czasami nawet na zawsze. Przykładem badań mających na celu przywrócenia pierwotnej tożsamości składnikom historycznych zbiorów są prace Zofii Strzyżewskiej, m.in. nad rekonstrukcją kolekcji broni Henryka Dąbrowskiego, należącej niegdyś do Warszawskiego Towarzystwa Naukowego²⁰.

Badania nad dawnymi polskimi kolekcjami oraz dziejami pamiątek historycznych i dzieł sztuki pochodzących z tych kolekcji okazały się bardzo istotne w chwili rewindykacji polskiego dziedzictwa po I wojnie światowej i wojnie polsko-bolszewickiej 1920 roku²¹. Duże zasługi na polu propagowania tego typu poszukiwań i analiz ma Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości (TONZP), ogromne znaczenie miały wykazy i opracowania archiwistów, bibliotekarzy, starożytników i historyków sztuki. Wyniki prowadzonych przez nich prac wykorzystane zostały w działaniach Komisji Rewindykacyjnej oraz Komisji Mieszanej i przyczyniły się do odzyskania znacznej liczby polskich zabytków z terytorium Rosji Sowieckiej. Na podstawie sporządzonych wcześniej wykazów przedstawiono do rewindykacji dzieła sztuki przywłaszczane przez zaborcę od końca XVIII w., bądź wywiezione w początkach I wojny światowej i rozlokowane w głębi imperium²². Wycofując się pod naporem niemieckiej armii



8. Jedna z sal Zbrojowni w Carskim Siole

8. One of the Armoury Rooms in Tsarskoye Selo

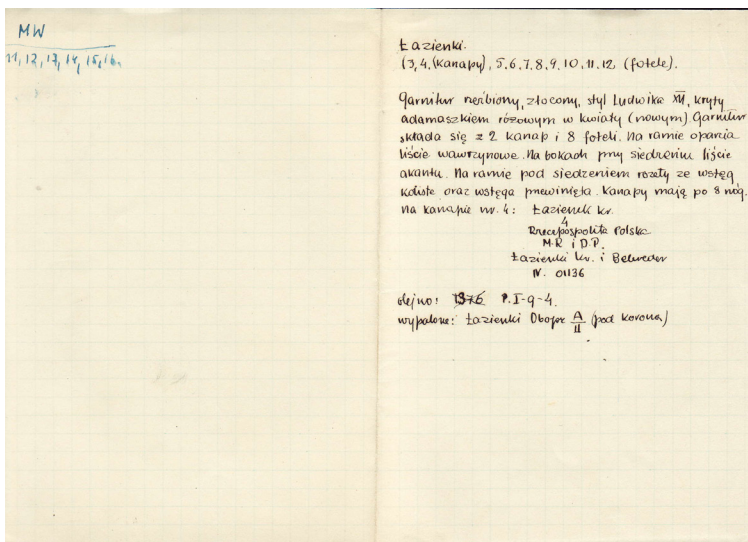
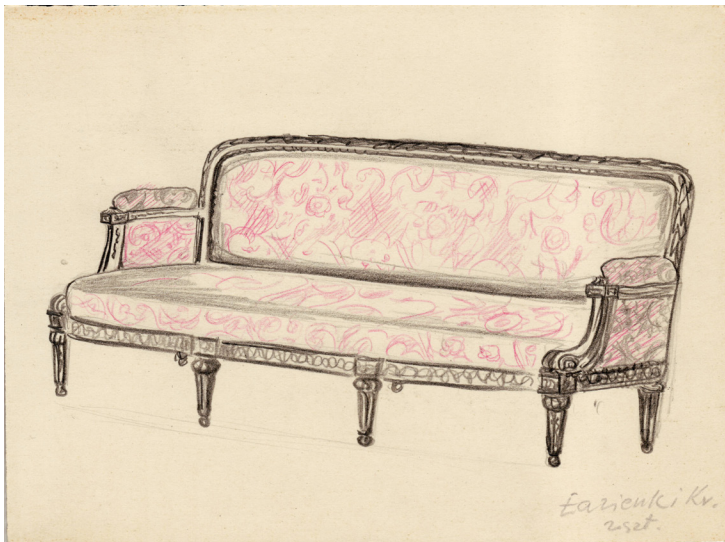
Rosjanie zabrali niemal wszystko z gmachów historycznych, służących im za siedziby urzędów lub będących własnością rosyjskiego cara. Po ustąpieniu rosyjskiej administracji TON-ZP przejęło opiekę nad ograbionymi ze zbiorów gmachami. Trudno też w tych wysiłkach na rzecz poznawania skarbów polskich kolekcji i ich przemieszczeń przecenić wkład Edwarda Chwalewika. W 1916 r. zestawił on i opublikował *Zbiory polskie* rejestrujące zasoby muzeów, archiwów, bibliotek, gabinetów i galerii oraz wszelkich zbiorów pamiątek przeszłości w *ojczyźnie i na obczyźnie* – był to nader istotny wkład w proces dokumentowania proveniencji cennych obiektów pochodzących z polskich kolekcji artystycznych i starożytnych²³.

To wszystko, co się działo z dziełami sztuki i całymi kolekcjami artystycznymi w okresie I wojny światowej, tuż po jej zakończeniu i podczas wojny polsko-sowieckiej, i co już wówczas wywoływało przerażenie, stanowiło zaledwie preludium do dalszych ich losów w burzliwej historii Polski. Złożyły się na nią: bezprecedensowa masowa grabież dóbr kulturalnych dokonywana przez aparat państwowy Trzeciej Rzeszy i poszczególnych jej dygnitarzy różnych szczebli, a także kwitnąca w jej cieniu grabież spontaniczna w okresie od przejścia władzy przez narodowych socjalistów w 1933 r., *Anschluss* Austrii w 1938 r., bezwzględny podbój Polski w 1939 r., okupacyjną eksploatację, następnie kolejne zdobycze terytorialne i kolejne okupacje, niezborną ewakuacją z terenów oddawanych w walce, upadek Trzeciej Rzeszy w 1945 r., później zaś przejścia zrabowanych skarbów przez wojska aliantów i ich administrację, które w idei miało prowadzić do sprawiedliwej rewindykacji dóbr i rekompensat, ale niestety stwarzało nierzadko okazję do dalszych grabieży na rzecz państw, organizacji, instytucji i poszczególnych osób. Niemieckie, niezgodne z prawem zabezpieczenia dóbr kulturalnych na okupowanych terenach, masowe ich konfiskaty na rzecz Rzeszy Wielkoniemieckiej i jej szaleńczego Führera, kontrolowana i niekontrolowana grabież,

