

# KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2017

## 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 2017

**12 I** mgr Adam Spodaryk, *Stan i perspektywy badań nad twórczością Michała Lancza z Kitzingen*

Michał Lancz z Kitzingen pracował w Krakowie od 1507 do śmierci w 1523 r. i nosił tytuł malarza królewskiego. O jego życiu wiemy stosunkowo dużo i, co nieczęste, znamy zarówno dzieła przez niego wykonane, jak i źródłowe informacje na jego temat. Michał Lancz znany jest badaczom od połowy XIX w. dzięki Ambrożemu Grabowskiemu, który opublikował wyciągi z krakowskich ksiąg miejskich. W 1891 r. Władysław Łuszczkiewicz jako pierwszy połączył dwa dzieła (obraz *Św. Hieronim*, 1507, Muzeum Diecezjalne w Poznaniu, oraz zrabowane w 1940 roku obrazy z nastawy *Nawrócenia św. Pawła* z kościoła Mariackiego w Krakowie, 1522) sygnowane monogramem ML z uchwytnym w źródłach Michaellem Lanczem. W pierwszej połowie XX w. powtarzano wcześniejsze ustalenia. Wyjątkiem jest artykuł Stanisława Tomkowicza z 1910 r., który wprowadził do obiegu naukowego sygnowane obrazy znajdujące się wówczas w klasztorze Karmelitanek na Wesołej w Krakowie (tryptyk z kaplicy Poczęcia NMP fundacji bp. Jana Konarskiego, obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie, nr inw. I-851). Opracowania działalności Lancza podjęła się dopiero w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. Maria Goetel-Kopffowa. Później nikt już nie podjął powtórnej analizy wiadomości na temat życia malarza oraz jego twórczości.

Dawne badania skupiały się przede wszystkim na analizie źródeł, datowaniu dzieł i określaniu graficznych pierwowzorów kompozycji obrazów oraz, w mniejszym stopniu, na kwestiach stylu. Nie rozwijano natomiast kwestii ikonografii, społecznej pozycji malarza oraz sztuki dworskiej i dla dworu tworzonej. W pierwszej kolejności należy poświęcić należyłą uwagę sygnaturom artysty, bowiem Michał Lancz, co należy podkreślić, był pierwszym malarzem czynnym w Krakowie, który konsekwentnie sygnował i datował swoje dzieła. Sposoby umieszczania przez Lancza sygnatur i dat na obrazach były nawiązaniem do bieżącego malarstwa – Cranacha i Dürera. Ponadto Lancz malował motywy odnoszące się do literatury (ptak z muchą w dziobie) i humanistycznych *topoi* (mucha na udzie św. Hieronima). Na szczególną uwagę zasługują także stojące na wysokim poziomie pejzażowe tła obrazów Lancza. Również analiza źródeł wymaga ponownego opracowania w szerszym niż do tej pory kontekście. Dotyczy to przede wszystkim działalności Lancza na Wawelu. Niezbędne jest ponowne przyjrzenie się zadaniom i kompetencjom artystów dworskich w krajach niemieckich. Dokładnego zbadania wymagają relacje Lancza z biskupem krakowskim Janem Konarskim, którego mecenat omówiła ponad pół wieku temu Maria Goetel-Kopff, nie dając jednak odpowiedzi na pytania o rolę Lancza w otoczeniu hierarchy. Dotychczas nie przeprowadzono kompleksowej analizy stylowej malarstwa Lancza, która mogłaby wyjaśnić genezę stylu mistrza. Nie poświęcono także należytej uwagi budowie retabulów ołtarzowych, kwestii stosowanych przez Lancza ornamentów czy różnym aspektom kostiumologicznym, od analizy wielobarwnych tekstyliów, po orientalne stroje.

