

JOLANTA TALBIERSKA

Zbiory artystyczne, zbiory specjalne czy zbiory ikonograficzne? Typologia i funkcje

W strukturach polskich i zagranicznych instytucji kulturalnych oraz naukowych (muzea, biblioteki, archiwa, uczelnie, instytuty i towarzystwa) niemal zawsze znajdują się mniejsze lub większe zbiory grafiki i rysunku. Tworzą je przede wszystkim oryginalne dzieła sztuki, takie jak rysunki i ryciny (luźne oraz w woluminach wydawniczych i sztucznych), czasem miniatury i dzieła malarskie, a także ekslibrisy, fotografie, pocztówki i reprodukcje artystyczne. Zazwyczaj towarzyszy im specjalistyczna biblioteka podręczna, mniej lub bardziej rozbudowana, oraz dokumentacja kolekcji (fotograficzna, mikroformy, dokumenty elektroniczne na płytach CD/DVD). Zbiory te, o rozmaitej proveniencji, typologii i funkcjach, zróżnicowanych zasobach (liczebnie oraz pod względem artystycznym i merytorycznym) i charakterze (zabytkowym, historycznym, artystycznym, ikonograficznym) określane są rozmaicie. Będąc zazwyczaj działami muzealnymi, bibliotecznymi, sporadycznie archiwalnymi, wyjątkowo zaś instytucjami samodzielnymi, nazywane są gabinetami rycin (lub grafiki), działami grafiki i/lub rysunku, zbiorami graficznymi, specjalnymi lub ikonograficznymi, przy czym umowne podziały i określenia nie zawsze celnie odzwierciedlają charakter i rolę takich zasobów. Wobec tendencji do unifikowania lub przeciwnie, podkreślania nazwą odrębności i rangi różnych kolekcji, wydaje się słuszne podjęcie próby uporządkowania terminologii i omówienie najczęstszych typów szeroko pojętych „zbiorów graficznych”.

Trafne zdefiniowanie gromadzonych obiektów oraz przyjęcie kryteriów, według których można je uporządkować, wyodrębniając zespoły i kolekcje, jak również ustalenie prawidłowej nazwy całego zbioru nie zawsze jest łatwe i oczywiste, zależy to bowiem w dużej mierze od merytorycznej zawartości danej kolekcji, ale także instytucji, w jakiej się ona znajduje. Problemy te zdecydowanie rzadziej dotyczą muzeów, gdzie artystyczne lub zabytkowe zasoby,

w tym grafika i rysunek, ostatnio również (choć nie wszędzie) fotografia artystyczna¹, nazywane są muzealiami i przypisane do odpowiednich działów. Zdarzają się jednak sytuacje, kiedy muzealia pomieszczone są z dokumentacją zbiorów². Z kolei w większości bibliotek, które prócz podstawowego księgozbioru gromadzą bardzo różnorodny materiał, zabytkowy i współczesny, reprodukcje i oryginalne dzieła sztuki, niemal wszystkie obiekty o charakterze wizualnym, a więc zarówno artystyczne rysunki i ryciny, jak i pocztówki, poligraficzne reprodukcje, wycinki z gazet czy nawet materiały wtórne funkcjonują jako dokumenty ikonograficzne³. Jeśli podstawą zbioru graficznego jest wysokiej klasy kolekcja/kolekcje o charakterze artystycznym i muzealnym, wydaje się zasadne dążenie do utrzymania określonego profilu zbioru, nawet z tendencją do pozbywania się części materiałów, co ostatecznie okazuje się często zabiegiem pożytecznym, zarówno ze względów pragmatycznych, jak i z powodu dbałości o upublicznienie gromadzonych materiałów. W zbiorze przechowującym wysokiej klasy dzieła sztuki opracowanie skupione jest bowiem na tej właśnie części zasobu,

¹ Problem z klasyfikacją fotografii artystycznej i nieartystycznej (dokumentacyjnej), jak również z tworzeniem odrębnych działów muzealnych zdaje się powszechny, nie tylko w Polsce. Zob. „Rocznik Historii Sztuki”, t. 31: 2006, *passim*, monograficzny tom poświęcony fotografii, w którym w tekstach przewija się również kwestia klasyfikacji i wyodrębniania takich kolekcji; szczególnie artykuł M. Leśniakowskiej, *Architektura i jej obrazy. Fotografia-modernizm-historiografia. Fotografie Czesława Olszewskiego* (*ibidem*, s. 187–197).

² Przykładowo w warszawskim Muzeum Narodowym w Zbiorach Ikonograficznych i Fotograficznych są przechowywane muzealia polskie i obce, związane z historią, kulturą i nauką polską oraz obcą, w większości są to rysunki, ryciny, fotografie, druki i rękopisy, a wśród nich XIX-wieczne drzeworyty ilustracyjne (sztorcowe); ten sam rodzaj drzeworytów znajduje się również w Gabinecie Grafiki MNW. W Instytucie Sztuki PAN w Zbiorze Fotografii i Rysunków Pomiarowych znajdują się zarówno rysunki architektoniczne, fotografie artystyczne różnych twórców, jak i fotografie dokumentacyjne. Przykładowo podane sytuacje są w wysokim stopniu wynikiem zmiany statusu niektórych obiektów z nieartystycznych na artystyczne, z niezabytkowych na zabytkowe itd.; obecnie jest to problem powszechny i jednocześnie podstawowy dla merytorycznej kwalifikacji materiałów, lecz wyczerpujące jego omówienie wymaga odrębnego opracowania.

³ Według Polskiej Normy-92 N-01227 do dokumentu ikonograficznego zaliczono rysunek, rycinę, obraz, fotografię, pocztówkę, do kartograficznego – mapę, atlas, widok, plan; wyróżniono ponadto m.in. dokument dźwiękowy, graficzny (plakat !), wizualny, brakowało natomiast dokumentu elektronicznego. Na bazie tej normy Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu stworzyła instrukcję dla redaktorów zasobów cyfrowych tejże instytucji. Warto zwrócić uwagę, że obiekty zakwalifikowane do tej samej kategorii mogą występować w niejednorodnych zespołach i różnych zbiorach, jak przykładowo dawne widoki, mapy i plany będące rycinami i rysunkami czy plakaty. Biblioteka Narodowa w projekcie Polskiej Normy opisu bibliograficznego dla dokumentów ikonograficznych (projekt do ankiety z 16 października 2007, PN-N-01152-4) oparła się na definicji zawartej we francuskiej normie (AFNOR, *Documentation – Catalogage de l'image fixe...*) oraz terminologii formatu MARC 21, uznając za dokument ikonograficzny rysunek, dzieło malarskie, rycinę, matrycę graficzną, fotografię, negatyw, ale i reprodukcje wszelkiego rodzaju (zob. PN-N-01152-4, pkt. 4. 4.1). Polska Norma opisu bibliograficznego dla dokumentu ikonograficznego została opublikowana w 2009 roku (PN-N-01152-4: 2009).

niejednokrotnie zaś interesujące z punktu widzenia historycznego, kulturowego czy dokumentacyjnego materiały nie mogą doczekać się skatalogowania, ponieważ nie są i nie będą traktowane priorytetowo⁴.

Czym zatem są tzw. zbiory specjalne? To pojemne określenie jest jednocześnie najmniej precyzyjne i nadużywane, głównie w odniesieniu do różnorodnych materiałów bibliotecznych, nie mając w zasadzie odpowiednika w terminologii obcojęzycznej stosowanej do tej kategorii zbiorów, którym poświęcona była sesja oraz niniejszy tekst. W powojennym piśmiennictwie polskim termin ten pojawił się w bibliotekarstwie i zapisach o bibliotekach naukowych⁵, obejmując rysunki i ryciny, rękopisy, stare druki, nuty, mapy, atlasy, albumy, fotografie, rysunki techniczne, plany, wykresy oraz włączone później dokumenty, takie jak patenty, formy audiowizualne, mikroformy⁶, a więc w zasadzie wszystko, co nie dało się zakwalifikować jako książka lub czasopismo. Autorzy opracowań zwracali jednak uwagę, że „specyficzny charakter oraz duża różnorodność form zbiorów specjalnych wymagają wprowadzenia indywidualnych rozwiązań zarówno w zakresie ich przechowywania, opracowania, udostępniania, jak i usytuowania ich w strukturze biblioteki”⁷. Podnoszony, choć sporadycznie, był też problem zbiorów specjalnych i ich klasyfikacji w kontekście warsztatu pracy naukowej⁸. W roku 2002 na sesji „Stan i potrzeby akademickich bibliotek polskich” zorganizowanej przez Bibliotekę Uniwersytecką w Poznaniu dr Artur Jazdon przedstawił referat *Zbiory specjalne – luksus czy narodowy obowiązek*, opublikowany w materiałach z konferencji⁹. Mimo prowokującego tytułu i pewnych tez, co do których można zająć polemiczne stanowisko, autor poruszył większość problemów ważnych dla naszych rozważań, m.in. za korzystne uznał przyjęcie definicji zbioru zabytkowego, co stało się podstawą wydzielenia przez Bibliotekę Uniwersytecką w Warszawie

⁴ Przykładowo z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w ramach podjętego ostatnio generalnego porządkowania zbiorów część nieskatalogowanego zasobu w postaci reprodukcji artystycznych, premii do czasopism, plakatów, pocztówek oraz druków okolicznościowych (głównie przełomu XIX/XX w.) przekazano do Gabinetu Dokumentów Życia Społecznego. Również z tego powodu, że w nowym dziale zostaną one natychmiast opracowane i upublicznione, także w wersji elektronicznej.