wymuszenia sprzedaży i licencjonowany obrót dziełami sztuki na wielką skalę, policyjne rekwizycje, jakże często nierejestrowane, wywłaszczenie kolekcjonerów zabijanych przez gestapo lub specjalne grupy operacyjne, względnie wysyłanych do obozów koncentracyjnych, grabieżce zarządy powiernicze majątków – wszystko to miało zapewnić dobrobyt i poczucie wyższości elicie Trzeciej Rzeszy, zaspokoić żądzę posiadania dóbr kulturalnych, niegdyś dla nich niedostępnych, i realizację ich drobnomieszczańskich marzeń o wielkim życiu kosztem krwi, upodlenia i nędzy milionów innych, tych, których nawet nie uznawali za godnych praw i miana człowieka. W efekcie, działania podejmowane przez funkcjonariuszy Trzeciej Rzeszy spowodowały masowe przemieszczenia, zniszczenia bądź rozgrabienie niebywałej liczby obiektów różnego typu i rodzaju: od małych, niezwykle cennych wyrobów złotniczych i starożytnych monet po gigantycznych rozmiarów gobeliny, od niewielkich rysunków i grafik po ogromne wizje malarskie, od drobnych gotyckich Madonn po całe poliptyki, od kruchych cacek z kamionki boettgerowskiej po stalowe mistrzowsko nielowane broje maksymiliańskie. Wiele z nich odnaleziono dzięki różnym agendum powojennych władz okupacyjnych Niemiec i Austrii, wykorzystywanym przez nie wykazom proveniencyjnym, odszukanym rejestrom przemieszczeń, zapisom transakcji u niemieckich antykwariarzy, donosom na sąsiadów w okresie denazifikacji Niemiec, znakom własnościowym na obiektach, nalepkom, odnotowanym w opisach cechom szczególnym, przekazom ikonograficznym i fotografiami, czy powojennym katalogom strat i innym publikacjom, wiele jednak obiektów pozostało w ukryciu, niedostępnych, ze znakami własnościowymi zatartymi bądź nie, wiele w okresie od 1933 do 1945 r. przejęły niemieckie bądź austriackie muzea, wiele trafiło też różnymi drogami do nowych kolekcji w Europie i za oceanem bądź muzeów i składnic muzealnych w Rosji i innych krajach postsowieckich. I dziś właściwie jedynie zgromadzenie odpowiedniej dokumentacji, ponawianie analiz przepływu obiektów i skrupulatnie prowadzone badania proveniencyjne mogą pomóc w rozwiązaniu trudnych, nawarstwionych przez lata, problemów własnościowych.

W warunkach wojny w Polsce, konieczność podobnego typu dokumentacji wszelkich obiektów przejmowanych przez Niemców i wywożonych, uświadomiono sobie już w 1939 r., w pierwszych dniach okupacji. Rejestrowanie tych przemieszczeń w tajemnicy, wbrew okupantowi wydawało się jedyną szansą przeciwdziałania jego zamiarom, choć prowadzoną niestety z narażeniem życia. W przechowywanej w Muzeum Narodowym w Warszawie konspiracyjnej kartotece zachowały się odręcznie pisane kartki z informacjami o zabranych z muzeum przedmiotach, pisane w pośpiechu, często z dołączonym szkicem kompozycyjnym i prawie zawsze z informacją o proveniencji. To był załączek dokumentacji, jaką w zajęтым kraju prowadzono w ramach struktur Polskiego Państwa Podziemnego²⁴ oraz zagranicą, w Londynie przy Polskim Rządzie na Uchodźstwie, gdzie kierowane przez Karola Estreichera Biuro Rewindykacji Strat Kulturowych gromadziło informacje i raporty napływające z okupowanych ziem polskich. Stworzono kartotekę, która oprócz dzieł utraconych, wojennych przemieszczeń i strat zabytków, zawierała też dane osobowe Niemców odpowiedzialnych za grabież polskich dóbr kultury oraz wykaz polo-





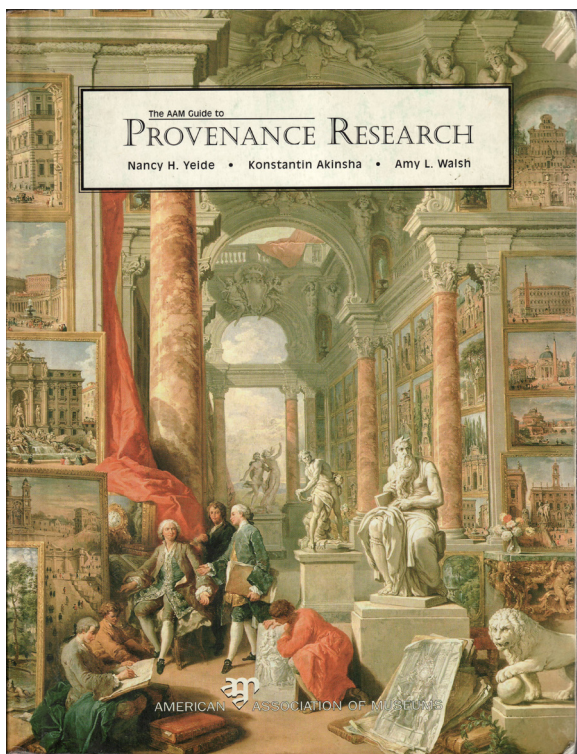
9, 10, 11. Depozyty Łazienek Królewskich przedstawiające garnitur mebli oraz karta z kartoteki *Dzieła sztuki zabrane w okresie okupacji przez Niemców* – własność Muzeum Narodowego; na karcie informacja o znakach własnościowych, m.in. cara Aleksandra II wypalonych na jednej z kanap

9, 10, 11. Long-term loans from the Royal Łazienki Palace presenting a set of furniture and page from the catalogue *Dzieła sztuki zabrane w okresie okupacji przez Niemców* [Works of art collected under German occupation] – property of the National Museum; on the page, information on ownership marks, i.e. of Tsar Alexander II branded on one of the settees

ników znajdujących się w Niemczech, prowadzony z myślą o ewentualnej, przyszłej rewindykacji zastępczej. Kartoteka Estreichera posłużyła za wzór gromadzenia informacji zarówno dla agend Komisji Robertsa, jak i Komisji Vauchera²⁵. Wszystkie prace dokumentacyjne podejmowane w konspiracji wraz z powojennymi badaniami prowadzonymi w kraju w Biurze Rewindykacji i Odszkodowań (BRiO) stały się podstawą do działań rewindykacyjnych na Śląsku i na Pomorzu, wszędzie tam, gdzie rozlokowane były składnice niemieckie, a także poszukiwań na terenie Niemiec i Austrii oraz wszelkich składanych wniosków restytucyjnych. W 1951 r. dalsze działania BRiO uznano już za niepotrzebne, biuro zostało zlikwidowane, a dokumentacja przekazana do archiwum – w warunkach państwa komunistycznego dokumentacja udowadniająca pochodzenie zbiorów i poszczególnych obiektów wydawała się zbędna.

