

Autoreferat

1. Imię i nazwisko: Jakub Sito

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe:

- magister historii sztuki, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 1986
- doktor nauk humanistycznych w dziedzinie nauk o sztuce, Wydział Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego, 2000, tytuł dysertacji: *Tomasz Hutter, rzeźbiarz I połowy XVIII w. w Małopolsce*, promotor: prof. dr hab. Mariusz Karpowicz

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych:

od 2 II 1987 do chwili obecnej - Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (od 2 II 1987 do 30 VI 2000 – asystent, od 1 VII 2000 do 30 XI 2011 - adiunkt, od 1 XII 2011 - specjalista)

Podstawowe miejsce pracy: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki:

a. Jakub Sito, *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery – formacja artystyczna – organizacja produkcji*, Warszawa 2013, wydawnictwo Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, ss. 392, ISBN 978-83-63580-32-2.

b. Książka poświęcona jest trzem, wybranym warsztatom rzeźbiarskim Warszawy okresu późnego baroku i rokoka: Bartłomieja Michała Bernatowicza (zm. 1730), Johanna Georga Plerscha (ok. 1700 – 1774) i Franza Antona Vogta (zm. po 1760). Kryterium wyboru była szczególnie pozycja owych warsztatów na rozległym stołecznym rynku rzeźbiarskim oraz znaczące rozmiary ich produkcji. W mieście stanowiącym w okresie rządów Wettinów wielki plac budowy, gdzie w latach 1697-1763 działało ponad 25 podmiotów, za jakie należy uważać duże i małe warsztaty, a także artystów działających samodzielnie, to właśnie pracownie Bernatowicza, Plerscha i Vogta decydowały w pierwszym rzędzie o formie i przemianach rzeźby w kolejnych dekadach. Ilość składanych w ich ręce zamówień zapewniała mocną i stabilną pozycję ich warsztatów na warszawskim rynku zleceń, a szerzej także w rozległym geograficznie kręgu oddziaływania ośrodka stołecznego. W formie *case studies* zaprezentowałem tedy trzy reprezentatywne dla środowiska warszawskiego modele awansu rzeźbiarzy i zbudowanych przez nich zespołów współpracowników. Są to trzy różne przypadki znakomitych, ale zupełnie odmiennych i inaczej uwarunkowanych karier artystów reprezentujących kolejne generacje, a zarazem połączonych linią tradycji warsztatowej i „dziedziczną” pozycją na warszawskim rynku rzeźby. Bernatowicz pracował niemal wyłącznie na potrzeby zakonów. Dla tych potrzeb budował swój wielki zespół określany przeze mnie jako „przedsiębiorstwo” czy „korporację” rzeźbiarską. Plersch prezentuje sobą nade wszystko sylwetkę rzeźbiarza nadwornego. Uzyskawszy w 1735 r. tytuł *De erste Hofbildhauer*, pracował przy najważniejszych zleceniach królewskich: Zamku i Pałacu Saskim, traktując je jako główne źródło dochodów. Przez magnaterię i Kościół postrzegany był w kategoriach *virtuoso* – jako rzeźbiarz o najwyższych kwalifikacjach. Był twórcą o wysokich ambicjach i wysokiej samoświadomości artystycznej. Najbardziej nieuchwytny pozostaje status Vogta, który początkowo pozostawał w ekipie Plerscha jako wyróżniający się

współpracownik, a po odłączeniu się od niej i założeniu własnego warsztatu, działał zarówno dla magnaterii, jak i Kościoła.