⁵ *Bibliotekarstwo naukowe*, red. A. Łysakowski, Warszawa 1956, s. 98.

⁶ J. Ćwiekowa, R. Przelaskowski, *Polskie biblioteki naukowe. Zarys problematyki*, Warszawa 1975, s. 25; wszystkie najważniejsze publikacje przytoczone przez A. Jazdona, *Zbiory specjalne – luksus czy narodowy obowiązek?*, [w:] *Stan i potrzeby polskich bibliotek. Materiały z ogólnopolskiej konferencji naukowej Poznań 13–15 listopada 2002*, Poznań 2002, s. 149–150. W Instytucie Sztuki PAN w zbiorach specjalnych obejmujących głównie archiwalia i mikrofilmy znajduje się m.in. wydzielona biblioteka hr. Leopolda Cicognary (1767–1834) na mikrofiszach, osobno funkcjonują zbiory fonograficzne.

⁷ J. Ćwiekowa, R. Przelaskowski, *op. cit.*, s. 57; A. Jazdon, *op. cit.*, s. 150.

⁸ W. Mincer, K. Podlaszewska, *Zbiory specjalne jako warsztat pracy naukowej*, „Zeszyty Naukowe UMK. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, Toruń 1968, z. 29, s. 3–23.

⁹ A. Jazdon, *op. cit.*, s. 149–170.

zespołu druków XIX w.¹⁰ Ale już w podziale na trzy zasadnicze grupy: materiały specjalne (patenty, normy, literatura techniczno-handlowa, zdigitalizowane dokumenty), zbiory zabytkowe, którymi według autora są zarówno obiekty zwane kiedyś cimeliami, jak i całe kolekcje, gromadzone ze względu na inne, charakteryzujące je, specyficzne cechy i zbiory specjalne, do których zalicza „rękopisy, stare druki, kartografię, muzykalia”, zamiast rycin i rysunków pojawia się termin „ikonografia”¹¹. Stanowisko autora było również jednoznaczne w wypadku niewydziałania Dokumentów Życia Społecznego jako działu gromadzącego materiał bardzo różny, często przypadkowy i niekompletny, który albo należy umieszczać w innych istniejących już strukturach biblioteki, albo go nie gromadzić¹².

W zagranicznych bibliotekach i muzeach funkcjonuje termin zbiory specjalne jako *special collections* czy *Spezialsammlungen*, ale z reguły oznacza on zupełnie inne zasoby, na ogół takie, do których nie ma zastosowania przyjęta w danej instytucji klasyfikacja, co w pewnym sensie jest cechą wspólną w rozumieniu naszych „zbiorów specjalnych”. W Library of Congress ponad 100 milionów jednostek tworzy *nonclassified (special) collections* i dział „Rare Book and Special Collections Division”, w skład którego wchodzi książki, plakaty, pamflety, afisze teatralne, fotografie, mapy, średniowieczne i renesansowe rękopisy, rysunki i ryciny (te w niewielkim procentowo udziale – 542 315 jednostek), kolekcja książek Thomasa Jeffersona, sprzedana Kongresowi w roku 1815, oraz materiał audiowizualny, mikroformy, muzyka. Nie jest tu ważny podział gatunkowy podporządkowany różnym dziedzinom (także sztuki), czego przykładem jest kompletne pomieszczenie w sekcji Architectural Drawings Division, gdzie można znaleźć rysunki architektoniczne XIX–XX w., ale również ryciny, litografie, a nawet fotografie prezentujące projekty architektoniczne (opracowane i udostępniane w formacie MARC), co z kategorią rysunku architektonicznego nie ma wiele wspólnego. Interesujące jest to, że podobny model przyjęto w katalogu rysunków architektonicznych z Biblioteki Jagiellońskiej, które to opracowanie zawiera materiały bardzo różnorodne, ale nie zawsze będące rysunkami¹³. Z kolei *special collection* w University of

¹⁰ Należy podkreślić, że jest to dopiero początek wydzielenia tego ogromnego zespołu, liczącego obecnie ponad 600 tys. jednostek, bardzo duża bowiem liczba cennych druków XIX-wiecznych znajduje się nadal w tzw. magazynie ogólnym Biblioteki. Najważniejsze wydaje się przyjęcie kryteriów kwalifikacji, jak również docelowe znaczne zwiększenie powierzchni magazynowej i zatrudnienia w tym dziale.

¹¹ A. Jazdon, *op. cit.*, s. 151–152.

¹² *Ibidem*, s. 152–153. Trudno nie zgodzić się z argumentacją autora odnośnie do przypadkowości i niekompletności takich materiałów, jednak właśnie te cechy, jak i różnorodność obiektów, a przede wszystkim ich liczba wpływająca do zbiorów (w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie w 2007 r. 12 tys. jednostek inwentarzowych) przesądziły o utworzeniu tego specyficznego działu.

¹³ P. Hordyński, *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie*, t. 1–2, red. B. Lenard, L. Kwiatkowski, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Ośrodek Dokumentacji Zabytków, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, Warszawa 1989.

Glasgow obejmuje stare druki i manuskrypty, podobnie w University of Chicago Library, gdzie dodatkowo włączono archiwum uniwersytetu i zbiory zdigitalizowane. Bardzo często zbiory specjalne oznaczają osobiste kolekcje ofiarowywane danym instytucjom, pisarstwo feministyczne, zespół komiksów, książek dla dzieci, a czasem mieszankę różnych rzeczy z tym, co u nas nazwalibyśmy dokumentami życia społecznego. Najbardziej uporządkowane *Spezialsammlungen* wydają się mieć kraje niemieckojęzyczne. Przykładowo w Eidgenössische Technische Hochschule w Zurychu (ETH) biblioteka, poszczególne zbiory i archiwa (*Bibliotheken & Sammlungen*) tworzą odrębne struktury (*Alte Drucke*, *Bildarchiv*, *Kartensammlung*, *Archiv für Zeitgeschichte*), przy czym „zbiory specjalne” obejmują prawie wyłącznie materiały wtórne bądź zdigitalizowane, materiał audiowizualny oraz archiwum uczelni; i tak *Bildarchiv* dysponuje fotografiami i nagraniami wideo z portretami i widokami, a *Kartenarchiv* – wyłącznie współczesnymi wydawnictwami kartograficznymi na płytach CD i w wersji papierowej.

Zbiory ikonograficzne. Określenie „zbiory ikonograficzne”, stosowane przede wszystkim do zasobów w bibliotekach i archiwach, obejmuje zarówno znakomite kolekcje historyczne, jak i zbiory przypadkowe, uzyskane przez zakup, otrzymane w darze, będące depozytem czy tzw. rekompensatą wojenną. W zasobach tych znajdują się tzw. dokumenty ikonograficzne, tworzące zespoły, mniej liczne grupy lub pojedyncze przykłady. Należą do nich zarówno oryginalne dzieła sztuki (rysunki artystyczne i architektoniczne, ryciny, płyty graficzne, klocki drzeworytnicze, miniatury, autorskie fotografie, a nawet olejne czy temperowe obrazy), jak i pocztówki, ilustrowane wycinki prasowe, reprodukcje, dokumentacja fotograficzna, rysunki inwentaryzatorskie (dokumentacja konserwatorska) i inne. Zbiory Ikonograficzne Biblioteki Narodowej zawierają w istocie bardzo interesujące zespoły również o charakterze ikonograficznym (portrety, widoki czy widoki architektury), ale nazwa ta w pewnym sensie umniejsza rangę artystyczną tego zbioru, złożonego z pozyskanych po wojnie zasobów i wielu znaczących spuścizn, takich jak choćby kolekcja wilanowska Stanisława Kostki Potockiego, obejmująca rysunki dawnych mistrzów i te architektoniczne oraz ryciny. Poza Biblioteką Narodową, wśród innych instytucji o takim charakterze wydaje się, że jedynie Biblioteca Nacional de Portugal w Lizbonie wyodrębniła w 1976 r. dział Ikonografii (*Colecções Patrimoniais Iconografia*), obejmujący 114 tys. przedstawień na papierze (rysunki, ryciny, plakaty, przedstawienia świętych, karty pocztowe) i łączący trzy dotychczasowe zespoły: ryciny, rysunki oraz przedstawienia świętych (*Estampas, Desenhos e Registos de Santos*) z działu *Divisão de Reservados*. W odniesieniu do tego zasobu zdecydowanie podkreślono jego funkcję informacyjną, a więc przede wszystkim służebną w stosunku do badań na polu historii czy socjologii, wspominając tylko przy okazji o aspekcie artystycznym.