**16 II** mgr Krzysztof J. Czyżewski, dr Marcin Szyma, dr hab. Marek Walczak, *Z nowych badań nad sztuką w kręgu klasztoru Dominikanów w Krakowie*

Prowadzone od dawna badania nad dziedzictwem artystycznym krakowskich dominikanów mają obecnie szansę wejść w nowy etap dzięki grantowi „Architektura i wyposażenie zespołu klasztornego Dominikanów w Krakowie – od pierwszej połowy XIII w. do czasów współczesnych”, przyznanemu przez Narodowe Centrum Nauki (jako projekt



badawczy nr 2014/15/B/HS2/03071), a realizowanemu w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Celem przedsięwzięcia jest stworzenie nowoczesnej monografii artystycznej kościoła i klasztoru Dominikanów, z uwzględnieniem pozostałych krakowskich budowli sakralnych należących (obecnie lub w przeszłości) do konwentu, tj. kościoła św. Idziego i kaplicy św. Jana Chrzyciela na Prądniku. Podjęte w ramach grantu działania obejmują m.in. opracowanie możliwie kompletnego katalogu zabytków w obu wymienionych kościołach, klasztorze i kaplicy, uwzględniającego także dzieła rozproszone i niezachowane, ale udokumentowane; docelowo katalog ma być dostępny online. Wykonywane są także, metodą skaningu laserowego, pomiary wybranych części wymienionych budowli, co jest podstawą do opracowania cyfrowych, trójwymiarowych rekonstrukcji kościoła i klasztoru oraz ich fragmentów w rozmaitych fazach ich funkcjonowania. Ostatnim elementem prac ma być napisanie właściwej monografii. W przedsięwzięciu biorą udział przedstawiciele różnych dyscyplin – historycy sztuki, architekci, konserwator zabytków, historyk, archeolog, informatycy, geodeci a także studenci historii sztuki i ochrony dóbr kultury UJ.

Badania inwentaryzacyjne przyniosły już szereg odkryć. Jest wśród nich zespół nowożytnych i dziewiętnastowiecznych mosiężnych przyrządów astronomicznych i geodezyjnych, ze sferą armilarną, złożoną, sygnowaną monogramem IR i datowaną (1599). W Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów natrafiono na duży zbiór projektów, w tym niepublikowanych rysunków związanych z odbudową i wyposażeniem kościoła po pożarze w 1850 r. W tym samym Archiwum znajdują się też plany dotyczące innych świątyń krakowskich i pozakrakowskich, jak niepublikowany dotąd, niesygnowany projekt nagrobka Marii z Trzebińskich Sołtykowej (zm. w 1818 r.) w kościele Karmelitów na Piasku. Godnym uwagi znaleziskiem jest zbiór rysunkowych projektów lawowanych akwarelą przeznaczonych do katedry przemyskiej, a przedstawiających św. Kazimierza w towarzystwie matki – Elżbiety Rakuszanek i wychowawcy – Jana Długosza, a także św. Stanisława z Piotrowinem i królem Bolesławem Śmiałym jako pokutnikiem. Wzmiankowane w „Pamiętnikach” Mariana Gorzkowskiego, zostały opatrzone sygnaturami Tomasa Antoniego Lisiewicza, datą 1885 i adnotacjami „wg Jana Matejki”. Kolejnym niepublikowanym dotąd zabytkiem jest niezrealizowany projekt ołtarza głównego w dominikańskim kościele Bożego Ciała we Lwowie, autorstwa Jana Dolińskiego, z 15 stycznia 1907 r. Z tego samego kościoła, z kaplicy Potockich, pochodzi tabernakulum, znane z fotografii archiwalnych, a przechowywane w krakowskim klasztorze. Na odnotowanie zasługuje również nieznaną dotąd projekt „ołtarza boczny do kapliczki obok nawy bocznej” w kościele dominikańskim w Czortkowie, autorstwa Jana Sas Zubrzyckiego. Warto wreszcie wspomnieć o interesującym zbiorze matryc drukarskich, dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych, związanych głównie z drukarnią prowincji, która przed wojną znajdowała się we Lwowie. Szereg dalszych znalezisk, niekiedy bardzo spektakularnych, znajduje się obecnie w opracowaniu.

Z wielu zagadnień dotyczących kultury artystycznej krakowskich predykanów wybrano do zasygnalizowania kilka szczególnie dla niej istotnych, a przy tym słabo dotąd

rozpoznanych. Uwagę zwrócono w pierwszym rzędzie na skarbiec, jako jeden z najistotniejszych wyznaczników pozycji danego kościoła i osadzonej przy nim społeczności. Drugim wyróżnionym problemem było formowanie braci za pomocą obrazów, ze szczególnym uwzględnieniem tematów związanych z etosem zakonu i jego dziejami. Trzecim naszkicowanym zagadnieniem były artystyczne aspekty kultów propagowanych w kościele i klasztorze, określających z jednej strony tożsamość zakonu, a z drugiej – charakterystycznych dla tego konkretnego konwentu, jego kościoła i funkcjonujących przy nim wspólnot wiernych.