Jednak w historii sztuki badania proveniencyjne są niezbywalnym elementem opracowania dzieła sztuki, a ponieważ przy udowadnianiu tytułu własności są wręcz konieczne, szczególnego znaczenia nabrały w latach 90. XX w., gdy zmieniła się sytuacja geopolityczna w Europie Środkowo-Wschodniej

i powstały warunki do ponownego dochodzenia pretensji do zagrabionych i przemieszczonych dóbr kulturalnych. Skorzystano z tych możliwości przede wszystkim środowiska żydowskie niezadowolone z dotychczasowych rozwiązań w zakresie likwidacji skutków drugiej wojny światowej. Szczególnie silne lobby ofiar Holokaustu działało w Stanach Zjednoczonych, gdzie toczyły się procesy o zwroty dóbr kultury wywiezionych po wojnie z Niemiec. Osoby prywatne i europejskie muzea zaczęły upominać się o zwrot utraconych i rozpoznanych po latach dzieł sztuki. Zaniepokojone tą sytuacją Stowarzyszenie Muzeów Amerykańskich (American Association of Museums) postanowiło zanalizować dostrzeżony problem. Raporty, jakie Stowarzyszenie otrzymywało z muzeów wskazywały na skalę tego zjawiska większą niż się spodziewano. Pierwszą po latach próbą ujęcia na arenie międzynarodowej stanu rzeczy w dziedzinie strat wojennych było sympozjum „The Spoils of War” zorganizowane w 1995 r. w Nowym Jorku przez Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Art²⁶. Uświadomiło ono ogrom i złożoność sytuacji, a także konieczność podjęcia niezwłocznych działań i zintensyfikowania badań nad



12. Okładka przewodnika AAM *Provenance Research*, Waszyngton 2003

12. Cover of the AAM *Provenance Research* guide, Washington 2003

pochodzeniem znajdujących się obecnie w muzeach dzieł sztuki o niejasnej proveniencji lub trudnej do ustalenia historii. Na kolejnej konferencji w Waszyngtonie w 1998 r. sformułowanych zostało 11 zasad zwanych od miejsca spotkania – waszyngtońskimi, względnie zasadami Eisenstata od nazwiska zastępcy sekretarza stanu²⁷. Choć nie miały one – ze względu na szacunek dla różnic systemów prawnych – być traktowane jako wiążące, to jednak miały stanowić pomoc w rozwiązywaniu problemów związanych z dziełami sztuki skonfiskowanymi przez Niemców w czasie II wojny światowej i w okresie bezpośrednio ją poprzedzającym. Postulowano w nich dostępność zasobów archiwalnych, przebadanie luk i niejasności w proveniencji, szczególnie jeśli przypadają one na lata 1933–1945, udostępnienie wiadomości o dziełach sztuki niejasnego pochodzenia w celu odnalezienia ich właścicieli lub spadkobierców, itd. Zasada VI głosiła nawet, że należy dążyć do utworzenia centralnego rejestru dzieł sztuki o niewyjaśnionym pochodzeniu. Konferencja w Waszyngtonie zachęcała państwa uczestniczące i muzea do powszechnego wprowadzania i propagowania badań proveniencyjnych w odniesieniu do obiektów o wątpliwej lub niewyjaśnionej historii.

Oczywiście, we wdrażanie i propagowanie zaleceń Konferencji Waszyngtońskiej zaangażowało się przede wszystkim Stowarzyszenie Muzeów Amerykańskich, opracowując i udostępniając w 2001 r. obszerny przewodnik *The AAM Guide to Provenance Research* (*Przewodnik*), który miał pomóc zainteresowanym w prowadzeniu badań proveniencyjnych, w prostym klasyfikowaniu pod tym kątem poszczególnych obiektów, zjawisk, postaci dramatu i celów

badawczych, w gromadzeniu literatury, zbieraniu dokumentacji dotyczącej dzieł, autorów, kolekcjonerów, antykwariarzy i marszandów, poszukiwaniu przekazów ikonograficznych, a następnie w dokonaniu analizy i interpretacji zgromadzonego materiału, a końcu także w sformalizowanym utrwaleniu ustaleń²⁸. W zamieszczonych opracowaniach autorzy *Przewodnika*, posługując się przykładami, chcieli przede wszystkim doradzić, jak z informacji już posiadanych przejść do konkretnych ustaleń, wykorzystując kwerendy biblioteczne i archiwalne, wedle jakich zasad selekcjonować dokumenty, z których materiałów należy korzystać, na jakie zapisy zwracać szczególną uwagę. W *Przewodniku* w dziale *Assembling the Information You Have* podkreślano, że pierwszym, najistotniejszym dokumentem jest samo dzieło. Zarówno z lica, jak i odwrocia obrazu można dużo odczytać. Wskazywano, jak ważne jest podobrazie: deska, płótno, metal, a jeszcze ważniejsze to, co można znaleźć na odwrocie: stemple celne, nalepki wystawowe, pieczęcie woskowe, nalepki lub oznakowania antykwariarzy, pieczęcie, nalepki transportowe i firm oprawiających obrazy. Należy sięgnąć do dokumentacji znajdującej się w muzeum: kart naukowych, ewidencyjnych, inwentarzy, rejestrów wypożyczeń. Z nich można uzyskać informacje dotyczące wcześniejszych właścicieli, zakupu, czy donacji, wypożyczeń, wystaw, w których muzealium uczestniczyło oraz innej dokumentacji. Ważna też jest dokumentacja konserwatorska²⁹. Prezentując podstawową bibliografię, autorzy *Przewodnika* wskazywali, że kwerendy biblioteczne należy prowadzić pod kątem artysty, kolekcjonerów i źródeł publikowanych, że istotne są słowniki biograficzne, monografie, katalogi: rozumowe, wystaw i aukcyjne, artykuły w czasopiśmie, oraz specjalistyczne bazy i informacje w Internecie. Podkreślano, że o kolekcjonerach można jeszcze powziąć wiedzę z regionalnych i narodowych antologii kolekcjonerstwa, dzienników podróży, publikowanych katalogów prywatnych kolekcji, monografii i wystaw indywidualnych kolekcjonerów oraz z poświęconych im opracowań³⁰. Zestawiając z dokumentów Art Looting Investigation Unit (ALIU) spisy nazwisk osób obwinianych i podejrzanych o dokonywanie wojennych grabieży, czy antykwariarzy związanych z obiegami zagrabionych dzieł sztuki, doradzano jednocześnie, w jaki sposób można gromadzić informacje na ten temat w zasobach bibliotecznych i archiwalnych Europy i Stanów Zjednoczonych³¹.

Najważniejsze, by dostrzec jak proste metody klasyfikacji w odniesieniu do obiektów lub postaci dramatu podsuwano czytelnikom amerykańskiego *Przewodnika*, m.in. w dziale *Prioritizing Your Research* – dzieła sztuki, których proveniencja w tych latach nie budziła wątpliwości należały do grupy zielonej, te, które ewidentnie zostały zrabowane w czasie II wojny światowej były w grupie czerwonej, natomiast te, które wzbudzały jakies podejrzenia stanowiły grupę pomarańczową³². To właśnie ta ostatnia grupa, w dobruze pojmowanym interesie amerykańskich muzeów i kolekcjonerów prywatnych oraz amerykańskiego rynku sztuki, wymagała gruntownego przebadania według wyżej wymienionych zaleceń. Te obiekty, których proveniencję udało się ustalić przechodziłyby do grupy zielonej, natomiast te, których pochodzenie z wojennych grabieży wykazano z całą pewnością trafiały do grupy czerwonej. Zachęcane do badań muzea publikowały na własnych stronach inter-



netowych wyniki swoich dociekań. Wypełniając zalecenia Konferencji Waszyngtońskiej Stowarzyszenie Muzeów Amerykańskich we współpracy ze Stowarzyszeniem Dyrektorów Muzeów Sztuki (Association of Art Museum Directors) otworzyło pod adresem www.nepip.org portal internetowy *The Nazi-Era Provenance*, na którym muzea amerykańskie publikowały obiekty muzealne o wątpliwej proveniencji lub takie, o których pochodzeniu nic nie wiedziały³³. Dzięki tym ogólnie dostępnym publikacjom internetowym zidentyfikowano w Museum of Fine Arts w Bostonie polską stratę wojenną – środkową część XV-wiecznego tryptyku relikwiarzewego z wyobrażeniem *Madonny z Dzieciątkiem*. Obiekt mający opisane dzieje i literaturę należał niegdyś do malarza Tadeusza Nowiny Konopki. Jego środkowa część została zakupiona przez muzeum w Bostonie w 1970 r. u jednego z niemieckich antykwariuszy³⁴.