Problem przedstawionej klasyfikacji w zasadzie nie dotyczy takich zespołów, jak stare druki, rękopisy, muzykalia i mapy, tradycyjnie wydzielane ze względu na swoją odrębność, kłopot zaczyna się dopiero przy rysunkach, rycinach i malarstwie – „ikonografii”. Termin, użyty pierwotnie w piśmiennictwie greckim jako *eikonographia* na oznaczenie przedstawienia obrazowego, został przeniesiony wprost na „dokument ikonograficzny” (czy wizualny, termin preferowany przez amerykańskie nazewnictwo), a więc każdy obraz niezależnie od jego typologii, formy czy nośnika, wartości artystycznych, estetycznych, informacyjnych lub poznawczych¹⁴. Ale dla historyka sztuki ikonografia jest przede wszystkim dziedziną i od lat 30. XX w. jedną z metod badań w historii sztuki, której zadaniem jest opis i interpretacja elementów treściowych i symbolicznych w dziełach sztuki, odczytanie treści pojęciowych opisanych i rozpoznanych tematów, symboli, atrybutów, alegorii przez łączenie analizy stylu z analizą ikonograficzną. Teoretyczne podstawy takiej metodzie badawczej dał Ervin Panofsky¹⁵, który wyróżnił najgłębszą interpretację treściową dzieła sztuki – ikonologię, której celem było wykrycie treści dzieła sztuki jako zjawiska historycznego odzwierciedlającego sytuację polityczną, społeczną, ideologiczną i artystyczną.

Ikonografia, dostarczając przekazów obrazowych, stała się ponadto nauką pomocniczą historii i innych nauk humanistycznych, a ostatnio również społecznych. Terminem tym określamy często zbiór różnorodnych materiałów o charakterze wizualnym, takich jak ryciny, rysunki, obrazy, plany, projekty, ale także reprodukcje, pocztówki, fotografie itp. dokumentujące w sposób obrazowy dany temat, miejsce lub osobę. Przeniesienie „ikonografii” zwłaszcza na portrety łączy się z tradycyjnym funkcjonowaniem tego określenia od ok. poł. XVII w., oznaczającym wówczas zbiór portretów wybitnych osób (ze starożytności, czasów dawnych i współczesnych) opatrzonych biograficznymi wyjaśnieniami. Jednym z najciekawszych i znakomitych pod względem artystycznym przykładów była słynna *Ikonografia* Anthona van Dycka, zbiór rytowanych portretów według rysunkowych i malarskich pierwowzorów tego artysty¹⁶.

Należy zwrócić uwagę na pewne niebezpieczeństwo stosowania nazw „zbiory ikonograficzne” czy „zasób ikonograficzny”, niekiedy pochopnie nadawanych, a prowadzących niejednokrotnie do błędnego zinterpretowania profilu danej kolekcji. Taka klasyfikacja zbiorów graficznych, przeprowadzona niezależnie od ich zawartości, w myśl podporządkowania idei przekazu wizualnego zawsze sugeruje pewną przypadkowość i niewyszukaną klasę artystyczną zbioru, szereguje bowiem na równi obiekty artystyczne i zabytkowe z reprodukcjami, fotografiami,

¹⁴ Por. przypis nr 3.

¹⁵ *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance* (1939) oraz *Meaning in the Visual Arts* (1955).

¹⁶ Ostatnie, kompletne opracowanie zespołu w: S. Turner, *Anthony van Dyck*, vol. 1–8, *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts (1450–1700)*, Rotterdam 2002.

pocztówkami i innymi jeszcze materiałami w zbiór dokumentów ikonograficznych. Postępowanie to ponadto deprecjonuje znaczenie części z nich jako dzieła sztuki, rozpatrywanego przecież i w kategoriach estetycznych, ograniczając rolę zgromadzonych obiektów do instrumentalnie traktowanego przekazu obrazowego, który w aspekcie badania dzieła sztuki jest jednym z elementów jego opisu, lecz na pewno nie jedynym. Te tendencje zmierzające do niepotrzebnej unifikacji tak różnorodnego materiału w myśl podporządkowania każdego przekazu obrazowego służebnej roli w naukach pomocniczych historii, a przede wszystkim naukach społecznych, idą niejako w parze z zachodzącymi od blisko trzydziestu lat zmianami w metodologii historii sztuki i zgodne są z radykalnym nurtem, będącym częścią tzw. New Art History¹⁷. W myśl neomarksistowskich, kontekstowych czy socjologicznych koncepcji usiłuje on zepchnąć historię sztuki do działu nauk społecznych, a tym samym pozbawić dzieło sztuki kategorii estetycznych, uznając je wyłącznie za wytwór kultury materialnej. Szczęśliwie są i sytuacje odmienne, a budującym przykładem zarówno uszanowania tradycji historycznej przez nawiązanie do pierwotnej nazwy muzealnej, jak i racjonalnego podejścia respektującego zindywidualizowany charakter zgromadzonych zasobów jest Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Jedynie częściowo odzyskane ze Lwowa znakomite kolekcje artystyczne biblioteki, w tym rysunki, ryciny, ekslibrisy, miniatury i malarstwo, niegdyś nazywane Działem Ikonograficznym Ossolineum, przemianowane zostały na Gabinet Grafiki, który od roku 1997 stał się wraz z Gabinetem Numizmatyczno-Sfragistycznym częścią przywróconego do istnienia i odtwarzanego Muzeum XX Lubomirskich. Dzieła sztuki są stopniowo konserwowane, opracowywane, digitalizowane i wprowadzane do profesjonalnej bazy (MONA), przy czym przyjęto kapitalną zasadę – z udostępniania wykluczono zbiory nieopracowane. Czy taką postawę można nazwać konserwatywną i przeciwstawiać ją rzekomo nowoczesnemu trendowi zmierzającemu ku unifikacji rozmaitych zasobów gromadzonych w zbiorach graficznych, pod wspólnym szyldem „zbiór ikonograficzny”, bez akceptacji i podkreślenia ich odrębności, wartości i rangi artystycznej, historycznej czy muzealnej? Czy własna, narodowa tradycja kolekcjonerstwa i muzealnictwa oraz dzieło sztuki są wartościami tak nieatrakcyjnymi, że nie warto o nich przypominać? Odpowiedź wydaje się oczywista.

Kolekcje ikonograficzne oczywiście istnieją i jako takie były gromadzone, często są częścią większych i mniejszych zbiorów graficznych, co nie powinno jednak skłaniać do przenoszenia tej nazwy na cały zbiór, o ile oczywiście jego charakter jest bardziej zróżnicowany. Wyodrębnienie takich zespołów jest również łatwiejsze niż systematyzowanie często przypadkowego zbioru w układzie artystycznym, a więc kraju, szkoły i twórcy. Jako *collection iconographique* w różnych instytucjach (nie tylko muzealnych i bibliotecznych) występują albo zbiory

¹⁷ M. Bryl, *New Art History: nauka, polityka, obyczaj*, „Artium Questiones”, t. 7: 1995, s. 185–217.

jednorodne, najczęściej fotografii, przykładowo 40 tys. fotografii obrazujących historię wydobywania aluminium w Institut pour l'histoire de l'aluminium, w Genèveillers we Francji, albo też złożone z różnych obiektów, zarówno o charakterze artystycznym, jak i nieartystycznym. W Muzeum Okręgowym w Toruniu, spadkobiercy biblioteki Gimnazjum Toruńskiego, w której pierwszy zapis o rycinach i obrazach pochodził z połowy wieku XVI¹⁸, porządkowanie materiałów po wojnie rozpoczęto od wyodrębniania zespołów ikonograficznych. Są to: toruniana (widoki i portrety), kopernikana, widoki miejscowości polskich i z Polską związanych. Typowym zbiorem ikonograficznym jest kolekcja Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig przedstawiająca wizerunki muzyków i instrumenty muzyczne czy też Dział Ikonografii Wawelu, zbierający dokumentację związaną z zamkiem i jego wyposażeniem. Z kolei Zbiór Ikonograficzny Narodowego Banku Belgii, mieszczący się w jego głównej siedzibie w Brukseli, obejmuje malarstwo, rysunki, fotografie, plakaty i ryciny. Podzielony jest na dwa zespoły; pierwszy wraz z kolekcją numizmatyczną dokumentuje historię pieniądza oraz sprawy ekonomiczno-finansowe w Belgii, drugi zawiera mapy, plany i widoki najważniejszych miast tego kraju. Zbiorem ikonograficznym można nazwać przykładowo zespół rycin hagiograficznych oraz planów i widoków Nysy w Muzeum w Nysie (ale w Zbiorze Grafiki) czy kolekcję z przełomu XVIII/XIX w. złożoną z ponad 3 tys. rycin dewocyjnych w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Innym zespołem o charakterze ikonograficznym jest kolekcja Ambrożego Grabowskiego, od 1921 r. w większości przechowywana w Archiwum Aktów Dawnych w Krakowie, obecnie Archiwum Państwowym m. Krakowa i Województwa Krakowskiego¹⁹, czy Gabinet Rycin Muzeum Historycznego m. st. Warszawy, którego zasób tworzą rozmaite prace związane ze stolicą.

