

## AUTOREFERAT

### Studia i uzyskane tytuły naukowe

Studia z historii sztuki ukończyłam z wyróżnieniem w 1998 roku w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego na podstawie pracy *Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic. Przyczynek do badań nad XIX-wiecznym kolekcjonerstwem*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Marii Poprzęckiej (recenzent: dr hab. Waldemar Baraniewski; praca opublikowana).

W 1998 roku rozpoczęłam studia doktoranckie na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Ponadto, w roku akademickim 2002/2003 studiowałam w Dipartimento di Storia, Università Ca' Foscari di Venezia w ramach programu European Doctorate in Social History. Tytuły doktora nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce (Wydział Historyczny UW) i European Doctorate in the Social History of Europe and the Mediterranean (Università Ca' Foscari) uzyskałam w 2005 roku na podstawie rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Marii Poprzęckiej i prof. Maria Infelisego pt. *Sztuka ceremonial informacji. Kształtowanie się kultury dworskiej w Warszawie Stanisława Augusta Poniatowskiego / Art Ceremonial Information. The court culture in Stanisław August Poniatowski's Warsaw* (recenzenci: prof. dr hab. Juliusz Chrościcki i prof. dr hab. Krzysztof Pomian; praca opublikowana).

Ponadto uczestniczyłam w kursach specjalizacyjnych i szkołach letnich, dzięki którym uzyskałam podstawy innych dyscyplin naukowych, do których metod i kwestionariuszy odwołuję się prowadzonych badaniach (m.in. *Cultural Heritage in Danger* – szkoła letnia Central European University w Budapeszcie, 1997 r.; *Economia*

*e Arte* – kurs specjalizacyjny Istituto Internazionale di Storia Economica Francesco Datini, 1999; *Historical Anthropology - History of Household, Family and Kinship* – szkoła letnia zorganizowana przez Max-Planck Instiut für Geschichte w Getyndze, 2002).

### **Zatrudnienie**

Od października 2004 roku jestem zatrudnioną w Zakładzie Sztuki Dawnej Instytutu Sztuki PAN, najpierw na stanowisku asystenta, a od marca 2005 roku – adiunkta. Ponadto od 2000 roku jestem zatrudniona w wymiarze ½ etatu w Dziale Malarstwa Europejskiego Muzeum Narodowego w Warszawie (od 2010 roku do dziś – urlop wychowawczy i urlop bezpłatny).

### **Osiągnięcie naukowe**

Na podstawie art. 16 ust. 2 *Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym ...* przedstawiam jako swoje osiągnięcie naukowe monografię pt. *Bernardo Bellotto i jego drezdeński apartament. O tożsamości społecznej i artystycznej weneckiego wedytysty*, Warszawa IS PAN 2014 (recenzenci wydawniczy: prof. Michael North, dr Anna Oleńska).

Moje zainteresowania naukowe od czasów studiów wiążą się z zakreśloną przez Krzysztofa Pomiana w przełomowej książce *Collectioneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise XVIe–XVIIIe siècle* (1987) dyscypliną badań nad kolekcjonerstwem. Wychodząc od zbiorów przedmiotów zastanawiam się nad ich wytwarzaniem, krążeniem, użytkowaniem. Choć moje badania dotyczą w pierwszym rzędzie zbiorów, które na różnych poziomach związane są z wytwórczością artystyczną, to w ich analizie kieruję się kwestionariuszami historii sztuki, nauki, idei, historii społecznej i ekonomii, traktując tym samym badania nad kolekcjonerstwem jako część historii kultury. Od czasów studiów doktoranckich zajmuję się w szczególności XVIII-wiecznym kolekcjonerstwem, analizując uwikłanie celowo gromadzonych i eksponowanych przedmiotów w kulturę dworską i salonową, w ówczesną politykę, dyplomację, rynek

sztuki itd. Ważną inspirację tych badań stanowią prace z zakresu społecznej i ekonomicznej historii sztuki (Francis Haskell, Peter Burke, Guido Guerzoni, Katie Scott, by wymienić tylko kilka nazwisk autorów, których prace stanowią dla mnie metodologiczną podstawę), w szczególności te skoncentrowane na włoskim kręgu kulturowym. Znaczenie modeli wykształconych w Wenecji, Rzymie, Florencji czy Neapolu dla kształtowania się XVIII-wiecznego zaalpejskiego kolekcjonerstwa od lat stanowi przedmiot moich badań.