**9 III** dr Waldemar Komorowski, *Jak Kraków odzyskiwał średniowieczną skórę, czyli o odnowie elewacji ceglanych w wiekach XIX i XX*

Referat był poświęcony teorii i praktyce postępowania z tynkami, pobiałami i malaturami na elewacjach budowli średniowiecznych w wiekach XIX i XX. W ciągu ostatnich dwustu lat, starając się przywrócić (w dobrej wierze, a przy kiepskiej wiedzy) „starożytny” charakter budowli, usuwano z nich wszelkie powłoki, zarówno średniowieczne, jak nowożytne. W wyniku tych zabiegów miasta średniowieczne dopiero teraz stawały się czerwone od ukazywanej przez zbicie tynków cegły. Tworzył się zupełnie fałszywy, pokutujący do dzisiaj stereotyp.

Znaczną część budowli średniowiecznych pokrywano tynkami już w chwili wzniesienia, a niemal wszystkie otrzymały wyprawy tynkowe w czasach nowożytnych. W wieku XIX, zwłaszcza w czasach panowania romantycznych koncepcji odczytywania i konserwacji architektury średniowiecznej (Eugène Viollet-le-Duc), powszechnie usuwano tynki z elewacji kościołów, zamków, kamienic, przyjmując bezrefleksyjnie, że romanizm i gotyk preferowały tzw. szczerłość materiału, czyli ukazywanie czystego muru (choć to koncepcja zgoła oświeceniowa). Odsłonięta cegła stawała się dogmatem, niestety bardzo szkodliwym; zlikwidowano ogromne ilości autentycznych średniowiecznych (lub równie wartościowych nowożytnych) tynków i dekoracji, nie widząc ich, nie badając i nawet nie domyślając się, że istnieją. Proceder ten jednak się nie zakończył i wciąż trwa jako konserwatorska oczywistość, mimo że już ponad 100 lat temu Alois Riegl i Max Dvořák wskazali, że jest to metoda z gruntu niewłaściwa, przynosząca wiele szkód, przy wątpliwych efektach estetycznych. A konserwatorzy wciąż nie mogą pozbyć się imperatywu ukazywania „prawdziwego średniowiecznego lica”, stereotypu umocowanego i pozornie uzasadnionego otaczającymi nas czerwonymi fasadami – ofiarami konserwacji sprzed lat.

Autor przedstawia kilkanaście charakterystycznych realizacji (m.in. wieża ratuszowa, Collegium Maius, kościoły św. Franciszka, św. Andrzeja, św. Marka, Świętego Krzyża, Sukiennice, Szara Kamienica, wieża Wikaryjska katedry, szpital wojskowy na Wawelu) wskazując na intencje i błędy ich twórców.

**20 IV** dr hab. Marek Walczak, *Kilka uwag o stylu i ikonografii nagrobka króla Władysława Jagiełły*

Nagrobek króla Władysława Jagiełły został odkuty przed 1431 r. przez warsztat o nieustalonej dotąd proveniencji,