Zbiory artystyczne – Gabinety Rycin. Większość najważniejszych zbiorów graficznych w Polsce i na świecie, niezależnie od instytucji, w której się znajdują, tworzy zbiór artystyczny o charakterze muzealnym, którego podstawą stały się kolekcje historyczne otrzymane w darze lub zakupione. Gabinet Rycin, Cabinet des Estampes, Kupferstichkabinett, Gabinetto Disegni e Stampe czy Print Room są to nazwy o historycznym rodowodzie, określające szczególnie rodzaj zasobów, składających się na ogół z oryginalnych dzieł sztuki, choć zależnie od okresu i miejsca ich ukonstytuowania zgromadziły one różnorodne materiały, zarówno obiekty o charakterze artystycznym (grafikę i rysunek dawnych mistrzów i twórców współczesnych, rysunki architektoniczne, ilustrowane woluminy, miniatury, malarstwo), jak i reprodukcje, kolekcjonerskie wydawnictwa faksymilowe. Niekiedy w zbiorach tych znajdują się pokaźne zespoły dagerotypów i fotografii, ekslibrisów, a nawet pocztówek. Historyczne kolekcje tych dzieł, gromadzone

¹⁸ M. Mrozińska, S. Sawicka, *Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku*, Warszawa 1980, s. 99.

¹⁹ *Ibidem*, s. 35.

już w końcu wieku XIV przez nowożytnych antykwariuszy, humanistów i wydawców (najwcześniej włoskich i niemieckich)²⁰, zbierane przez monarchów i umieszczane początkowo przy Kunstkamerach²¹ lub dworskich bibliotekach tworzyły dawne Gabinety Rycin, stając się bazą obecnych zbiorów, często o tej samej nazwie. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi jest najstarszym publicznym zbiorem tego rodzaju, a podstawą jego utworzenia stała się kolekcja rysunków i rycin kardynała Leopolda de' Medici (1617–1675) oraz innych członków rodu Medici²². Gabinet Rycin Bazylei zakupiony przez miasto i uniwersytet w 1661 r. (kolekcje mieszczańskie Amerbachów) został udostępniony publiczności w 1682 r. Podstawą zbioru Bibliothèque Nationale de France w Paryżu stał się królewski Cabinet des Estampes Ludwika XIV, zapoczątkowany w 1667 r. zakupem świetnej kolekcji opata de Villeloin, Michela de Marolles. W roku 1720 stał się częścią biblioteki, która wchłonęła inne, liczne kolekcje historyczne²³. W tym ogromnym zbiorze (ponad 12 mln jednostek), funkcjonującym nie jako samodzielna instytucja, lecz w strukturze Biblioteki Narodowej, od niedawna pod nazwą Département de l'Art Graphique et Photographie, zastosowano związany z udostępnianiem wewnętrzny podział: zasoby generalne oraz Réserve, gdzie chronione są kolekcje najcenniejsze. Osobnym działem jest Le département des Cartes et Plans oraz zbiór plakatów i fotografii. Warto podkreślić, że podobna liczebnie jak Marolles'a kolekcja została zgromadzona przez Stanisława Augusta, a jego słynny Gabinet Rycin zakupiony od spadkobierców króla wraz z donacją Stanisława Kostki Potockiego utworzyły w 1818 r. Gabinet Rycin Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego, który był pierwszym publicznym, a do 1939 r. największym artystycznym zbiorem grafiki i rysunku w Polsce²⁴.

²⁰ Wenecjanin, humanista i *antiquario* Oliviero Farzetta, humanista i autor kroniki świata (1493) Hartmann Schedel, czy syn Krzysztofa Kolumba, Ferdynand. O jego kolekcji: M.P. McDonald, *Ferdinand Columbus, Renaissance Collector (1488–1539)*, London 2005.

²¹ W Dreźnie inwentarz Kunstkamery z 1587 r. wymienia ryciny mistrzów niemieckich i szwajcarskich. Inne Gabinety Rycin przy Kunstkamerach znajdowały się także w Brunszwiku (1765 r.), Koburgu (1775 r.) czy Stuttgarcie (1818 r., Gabinet Rycin Fryderyka I Wirtemberskiego).

²² Licząca obecnie ok. 120 tys. rysunków i rycin kolekcja obejmuje przede wszystkim dzieła twórców włoskich od *trecenta* po dzień dzisiejszy i uzupełniona jest fachową biblioteką i fototeką.

²³ Przykładowo kolekcja portretów zebranych przez Nicolasa Clément, kustosa Gabinetu w roku 1712, zespół rycin zgromadzony przez jezuitów w Kolonii, donacje Marcela Duchampa (1976 r.), Roberta i Soni Delaunay (1977 r.), Henri Matisse'a (1978–1980) itd.

²⁴ Prywatne kolekcje rycin i rysunków znajdowały się na ogół przy magnackich bądź szlacheckich bibliotekach, także w klasztorach i przy kolegiach jezuickich. Krzysztof i Łukasz Opalińscy mieli „księgi kopersztýchów” w Sierakowie i Rytwianach, w poł. XVIII w. 10 tys. rycin zgromadził bp Józef Andrzej Żałuski. Znakomity zespół starodruków, rycin oraz rysunków znajduje się nadal w fundowanym i wyposażanym przez królową Marię Ludwikę klasztorze sióstr wizytek w Warszawie. Na uwagę zasługuje kolekcja Ignacego Krasickiego, rozprzedana po jego śmierci (1801 r.) za długi biskupstwa warmińskiego; był to zbiór nowocześnie sklasyfikowany na ryciny autorские i reprodukcyjne według szkół, portretów, historii naturalnej, wyróżniał się też dział ogrodów (34 tys.).

Gabinety Rycin w Polsce i na świecie obecnie znajdują się zwykle w strukturach muzeów i bibliotek, w archiwach rzadko są wydzielane jako odrębne działy. Mogą również być samodzielными instytucjami, a do największych i najznakomitszych tego typu zalicza się czynny od 1831 r. Kupferstichkabinett w Berlinie²⁵, którego dopełnieniem jest kolekcja Kunstbibliothek, gromadząca przede wszystkim rysunki i ryciny ornamentalne oraz projekty związane z rzemiosłem, następnie Kupferstichkabinett w Dreźnie²⁶, Staatliche Graphische Sammlung w Monachium²⁷, Rijksprentenkabinet w Amsterdamie i Albertina w Wiedniu, która powstała w 1920 r. z połączenia kolekcji cesarskiej, Eugeniusza Sabaudzkiego (1665–1736) i Alberta Kazimierza, syna Augusta III²⁸. We wspomnianej już ETH (Eidgenössische Technische Hochschule) w Zurychu znajduje się stanowiący odrębną jednostkę Graphische Sammlung, jeden z najznakomitszych zbiorów uniwersyteckich, liczący około 150 tys. rycin i rysunków²⁹, porównywalny z Gabinetem Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Brakuje jednak w Polsce instytucji, które przede wszystkim ze względu na liczebność zbiorów grafiki i rysunku tworzyłyby odrębne placówki o charakterze muzealnym. W większości polskich i zagranicznych muzeów oraz bibliotek artystyczne i historyczne kolekcje grafiki i rysunku wydzielone zostały jako Gabinety Rycin³⁰, Gabinety Rycin i Rysunków (Muzeum XX Czarotoryskich) lub muzealne działy, niekiedy jako część działu sztuki (Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Muzeum w Gliwicach), częściej jednak jako Zbiór (Zbiory) Graficzny³¹. W muzeach najczęściej występuje Dział Grafiki (Muzeum Historyczne m. Krakowa) albo Grafiki i Rysunku lub Dział Rycin, Rysunków i Akwarel (Muzeum Narodowe w Krakowie). Zbiory Sztuki na Wawelu nie mają osobnego działu grafiki i rysunków, które w zależności od pochodzenia i charakteru zostały przyłączone albo do Działu Ikonografii

²⁵ Ponad 500 tys. rycin i 110 tys. rysunków. Początki sięgają roku 1652, kiedy Wielki Elektor zakupił rysunki i akwarele z królewskiej biblioteki brandenbursko-pruskiej, ale oficjalnie instytucja powstała w roku 1831.

²⁶ Pierwszy gabinet zorganizował ok. 1720 r. August II (150 tys. rycin), za Augusta III wybitny kustosz Karl-Heinrich von Heineken zreorganizował układ zbiorów. Obecnie jest to największy niemiecki zbiór tego typu, dający przegląd grafiki i rysunku szkół europejskich od wieku XV do chwili obecnej.