O ile celem zarówno mojej pracy magisterskiej, jak i rozprawy doktorskiej było zanalizowanie na konkretnych studiach przypadku dwóch europejskich modeli kolekcjonerstwa – kolekcji określonej przeze mnie mianem „turystycznej” oraz oświeceniowej kolekcji dworskiej – o tyle przedstawione tu osiągnięcie naukowe proponuje nowe spojrzenie na życie i twórczość jednego z pierwszoplanowych XVIII-wiecznych artystów dworskich, dla którego punktem wyjścia jest analiza wypełniających jego mieszkanie przedmiotów.

Monografia *Bernardo Bellotto i jego drezdeński apartament. O tożsamości społecznej i artystycznej weneckiego wedutysty* proponuje spojrzenie na życie i twórczość Bernarda Bellotta, które podważa ugruntowaną w literaturze przedmiotu tendencję do sztywnego ujmowania biografii artystycznej tego malarza w kolejne okresy wyznaczone przez etapy jego kariery. Jej tematem jest weneccjanin i wedutysta dążący do osiągnięcia wysokiej pozycji społecznej i ekonomicznej w Dreźnie czasów Augusta III i twórczo operujący konwencjami artystycznymi wypracowanymi w rodzinnym mieście.

Punktem wyjścia dla moich rozważań jest wyjątkowy dokument odnaleziony w Dziale Rękopisów Biblioteki Litewskiej Akademii Nauk (zamieszczony w monografii jako aneks) – *Catalogo de danni ch'ho'avuto io, Bernardo Belotto de Canaletto l'anno 1760 (nel bombardamento che fece il re di Prussia) nel mio alogio nella Salz. Gassen in casa del sigre Caesar, del valore di talleri cinquanta mille*. Jest to dwudziestostronicowy, napisany w dialekcie weneckim szczegółowy inwentarz, sporządzony przez Bellotta po powrocie do Drezna na początku 1762 roku, w którym opisane są materialne straty poniesione przez artystę podczas oblężenia stolicy Saksonii przez wojska pruskie w lipcu 1760 roku. Wśród licznych zniszczonych wówczas przez

bomby budynków znalazła się również kamienica, w której artysta w pierwszym okresie drezdeńskim wynajmował apartament i gdzie przed wyjazdem do Wiednia zdeponował u sąsiadów swoje meble i inne cenne przedmioty. W tej książce interpretowany na wielu płaszczyznach inwentarz – źródło traktowane w monografiach artystów marginalnie – umieszczone zostaje w centrum rozważań. *Catalogo* jest bowiem inwentarzem jedynym w swoim rodzaju. Jest to nie tylko jeden z najbardziej szczegółowych opisów domów osiemnastowiecznego artysty, nie tylko przedstawia on obraz jego materialnego otoczenia u szczytu kariery, ale stanowi on ponadto świadectwo nie spisującego inwentarz rzeczoznawcy, lecz samego autora wystroju wnętrz i nadanego im znaczenia.

W pierwszej części monografii, rekonstruując wygląd apartamentu Bellotta i analizując bliżej dwa jego wnętrza – gabinet obrazów i bibliotekę – zastanawiam się, co „mówią” one o pozycji społecznej artysty, jego horyzontach i aspiracjach. Przedmioty zapewniające dom Bellotta, nabywane celowo i rozmieszczone wedle dających się uchwycić reguł, są tu traktowane przeze mnie jako komunikatory. Sam inwentarz analizuję zaś jako tekst, w którym Bellotto określa się za pośrednictwem materialnego świata przedmiotów. Moja analiza odsłania zupełnie nieznaną sylwetkę weneckiego wedytysty: kolekcjonera, bibliofila, człowieka o szerokich horyzontach intelektualnych, współtwórcy i uczestnika kultury kreowanej w kręgach europejskich elit. Jego drezdeński apartament odczytuję jako złożoną konstrukcję, wyrastającą zarówno z modeli elitarniej kultury weneckiej, jak i tych wypracowanych na drezdeńskim dworze Augusta III. Analiza *Catalogo* staje się więc dla mnie podstawą do rozważenia na przykładzie Bernarda Bellotta kapitalnego i ciągle słabo zbadanego zagadnienia – procesu adaptacji migrującego osiemnastowiecznego twórcy do nowych sytuacji: kulturowych, społecznych i artystycznych. Wynika z niej, że przynajmniej w przypadku kreacji wizerunku społecznego i artystycznego weneckiego malarza mamy do czynienia z w pełni świadomym odwoływaniem się zarówno do wzorów rodzimych, weneckich, jak i do znacznie bardziej kosmopolitycznych – drezdeńskich. Bellotto jawi się wręcz jako mistrz w operowaniu konwencjami saskiej kultury dworskiej i weneckiej kultury mieszczańskiej, odmiennych w Wenecji i Dreźnie wariantów kultury salonowej i świata artystów.