W realizację wskazań i postulatów Konferencji Waszyngtońskiej włączyło się też wiele innych instytucji m.in. Getty Research Institute, w którym w ramach projektu studiów nad kolekcjami i proveniencją powołano zespół specjalistów realizujący badania nad tymi zagadnieniami. Opracował on i uruchomił niezwykle przydatną do badań bazę danych *Getty Provenance Index*, zawierającą półtora miliona rekordów. Zamieszczone są w niej oprócz obiektów także publikowane i niepublikowane materiały, choćby takie, jak fotokopie inwentarzy, katalogów aukcyjnych, w tym niemieckich z lat 1930–1945, oraz artykuły i źródła genealogiczne³⁵.

Deklaracja Waszyngtońska (1998) oraz apele wygłaszane na kolejnych międzynarodowych konferencjach – *Deklaracja Wileńska* (2000) oraz przyjęta w Pradze *Deklaracja Terezińska* (2009) – poświęconych stratom ofiar holocaustu odniosły swój skutek i za przykładem amerykańskim poszły kraje europejskie. W Holandii, Niemczech, Francji³⁶, Anglii³⁷, Austrii³⁸, Czechach³⁹ i Szwajcarii⁴⁰, na Węgrzech⁴¹ i Litwie⁴² powstały zespoły badające proveniencję muzealiów w tamtejszych zbiorach. Na portalach internetowych zaczęto zamieszczać dzieła o wątpliwym pochodzeniu. Powołany w Holandii przez Sekretarza Stanu w Ministerstwie Edukacji, Kultury i Nauki zespół badawczy w ramach projektu *Herkomst Gezocht* (*Pochodzenie nieznane*) 1 września 1998 r. rozpoczął prace od skrupulatnego przejrzania archiwów, nie tylko w celu ustalenia, które dzieła zostały zrabowane, ale głównie po to, by ustalić komu je zabrano. Po wojnie, Stichting Nederlands Kunstbezit (SNK; Holenderska Fundacja Dóbr Kultury) zwrócił prawowitym właścicielom w imieniu państwa holenderskiego wiele odzyskanych dzieł sztuki, niemniej nadal pozostaje w państwowym depozycie ogromna liczba obiektów o niezidentyfikowanej proveniencji. Wchodzi w skład kolekcji Nederlands Kunstbezit (Holenderskie Dobra Kultury). Wydano raporty, które w sumie złożyły się na wielotomowy, opatrzone znakomitym aparatem naukowym katalog zawierający wszystkie możliwe informacje o zrabowanych dziełach sztuki, łącznie z informacjami na temat pakujących i przewożących je firmach. Jednocześnie poszukiwano potomków ofiar w celu zwróceniu im zidentyfikowanych obiektów. Powstała również strona internetowa www.herkomstgezocht.nl, na której m.in. zamieszczono wspomniany katalog, czyli dotychczasowe wyniki prac badawczych przedstawione w raportach okresowych oraz bazy danych zawierające dzieła sztuki o niezidentyfikowanym pochodzeniu i nazwiska poszkodowanych osób.

Niemcy również otworzyli stronę internetową www.lostart.de, na której zamieszczono straty m.in. obywateli Trzeciej Rzeszy pochodzenia żydowskiego, niemieckich instytucji, muzeów, straty instytucji ukraińskich, a także opublikowano obiekty, które znajdują się w niemieckich muzeach, wykazują obce pochodzenie. Obecnie pod patronatem Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste działają 4 różne portale poświęcone problematyce strat wojennych. Po odnalezieniu, w 2012 r. u Corneliusa Gurlitta w Monachium, obrazów zabranych różnym właścicielom w czasie wojny, wszystkie one zostały upublicznione na wspomnianych portalach. W ramach wdrażania zaleceń Konferencji Waszyngtońskiej dość wcześnie opracowany został przez Arbeitsstelle für Provenienzforschung przejrzysty poradnik, jak należy przeprowadzać badania proveniencyjne. Nawet Rosja, wykazując dobrą wolę, na stronie internetowej Ministerstwa Kultury Federacji Rosyjskiej publikowała od lutego 2003 r. do sierpnia 2005 r., *obiekty przemieszczone w wyniku drugiej wojny światowej na terytorium byłego Związku Radzieckiego i obecnie znajdujące się w zbiorach rosyjskich*⁴³.

Zaistniała sytuacja sprzyjała odzyskiwaniu dzieł sztuki zaginionych i utraconych w wyniku II wojny światowej. Wykorzystywano w tym celu badania proveniencyjne do tego stopnia i z takim rezultatem, że w świadomości społecznej pojęciowo zaczęły być one tożsame z określeniem strat wojennych. Zastosowane w praktyce dawały szansę rozpoznania nawet tych obiektów, które w wyniku powojennych rewindykacji zatraciły swoją tożsamość. Przykładem niech



13. Warsztat małopolski z XIV w., *Madonna z Dzieciątkiem*, należała do kolekcji Tadeusza Konopki w Warszawie, obecnie depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie

13. Workshop in Lesser Poland in the 14th century; *The Virgin with Child* formed part of Tadeusz Konopka's collection in Warsaw, currently a long-term loan to the National Museum in Cracow



14. Malarz niemiecki, *Pokłon Trzech Króli*, Muzeum Pałacu Jana III Sobieskiego w Wilanowie

14. German painter, *Adoration of the Magi*, the Museum of King Jan III Sobieski's Palace at Wilanów

(Fot. 1 – Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_%28Rembrandt,_Indianapolis%29#/media/File:Rembrandt_-_Cloves_self-portrait,_1639.png; 2 – <http://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4166/>; 3 – ze zbiorów MSZ; 4 – A. Saratowicz-Dudyńska; 5 – K. Dudyński; 6 – M. Kuhnke; 8 – za: Z. Strzyżewska, *Próba rekonstrukcji zbiorów. Kolekcja broni*, 2, „Cenne Bezcenne/Utracone” 2011, s. 8, il. 1; 13 – ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie; 14 – za: *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*, il. 28a)

będzie *Pokłon Trzech Króli* pędzla niemieckiego malarza z XVI w. z Galerii Wilanowskiej – znakomicie udokumentowanej straty wojennej, poszukiwanej przez ponad 60 lat, chociaż przez wiele lat obraz był prezentowany w Muzeum Sztuki w Łodzi. Po wojnie został rewindykowany ze Śląska do Warszawy i jako dzieło o nieznanym pochodzeniu, włączony do zbiorów Muzeum Narodowego, skąd w 1947 r. przekazano go w depozyt do Muzeum Sztuki w Łodzi. Dopiero po rozpoznanie go na opublikowanym w periodyku „Cenne, Bezcenne/Utracone” zdjęciu przywrócono mu jego proveniencję⁴⁴.