²⁷ Ok. 400 tys. rycin i rysunków, podstawą stał się Kupferstich- und Zeichnungskabinett księcia Carla Theodora von der Pfalz utworzony na zamku w Mannheim (1758 r.), od 1800 r. w Monachium.

²⁸ Od pięciu lat jako Albertina z pięcioma kolekcjami: Grafische Sammlung (50 tys. rysunków, ponad milion rycin), osobno Architektur, Foto, Baltiner i Forberg Sammlung.

²⁹ Notowane nazwiska 8,5 tys. artystów zarówno dawnych mistrzów (Dürer, Rembrandt, Goya), jak i uznanych artystów współczesnych (P. Picasso, A. Warhol), mapy oraz dzieła ilustrowane.

³⁰ Przykładowo Muzeum Narodowe w Gdańsku i Poznaniu, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Biblioteka PAU/PAN w Krakowie.

³¹ Tak jak Biblioteka Gdańska PAN, Biblioteka Kórnicka PAN, Biblioteka Jagiellońska, Muzeum XX Lubomirskich – część Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.

Wawelu, albo do Działu Malarstwa, Rzeźby i Grafiki (tu bardzo zróżnicowane prace od *Orla* Tretera, przez mapy z Orteliusa, widoki rzymskie Giovanniego Battisty Piranesiego po rysunki artystów polskich i niemieckich XIX–XX w.). Zbiór grafiki i rysunku w Muzeum Narodowym w Warszawie zajmuje obecnie trzy działy: Gabinet Grafiki i Rysunku Nowożytnego Polskiego, Gabinet Grafiki i Rysunku Nowożytnego Obcego, Gabinet Grafiki i Rysunków Współczesnych.

Jest rzeczą oczywistą, że nie można w sposób jednakowy traktować różnorodnych zasobów. Inne zasady przechowywania, ochrony, opracowania i udostępniania obejmują oryginalne dzieła sztuki, szeroko pojęty materiał o charakterze artystycznym i muzealnym (zabytkowym), do którego należą oryginalne ryciny, rysunki, miniatury lub dzieła malarskie, ilustrowane woluminy, ale także przykładowo dagerotypy i fotografia artystyczna, inne zaś dotyczą materiałów wtórnych (dokumentacja fotograficzna, reprodukcje), na granicy znajdują się wysokiej klasy wydawnictwa faksymilowe, zwłaszcza te z końca XIX i początku XX w.³² Zasadne jest tu zastosowanie dodatkowych określeń definiujących bardziej precyzyjnie zgromadzony materiał, a więc zbiór artystyczny o charakterze muzealnym, zabytkowym. Czym innym bowiem są dzieła sztuki wysokiej klasy artystycznej, takie jak rysunki i ryciny, a ostatnio również zgodnie z nowymi tendencjami w muzealnictwie artystyczne fotografie, czym innym natomiast ilustrowane wycinki prasowe lub nakładowe reprodukcje dzieł sztuki i architektury, służące wyłącznie informacji i dokumentacji. Merytoryczna zawartość kolekcji warunkuje bowiem funkcje, organizację i zadania poszczególnych zbiorów, w wielu wypadkach łączących działalność naukową z wystawienniczą, udostępnianie z podstawowym opracowaniem, ochronę i zabezpieczanie z digitalizacją zasobów. Nie bez znaczenia jest stosowanie prawidłowej klasyfikacji zbioru, gdyż implikuje ona dalsze funkcje, określa charakter i rolę zbioru.

Rysunki dawnych mistrzów i artystów współczesnych znajdują się w większości historycznych kolekcji, które dały podstawę dzisiejszym zbiorom graficznym, Gabinetom Rycin. Rysunki, zawsze unikatowe i jedyne w swoim rodzaju, od wieku XV były traktowane jako wytwory sztuki, poszukiwane przez kolekcjonerów i zbierane, natomiast grafice rozpowszechnionej w Europie na przełomie XIV i XV w. przypadła rola podwójna, mimo że gromadzono ją w kolekcjach humanistów, mieszczan, królów i książąt od samego początku³³. Jako sztuka wieloegzemplarzowa, dysponująca wieloma oryginałami, znalazła najpierw zastosowanie jako ilustracja książkowa (najpierw w książkach ksylograficznych, potem w drukowanych) i pełniła funkcje użytkowe, propagandowe i edukacyjne, będąc wizualnym źródłem wiadomości o świecie. Grafika reprodukcyjna przedstawiająca

³² Wykonywane często nowatorskimi technikami graficznymi, jak heliografiura. Mistrzem tego rodzaju artystycznych „rycin z rycin” był francuski grafik i wydawca, Charles Amand-Durand (1831–1905) oraz Adam Piliński (1810–1887), twórca homeografii.

³³ D. Landau, P. Parshall, *The Renaissance Print 1470–1550*, New Haven-London 1994, rozdział I.

w rycinach dzieła malarskie, rzeźbiarskie lub architektoniczne rozpowszechniała w sztuce wzorce formalne, stylistyczne i ikonograficzne. Lecz niemal równolegle grafika rozwijała się jako samodzielna dziedzina artystyczna, stając się nowym sposobem wypowiedzi artystycznej i zyskując kapitalne realizacje w autorskich dziełach wybitnych malarzy-rytowników, począwszy od wieku XV. Ze względu na swoją dwuznaczność długo nie mogła znaleźć właściwego uznania jej kunsztu i rangi, krążąc między rzemiosłem a sztuką. Nie od razu i nie wszędzie zyskała status sztuki wyzwolonej; stało się to najwcześniej we Francji, gdzie słynny edykt Ludwika XIV Arrêt de Saint-Jean-de-Luz z 26 maja 1660 r. określał grafikę jako „art libre”, następnie w połowie wieku XVIII w Augsburgu. Użytkowe funkcje rycin i litografii tworzonych zarówno przez artystów wybitnych, jak i przeciętnych czy wręcz słabych przejęła dopiero w połowie XIX w. fotografia. Grafika dawna, a także współczesna i nowoczesna znajdująca się w zbiorach muzealnych, bibliotecznych, archiwalnych i innych instytucji powinna być obecnie traktowana nie tylko jako materiał ikonograficzny, lecz także jako dzieło sztuki, podlegające metodycznemu opracowaniu i estetycznemu wartościowaniu. Wiadomo wszak, że zbiory artystyczne funkcjonują często w nieartystycznym kontekście, przykładowo: w bibliotece lub w archiwum.

Od lat 70. XX w. można zaobserwować w wielu krajach Europy i Ameryki (szczególnie w Stanach Zjednoczonych) interesujący proces dotyczący fotografii, której klasyfikacja w publicznych, nieartystycznych zbiorach zaczęła ulegać zmianie – ze zbiorów ikonograficznych lub naukowych na artystyczne. Jest to zjawisko o znacznie szerszym kontekście, wynikające z coraz większej uciążliwości przyjętego podziału (a czasem wręcz niemożności jego konsekwentnego przeprowadzenia) na dokumentację artystyczną i tzw. sztukę właściwą. Taki paradygmat sztuki i funkcjonowanie współczesnej praktyki artystycznej w kontekście muzeum–galeria–odbiorca opisał Douglas Crimp w książce *On the Museum's Ruins*³⁴. Przykładem z polskiej praktyki może być spuścizna (negatywy, pozytywy, odbitki stykowe) Leonarda Sempolińskiego (1902–1988), przechowywana w większości w Instytucie Sztuki PAN³⁵, gdzie została zakwalifikowana jako dokumentacja³⁶. Ale z kolei doskonałym przykładem przewartościowania jest Biblioteka Polska

³⁴ Podając jako przykład prace fotograficzne amerykańskiej artystki i fotograficzki Louise Lawler (ur. 1947); od lat 70. jej fotografie skupione były na prezentacji dzieł sztuki innych artystów oraz ich funkcjonowaniu/odbiorze w kontekście rynku sztuki, galerii, prywatnych kolekcji i muzeów; D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge MIT 1995 r.

³⁵ Prace posiada także m.in. Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Galeria Bezdomna (inicjatywa fotografików Tomasza Sikory i Andrzeja Świetlika).