W drugiej części monografii, wychodząc od wskazówek i nowych informacji zawartych w *Catalogo*, proponuję spojrzenie na trzy przykłady z drezdeńskiej twórczości Bellotta z perspektywy akulturacji. Obecność najsłynniejszej weneckiej książki kostiumowej, *De gli abiti antichi et moderni* Cesarego Vecellia, stała się dla mnie punktem wyjścia do przedstawienia nowej interpretacji *Fantazji architektonicznej z autoportretem w stroju weneckiego patrycjusza*. Obraz ten został zestawiony przez artystę na pierwszej wystawie Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie w 1765 roku ze znanym tylko z opisu kaprysem architektonicznym, odczytywanym przeze mnie jako portret zbiorowy, na którym artysta ukazał się wśród najważniejszych członków drezdeńskiego dworu. Te dwa autoportrety musiały się uzupełniać, a kluczem do ich właściwego odczytania jest swoisty w Wenecji i na drezdeńskim dworze język stroju, hierarchii społecznych i maskarady. Zamieszczony w *Catalogo* szczegółowy opis warsztatu rytowniczego jest z kolei punktem wyjścia do nowej interpretacji twórczości graficznej Bellotta, analizowanej na tle odmiennie działających w Dreźnie i w Wenecji systemów produkcji i rynków zbytu ilustrowanych książek i grafiki luksusowej. Rytowane widoki Drezna i Pirny nawiązują do wykształconych w tych ośrodkach odmiennych tradycji: weneckiego gatunku cykli wedut i doprowadzonego w Dreźnie czasów Augusta III do perfekcji gatunku *recueil*. Takie spojrzenie skłoniło również do postawienia hipotezy, iż cykle te oparte były na mecenacie dworskim, oraz do zastanowienia się nad sposobami ich dystrybucji. Wymienione w *Catalogo* książki poświęcone lizbońskiemu trzęsieniu ziemi z 1755 roku skłoniły mnie wreszcie do rozpatrzenia *Ruin Pirnaische Vorstadt* i *Ruin Kreuzkirche* – zarówno w wersji malarskiej, jak i w graficznej – w kategoriach osiemnastowiecznego obrazu katastrofy. Porównanie tych dzieł Bellotta z ikonografią zniszczenia Lizbony pozwoliło na ich przeanalizowanie jako aktualnego „oświeceniowego” wyobrażenia kataklizmu (w tym wypadku wojny), ukazanego za pośrednictwem weneckiej weduty. Zaproponowane przeze mnie trzy interpretacje doskonale odzwierciedlają charakteryzującą Bellotta – a także innych wedutystów weneckich, którym udało się odnieść zaalpejski sukces – umiejętność zonglowania stylem techniką czy tematyką. Artysta nie tylko zaadaptował gatunek weduty do przedstawiania innych niż weneckie miejskich krajobrazów, ale, by przystosować się do nowych wymagań rynkowych, w drugim okresie drezdeńskim

(1762–1767) malował portrety, sceny alegoryczne czy biblijne, zaś na dworze Stanisława Augusta parał się mało popularną na łagunie techniką fresku.

Analizując życie i twórczość Bernarda Bellotta przez pryzmat procesów akulturacji dostrzegam nowe i ważne zagadnie badawcze, jakim jest zjawisko migrujących ówczesnych artystów, których kariera rozwijała się w różnych, nieraz odległych ośrodkach i dla których podróżowanie było wręcz stylem życia. Z jednej strony Wenecja należała do głównych centrów, z którego wywodzili się osiemnastowieczni artyści-podróżnicy; z drugiej – Drezno Augusta III było jednym z najważniejszych kosmopolitycznych ośrodków artystycznych. W konkluzji książki staram się więc zaproponować wstępny kwestionariusz badawczy zagadnienia, które poruszane jest tylko na marginesie monograficznych prac poświęconych najświetniejszym XVIII-wiecznym artystom-podróżnikom.