odznaczający się niebywale wysokimi kwalifikacjami. Jedno z najwybitniejszych dzieł rzeźby XV w. było łączone ze sztuką burgundzką, południowoniemiecką, węgierską (zachowany szczerkowo nagrobek króla Ludwika Wielkiego w Székesfehérvár), a przede wszystkim tokańską, jednak żadna z tych tez nie jest w pełni przekonująca. Niedawno Mateusz Grzęda wskazał na środowisko artystyczne Mediolanu (np. figura św. Babilasa dłuta Mattea Ravertiego w tamtejszym Muzeum Katedralnym). W istocie sztuka północnej Italii wydaje się szczególnie istotnym punktem odniesienia dla krakowskiego pomnika. Ramowe podziały tumbi można wywieść od takich dzieł, jak nagrobek św. Łukasza Ewangelisty w kościele S. Giustina w Padwie (szkoła pizańsko-wenecka, 1313), nagrobek Martina Aliprandiego w S. Marco w Mediolanie (ok. 1350) czy dekoracja rzeźbiarska kościoła S. Petronio w Bolonii Alberta da Campione (przed 1402). Na północnowłoskie koneksje dzieła wskazuje nie tylko typ fizjonomiczny króla, jak wykazał Grzęda (przede wszystkim liczne wizerunki Galeazza Viscontiego), ale też ekspresja w ukazywaniu stanów psychicznych płaczków na bokach tumbi. Załamywanie rąk, podtrzymywanie policzków dłońmi, a nawet usta otwarte w niemym krzyku mają liczne analogie w dziełach antycznych (np. sarkofag z Achillesem opłakującym Patroklesa, ok. 160 r. w Ostii, Museo Archeologico Ostiense), które zostały zapośredniczone przez malarzy i rzeźbiarzy włoskich w pocz. XIV w. poczynając od Giotta (malowidła w kaplicy Scrovegnich w Padwie, 1304) czy Lorenza Maitaniego (reliefy na fasadzie katedry w Orvieto, ok. 1310/30). Postacie z nagrobka zdają się nawiązywać w gestach i wyrazach twarzy bezpośrednio do takich dzieł, jak malowidła ścienne z konwentu S. Maria Novella w Perugii (Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 986) z kręgu Lorenza Salimbeniego (ok. 1416–1428). Większość typów fizjonomicznych postaci na tumbie ma analogie w rysunkach z kręgu Pisanello albo Bona da Ferrara (np. tzw. album różowy, Paryż, Luwr, Departement des Arts graphiques, inv. 2621). To samo dotyczy niezwykłych, wyszukanych nakryć głowy, np. obłego toczka z długim futrem na wierzchu (rysunek Bona da Ferrara, ok. 1435–1438 [?], Paryż, Luwr, Departement des Arts graphiques, inv. 2597). Szczególny charakter ma wizerunek starego biskupa, który niekiedy identyfikowany był z arcybiskupem gnieźnieńskim Wojciechem Jastrzębcem. Przedstawienie to nie ma jednak charakteru portretowego, ale wpisuje się w popularny w sztuce rzymskiej typ fizjonomiczny starca o pooranej zmarszczkami twarzy, którego źródłem były portrety cesarza Wespazjana.

Dla części motywów ikonograficznych zastosowanych w nagrobku na Wawelu można znaleźć odpowiedniki w sztuce po obu stronach Alp. Umieszczone na cokole przedstawienia psów i sokołów podobne są nie tylko do studiów animalistycznych w szkicownikach Giovannina de' Grassi, czy Pisanello, ale również do sławnej talii kart do gry w Stuttgarcie, (Württembergische Landesmuseum) z południowo-zachodnich obszarów Rzeszy (ok. 1430). Odniesienia do sztuki łowieckiej pojawiają się jednak szczególnie często w północnowłoskich rękopisach z kręgu dworu w Mediolanie, np. Il libro d'Ore Viscontich autorstwa Giovannina de' Grassi i Bellabella da Pavia, 1388–1428 (Florenca, Biblioteca Nazionale). Kołnierz wywinięty na zewnątrz w jopuli Jagiełły jest typowy dla stroju *houppelande* i można wskazać dla niego wzory

zarówno w sztuce francuskiej (np. Jean Creton, *La Prinse et mort du roy Richart*, Paryż; ok. 1401–1405, Londyn, BL, Harley 1319), jak i włoskiej (Lorenzo i Jacopo Salimbeni, *Kazanie Jana Chrzciciela*, Urbino, oratorium S. Giovanni Battista, 1416).

W sztuce północnej Italii a w szczególności w sztuce dworskiej Lombardii ok. 1400 r., zmieszały się tradycje artystyczne południa i północy Europy. Można wskazać liczne przykłady dzieł artystów urodzonych lub wykształconych w krajach niemieckich lub w Europie Środkowej działających na południe od linii Alp, jak nagrobek Restaino Caldory w Cappella Caldora przy kościele Santo Spirito w Sulmonie, autorstwa Gualtiero d'Ale magna (Gualtiero di Monaco) z 1412 r. albo portal zakrystii w obejściu katedry w Mediolanie Hansa von Fernach (1393). Do najważniejszych należy też ołtarz *Ukrzyżowania* z kościoła S. Maria delle Grazie w Rimini wykonany ok. 1432 r. w alabastrze przez anonimowego rzeźbiarza z północy (Frankfurt nad Menem, Liebighaus). Rzeźby z nagrobka Jagiełły łączą wyraźne podobieństwa z grupą kamiennych figur z XIV/XV w. w okolicach Wenecji, takich jak św. Antoni Pustelnik w katedrze w Akwilei. Kluczem do rozwiązania problemu może być niezłe udokumentowana twórczość rzeźbiarska Idziego z Wiener Neustadt, czynnego w Padwie w latach 1422–1438. Jego *chef-d'oeuvre*, figura Archanioła Michała w kościele parafialnym w Montemenrlo (fundacja Benvenuta de' Bazioli dla kaplicy św. Michała w kościele szpitalnym SS. Leonino e Michele w Padwie, 1425), zdaje się być szczególnie ważnym punktem odniesienia dla krakowskiego arcydzieła. Pomimo zupełnie odmiennego charakteru rzeźb, bardzo podobny jest przede wszystkim sposób rzeźbienia twarzy i typ fizjonomiczny (długi i prosty nos, łuskowate powieki czy usta z lekko wydętą dolną wargą).