³⁶ W Zachęcie (19 marca – 3 maja 2005 r.) wystawiono 400 z tych dzieł, m.in. cykl *Ruiny* z lat 1944–1945 (pierwszy raz pokazany w roku 1969 również w Zachęcie), agrografie, zdjęcia konwencjonalne, materiał ilustracyjny. Przy okazji odbyła się sesja poświęcona fotografii dokumentalnej (2 kwietnia, Zachęta). Zob. M. Jachuła [recenzja], *Robię tylko dokumenty, fotografie LS*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 19 marca – 3 maja 2005, kurator Karolina Lewandowska, „Bunkier Sztuki”, www.bunkier.art.pl – dostęp: 20.10.2007.

w Paryżu, z której bardzo różnorodnych zasobów historycznych gromadzonych głównie w kontekście ikonograficznym obecnie wydziela się konsekwentnie i porządkuje Kolekcje Artystyczne, w skład których wchodzi ryciny, rysunki, obrazy, miniatury, dagerotypy i fotografie³⁷. Jednak należy w tym miejscu zwrócić uwagę, że czym innym niż zbiory graficzne powinny być fotograficzne zbiory ikonograficzne, dokumentujące dzieła sztuk pięknych, i w wielu krajach tak jest istotnie; przykładem może tu być Foto Mahrburg, liczący obecnie około 1,3 mln fotografii, czy wydzielane zwłaszcza w krajach niemieckich i skandynawskich tzw. Bildarchiv.

W świetle naszych rozważań prosta typologia w interesującym nas zagadnieniu wydaje się niewystarczająca w zakresie systematyzacji, czyli wyróżnienia jednego lub więcej typów zbiorów graficznych, ich porównania z zespołem cech obranym jako typ i podziału tychże według ustalonych typów, czemu służy uporządkowanie logiczne. Celem typologii jest bowiem systematyzacja zbiorów przedmiotów, opis szeregujący, a przede wszystkim wypracowanie, usystematyzowanie i sprecyzowanie aparatury pojęciowej w danym zakresie. W odróżnieniu od klasyfikacji typologia nie musi być wyczerpująca czy też rozłączna. Często wyróżnienie tylko jednego typu jest wystarczające i przydatne jako narzędzie typologiczne. Zastosowanie przyjętego nie tylko w logice formalnej, ale przede wszystkim w metodologii nauk logicznego podziału³⁸ względem nadrzędnego pojęcia, jakie tu przyjmujemy, a mianowicie zbiory graficzne, wymagałoby stworzenia układu przynajmniej dwóch pojęć względem tego pojęcia podrzędnych i zarazem między sobą równorzędnych, przy czym nie da się tu zastosować ani dychotomii platońskiej, czyli układu cech sprzecznych, ani układu modyfikacji cechy, zwanego podziałem wieloczłonowym. Nie chodzi tu oczywiście o prostą partycję (czyli wymienienie elementów danego przedmiotu), która nie będzie ani podziałem logicznym, ani podziałem realnym, mogąym tu mieć zastosowanie ze względu na możliwość spełnienia jedynie pierwszego warunku podziału logicznego – jedyności kryterium. Ale czy tym kryterium może być zawartość zbioru (rysunki, ryciny, fotografie, reprodukcje czy pocztówki) rzadko występująca w czystych odmianach? Czy może artystyczny bądź nieartystyczny charakter, historyczność lub współczesność, które to niejednoznaczne kryteria nie mogą być warunkiem podziału logicznego, nawet realnego? Dla znakomitej większości pojęć opisujących rzeczywistość kulturową, a w szczególności dla pojęć otwartych cechą charakterystyczną ich desygnatów (paradygmatów desygnatów) jest ich różnorodność, a podziały logiczne można przeprowadzać według wielu kryteriów,

³⁷ M. Grąbczewska, *Kolekcja dagerotypów w Bibliotece Polskiej w Paryżu*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 31, 2006.

³⁸ Niniejsze rozważania oparte są przede wszystkim na: T. Kotarbiński, *Elementy teorii poznania, logiki formalnej i metodologii nauk*, Wrocław 1961, oraz na nowszych opracowaniach: *Mała encyklopedia logiki*, pod red. W. Marciszewskiego, Wrocław 1988; T. Kwiatkowski, *Wykłady i szkice z logiki ogólnej*, Lublin 2002.

ale muszą one być jednoznaczne. Przyjęcie jako typu zbioru ikonograficznego nie jest również możliwe. Zgodnie bowiem z logicznym podziałem realnym nie każdy zbiór ikonograficzny jest Gabinetem Rycin, zbiorem graficznym, artystycznym, historycznym czy o charakterze muzealnym, lecz w zasadzie każda z wymienionych modyfikacji jest w pewnym zakresie zbiorem ikonograficznym, choć nie ma to żadnego zastosowania do rysunków i dzieł graficznych nieprzedstawiających, abstrakcyjnych czy konceptualnych, a i takie tworzą zasoby zbiorów graficznych. Najprościej byłoby zatem pozostać przy nazwach historycznych, takich jak Gabinet Rycin, albo wynikających z charakteru i zakresu danego zbioru – zbiór/dział grafiki, rysunku, dodając już nie w samej nazwie, lecz w charakterystyce zbioru dopełniające określenia, takie jak kolekcja artystyczna, historyczna, muzealna.

Warto raz jeszcze podkreślić, że klasyfikacja określająca typu zbioru graficznego oraz przyjęta nazwa mają zasadnicze znaczenie dla jego funkcjonowania, ponieważ implikują one z reguły model gromadzenia, udostępniania i opracowania; przykładem tego ostatniego może być niezwykle cenny i wszechstronnie wykorzystywany, wielotomowy *Katalog portretów osobistości polskich i z Polską związanych* z Biblioteki Narodowej, dzieło imponujące, ale które podejmuje tylko jeden aspekt opracowania – ikonograficzny, pomijając w zasadzie całą złożoność metodologii i metody badawczej grafiki i rysunku³⁹. Skłonność do traktowania kolekcji artystycznych jako zbioru „dokumentów ikonograficznych”, zwłaszcza w bibliotekach, skutkuje również konsekwencjami poważniejszymi, do których należy zaliczyć narzucany w systemach elektronicznych typ opracowania bibliograficznego, zupełnie niedostosowany do opisu i charakteru dzieła sztuki, jak przykładowo format MARC 21 oraz bazująca na nim Polska Norma dla opisu bibliograficznego dokumentu ikonograficznego (zob. przyp. 3), co w samym założeniu jest nieporozumieniem. Argument o możliwościach adaptacji tego formatu do różnych potrzeb i konieczności zachowania w instytucji jednolitego systemu jest nieprzekonujący, ponieważ zdolności przystosowawcze MARCA są jednak ograniczone, a przede wszystkim istnieją sprawdzone i przyjazne dla użytkownika programy przeznaczone dla artystycznych i muzealnych zasobów⁴⁰, z których można tworzyć bazy na potrzeby instytucji i użytkowników oraz eksportować dane do istniejących już systemów. I nie chodzi tu wyłącznie o sposób zapisu, ale o docelowe korzyści, jakie oferują profesjonalne programy⁴¹, oraz o długoplanową politykę opracowania i udostępniania posiadanych zasobów.

³⁹ *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, pod red. H. Wiśniewskiej, oprac. H. Wiśniewska, A. Żądara, A. Karwowska-Bajdor, Warszawa, t. 1, A–F, 1990; t. 2, G–K, 1992; t. 3, L–O, 1992; t. 4, P–S, 1994; t. 5, T–Ż, 1995; t. 6, A–O. Ilustracje, 1997; t. 7, P–Ż. Ilustracje, 1999.

⁴⁰ Jak przykładowo wszechstronny program MONA, na którym pracuje już ponad 70 muzeów w Polsce. W wyniku podjętych działań i decyzji (czerwiec 2008) Gabinet Rycin BUW dołączył do użytkowników MONY w 2009 r.

⁴¹ Wspomniana MONA może drukować m.in. strony inwentarza, ksiąg akcesyjnych, karty muzealne, karty ruchu obiektów, opisy konserwatorskie, protokoły wypożyczeń, dane mogą być

Funkcje i zadania zbiorów graficznych w instytucjach muzealnych określiła Ustawa o Muzeach z dnia 21 listopada 1996 r. (Dz.U. z dnia 20 stycznia 1997 r.) i jej nowelizacja przyjęta 29 czerwca 2007 r. (Dz.U. z 2007 r. Nr 136, poz. 956; Dz.U. z dnia 31 lipca 2007 r.). Sprawa bardziej się komplikuje w wypadku zbiorów o charakterze muzealnym i artystycznym, włączonych w strukturę bibliotek i archiwów, gdzie częściowo sprawy te reguluje Ustawa o Bibliotekach (Dz.U. z 1997 r. Nr 85, poz. 539, ustawa z dnia 27 czerwca 1997 r.), choć biblioteki podlegają organizacyjnie różnym ministerstwom, dodatkowo w wypadku bibliotek będących częścią uczelni wyższej mają zastosowanie przepisy Ustawy o Szkolnictwie Wyższym (Prawo o Szkolnictwie Wyższym ustawa z dnia 27 lipca 2005 r., Dz.U. 2005 r. Nr 164, poz. 1365) oraz wewnętrzne statuty tychże uczelni. Dodatkowym elementem zwracającym uwagę na wartość, także artystyczną, zgromadzonych zbiorów, ale i nakładającym obowiązek szczególnych działań (wyodrębnienia, ochrony, planów zabezpieczenia) stały się punkt 1 art. 6. ustawy o bibliotekach i dalsze rozporządzenia dotyczące Narodowego Zasobu Bibliotecznego.

