

# KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2015

## WŁADZE KOMISJI

przewodniczący:  
prof. dr hab. Adam Małkiewicz

zastępca przewodniczącego:  
prof. dr hab. Jan K. Ostrowski

sekretarze:  
dr hab. Kazimierz Kuczman  
dr Joanna Ziętkiewicz-Kotz

## ODCZYTY W ROKU 2015

**8 I** dr Joanna Wolańska, *Malowany fryz Jana Henryka Rosena w dziale polskim Esposizione Mondiale della Stampa Cattolica w Watykanie (1936)*

Dwunastego maja 1936 roku otwarto w Watykanie Międzynarodową Wystawę Prasy Katolickiej, zorganizowaną dla uczczenia siedemdziesięciopięciolecia istnienia watykańskiego dziennika „L'Osservatore Romano”, która miała być jednocześnie hołdem dla papieża Piusa XI. W głównej części wystawy znalazły się prezentacje prasy katolickiej 45 państw Europy i Ameryki oraz 53 regionów z pozostałych kontynentów.

Było to wydarzenie jedyne w swoim rodzaju, niemające precedensu i bez następstw, które jednak – pomimo wielkiego rozmachu i rozgłosu nadanego mu przez prasę – nie doczekało się współcześnie zainteresowania historyków, czy to w zakresie prasoznawstwa, czy też (z małymi wyjątkami) innych dziedzin historycznych badań naukowych.

W referacie przedstawiono dzieje przygotowania prezentacji polskiej oraz powstania tytułowego malowidła, będącego głównym – zarówno artystycznym, jak i ideowym – akcentem sali polskiej. Dzięki materiałom zachowanym w spuściznie bp. katowickiego Stanisława Adamskiego, udało się szczegółowo prześledzić wspomniane wyżej problemy i pokazać, że polska prezentacja na

wystawie była nie tyle pokazem osiągnięć prasy, ile wydarzeniem, w którym jak w soczewce skupiły się jedne z najważniejszych podówczas problemów wewnętrznej (m.in. stosunki państwo – Kościół) i zagranicznej (zwłaszcza wschodniej, z naciskiem na kwestie ukraińskie) polityki Polski okresu międzywojennego. Zgodnie z intencją bp. Adamskiego mottem prezentacji polskiej było bowiem hasło „Polska – przedmurzem chrześcijaństwa”, a tytuł obrazu Rosena (zachowanego w domu arcybiskupów warszawskich przy ul. Miodowej) – o charakterze wyraźnie propagandowym, niosącym niedwuznacznie narodowe treści – brzmiał: „Polska – Matka świętych i tarcza chrześcijaństwa” (*Polonia – Sanctorum Mater et Scutum Christianitatis*). Powyższe zagadnienia pojawiają się w ponadto w niezwykle interesującym kontekście, jako że choć wystawa była prezentacją międzynarodową, to oficjalnie uczestniczyły w niej nie poszczególne państwa, lecz narodowe reprezentacje Kościoła katolickiego.

Dzięki odnalezieniu sygnatury Stefana du Chateau – studenta architektury, który pomagał Rosenowi – na widocznej pośrodku obrazu panoramie Wawelu, doszło do symbolicznego, a nieoczekiwanego połączenia ideowego motta z praktycznym działaniem. Praca tego (podówczas początkującego) architekta przy budowie osiedli dla polskich osadników na Podolu, wznoszonych aż do wybuchu wojny na nadbruczańskich rubieżach (m.in. w miejscowości Niwra) w ramach wprowadzania w życie reformy rolnej i w myśl tworzenia chrześcijańskiego przedmurza w opozycji wobec Rusinów/Ukraińców (a w dalszej perspektywie – Związku Radzieckiego), stała się niejako dowodem prawdziwości i aktualności w tym czasie wystawowego motta „Polonia aemurale Christianitatis”.

Tekst opublikowany jako:

*Wawel i Kresy. Malowany fryz Jana Henryka Rosena w dziale polskim Esposizione Mondiale della Stampa Cattolica w Watykanie (1936)*, „Przegląd Wschodni”, 13, 2014 [publ. 2015], z. 3 (51), s. 609–669.



**19 II** mgr Joanna Utzig, *Witraże w katedrze we Włocławku w kontekście „unifikacji” stylowej malarstwa południowoniemieckiego 1. połowy XIV wieku*

Tekst opublikowany jako:

*Witraże w katedrze we Włocławku w kontekście stylu malarstwa południowoniemieckiego 1. połowy XIV wieku*, „Folia Historiae Artium”, 13, 2015, s. 5–33.

**12 III** dr Barbara Hryszko, *Miłości bogów w serii rysunków Aleksandra Ubeleskiego – ikonografia, geneza formy i datowanie*

**W kwietniu** zebranie naukowe nie odbyło się ze względu na śmierć i uroczystości pogrzebowe prof. Jerzego Gadowskiego, wieloletniego przewodniczącego Komisji.