#### **Pozostałe osiągnięcia naukowe**

Jak już wspomniałam, monografia *Bernardo Bellotto i jego drezdeński apartament ...* wynika z zainteresowań badawczych, które koncentrują się na zagadnieniach osiemnastowiecznego kolekcjonerstwa, rynku sztuki i kultury dworskiej. Moja rozprawa doktorska, wydana w w 2007 roku, stanowi próbę zmierzenia się na przykładzie zbiorów Stanisława Augusta z problematyką kolekcji dworskiej widzianej w możliwie szerokim kontekście, uwzględniającym typowe dla XVIII wieku zjawiska z obszaru kultury, polityki, obyczajowości. W prowadzonych od momentu obrony doktoratu badaniach przyjrzałam się zagadnieniu kolekcjonerstwa obrazów opartego na modelach europejskich w XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej, koncentrując się w szczególności na wzorcach wykształconych w takich ośrodkach kolekcjonerstwa i rynku sztuki, jak Drezno, Paryż i Wenecja. Badania prowadzone przeze mnie w Archivio Segreto Vaticano oraz w Archivio dei Cerimonieri Pontifici w ramach stypendium Bibliotheca Hertziana – które podejmują zanalizowane przeze mnie w rozprawie doktorskiej zagadnienie darów dyplomatycznych – pozwoliły mi zaś na zarysowanie problematyki wykorzystania artystycznych podarków w papieskiej dyplomacji.

Drugi obszar moich zainteresowań naukowych sytuuje się na pograniczu historii kolekcjonerstwa, badań nad dziedzictwem kulturowym (*heritage studies*), pamięcią, historii nauki i historii fotografii i wyrasta z prac prowadzonych przeze mnie od 2007 roku wspólnie z Piotrem Jamskim, Barbarą Jamską i Izabelą Kopanią nad uporządkowaniem i opracowaniem spuścizny fotograficznej Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości.

Po pierwsze, zbiory te stały się dla mnie punktem wyjścia dla poruszenia kapitalnego i dotąd słabo zbadanego zagadnienia, jakim jest fotografia dokumentacyjna dziedzictwa kulturowego rozumiana jako ważne ponadnarodowe zjawisko kulturowe. W ramach projektu finansowanego przez Fundację na Rzecz Nauki Polskiej (*Fotografia dokumentacyjna i tworzenie tożsamości kulturowych w Europie na przełomie XIX i XX wieku*) wspólnie z prof. Elizabeth Edwards (Photographic History Reseach Centre, De Montfort University, Leicester) organizuję obecnie międzynarodowe seminarium naukowe pt. *Survey Photography and Cultural Heritage in Europe (1851–1945). Expanding the Field*. W prowadzonych w ramach tego projektu badaniach koncentruję się w szczególności na wyprawach dokumentacyjnych podejmowanych w skomplikowanych realiach społecznych, politycznych i kulturowych ziem dawnej Rzeczypospolitej w okresie od końca XIX wieku do ok. 1918 roku. Fotografiją dokumentującą dziedzictwo kulturowe rozpatruję jako środek, a wyprawy fotograficzne jako proces tworzenia złożonych tożsamości kulturowych w tej części Europy. Założenia badawcze projektu, przedstawione w formie konspektu książki (*book proposal*) pt. *Photography and the Making of Eastern Europe: Conflicting Identities. Cultural Heritage (1859–1945)* otrzymały pozytywne recenzje: książka, nad którą obecnie pracuję, ma ukazać się w nowej serii naukowej wydawnictwa Bloomsbury Publishing *Photographies Histories / Histories Photographies* na przełomie 2016 i 2017 roku.

Po drugie, poszukując kontekstu, w którym należałoby umieścić zbiory fotograficzne Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości wyodrębniłam nowe zagadnienie badawcze: archiwów wizualnych dziedzictwa kulturowego (przedstawione we współredagowanej przeze mnie i Izabelę Kopanię książce *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Archeologia, etnografia, historia sztuki,*

2014). Tą nazwą określam liczne (nie tylko fotograficzne) zbiory ikonograficzne obrazujące pejzaż kulturowy, architekturę, folklor, dzieła sztuki itp., których celem była dokumentacja i zachowanie ważnych elementów dziedzictwa kulturowego. Są one kapitalnym, w Polsce (ale też i na świecie) wciąż niewykorzystanym źródłem do badań nad m.in.: historią poszczególnych dyscyplin naukowych, które w centrum stawiają materialne wytwory kultury; kształtowaniem się kategorii dziedzictwa kulturowego i związanych z nim instytucji; zagadnieniem „ilustracyjnego” badania przeszłości.