**11** V dr hab. Marek Zgórniak prof. UJ, *Od pisuaru do Wawelu. Z twórczości Sławomira Odrzywolskiego*

Na marginesie biogramu opracowanego dla *Allgemeines Künstlerlexikon* (t. 93, 2017) referent omówił cztery nieznanne lub zapomniane epizody z architektonicznej twórczości Sławomira Odrzywolskiego (1846–1933): (1) zwycięski udział w dwóch konkursach berlińskiego Architekten-Verein na początku kariery (1877), (2) wczesną realizację (1878–1882), znaną dotąd jako „willa w Vietz pod Berlinem”, zachowaną w dobrym stanie w Witnicy koło Gorzowa Wielkopolskiego przy ul. Myśliwskiej 2 (w rejestrze zabytków nr L-302/A), (3) restaurację kaplicy błogosławionej Jolenty w kościele Franciszkanów w Gnieźnie (1890–1891), oraz (4) prace badawcze związane z restauracją zamku (pałacu królewskiego) na Wawelu (od 1880).

Najwięcej uwagi referent poświęcił konkursowemu projektowi pisuaru. Odrzywolski przystąpił do konkursów stowarzyszenia architektów w Berlinie w jesieni 1877 r., po 11 latach pobytu w tym mieście i po powrocie ze studyjnej podróży do Włoch. Miał za sobą trzyletnie studia politechniczne, praktykę architektoniczną i równoczesne studia na Akademii Sztuk Pięknych, a w końcu pracę w państwowej służbie budowlanej, gdzie wykonywał projekty cudze (najczęściej radcy budowlanego Wilhelma Neumanna), ale miał też okazję projektować samodzielnie. W tym okresie

stylem szkoły berlińskiej był jeszcze neorenesans typu włoskiego, z reminiscencjami klasycyzmu. Taki też był projekt ceramicznego kominka, jedyny nagrodzony w konkursie przewidującym trzy różne tematy. Bardziej oryginalny był wykonany na konkurs w listopadzie tegoż roku projekt pisuaru z blachy i kutego żelaza, przeznaczonego dla placu publicznego w mieście. Referent przypomniał dzieje pisuaru jako tematu architektonicznego XIX w., między innymi na przykładach berlińskich, projektowanych od końca lat czterdziestych, ale realizowanych dopiero po 1860 r. Przemiany formy pisuarów, uwarunkowane technologią sanitarną, ale też obyczajowością, doprowadziły w Berlinie do wykształcenia się odmiennego, bardziej „osłoniętego” typu niż sławne pisuary paryskie. Projekt Odrzywolskiego, należący do typu berlińskiego, odznacza się nowatorstwem i świetnym rozwiązaniem rzutu. Budynek miał pomieścić cztery osoby, architekt zaproponował więc pięciokątny pawilonik: tetrakonchos z częścią wejściową przy piątym boku, z wglądem umiejętnie ograniczonym żelazną kurtyną. Nowością był układ odśrodkowy, zapewniający racjonalne wykorzystanie przestrzeni i komfort użytkowników, powtórzony wkrótce w pisuarach dla siedmiu osób, przyjętych w Berlinie do masowego zastosowania, zwanych „Café Achteck” (1879). Na atrakcyjność projektu Odrzywolskiego składa się racjonalny, elegancki rzut i fantazyjny historyzujący kształt pawilonu, jak również zręcznie rozplanowana dekoracja nawiązująca do średniowiecza i renesansowej groteski. Podobne elementy kowalskie z motywem smoków wykonał architekt około 1900 r. restaurując katedrę na Wawelu i jej otoczenie.