Nadmiar informacji o roszczeniach zbyt wielu właścicieli w odniesieniu do jednego obiektu jest nie tylko niezwykle kłopotliwy, ale świadczy o braku odpowiednio przeprowadzonych analiz proveniencyjnych. Weźmy konkretny przykład obrazu Alberta Eichhorna (1811–1851) *Zamek*

Królewski w Poczdamie: dwie instytucje zgłosiły do niego roszczenia i utracone dzieło faktycznie było niegdyś w ich zbiorach, ale z powodu utraty inwentarza lub braku zapisów archiwalnych informacja o zmianie miejsca depozytu lub właściciela po prostu umknęła badaczom sporządzającym wykazy strat⁴⁵. *Zamek Królewski w Poczdamie* zgłoszony został zatem jako strata wojenna Łazienek Królewskich i Muzeum Wojska w Warszawie. Losy jego przedstawiały się następująco: namalowany w 1851 r., w tym samym roku został zakupiony lub подарowany do carskich zbiorów w Łazienkach Królewskich w Warszawie⁴⁶, notowany był w katalogu w 1886 r.; w 1914 lub 1915 r. wywieziony do Rosji, rewindykowany w 1922 r. i włączony do Zbiorów Państwowych R.P.; w 1922 r. eksponowany w Pokoju Szambelańskim Pałacu na Wodzie, w latach 1924–1925 wystawiany na Zamku Królewskim w Warszawie w Pokojach Podkomorzego (obecnie zwanych apartamentem ks. Stanisława), od grudnia 1925 przeniesiony do magazynu; 2 stycznia 1930 r. został przekazany do Muzeum Wojska w Warszawie i wpisany do inwentarza (nr 31995). W czasie tych międzywojennych przemieszczeń właściciel obrazu się nie zmieniał, był nim Skarb Państwa. Dzięki badaniom nad stratami wojennymi, a właściwie analizom proveniencyjnym, prowadzonym szczególnie podczas opracowywania katalogów, weryfikacji danych i interpretacji zapisów archiwalnych, część dzieł uznanych niegdyś za utracone zostało rozpoznanych w zbiorach innych muzeów na terenie Polski, lub nawet w magazynach placówki macierzystej.

W październiku 2009 r. ówczesny wiceminister Tomasz Merta, występujący w randze podsekretarza stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w nawiązaniu do postanowień Konferencji Waszyngtońskiej z 1998, Rekomendacji Międzynarodowej Rady Muzeów z 1999 r. oraz Rezolucji nr 1205 Rady Europy również z 1999 r. powołał Zespół Ekspertów do Spraw Badań Proweniencyjnych w Muzeach Polskich w Zakresie Mienia Pożydowskiego (Zespół Ekspertów). W ramach swojej działalności w końcu 2010 r. Zespół Ekspertów przygotował opracowanie zawierające przydatne informacje i wskazówki do prowadzenia owych badań oraz ankietę, przy pomocy której można by było przebadać występowanie tego zjawiska i jego skalę w obecnych zbiorach polskich. Informacje o pracach zespołu i efekty działań zostały opublikowane w „Muzealnictwie” z 2012 roku⁴⁷. Końcowy raport, wzorem wspomnianych tu poradników, zawierał *gros* informacji i zestawień pomocnych przy badaniach proveniencyjnych związanych ze specyfiką problemu zbiorów żydowskich, jak wybór żydowskich kolekcjonerów, gmin wyznaniowych, synagog, bibliotek, archiwów, szkół i szpitali, zestawienie – też w wyborze – domów aukcyjnych, galerii i antykwiariatów, w których mogły być sprzedawane przedmioty skonfiskowane Żydom, co więcej, oznaczeń kwalifikacyjno-własnościowych muzealiów, które mogą się pojawiać w oznaczeniach i inwentarzach dawnych muzeów niemieckich, składnic muzealnych, a także przydatnych zbiorów archiwalnych oraz wskazań bibliograficznych i internetowych w wyborze. Ekspersi podkreślali, że każdy przypadek wymaga osobnych, niekiedy długotrwałych badań i szczegółowych analiz, trudnych ze względu na niewielką liczbę zachowanych źródeł i obecny, bardzo skromny stan wiedzy, ale pewne standardowe wyszczególnione przez nich procedury badawcze, pozwalają wyznaczyć przynaj-



mniej krąg obiektów, których pochodzenie należy rozważać w kontekście tego specyficznego problemu⁴⁸.

Jednak rozpoznanie obiektów pochodzących z dawnych kolekcji żydowskich jest tylko jednym z wielu niezwykle trudnych, nawarstwiających się przez lata problemów z jakimi obecnie przychodzi się mierzyć polskim muzeom, dotyczących muzealiów wprowadzonych do zbiorów w okresie powojennym. Inne nie są aż tak mocno nagłaśniane przez media, ale też budzą emocje. Wraz z Ziemią Zachodnią i Północną przejęła Polska tę cześć dawnych zbiorów niemieckich, której Rosjanie, administrując na tych terytoriach, z jakichś względów nie wywieźli i nie rozgrabili. Jak można się spodziewać, niektóre dzieła sztuki pozyskane w latach 1933–1945, znalazły się w niemieckich zbiorach w sposób uwłaczający wszelkim normom etycznym. Przebadaanie tego zjawiska staje się nie tylko zadaniem naukowym, niezbędnym w dążeniu do odkrycia prawdy historycznej, ale też pewnym zobowiązaniem moralnym.

O innym problemie związanym z trudnościami w uporządkowaniu zbiorów muzealnych i wyborem właściwych ku temu metod pisał Roman Olkowski⁴⁹. W chwili zajęcia Polski w 1939 r. przez wroga wojska i ustanowienia porządków okupacyjnych dzieła sztuki ze zbiorów państwowych, samorządowych, prywatnych, kościelnych i związków wyznaniowych podlegały konfiskacie, przewożeniu, komasacji w składnicach, rozlokowywaniu i ewakuacji, w wyniku których ulegały rozproszeniu, zaginięciu, licznym uszkodzeniom. Niekorzystne zjawiska spotęgowały się podczas akcji rewindykacyjnych, kolejnego przemieszczania obiektów, które zatracaly ślady własności i związek ze swymi dziejami. Panujący po wojnie ustrój sprzyjał dodatkowo bałaganowi w zakresie respektowania prawa własności. Wypożyczone do urzędów i siedzib partyjnych muzealia, zmieniały instytucje bez powiadamiania o tym fakcie muzeów macierzystych. Nierzadko zdarzało się, że wypożyczony do ministerstwa obraz odchodził wraz z ministrem. Bywało też, że wzięte w depozyt dzieło ofiarowywane było przez urzędników państwowych jako prezent towarzysowi z bratniego kraju. Zwracane muzealia często pozbawione były oznaczeń własnościowych, nalepki odpadły, napisy się zacierały. Z powodu braku numeru inwentaryzacyjnego wpisywano je ponownie pod nowym, czasami nawet zwroty nie były odnotowywane. W ten sposób muzealia znów zatracaly swoją proveniencję. Wszystko to prowadziło do chaosu, który po latach był trudny do opanowania.