Przed laty w zbiorach Gilberta Paignona Dijonvala (1708–1792) znajdowała się seria trzech rysunków Aleksandra Ubeleskiego wykonanych sangwiną na papierze o wymiarach 5 cali wysokości na 8 cali szerokości. Autor podejmował na nich mitologiczną tematykę miłosną: romans *Diany i Endymiona* (obecnie Freiburg, kolekcja prywatna) oraz *Bachusa i Ariadny* (rysunek nieodnaleziony). Natomiast temat trzeciego rysunku, opisanego jako *Apollo całujący dłoń pasterki* (Paryż, kolekcja prywatna), pozostawał dotąd dość enigmatyczny.

Dzięki odszukaniu ryciny François Chauveau (1613–1676), zamieszczonej w poemacie *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux* (1676) pióra Isaaca de Benserade'a, temat rysunku został zidentyfikowany z Owidiuszowym wątkiem romansu *Apolla i Issy*. Ten nowy w ikonografii temat stał się popularny w 1697 r. Wówczas to pojawił się w wierszowanym przekładzie dzieła Owidiusza, dokonanym przez Thomasa Corneille'a (1625–1709). Co więcej, w tym samym roku na dworze Ludwika XIV została pięciokrotnie wystawiona opera *Issa*, skomponowana przez Andréa Cardinala Destouchesa (1672–1749), do której słowa napisał Antoine Houdar de La Motte (1672–1731). Ogromny sukces tej sielanki heroicznej, która zyskała pochwałę z ust samego Króla Słońce, sprawił, że rzadki dotąd temat stał się modny. Fakt ten jest jedną z przesłanek do wysunięcia tezy, iż seria rysunków Ubeleskiego powstała w okresie popularności opery, tj. w 1697 r. lub niedługo później. Dzięki znajomości libretta, które rozwija mit o miłosnej przygodzie Apolla i Issy, możemy również ostatecznie wyjaśnić treść rysunku Ubeleskiego.

Ustalenia te okazały się z kolei pomocne w osiągnięciu zasadniczego celu referatu, czyli wyjaśnieniu ideowej wymowy całej serii rysunków. Analizując ich tematykę, możemy orzec, iż cykl wiąże się zarówno z porami dnia, jak i z ciałami niebieskimi: Słońcem, Księżycem i gwiazdozbiorem *Corona Borealis*. Ten planetarny kontekst cyklu dobrze koresponduje ze wspólnym przesłaniem scen, tj. uniwersalnością miłości i triumfem Amora, łączącego przeciwne natury mitologicznych bohaterów: ludzką i boską.

W wystąpieniu wskazano i omówiono także wzory formalne, które mogły zainspirować autora rysunków.

**14 V** prof. dr hab. Wojciech Bałus, *Diaphanum. O malarstwie witrażowym ze stanowiska nauki o obrazie*

Każde dzieło sztuki jest formą zbudowaną z określonych mediów. W witrażu są to: światło, drewniane (czasem kamienne) i metalowe elementy konstrukcyjne (obramienia kwater i wiatrownice), barwne szkło (czasem warstwowe) wraz z malowanymi po obu jego stronach konturą fragmentami oraz łożanymi szprosami, łączące razem odpowiednio przycięte szyby. Istotą medium jest luźne sprzężenie i łatwa rozdzielność elementów. Natomiast tworząc dzieło, artysta niszczy czystą potencjalność materiałów, osiągając jednocześnie zamkniętą całość: stałe sprzężenie elementów. Witraż jest jednak szczególnym przypadkiem dzieła sztuki: z jednej strony poszczególne elementy, choć zestawione w całość, zachowują pewną swoistą samodzielność, bo np. kwatery okienne da się wyjąć z całego ensemble. Z drugiej strony, witraż jest oknem, które ma trwać, szczególnym przypadkiem ściany o właściwościach przepuszczania światła. Witraż bardziej niż inne gatunki sztuki zachowuje i prezentuje więc grę medium i formy: jest trwałą kompozycją artystyczną, spełniającą jednocześnie funkcję wytrzymałej na wiatr, deszcz i śnieg przegrody pomiędzy wnętrzem budowli a światem zewnętrznym, przy zachowaniu pewnej autonomiczności kwater i wymienności tafli szklanych.