Można powiedzieć, że do zadań zbiorów graficznych należy przechowywanie, gromadzenie, ochrona, konserwacja, opracowanie i udostępnianie posiadanych zasobów. Wielopłaszczyznowa, w tym naukowo-badawcza i dydaktyczna, działalność w artystycznych kolekcjach graficznych została przedstawiona na przykładzie Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie⁴², tu zasygnalizowanych zostanie jedynie kilka problemów związanych z gromadzeniem, opracowaniem i digitalizacją, które ściśle łączą się z udostępnianiem. Jednym z ważniejszych zadań jest wymiana materiałów i polityka gromadzenia, która powinna być indywidualnie dostosowywana do charakteru zbioru. Przykładem może być Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, gdzie priorytetem stało się uzupełnianie (w miarę możliwości) utraconych w ponad 60% kolekcji historycznych i niewłączanie do zasobu obiektów przypadkowych lub o charakterze nieartystycznym. Rozwiązania wymagać będzie w najbliższej przyszłości kwestia dubletów, które można by wymieniać lub sprzedawać (tak jak to robiły i robią zbiory zagraniczne, szczególnie po połączeniu instytucji, np. Albertina po roku 1920 zorganizowała kilka aukcji, berliński Kupferstichkabinett), a za uzyskane środki zdobywać prace wartościowe, uzupełniające kolekcje. Odrębnym problemem są również dary, które często nie wpisują się w charakter zbioru, zarówno pod względem poziomu artystycznego, wartości historycznych, jak i zakresu kolekcji. Przekonanie o konieczności zamykania się zbiorów (wzór Biblioteki Uniwersyteckiej w Bambergu) jest rozwiązaniem skrajnym i nie zawsze koniecznym, choć niepozbawionym racjonalnej argumentacji. Jednak sugestia scalania kolekcji, a raczej wchłaniania niewielkich zbiorów przez duże kolekcje

uzupełniane sukcesywnie, a przeszukiwanie odbywa się na wszystkich poziomach. To tylko kilka z wielu niezwykle użytecznych funkcji. Poza udostępnianiem jest to profesjonalne narzędzie do zarządzania zbiorem.

⁴² Artykuł Małgorzaty Biłozór-Salwy w niniejszym tomie [inf. od aut.].

muzealne i historyczne jest już kwestia drażliwą⁴³. Gromadzenie i uzupełnianie zawsze powinno być ustalane indywidualnie, a nie drogą ogólnych zarządzeń, choć w przyszłości grozi nam być może powrót do egzemplarza obowiązkowego w dziedzinie grafiki. Dzięki temu obowiązkowi ustanowionemu w roku 1549 przez Franciszka I i potwierdzonego edyktem przez Ludwika XIV obecne zasoby Bibliothèque nationale de France przekraczają 12 mln jednostek! Przyjęty w 1819 r. dla uniwersyteckiej Biblioteki Publicznej w Warszawie egzemplarz obowiązkowy (obejmujący również litografie i inne dzieła graficzne) przyczynił się do zbudowania ogromnego obecnie (mimo strat wojennych) zasobu z tego okresu. Odrębną kwestią jest natomiast, które biblioteki poza Biblioteką Narodową będą musiały taki materiał gromadzić, jak również nałożenie tego obowiązku na artystów grafików drukujących nakłady w prywatnych pracowniach, poza oficjalnym obiegiem.

Badania i opracowania naukowe. W zakresie systematyki i opracowania tego typu zbiorów pierwsze wytyczne pozostawił bibliotekarz i kierownik zbiorów księcia Albrechta V, antwerpijczyk Samuel Quicchelberg (1529–1567) w *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi* (Monachium 1565)⁴⁴. Przedstawiając schemat układu zbiorów sztuki, zaliczył grafikę do tej samej klasy co malarstwo, wyodrębniając jednak rycinę jako jednostkę niezależną. Ryciny segregował według tematów na działy, a układ ten był stosowany jeszcze w wieku XVIII (Gabinet Rycin Stanisława Augusta⁴⁵) i XIX (Gwalbert Pawlikowski⁴⁶), kazał przechowywać w kartonach kilku formatów wraz z seriami oprawnymi i dziełami ilustrowanymi. Następny model Gabinetu Rycin wprowadził bibliofil i kolekcjoner Michel de Marolles w *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce* (Paris 1666 r.), układając swoją kolekcję 123 tys. rycin wg szkół i stuleci lub wg treści⁴⁷. Jedne z ostatnich wytycznych odnośnie do układu zbiorów graficznych dał drezdeński kustosz Karl-Heinrich von Heinecken w *Idée générale de collection* (Leipzig–Wien 1771) oraz Adam von Bartsch w *Le peintre-graveur* (Leipzig 1803–1821). Bartsch, kustosz wiedeńskich zbiorów cesarskich, wykorzystał opracowanie kolekcji Eugeniusza Sabaudzkiego sporządzone przez Jeana-Pierre'a Mariette'a, tworząc podstawy historii grafiki i naukowej metody układu oraz opracowania kolekcji graficznych.

⁴³ A. Jazdon, *op. cit.*, s. 154–157, na temat gromadzenia, wymiany oraz scalania kolekcji graficznych.

⁴⁴ E.M. Hajós, *The Concept of an Engravings Collection in the Year 1565: Quicchelberg, Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, „The Art Bulletin” Vol. 40, 1958, no. 2 (June), s. 151–156.

⁴⁵ T. Kossecka, *Gabinet Rycin króla Stanisława Augusta*, Warszawa 1999.

⁴⁶ Muzealnik i bibliofil, współpracownik Józefa Maksymiliana Ossolińskiego, który spisał jego kolekcję, przekazaną do Lwowa w 1827 roku.

⁴⁷ Marolles znał się na odbitkach i stanie zachowania. Mimo że cenił wyżej grafikę autorską niż reprodukcyjną, nie wprowadził tego podziału w swojej kolekcji. Tomy opisywały dzieła graficzne Marcantonio Raimondiego, Albrechta Dürera, Lucasa van Leyden, Wenzela Hollara (754 rycin !), Rembrandta, drzeworyty włoskie *chiaroscuro*.

Pionierami w tym zakresie w Polsce byli Stanisław Kostka Potocki oraz jego uczeń, Jan Feliks Piwowarski⁴⁸. Powyższe zasady mają mniejsze lub większe odzwierciedlenie we współcześnie funkcjonujących zbiorach graficznych, zwłaszcza w układzie kolekcji, ale i w jej podstawowym opracowaniu, choć nowoczesne metody badania dzieła rysunkowego i graficznego są rezultatem ostatnich 30 lat. Zapoczątkowany około 1970 r. proces modernizacji historii sztuki jako dyscypliny naukowej spowodował w latach osiemdziesiątych pojawienie się wielu nowych perspektyw badawczych⁴⁹. W dużej mierze przemiany te wiązały się z otwarciem historii sztuki na inne dyscypliny humanistyczne oraz na współczesną rzeczywistość społeczną, skutkując wchłonięciem nowych impulsów teoretycznych (semiotyka, estetyka recepcji, psychoanaliza, nowa historiografia, hermeneutyka, dekonstruktywizm itd.). Przemiany teoretyczne wiązały się również z wewnętrznym procesem modyfikacji metod badawczych, co miało miejsce zwłaszcza w obrębie niemieckiej metody hermeneutycznej (Hans Sedlmayr). W praktyce oznacza to nadal znany model: opis, analiza, interpretacja⁵⁰. Należy jednak podkreślić, że wszystkie etapy uległy znacznemu uszczegółowieniu w wyniku rozbudowanej metody i aparatu badawczego, a jedną z ważniejszych metod stały się badania papieru i zagadnienia techniczne, interpretacja zaś poszerzona została o nowe perspektywy badawcze. Nierozwiązanym u nas problemem pozostała terminologia grafiki i rysunku, a jej niejednoznaczność i dowolność stosowania wynika z jednej strony z braku odpowiednich słowników terminologicznych, z drugiej zaś z tradycji używania pewnych terminów.

Opracowanie⁵¹ zasobów przebiega na ogół wielopłaszczyznowo, od tworzenia podstawowych spisów i baz danych (wcześniej kart katalogowych lub muzealnych) w podziale na szkoły i artystów, po naukowo opracowane katalogi, które powinny być priorytetem. Najważniejsze, znaczące zbiory graficzne wydają korpusy swoich kolekcji, przede wszystkim rysunków⁵², rycin, ale i cenniejszych zespołów. Niepokoi w tym kontekście wypowiedź A. Jazdona: „zawsze dużym problemem i wysiłkiem dla bibliotek było drukowanie skomplikowanych w opracowaniu i drogich w produkcji a niskonakładowych (a więc nieprzynoszących zwrotu nakładów) katalogów tych zbiorów. Sytuacja uległa wyraźnej zmianie od momentu, kiedy i ta kategoria zbiorów została poddana procedurze opracowania komputerowego [...] jeszcze nie w stosunku do wszystkich kategorii tych

⁴⁸ Szczegółowo na ten temat: J. Czerzniewska, J. Talbierska, *Jan Feliks Piwowarski (1794–1859). Pierwszy kustosz Gabinetu Rycin Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego. W 150. rocznicę śmierci*, Warszawa: Neriton 2009.