Zgodnie z przyjętymi założeniami, rozważania swe podzieliłem na trzy zasadnicze części odnoszące się do każdego z warsztatów – Bernatowicza, Plerscha i Vogta. W kolejnych podrozdziałach: zrekonstruowałem w oparciu o materiał źródłowy biografie artystów, następnie przedstawiłem poszczególne etapy ich kariery w oparciu o dorobek zaprezentowany w układzie chronologicznym, podjąłem wynikię stąd kwestie organizacji warsztatu, przeanalizowałem formację artystyczną ich twórców w czołowych europejskich ośrodkach rzeźbiarskich, w końcu omówiłem niebagatelne zagadnienie współpracy rzeźbiarzy z architektami. W prezentacji karier poszczególnych rzeźbiarzy nieco odmiennie zostały rozłożone akcenty. Bernatowicza i Vogta zmuszony byłem wydobyć w zasadzie z niebytu. Pewnych, niepodważalnych danych na ich temat ujawniono dotąd niewiele, pozostawały one w rozproszeniu i pełne były niejasności. Stąd wynikała potrzeba daleko idącej, drobiazgowej rekonstrukcji ich biografii i dorobku w oparciu o nowo odkryte dane archiwalne. Powyższa analiza pozwoliła m. in. na wyodrębnienie dwóch współpracowników Bernatowicza stanowiących wyraźne osobowości twórcze decydujące o obliczu stylowym tego warsztatu. Na inne podejście, mniej szczegółowe pod względem archiwalnej rekonstrukcji biografii i *oeuvre*, mogłem sobie pozwolić w przypadku Plerscha, artysty mającego rozleglejszą od tamtych, dobrze już rozpoznaną bazę źródłową i nieporównanie obfitszą literaturę. Bogato udokumentowany dorobek tego długoletniego nadwornego rzeźbiarza królewskiego mógł za to zostać poddany szczegółowej interpretacji w odniesieniu do poszczególnych etapów kariery – najpierw na dworze Elżbiety Sieniawskiej, później w orbicie królewskiej, w końcu w kręgu magnaterii i zakonów osiadłych w stolicy.

Oddziaływanie sztuki europejskiej na twórców warsztatów warszawskich było do tej pory podejmowane w dość niewielkim stopniu. W książce wykazałem tymczasem, że zagraniczne wykształcenie było dla artystów znaczącym atutem na trudnym i wymagającym rynku stołecznym. Dla wszystkich trzech warsztatów wskazałem na znaczenie ważnego ośrodka środkowoeuropejskiego, jakim była Praga, w której silnie obecny od lat 80. XVII w. był berninizm, reprezentowany w XVIII w. przez Wenzela Jäckla, Ferdinanda Maximiliana Brokoffa i Matthiasa Bernharda Brauna. Dwóm pierwszym swą formację zawdzięczali członkowie warsztatu Bernatowicza, Braun wpłynął z kolei w głównej mierze na malowniczy styl Franza Antona Vogta. Johann Georg Plersch, dla którego punktem wyjścia również była Praga, w sposób nie budzący wątpliwości reprezentował jednak przede wszystkim kierunek rzymski. Wykazałem, iż w jego wypadku w grę musiał wchodzić kilkuletni pobyt nad Tybrem, gruntowne zapoznanie się z dziedzictwem XVII w. – głównie dorobkiem Berniniego i jego następców, a także wyraźna fascynacja współczesną rzeźbą rzymską. Plersch znał m. in. powstającą w latach jego rzymskiego pobytu (ok. 1720) dekorację rzeźbiarską bazyliki laterańskiej. Największe znaczenie miał dla niego pochodzący z Florencji Agostino Cornacchini, któremu warszawski artysta zawdzięczał podstawy rokokowego aspektu swego stylu.

Ważnym zagadnieniem badawczym, jaki postawiłem w odniesieniu do warszawskich rzeźbiarzy (przede wszystkim Bernatowicza i Plerscha) była ścisła współpraca ze stołecznymi architektami, reprezentującymi – podobnie jak artyści dłuta – europejskie horyzonty. Inspiracje odnajdywali głównie w architekturze Rzymu (Carlo Antonio Bay, Jakub Fontana) i Paryża (Jakub Fontana i Carl Friedrich Pöppelmann). Bernatowicz dopełniał rzeźbą projekty tzw. małej architektury wykonywane przez Baya, który ze swej strony nakreślał prawdopodobnie także zarys dekoracji figuralnej, by czasem wprost szczegółowo projektować figury, jak w przypadku nagrobka kardynała Radziejowskiego. Współpraca z architektami stanowiła nieomal zasadę funkcjonowania warsztatu Plerscha, który został prawdopodobnie sprowadzony do Warszawy przez jednego z warszawskich projektantów