Wreszcie problem chyba najtrudniejszy – tzw. mienia podworskiego. Powojenne zmiany ustrojowe związane z przymusową parcelacją i wywłaszczeniem wielu rodzin, w tym i z posiadanych dzieł sztuki, doprowadziły do dwuznacznej sytuacji, która dziś daje się odczuć jako kwestia trudna, szczególnie w przypadku braku odpowiednich zapisów proveniencyjnych, o czym pisała pisała Lidia Karecka⁵⁰. Łatwiejszym do przebadania i rozwiązania wydaje się

problem zabytkowych obiektów sakralnych, które powracały rewindykowane z Niemiec lub ze Związku Radzieckiego i bywały zatrzymane w muzeach, głównie z powodów ideologicznych.

Zawirowania historyczne i nierozwiązane problemy własnościowe sprawiają, że rozwój badań proveniencyjnych w polskich muzeach nie następuje dynamicznie, choć propagowanie tego typu badań leży w najlepiej pojmowanym interesie trwałości kolekcji muzealnych. Skomplikowane dzieje polskich zbiorów w ostatnich 75 latach sprawiają, że pewne standardy badań muzealnych na świecie wciąż nie są u nas w pełni akceptowane, choć w wydawanych katalogach zbiorów coraz częściej uwzględniana bywa informacja o proveniencji muzealiów, nawet w przypadkach trudnych i kłopotliwych⁵¹. A to, gdy porównamy z treścią not w katalogu *Nabytków Galerii Malarstwa Obcego, 1945-1957*⁵², który opublikowano w „Roczniku Muzeum Narodowego w Warszawie” w 1960 r., uświadamia od razu, jak głębokiego przełomu stajemy się świadkami i po części uczestnikami, właśnie dzięki rozpropagowaniu idei badań proveniencyjnych. Te zaś w *Kodeksie Etyki ICOM dla Muzeów* Stanisław Waltoś definiuje jako: *pełną historię przedmiotu, zawierającą także informacje o dziejach tytułu prawnego do niego, od czasu jego wytworzenia lub odkrycia, dzięki której można ustalić jego autentyczność i stan właściwy*⁵³.

Również na polskim rynku sztuki zaczęto doceniać, w odniesieniu do wystawianych na aukcji obiektów, znaczenie odpowiednio poprowadzonych badań proveniencyjnych. Chociaż zdarzają się jeszcze dzieła wybitnych polskich twórców bez udokumentowanego pochodzenia, to jednak te o znanej proveniencji znacznie zyskują na wartości. Właściwie to najwyższa pora, bo niebawem zacznie obowiązywać w Polsce Dyrektywa 2014/60/EU (art. 10.), powtarzająca zalecenia konwencji UNIDROIT (art. 4.4.), nakładająca na posiadacza obiektu, co do którego tytuł własności jest podważany, obowiązek udowodnienia *należytej staranności* zachowanej przy nabyciu poszukiwanego dzieła sztuki, by w przypadku rewindykacji tegoż mógł on otrzymać rekompensatę. W przypadkach bez opisu pochodzenia obiektu, trudno będzie skrupulatnie przedstawić wymagane okoliczności jego nabycia i dopełnienia wszystkich procedur eliminujących zastrzeżenia co do statusu prawnego nabywanego obiektu⁵⁴. W kręgach marszandów wysokie standardy w zakresie pochodzenia obiektów narzucił Andrzej Stelmach, opatrując wystawę swojej kolekcji w 2009 r. w Muzeum Narodowym w Krakowie czterotomowym polsko-angielskim katalogiem, w którym przy notach katalogowych oprócz kolorowych fotografii zamieścił też fotografie archiwalne z wystaw, czy z pracowni artysty. Tak więc kofa się zamyka i dzięki młodemu polskiemu rynkowi sztuki oba leksykalne znaczenia słowa „proveniencja”, coraz bardziej się od siebie nawzajem uzależniają.

Streszczenie: Słowo „proveniencja” określające dzieje własności dzieł artystycznych, etymologicznie wywodziło się z łaciny i przyswojone w języku polskim oznaczało „pochodzenie” lub „dochód”. W kontekście dzieła sztuki oba te znaczenia wykazują swoistą korelację – im lepiej udo-

kumentowane pochodzenie, tym większa wartość dzieła, wpływająca na jego cenę rynkową i znaczenie naukowe.

Celowe fałszowanie proveniencji wywodziło się z chęci zysku, zainteresowania potencjalnego nabywcy przedmiotem sprzedaży, podbicia ceny, lub ukrycia prawdziwych losów

dzieła. Błędne odczytanie znaków własnościowych zafałszowało ją nieświadomie.

Badania proveniencyjne zyskały ogromne znaczenie w przypadkach dotyczących wojennych konfiskat, grabieży, kradzieży i przemieszczeń, w wyniku których dzieła zatraciły swoje pochodzenie. Potrzeba często żmudnych badań, by przywrócić im ich historię.

Nierozwiązane w pełni sprawy likwidacji skutków II wojny światowej w zakresie dóbr kulturalnych powróciły w latach 90. XX w., pod wpływem nacisków lobby żydowskiego. Podczas konferencji w Waszyngtonie (1998), Wilnie (2000) i Pradze (2009) uchwalono deklaracje wzywające muzea do przejrzania zbiorów pod kątem muzealiów o niejasnym pochodzeniu lub mające lukę w swojej historii w latach 1933–1945. W 2000 r. Stowarzyszenie Muzeów Amerykańskich

wydało podręcznik badań proveniencyjnych, a od 2003 r. na portalu internetowym *The Nazi-Era Provenance* muzea amerykańskie mogły zamieszczać wyniki tych badań. W Europie, w tym także w Polsce, powstały ośrodki rejestrujące, opracowujące i poszukujące straty wojenne oraz prowadzące w tym kontekście badania proveniencyjne.

Skomplikowane losy polskich zbiorów w czasie II wojny światowej i po niej rzutują na zakres i potrzebę takich badań. Przywożone z niemieckich składnic rewindykowane przedmioty, nierozpoznane, zatracaly swoją proveniencję. Dotykało to również dzieł wypożyczanych do dekoracji urzędów i przemieszczanych bez zgody właściciela.

Przykładami rzetelnych badań proveniencyjnych są ostatnio wydawane katalogi zbiorów muzealnych i kolekcji prywatnych.

Słowa kluczowe: badanie proveniencji, proveniencja, muzea, bazy danych, straty wojenne, znaki własnościowe.

Przypisy

¹ Etym.–lac. *provenio, proveni, proventum* – wychodzić naprzód (na zewnątrz), występować, pojawiać się, powstawać, rozwijać się pomyślnie, wyrastać, dojrzewać.

² W. Doroszewski, *Słownik języka polskiego*, t. 7, Warszawa 1965, PWN, s. 80.