⁴⁹ M. Bryl, *op. cit.*, *passim*.

⁵⁰ W obecnej metodologii dla dzieła graficznego zasadniczo podstawą jest „pierwsza” i „druga” historii sztuki, według koncepcji Sedlmayra. O metodologii i metodach: A. d’Allevera, *Metody i teorie historii sztuki*, przekł. E. i J. Jedlińscy, Kraków: Universitas 2008.

⁵¹ A. Jazon, *op. cit.*, s. 157, niewiele poświęca uwagi temu zagadnieniu, zdecydowanie podając ogólne zasady tworzenia norm, katalogów centralnych.

⁵² Najczęściej w podziale na szkoły przy dużych kolekcjach, jak np. *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450* (Staatliche Graphische Sammlung München).

zbiorów mamy opracowane normy [...], ale prace w tym zakresie przebiegają chyba właściwie i w niedługiej przyszłości ten problem powinien przestać istnieć”⁵³. Otóż należy wyraźnie podkreślić, że żadne bazy, zwłaszcza te tworzone na zasadzie doraźnych spisów z ograniczonym (lub bez) aparatem badawczym nie zastąpią naukowego katalogu zbiorów, przy czym wariantem optymalnym byłoby jednocześnie publikowanie wersji drukowanych oraz elektronicznych (tu z pewnymi ograniczeniami i zabezpieczeniami przed pirackim kopiowaniem zarówno ilustracji, jak i tekstu).

Nie zawsze charakter i zawartość zbioru sprzyja opracowaniu naukowemu. Jednak szczególnie w wypadku kolekcji o wysokiej randze artystycznej prowadzenie prac badawczych wydaje się oczywiste i niezbędne, choć można pewnie zastosować i model zbioru graficznego – magazynu, udostępniającego swoje skarby jedynie na wystawy lub potrzeby badaczy zewnętrznych. Podstawą sukcesów na polu naukowym jest stworzenie kompetentnego zespołu przygotowanego pod względem merytorycznym i chcącego takie prace podjąć. Przywoływany tu wielokrotnie artykuł Artura Jazdona poruszał także kwestie opracowania merytorycznego zbiorów specjalnych, w tym graficznych⁵⁴. Autor mimo uwag o „elitarności” pracowników tam zatrudnionych podziela słuszność zatrudniania specjalistów, tu: historyków sztuki, widząc w nich dodatkowo osoby aktywne w działalności bibliotecznej. Rysunek i grafika są jednak takimi dziedzinami, które wymagają od historyka sztuki nie tylko wszechstronnej wiedzy z zakresu malarstwa, rzeźby i architektury, z historii grafiki, rysunku i książki, znajomości historii papieru oraz filigranów i nowoczesnych metod jego badania, lecz także pogłębionego warsztatu badacza grafiki i/lub rysunku, stosującego nowoczesną metodologię i metodę w tej dziedzinie, na co składają się w dużej mierze studyjne pobyty w innych zbiorach, możliwość porównywania dzieł rysunkowych, stanów odbitek graficznych, czego nie zastąpią najlepsze bazy elektroniczne.

Odrębnym zagadnieniem, choć ściśle łączącym się z opracowaniem i udostępnianiem, jest digitalizacja tych zbiorów, która ma pełnić przynajmniej kilka funkcji: dokumentacji i ochrony obiektów oryginalnych oraz informacji o tych obiektach. Polska Norma przygotowana przez Bibliotekę Narodową dla opisu tzw. dokumentu ikonograficznego jest przykładem próby uporania się z niejednolitym materiałem gromadzonym w różnych instytucjach, ale i przykładem niepotrzebnej unifikacji i próby przystosowania obcego, niefunkcjonalnego formatu (opis bibliograficzny MARC 21) do zbiorów artystycznych. Digitalizacja zbiorów graficznych, niezależnie od ich zasobów i specyfiki, jest nieuchronna i pożyteczna, jednak brane pod uwagę powinny być nie tylko oczekiwania przyszłych użytkowników baz i katalogów on-line, lecz również, a może przede wszystkim, postulaty kustoszy chroniących, udostępniających i opracowujących

⁵³ A. Jazon, *op. cit.*, s. 157, na ten temat obszernie K. Ślaska, *Komputerowe opracowanie zbiorów specjalnych – przegląd problemów*, [w:] *Zbiory zabytkowe w bibliotekach publicznych*, Opole 1988, s. 23–28.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 164–168.

tego typu kolekcje. Pytanie brzmi bowiem: „jak to zrobić?”, a nie: „czy digitalizować?” i podstawowym kryterium przy podejmowaniu decyzji powinna być pełna świadomość różnorodnych konsekwencji takich działań i związanych z tym problemów oraz wybór właściwej metody postępowania, zawsze indywidualnie dostosowanej do konkretnego zbioru. Można zaobserwować dwie odmienne filozofie z tym związane. Pierwsza zakłada „wrzucenie” jak najszybciej i docelowo w całości całego zasobu do sieci lub baz danych, z najprostszym opisem (autor, tytuł, sygnatura, wymiary, technika) bez zbędnego „naukowego balastu”. Ma to na celu przede wszystkim ograniczenie lub wyłączenie z udostępniania obiektów oryginalnych oraz możliwość dostępu do zbioru dla każdego użytkownika, przy czym idea zakładająca, że każdy użytkownik poradzi sobie z przekazem wizualnym (stąd negowanie konieczności pełniejszego opracowania obiektu), wydaje się na zbyt optymistyczna. Druga postawa zakłada wieloetapowy i wszechstronny plan działań, wykluczający użycie przypadkowych formatów opisu na rzecz przygotowania i wdrożenia profesjonalnego programu muzealnego dostosowanego do zawartości zbioru graficznego. Za jego pomocą można będzie stworzyć, zarówno dla zbioru, jak i jego zewnętrznych użytkowników, modyfikowalne i sukcesywnie uzupełniane bazy, zawierające zdigitalizowane obrazy obiektów (rysunków, rycin, ekslibrisów, miniatur itp.), ich opisy oraz wszystkie specyficzne dla nich charakterystyki, z zastosowaniem aparatu naukowego, metodologii i metody przyjętej dla tego rodzaju dzieł sztuki. Przykładem tej drogi może być m.in. florencki Gabinetto dei Disegni e Stampe i przyjęta względem digitalizacji zbioru polityka jego dyrektorki, dr Marzii Faietti⁵⁵, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum XX Lubomirskich, stanowiące część Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, jak również Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Zbiory graficzne, zwłaszcza te o historycznej i nieprzypadkowej proveniencji, dobrej klasy artystycznej kolekcje, nie mogą stać się jedynie magazynem materiału obrazkowego udostępnionego w bazach danych i katalogach on-line. Takie bazy, prezentujące zdigitalizowany materiał, powinny być ostatnim etapem, wynikiem podjętych prac badawczych i naukowego opracowania zespołów.

Artistic Collections, Special Collections or Iconographic Collections? Typology and Functions

Summary

The article distinguishes and defines various categories of the so-called “iconographic collections” (including Print Room, Department of Graphics and Drawings, iconographic collection). However, there is a difference between high quality works of art, such as drawings and prints, artistic photographs, and illustrated press cuttings or multiple reproductions of works of art and archi-

⁵⁵ Podjęto planową digitalizację zbioru, tworząc indywidualny program w kooperacji ze Scuola Normale Superiore di Pisa oraz Kunsthistorisches Institut we Florencji (Max Planck Institut).

texture, which are used only for information and documentation purposes. The substantial content of a collection determines its functions, organisation and tasks. Many institutions housing various collections combine academic work with exhibitions, making the collections available with basic editing, protection and preservation with digitalisation of items. The term “iconographic collection,” used mainly with reference to collections in libraries and archives, covers both excellent historic collections and random sets acquired by means of purchases, donations, deposits or the so-called wartime compensation. These collections contain “iconographic documents” that make up sets, less numerous groups or single items. They include both original works of art (artistic and architectural drawings, prints, graphic plates, wood engraving blocks, miniatures, original photographs and even oil or tempera paintings) and postcards, illustrated press cuttings, reproductions, examples of photographic documentation, cataloguing drawings (conservation documentation), and others. The problem does not really concern such items as old printed books, manuscripts, music-related material and maps, traditionally treated separately because of their distinct nature; troubles start with “iconography”. This term, used initially by Greek writers as *eikonographia* to denote a visual representation, has been transferred directly to the “iconographic document” (or visual document, a term preferred by American authors) and thus to every image, regardless of its typology, form or carrier, as well as artistic, aesthetic, informative or cognitive values.