obytych w środowisku rzymskim, najpewniej przez Benedykta Renarda. Ustaliłem iż niektóre dekoracje rzeźbiarskie znajdujące się na projektach takich architektów, jak Pöppelmann mł. i Fontana były przez nich rysowane z myślą o wykonawstwie konkretnie przez Plerscha, i to wraz ze szczegółami oddającymi stosowaną przez niego manierę. Z kolei sam Plersch, wraz z upływem czasu przejmował wiele z kompetencji projektowych, zwłaszcza w zakresie tzw. małej architektury, posługując się w tej mierze głównie pomysłami „z teki projektowej” Jakuba Fontany.

W zakończeniu książki wskazałem na rysujące się zagadnienie ciągłości pokoleniowej omówionych zespołów wynikające z ewidentnej podległości warsztatowej Plerscha wobec Bernatowicza i Vogta wobec Plerscha w początkach kariery obu tych mistrzów warszawskiego rokoka. Podkreślona ciągłość warsztatowa oraz nieprzerwana linia tradycji stoi – jak wykazałem – u podstaw wspólnoty stylowej trzech kolejnych warsztatów stołecznych tworzących zrąb „szkoły warszawskiej” w rzeźbie XVIII w.

Publikacja powstała na szerokiej bazie źródłowej, z wykorzystaniem m. in. materiałów dotąd niepublikowanych, np. informacji z warszawskich ksiąg metrykalnych, archiwaliów zakonnych (jezuitów, dominikanów, franciszkanów i in.) czy publikowanych jedynie częściowo, jak materiały do dziejów budowy Zamku Królewskiego, spalonych w czasie wojny (z tzw. Tek Batowskiego) i ocalałych (z Archiwum Głównego Akt Dawnych), a także tych przytaczanych w literaturze teraz wszakże poddanych reinterpretacji, często głębokiej. Nie należy przy tym zapominać o ogromnej skali zniszczeń (zwłaszcza w roku 1944) archiwaliów warszawskich, analogicznych do zniszczeń samej substancji zabytkowej.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych

1. Główny nurt moich zainteresowań historyczno-artystycznych wiąże się z kulturą artystyczną Warszawy XVII-XVIII w., przede wszystkim z rzeźbą i architekturą okresu saskiego. Nad tematyką tą pracuję od momentu publikacji doktoratu. Pierwsze artykuły ukazały się w roku 2004 (zał. 3 B. poz. V.2, IV.8) zaś swego rodzaju uwieńczeniem tego nurtu badań stały się prace syntetyczne – moja książka (zał. 3 B. poz. I.6), która jest podstawą ubiegania się o wszczęcie przewodu habilitacyjnego, a także duży artykuł poświęcony rzeźbiarzom nadwornym Augusta II i Augusta III (zał. 3 B. poz. IV.36). Napisane przeze mnie teksty oparte są najczęściej na źródłach archiwalnych – rękopiśmiennych i rysunkowych (projekty architektoniczne i rzeźbiarskie) – najczęściej nieznanych, bądź znanych jedynie fragmentarycznie, przeważnie domagających się pogłębionej, a czasami wręcz ponownej interpretacji i konfrontacji z badaniami analitycznymi nad dziełem sztuki. Nowe ustalenia archiwalne konfrontowałem zawsze z literaturą przedmiotu, w tym – w miarę potrzeb – z dorobkiem europejskiej historii sztuki. Wyjaśniałem okoliczności powstania ważnych dzieł sztuki w Warszawie i w kręgu jej oddziaływania, ujawniłem nieznane dotąd zabytki, dokonałem szeregu atrybucji, określałem powiązania formalno-stylistyczne dzieł, rekonstruowałem ciągi typologiczne, interpretowałem również treści ideowe, a także kompletowałem *oeuvre* poszczególnych artystów czy ukazywałem problematykę mecenatu – królewskiego, magnackiego i duchownego. Celem moich badań i publikacji była próba rekonstrukcji obrazu środowiska artystycznego saskiej Warszawy, jego produkcji i oddziaływania. Szczególnym zainteresowaniem darzyłem kwestię związków rzeźby warszawskiej z Europą, z wielkimi centrami rzeźbiarskimi. Wskazywałem na rolę w tym względzie Pragi (zał. 3 B. poz. I.6, IV.32) Wiednia (zał. 3 B. poz. II.4, IV.9, IV.28, IV.30), Drezna (zał. 3 B. poz. IV.13, IV.27, IV.29, IV.35, IV.36), Rzymu (zał. 3 B. poz. I.6, II.4, III.1, IV.9, IV.24, V.3) i Paryża (zał. 3 B. poz. I.6, IV.17, IV.19, IV.20). Oddziaływanie tych ośrodków dokonywało się – jak dowodziłem – bądź to bezpośrednio przez transfer artystów