Do malarstwa witrażowego bardzo dobrze pasuje kategoria „pięknego pozoru”, wprowadzona do estetyki przez Friedricha Schillera. Zawiera bezpośrednie odniesienie do *claritas*, czyli szczególnej odmiany blasku – aury, promieniowania świetlistością. Kolorowe okna napęniają się światłem (*fulgor*). Wraz ze światłem inne składniki formalne witrażu zaczynają ożywać, zamieniając nagą egzystencję artefaktu technicznego ze szkła, łożu i żelaza w pełną łąski „aurę”, w jasność, blask (*claritas*), czyli w „piękny pozór”. Za to jednak, że taka przemiana jest w ogóle do pomyslenia, odpowiada sama możliwość wypełniania się światłem, tkwiąca potencjalnie w kolorowych szpach. To ona jest źródłem niezwykłości witrażu, miejscem i środowiskiem, w którym wydarza się barwne światło. Choć więc z perspektywy dzisiejszej fizyki nie ma potrzeby odwoływania się do przezroczyści przy wyjaśnianiu zjawiska światła, to jednak dla witrażu *diaphanum* musi pozostać wyrazem jego *χώρα*, a więc podłożem, paradoksalnie pozbawionym „głębszego podłoża” jako ściany, płótna czy kartki papieru; podłożem, które w sensie technicznym „dźwiga się samo” jako konstrukcja okna z jego futrynami, wiatrownicami i siecią łożanych szprosów; wreszcie podłożem, które zdolne jest otworzyć się na znajdujący się za nim „brak podłoża”, skąd nadchodzi *lumen*.

Tekst opublikowany jako:

„*Diaphanum*”. *Bildwissenschaftliche Überlegungen zur Glasmalerei*, [w:] *Licht(t)räume. Festschrift für Brigitte Kurmann-Schwarz zum 65. Geburtstag*, red. K. Georgi, B. von Orelli-Messerli, E. Scheinwiler-Lorber, A. Schiffhauer, Petersberg 2016, s. 10–17

**11 VI** dr Michał Myśliński, *Fusiery, partacze, przeszkodnicy... Dzieła złotnicze mosiężników krakowskich jako przykład konwergencji dwóch profesji rzemiosła artystycznego w XIX wieku*

Tekst opublikowany w: „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 3, 2015, s. 471–494.

**15 X** prof. dr hab. Albert Boesten-Stengel, *Drawing process, forces and motion in Leonardo's Battle of Anghiari*

In 1505 or 1506 the painter Leonardo da Vinci abandoned his project of the *Battle of Anghiari* which should depict the historical victory in 1440 of Florence over Milan. The perhaps up to 1550 visible traces of the only begun wall painting were destroyed or covered when Giorgio Vasari and his collaborators enlarged and restructured the once *Sala del Consiglio* of the Florentine Republic. Beside a small number of original preparative sketches and a larger number of more or less contemporary copies after the believed central part of the composition, the so called *Lotta per lo Stendardo* (Fight for the Standard), we know Giorgio Vasari's description (1550) of the group of horsemen, *un gruppo di cavalli*, referring perhaps to his apperception of an original cartoon or an at least partly coloured copy (see the detail of the *soldato vecchio con un berretton rosso* (“old soldier in the red cap”). Vasari does not identify here any protagonist of the historical event, but in the eyes of recent interpreters the scene becomes the confrontation of two Milanese horsemen on the left and two Florentine on the right.

Observations on Leonardo's method of projecting allow a new approach. Materially the inquiry concerns four small original drawing-sheets in the collection of the *Gallerie dell'Accademia* in Venice and certain copies. In the clearly distributed or confusingly meshed graphical objects, genetic criticism has to recognize coexisting variants, alternatives and phases of coherent or heterogeneous subject matters. The loose texture of curved or straight strokes is enough to evoke the articulation of corporal limbs in living beings, their turns, bends and extensions, “*li versi e piegamenti e distendimenti delle loro membra*” (Leonardo), demonstrating the direction, course and intensity of single or combined movements. Genetic criticism describes the step by step changes in the drawing process. It finally recognizes, that not the aggression from the right horsemen, but only the action of the “old soldier” represents the *causa efficiens* of the extreme left horseman's unfortunately twisted posture. Galloping from right to left, he was first holding the staff of the standard like a lance directed to the left. The counterattacking “old soldier”, coming from the left side and evading the mortal thrust, grips the enemy's standard and turns it in the opposite direction. In sense of Aristotelian *Physics* we could study here the cumulative force of two opposed movements. The draughtsman's turning around of the “old soldier's” central horse produces mimetically the victorious

“turn” in the battle, Aristotle's “change from bad fortune to good, or from good fortune to bad” in *Poetics*, 1451a.

**12 XI** dr Wojciech Walanus, *Z dziejów fotograficznej dokumentacji polskiego dziedzictwa kulturowego: kampanie inwentaryzacyjne Adolfa Szyszko-Bohusza i Stefana Zaborowskiego*

Tekst opublikowany w niniejszym tomie, s. 67–98.

**10 XII** prof. dr hab. Jan K. Ostrowski, *Od rycerskich znaków do naturalistycznego odwzorowania. Nietypowe metody upamiętniania zmarłych w średniowiecznej i nowożytnej Europie*

Tekst opublikowany jako:

*Od pars pro toto do naturalistycznego odwzorowania. Nietypowe metody upamiętniania zmarłych w średniowiecznej i nowożytnej Europie*, [w:] *Mnemosyne. Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, red. M. Cieśla-Korytowska, J. Czernik, Kraków 2016, s. 55–83.

opracowała Joanna Ziętkiewicz-Kotz