³ O zagrożeniach i propozycjach procedur związanych z kontrolą nabywania dóbr kultury przez muzea – zob. O. Jakubowski, *Nabywanie dóbr kultury przez muzea*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 88-92; por. N. Cieślińska-Lobkowitz, *Muzea na cenzurowanym*, „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s. 173-185; G. Serino, *The Bilateral Disputes Between Museums and States of Origin for the Recovery of Cultural Objects. Artistic Creations and Indigenous Heritage*, doktorat di ricerca in scienze politiche Università degli studi Roma Tre, 2014, dspace-roma3.caspur.it/bitstream/2307/4185/1/TesiGSerinoPDF.pdf [dostęp: 8.06.2013].

⁴ Deska dębowa, olej; ok. 1629; 42,8 x 33 cm (wg RRP); 17½ x 13½ in. (tj. 44,5 x 34,3 cm; wg Stephanie S. Dickey).

⁵ J. Mycielski, *Katalog wystawy obrazów dawnych malarzy włoskich, flamandzkich, hollenderskich i.t.d. w gmachu Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w lutym i marcu 1907 r. w Krakowie 1907*: Wydaw. Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury, nr kat. 7 (*Portret własny artysty w 22. roku życia*). Olejny na drzewie, wys. 43 cm, szer. 34 c.; oznaczony w rogu w dole na prawo „f.R.H. 1628”; właścicielka: Andrzejowa ks. Lubomirska we Lwowie; *Album wystawy mistrzów dawnych z 50 reprodukcjami na osobnych tablicach*, wyd. Mieczysław Treter, Lwów 1911: Gubrynowicz i Syn, s. 18, nr kat. 52 (*Portret własny artysty „z otwartymi ustami” w 22. roku życia .. ze zbiorów Andrzejowej ks. Lubomirskiej*; wystawiony w r. 1898 na wystawie urządzonej podczas koronacji królowej Wilhelminy w Amsterdamie [w 1898 r., choć formalnie Wilhelmina rządziła od 1890 r., to jednak koronacja odbyła się dopiero w 1898 r. wraz z osiągnięciem pełnoletności] i na wystawie jubileuszowej Rembrandta w 1906 r. w Lejdzie).

⁶ J. Bruyn *et al.*, *A Corpus of Rembrandt Paintings. I. 1625-1631*, Stichting Foundation Rembrandt Research Project, The Hague 1982, M. Nijhoff Publishers, A 22, s. 231-240.

⁷ S.S. Dickey, *Rembrandt Face to Face*, Indianapolis 2006, Indianapolis Museum of Art, s. 67-70.

⁸ <http://collection.imamuseum.org/artwork/73847/> [dostęp: 10.06.2015].

⁹ U autorów RRD fakt sprzedaży omawianej repliki w Amsterdamie budził wątpliwości, skłonni byli łączyć go raczej z inną repliką – tzw. piątą kopią – autoportretu z Atami należącą do szwajcarskiej rodziny Mestral de Saint-Saphorin, J. Bruyn, *et al.*, *A Corpus ...*, s. 239-240; por. S.S. Dickey, *Rembrandt Face...*, s. 67.

¹⁰ S. S. Dickey, *Rembrandt Face...* s. 24-33.

¹¹ <http://english.rkd.nl> [dostęp: 4.05.2015].

¹² <http://www.rembrandtdatabase.org> [dostęp: 15.05.2015]

¹³ *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Stichting Foundation Rembrandt Research Project, I-III J. Bruyn [et al.] (aut.), The Hague, M. Nijhoff Publishers, Hingham Boston 1982-1989; IV-V E. v. de Wetering [et al.] (aut.), Dordrecht, Springer, 2005-2011.

¹⁴ *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. An illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Dr. Ludwig Burchard in twenty-six parts*, Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten in de XVIde en XVIIde Eeuw (ed.), Phaidon, London, New York 1968-2011.

¹⁵ U. Hoff, *The Counts Czartoryski of Cracow .. [initium; tekst noty bez tytułu]*, „The Quarterly Bulletin of the National Gallery of Victoria” 1954, vol. VIII, nr 2, s. 3, <https://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2014/11/The-Quarterly-Bulletin-of-the-National-Gallery-of-Victoria-vol-8-No-2-1954.pdf> [dostęp: 20.05.2015].

¹⁶ W. Kalicki, *Jako żywo, to nasz lwon!*, „Gazeta Wyborcza” 05.12.2008, cyt. za: http://wyborcza.pl/1,75475,6028026,Jako_zywo_to_nasz_lwon_.html, [dostęp: 2.05.2015].

¹⁷ Wyjaśnienia proveniencyjne polskich ekspertów były tak jasne, spójne i przekonujące, że świecznik ścienny bez uciążliwych negocjacji powrócił do Łazienek Królewskich w Warszawie – A. Saratowicz-Dudyńska, *Apliki z głową Meduzy i głową Apollina do Pałacu w Łazienkach - okoliczności zamówienia, forma artystyczna, losy, w: Dawne i nowe odlewnictwo w Polsce - wyroby żeliwne i inne*, K. Kluczwajd (red.), Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń 2011; M. Romanowska-Zadrożna, *Aplika z głową meduzy znów w Łazienkach Królewskich w Warszawie*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2011, nr 4, s. 6-8, http://nimoz.pl/upload/wydawnictwa/cenne_bezcenne_utracone/2011_4/06_Romanowska.pdf [dostęp: 8.06.2015].

¹⁸ Opis odkrycia znaków własnościowych zob. W. Kalicki, M. Kuhnke *Sztuka zagrabiona. Urowadzenie Madonny*, Agora, Warszawa 2014, s. 124-127.

¹⁹ Zob. A. Tyczyńska, K. Znojewska *Straty wojenne. Malarstwo polskie*. T. II, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, DDK, Warszawa 2012, s. 366, tu zamieszczone przedwojenne i współczesne zdjęcie obrazu.

²⁰ Z. Strzyżewska, *Konfiskaty warszawskich zbiorów publicznych po Powstaniu Listopadowym. Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego i Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Materiały i dokumenty z archiwów rosyjskich*, DiG, Warszawa 2000; *eadem*, *Kolekcja broni (cz. 1). Próba rekonstrukcji zbiorów*, „Cenne,