(pochodzących z Europy Środkowej, czy rzadziej z Zachodniej), przez import projektów, bądź też pośrednio przez przenikanie wzorów formalnych. W związku z ostatnią kwestią badałem problematykę oddziaływania europejskich wzorów graficznych – głównie francuskich – na małą architekturę i rzeźbę warszawską (zał. 3 B. poz. IV.19, IV.20). Do znaczących osiągnięć zaliczam ustalenie precyzyjnych okoliczności powstania wraz ze szczegółami datowania wykonanego w Paryżu w *atelier* Juste-Aurele Meissoniera tzw. Złotego Salonu w pałacu Czartoryskich w Puławach oraz listy artystów i rzemieślników przy nim zatrudnionych (zał. 3 B. poz. IV.17). W swoich pracach starałem się zawsze dostrzegać ściśle powiązania architektury i rzeźby figuralnej wiążących się w zintegrowane dzieło sztuki. Niebagatelna rola przypadała w Warszawie w tym względzie dziełom tzw. małej architektury – ołtarzom, ambonom, nagrobkom, epitafiom, etc. – projektowanym najczęściej przez architektów, rzadziej przez rzeźbiarzy, choć zawsze w ścisłej współpracy obu tych grup zawodowych. Wskazywałem na to jako na regułę w odniesieniu do pałacu Brühla (zał. 3 B. poz. IV.13, IV.35), pałacu Elżbiety Sieniawskiej w Wilanowie (zał. 3 B. poz. I.4, I.6, III.3, IV.14, IV.16), pałacu Czartoryskich na Krakowskim Przedmieściu (zał. 3 B. poz. I.5), kościoła wizytek, (zał. 3 B. poz. I.3, I.6, III.1), kościoła paulinów (zał. 3 B. poz. I.6, II.3, IV.2, IV.31), nagrobka księżnej de Bouillon (zał. 3 B. poz. II.4), a zwłaszcza wyposażenia kościoła misjonarzy p.w. Św. Krzyża. Temu ostatniemu poświęciłem szereg artykułów monograficznych w zbiorowym opracowaniu warszawskiej świątyni (zał. 3 B. poz. IV. 22, IV.23, IV.24, IV.25, IV.26). Swoje zainteresowanie kierowałem zarówno ku warszawskiemu środowisku artystycznemu jako całości (zał. 3 B. poz. I.6), wyróżniającym się w nim grupom narodowościowym (np. Niemcom) (zał. 3 B. poz. IV.18), jak i ku poszczególnym artystom, takim jak Bartłomiej Michał Bernatowicz (zał. 3 A. poz. 10; zał. 3 B. poz. IV.8, IV.24, IV.25, V.3), Johann Georg Plersch (zał. 3 B. poz. III.1, III.3, IV.9, IV.25, IV.26, IV.33, IV.34), Johann Chrisostom Redler (zał. 3 B. poz. IV.28), Franz Anton Vogt (zał. 3 B. poz. IV.32), Martin Schnell (zał. 3 B. poz. III.4). Analizowałem rolę materiału w architekturze i rzeźbie warszawskiej (zał. 3 B. poz. IV.16). Ważnym segmentem moich prac w tym obszarze badawczym była krytyczna edycja źródeł odnoszących się do tak znaczących dysponentów sztuki, jak Elżbieta Sieniawska (zał. 3 B. poz. I.4, IV.14), czy Aleksander August i Maria Zofia Czartoryscy (zał. 3 B. poz. I.5). Efektem moich badań, poza książkami i artykułami, było także dziesięć haseł odnoszących się do prominentnych rzeźbiarzy i architektów warszawskich i z Warszawą związanych, pisanych dla *Allgemeines Künstler Lexikon* (zał. 3 A. poz. 10, 11, 12, 18; zał. 3 B. poz. V.4, V.6, V.7, V.8, V.9, V.12). Szereg moich ustaleń i tez został przyjęty przez innych badaczy zajmujących się problematyką rzeźby i architektury XVIII w.