Po trzecie, w ramach projektu finansowanego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki (*Zbiory ikonograficzne Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości. Historia, zasób, znaczenie*) rozpatruję archiwum fotograficzne Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości jako zwieńczenie (analizowanej po raz pierwszy w ten sposób) stuletniej tradycji poszukiwania i ustalenia narodowych „starożytności”, której celem było określenie polskiego narodu za pośrednictwem wizerunków, wytworów jego kultury i charakterystycznego dlań krajobrazu kulturowego, a tym samym stworzenie sugestywnego obrazu będącego podstawą polskiej tożsamości. Punktem wyjścia jest dla mnie odnaleziony w ramach tego projektu inwentarz *Zbioru rycin* Towarzystwa – tworzonej równolegle z archiwum fotograficznym kolekcji fotografii, rycin, rysunków, wycinków z gazet, ilustrowanych albumów i książek. To źródło nie tylko rzuca nowe światło na rozpatrywane dotąd oddzielnie kolekcje, które dziś znajdują się w Instytucie Sztuki PAN oraz w kilku działach Muzeum Narodowego w Warszawie, ale pozwala też na szczegółową rekonstrukcję jego kształtu i historii. Zestawiając ze sobą nazwiska twórców tego zbioru z tymi poprzednich właścicieli, ofiarodawców i twórców poszczególnych jego członów, do których odsyłają inwentarze (m.in. Zygmunta Vogla, Joachima Lelewela, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Karola Beyera, Zygmunta Glogera czy Mathiasa Bersohna), zauważam, że łączy ich ilustracyjne podejście do przeszłości. Wspomniany inwentarz jest dla mnie podstawą do zarysowania historii wychodzącego od ilustracji zainteresowania polską przeszłością, a także do rozważań, które doprowadziły mnie do zdefiniowania pojęć ilustracji starożytniczej, kolekcji ikonograficznej, albumu starożytniczego. Esej, w którym prezentuję te badania, zostanie wydany na przełomie



2014 i 2015 roku w książce *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, która stanowić będzie pierwszą w Polsce (i jedną z niewielu na świecie) dogłębną monografię zbiorów ikonograficznych, która z jednej strony kieruje się kwestionariuszem badań historyków fotografii (zwłaszcza tego zaproponowanego przez Elizabeth Edwards), z drugiej zaś – przekracza granice tej dyscypliny, pokazując nierozzerwalne związki, jakie łączyły dokumentację fotograficzną z rysunkowymi technikami dokumentacyjnymi oraz stojące u ich źródeł modele kulturowe. Książka będzie wprowadzeniem do autorskiej bazy danych zbiorów ikonograficznych Towarzystwa. Jej założeniem jest, po pierwsze, to, że fotografie – podobnie, jak i ilustracje wykonane w innych technikach – powinny być rozpatrywane jako obiekty same w sobie, a nie jako nośniki, na których przedstawione są konkretne budynki, czy dzieła sztuki. Po drugie, wychodząc od odnalezionych inwentarzy zespół realizujący projekt rekonstruuje w niej kształt, porządek i znaczenie nadane tym zbiorom przez jej twórców, pomijając tym samym dokonywane dzisiaj, nieraz zgoła odmienne interpretacje i klasyfikacje.

Po czwarte, szczególnym tematem moich badań są społeczne, a od 1921 roku państwowe organizacje i instytucje, które od 1906 roku zajmowały się ochroną i dokumentacją elementów polskiego dziedzictwa kulturowego na terenie Rosji. Analizując w tym kontekście takie kwestie, jak restytucja kolekcji artystycznych, archiwalnych i bibliotecznych na podstawie XI artykułu Traktatu Ryskiego, kształtowanie się polskich muzeów w okresie ok. 1914–1921, fotograficzna dokumentacja polskich zabytków w czasie wojny i przewrotów rewolucyjnych, usiłuję zakreślić nowe zagadnienie badawcze: kształtowanie się pojęcia polskiego dziedzictwa kulturowego i kanonu polskich zabytków. Temu zagadnieniu poświęcona jest w dużej mierze współredagowana przeze mnie i Piotra Jamskiego książka *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości* (2010).