- Bezcenne/ Utracone” 2003, nr 1-2, s. 23-26; *eadem*, *Próba rekonstrukcji zbiorów. Kolekcja broni (cz. II)*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2003, nr 3-4, s. 8-13.
- ²¹ Dokonywano ich na mocy art. XI pokojowego traktatu ryskiego.
- ²² Por. *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, E. Manikowska, P. Jamski (red.), MKiDN, IS PAN, Warszawa 2010.
- ²³ E. Chwalewik, *Zbiory polskie, archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek w ojczyźnie i na obczyźnie*, Skład główny księgarń E. Wendego i S-ki, Warszawa 1916; kolejne, dobrze znane rozszerzone wydanie *Zbiorów polskich* ukazało się dopiero w latach 1926-1927.
- ²⁴ P. Majewski, *Wojna i kultura. Instytucje kultury polskiej w okupacyjnych realiach Generalnego Gubernatorstwa 1939-1945*, Trio, Warszawa 2005, s. 99-148; *idem*, *Wojenne raporty o stratach dóbr kultury*, w: *Straty Warszawy 1939-1945. Raport*, W. Fałkowski (red.), Miasto Stołeczne Warszawa, Warszawa 2005, s. 325-337.
- ²⁵ M. Romanowska-Zadrożna, *Dokumentacja polskich strat wojennych i rewindykacje po 1990 roku*, w: *Grabież i niszczenie dziedzictwa kultury polskiej*, W. Kaczmarek (red.), Muzeum Historyczne m. st. Warszawy, Warszawa 2009, s. 33-34; W. Kowalski, *Udział Karola Estreichera w alianckich przygotowaniach do restytucji dzieł sztuki zagrabionych w czasie II wojny światowej*, „Muzealnictwo” 1986, nr 30, s. 30-31; *idem*, *Likwidacja skutków II wojny światowej w dziedzinie kultury*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 52-54.
- ²⁶ *The Spoils of War. World War II and Its Aftermath. The Loss, Reappearance, and Recovery of Cultural Property*, E. Simpson (ed.), Harry N. Abrams, New York 1997.
- ²⁷ *Washington Conference on Holocaust-Era Assets, November 30-December 3, 1998, Proceedings*. Washington 1999 <https://fcit.usf.edu/holocaust/resource/assets/index.HTM>, [dostęp: 19. 05. 2015]. Zasady waszyngtońskie są osobno publikowane na stronie internetowej U.S. Department of State <http://www.state.gov/p/eur/rt/hlcst/122038.htm> [dostęp: 19. 05. 2015], jako Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art.
- ²⁸ N.H. Yeide, K. Akinsha, A.L. Walsh, *The AAM Guide to Provenance Research*, American Association of Museums, Washington 2001.
- ²⁹ *Ibidem*, s. 11-17.
- ³⁰ *Ibidem*, s. 21-30, 255-258.
- ³¹ *Ibidem*, s. 55-137, 214-251, 259-304.
- ³² *Ibidem*, s. 49-54.
- ³³ M. Kuhnke, www.nepip.org, *czyli dzieła sztuki o nieustalonej proveniencji w zbiorach muzeów amerykańskich*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2003, nr 5, s.26-27.
- ³⁴ *Eadem*, *Utracona kolekcja, odzyskany obraz*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 2005, nr 3, s. 10-13; Serino, *The Bilateral...*, s. 174.
- ³⁵ <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/> [dostęp: 6.05.2015].
- ³⁶ www.culture.gouv.fr/public/mistral/mnrbis_fr [dostęp: 4.05.2015].
- ³⁷ www.nationalmuseums.org.uk/spoliation.html (strona nie działa, zmieniła adres); obecnie: <http://www.nationalmuseums.org.uk/what-we-do/contributing-sector/spoliation/> [dostęp: 18.06.2015].
- ³⁸ www.kunstrestitution.at [dostęp: 10.06.2015]; <http://www.provenienzforschung.gv.at/?lang=en> [dostęp: 10.06.2015].
- ³⁹ www.cdmp.cz/en [dostęp: 18.06.2015].
- ⁴⁰ <http://www.bak.admin.ch/kulturerbe/04402/index.html?lang=en> [dostęp: 10.06.2015].
- ⁴¹ www.koi.hu/restitutio/index.html (strona nie działa); <http://www.artlawreport.com/tag/hungary/> [dostęp: 18.06.2015].
- ⁴² www.ldm.lt/Looted/looted1_e.htm (strona nie działa; informacja za: Z. Bandurska [et al.], *Badania proveniencyjne muzealiów pod kątem ich ewentualnego pochodzenia z własności żydowskiej*, „Muzealnictwo”, 2012, s. 25).
- ⁴³ Maria Romanowska-Zadrożna, www.lostart.ru, „Cenne, Bezcenne/Utracone”, 2003, nr. 3-4, s. 46-47.
- ⁴⁴ *Katalog. Straty wojenne (1939-1945). Malarstwo/Grafika/Rzeźba*, „Cenne, Bezcenne/Utracone” 1999, nr 6, s. 14, poz. 7.
- ⁴⁵ Zdarzenia tego typu dotyczą głównie tych dóbr kulturalnych, które przed wojną były własnością Państwowych Zbiorów Sztuki. Należące do tych zbiorów dzieła bywały przenoszone z muzeum do muzeum, zdobyły siedziby władz i polskie placówki zagraniczne. *Portret Władysława IV* zakupiony w 1936 r. przez rząd polski w Austrii, również był wykazywany jako strata Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu w Krakowie, Zamku Królewskiego w Warszawie oraz Muzeum Narodowego w Warszawie, choć wybuch II wojny światowej zastał go w Pałacu Brühla, w siedzibie Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Por. M. Romanowska-Zadrożna, T. Zadrożny, *Straty wojenne. Malarstwo obce*, MKiD, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2000, s. 238-239.
- ⁴⁶ K. Kaniewski, *Spis obrazów znajdujących się w salach pałacu Łazienkowskiego w 1851 r.* Rkps (francuski i polski, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, sygn. 287); L. Niemojewski, *Łazienki Królewskie oraz znajdujące w nich dzieła sztuki*, Warszawa 1922, wyd. z zapomogi Departamentu Sztuki M.W.R.i O.P., s. 63.
- ⁴⁷ Z. Bandurska [et al.], *Badania proveniencyjne...*, s. 14-26.
- ⁴⁸ *Ibidem*, s. 15-16.
- ⁴⁹ R. Olkowski, *O badaniu proveniencji muzealiów*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 27-37.
- ⁵⁰ L.M. Karecka, *Mienie zwane podworskim w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 44-57.
- ⁵¹ Za przykład może posłużyć album *Skarby sztuki. Muzeum Narodowe w Warszawie*, A. Morawińska (wstęp), A. Morawińska, R. Higersberger (red. nauk.), G. Bastek et al. (aut. tekstów), „Arkady”, Warszawa 2013 – w którym wszystkie noty opatrzone są informacjami proveniencyjnymi.
- ⁵² J. Białostocki, J. Michałkova, *Nabytki Galerii Malarstwa Obcego, 1945-1957*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1960, s. 267-334; katalog: s. 291-333.
- ⁵³ S. Waltoś, *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa-Kraków 2009, s. 32.
- ⁵⁴ Przy zakupie przez polskie muzea dzieł sztuki z programów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego obligatoryjne jest sprawdzenie oferowanego dzieła w *Krajowym wykazie zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem* oraz bazie strat wojennych prowadzonej przez Departament Dziedzictwa Kulturowego w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W przeszłości taka kwerenda uchroniła muzea od zakupów skradzionych przedmiotów.

Maria Romanowska-Zadrożna

Historyk sztuki, główny specjalista ds. strat zabytków w Dziale Analiz Kryminalnych w Narodowym Instytucie Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów; współautorka katalogu *Straty wojenne. Malarstwo obce*, autorka licznych artykułów poświęconych przeglądowi, dokumentacji i rewindykacji polskich strat wojennych, publikowanych m.in. w czasopismach „Cenne, Bezcenne, Utracone” i „Mówią Wieki”; e-mail: mromanowska-zadrozna@nimoz.pl