2. Drugi obok kultury artystycznej dawnej Warszawy obszar badawczy nad jakim pracowałem, zwłaszcza do roku 2010, wiąże się ze sztuką wschodniej Małopolski i Ruskich Ziem Korony w XVIII w., przede wszystkim z rzeźbą tamtejszych ośrodków wyróżniającą się wysoką klasą artystyczną. Mój doktorat, poprzedzony studiami przygotowawczymi, który w 2001 r. opublikowałem jako monografię, poświęciłem osobie bawarskiego rzeźbiarza Thomasa Huttera, eksjezuity, działającego w Sandomierzu i Jarosławiu, a pracującego m.in. dla Lwowa (zał. 3 B. poz. I.1). Już po tej publikacji wydałem artykuł o powiązaniach Huttera z rzeźbą ośrodka praskiego (zał. 3 B. poz. II.1), o jego czołowym dziele świeckim, jakim był pałac w Czyżowie Szlacheckim (zał. 3 B. poz. III.2, IV.7), nieznanym, wczesnym wystroju kościoła w Krzeszowie (zał. 3 B. poz. IV.21), czy o niezwyklej, dotyczącej misji zamorskich, korespondencji z generałem zakonu jezuitów (zał. 3 B. poz. II.2). Hutter należący do generacji czynnej w pierwszej połowie XVIII w. skierował moje zainteresowania na całe ówczesne środowisko rzeźbiarskie Rusi Koronnej, skupione przede wszystkim we Lwowie (zał. 3 B. poz. IV.1). Jednak to dopiero kolejna generacja rzeźbiarzy lwowskich, działających po roku 1740, przysporzyła temu ośrodkowi szczególnej sławy podnosząc go do rangi

znaczącego centrum w skali całej Środkowej Europy. Zagadnieniu tzw. rokokowej szkoły lwowskiej w rzeźbie poświęciłem swą uwagę szczególnie w dekadzie 1998-2008 (zał. 3 A. poz. 17; zał. 3 B. poz. IV.3, IV.5, IV.6, IV.15). Pisałem (częściowo wspólnie z Andrzejem Betlejem i Piotrem Krasnym) na temat najbardziej znaczących artystów tej formacji, takich jak Sebastian Fesinger, Piotr Polejowski czy najsłynniejszy z nich Johann Georg Pinsel. I znów, tak jak w przypadku Warszawy, wychodząc zawsze od źródeł archiwalnych celem maksymalnej obiektywizacji wyводу, starałem się nie tylko rekonstruować *oeuvre* artystów lwowskich, ukazywać istotę ich indywidualnego stylu, ale także przedstawiać ich twórczość na porównawczym tle europejskim. Środkowoeuropejska, austro-czeska geneza stylu lwowskiego stała się zwłaszcza kanwą syntetycznego artykułu z 1998 r. wieńczącego sekwencję moich publikacji dotyczących późnobarokowej i rokokowej rzeźby Ziemi Ruskich (zał. 3 B. poz. IV.15). Zajmowałem się także architekturą monumentalną i tzw. małą architekturą na tym terenie, analizując m. in. znaczenie wzorów rzymskich i wiedeńskich. Tym ostatnim poświęciłem szczególnie wiele uwagi wyróżniając zwłaszcza rolę projektów Johanna Bernharda Fischera von Erlach i Matthiasa Steinla w utrwalaniu specyficznego języka późnobarokowych i rokokowych projektów ołtarzy, ambon, nagrobków, etc., na terenie Rusi Koronnej i wschodniej Małopolski (zał. 3 A. poz. 3, 20; zał. 3 B. poz. IV.10, IV.30). Wskazałem na rolę w tym względzie zarówno architektów, jak też i rzeźbiarzy, a nawet stolarzy parających się projektowaniem. Wyróżniłem i zanalizowałem typologicznie i genetycznie szczególnie grupę ołtarzy perspektywicznych (wieloplanowych) opartych o model rzymskich dekoracji okolicznościowych zw. *Apparati* wystawianych z okazji Nabożeństwa Czterdziestogodzinnego (zał. 3 A. poz. 20).