**8 VI** dr Katharina Georgi-Schaub, *Unknown Masters. Spotlights on the Art of Illumination in Late 15th-century Nuremberg*

The paper, which was based on Katharina Georgi's dissertation (*Illuminierte Gebetbücher aus dem Umkreis der Nürnberger Pleydenwurff. Wolgemut-Werkstatt*, Petersberg 2013), presented a group of illuminated prayerbooks designed, as textual and iconographic evidence proves, for members of the Nuremberg bourgeoisie. With a total of 54 miniatures as well as lavish border decoration the three manuscripts (kept in the Bavarian state library, in the University library of Augsburg resp. in a private collection) constitute an ensemble of exceptional quality among the very heterogeneous production of book illumination in Nuremberg in the late 15<sup>th</sup> century. A view of Nuremberg depicted in the background of the Entombment miniature in the codex in Augsburg and which obviously quotes the woodcut in Hartmann Schedel's World Chronicle of 1493 suggests a date of execution around this year. Moreover, it provides a clue to the artistic milieu to which the illuminator belonged, i.e. the circle of Michael Wolgemut, who in 1473 succeeded Hans Pleydenwurff as the head of the leading painter's workshop of the city with a widespread network of clients.

A close study of the illumination of the three prayerbooks reveals numerous quotations from works attributed to Wolgemut and his circle: not only panel paintings and woodcuts, but also, and even more interestingly, drawings that

must be considered as workshop material, accessible only to insiders. This stock of motifs was complemented by engravings by Schongauer, from which the illuminator extensively cited. However, instead of simply copying his models, he ingeniously rearranged and combined them with his own ideas thus creating highly original inventions.

While earlier research has demonstrated the immense productivity of Wolgemut and his workshop in virtually all fields – panel painting and stained-glass, woodcut production, sculpture – the prayerbooks shown here are the first testimonies to the fact that he also experimented, if only temporarily, with high-end manuscript illumination. The name of the anonymous illuminator and his artistic origins remain unknown. Is it more than a coincidence that his expressive style, recognizable by fantastic chromatic effects and an almost sculptural quality finds its closest parallels in the Beheim Codex in Cracow?

**12 X** dr Waldemar Komorowski, *Brog – ewangelicki epizod w XVI-wiecznym Krakowie*

Tekst opublikowany jako:

*Protestanckie miejsca w Krakowie w XVI wieku – zbory, domy, cmentarze*, [w:] *Reformacja w Krakowie (XVI–XVII wiek). Materiały z sesji naukowej [Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa] 6 maja 2018 roku*, red. Z. Noga, Kraków 2018 (= „Kraków w Dziejach Narodu”, nr 22), s. 139–164.

**9 XI** prof. Carolyn Guile, *Case Study: An Unknown Eighteenth-Century Polish Architectural Drawing in America*

After an overview of the current state of Eastern European art historical studies in the United States, Professor Carolyn Guile (Colgate University) introduced, analyzed, and contextualized a recently-discovered, late-eighteenth-century architectural drawing of the north elevation of the Palace on the Water at Łazienki Park in Warsaw (pen and ink with wash, 31,75 × 34,29 cm), housed in the Picker Gallery at Colgate University (Hamilton, New York). Prior to Guile's study, the drawing has never been studied and its provenance is unclear. While an inscription bears Jan Griesmayer's name, Guile proposes an attribution to Jan Christian Kamsetzer on the basis of comparative studies, extant scholarship, and pre-war as well as post-war inventories. Guile noted that evidence is as yet insufficient to claim that the drawing was removed illegally from Poland some time during or immediately after WWII; she continues research to arrive at a clearer understanding of its circumstances and provenance, highlighting the potential relevance to current discussions regarding the fate of cultural property during times of armed conflict.

**14 XII** dr Wojciech Walanus, *Fotografie Staatliche Bildstelle z Krakowa i okolic – dzieje, charakterystyka, recepcja*

Tekst opublikowany w:

*Kraków 1940. Kampania fotograficzna Staatliche Bildstelle*, red. W. Walanus, Kraków 2017 (= *Skarby Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, t. 3), s. 33–63.