3. Obok głównych, wskazanych wyżej pól badawczych, sporadycznie zajmowałem się problematyką transferu wzorów i artystów w zakresie różnych mediów, na rozmaitych terenach Rzeczypospolitej w XVIII w. Jeszcze przed ukończeniem doktoratu podjąłem problem rzeźby śląskiego pogranicza Wielkopolski, traktowanej jako przykład powiązań transgranicznych (zał. 3 A. poz. 16). Podobnie ująłem zagadnienie polskich epizodów w twórczości śląskiego malarza okresu późnego baroku – Georga Wilhelma Neunhertza (zał. 3 B. poz. IV.4). Później, wspólnie z Michałem Wardzyńskim opracowaliśmy także polską recepcję twórczości wybitnego grafika paryskiego Jeana Lepautre'a (zał. 3 B. poz. IV.20).

Na marginesie moich najważniejszych zainteresowań powstał artykuł poświęcony rysownikom-weducistom w szeregach szwedzkich wojsk okupacyjnych w XVII i na pocz. XVIII w. na terenie Polski (zał. 3 B. poz. IV.11).

4. Ważnym elementem mojej działalności naukowej są prace nad inwentaryzacją zabytków, stanowiące znaczącą część mojej aktywności w latach 90. i tuż po roku 2000, kiedy pracowałem w redakcji *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. Jeszcze przed ukończeniem doktoratu współredagowałem z Małgorzatą Omilanowską tom *KZSP* poświęcony Pułtuskowi z okolicami (zał. 3 A. poz. 19), a także tom *KZSP* poświęcony Łańcutowi z okolicami (zał. 3 A. poz. 8), ten ostatni opracowaliśmy autorsko samodzielnie, pierwszy częściowo. W roku 2004 zredagowałem, napisany wspólnie z Piotrem Krasnym, tom *KZSP* poświęcony zespołom sakralnym Przemyśla (zał. 3 B. poz. I.2). We wszystkich trzech tomach byłem również współautorem obszernych wstępów historyczno-artystycznych. Należę również do współautorów *Katalogu Zabytków* poświęconemu dzielnicy Nowe Miasto w Warszawie (zał. 3 B. poz. IV.2).

Wyniki moich badań przedstawiałem na konferencjach i sesjach naukowych, krajowych (18) i zagranicznych (10), a także na osobnych wykładach – ich wykaz znajduje się w załączniku 4. W 2005 r. współorganizowałem w Instytucie Sztuki PAN sesję „Architekt, budowniczy, mistrz murarski”. W latach 2004-2011 organizowałem i prowadziłem cykl Zebrań Naukowych Instytutu Sztuki PAN.

Swoje badania prowadziłem m. in. zagranicą w oparciu o kilka stypendiów badawczych: w Monachium w latach 1991-92 r (stypendium Deutscher Akademischer Austauschdienst); w Wiedniu w 2003 r. (stypendium Fundacji z Brzezia Lanckorońskich); w Rzymie w 2006 r. (stypendium Fundacji z Brzezia Lanckorońskich); w Londynie w 2004 r. i w 2007 r. (The Robert Anderson Research Charitable Trust).

Obecnie kieruję grantem Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki przyznany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego na publikację *Słownika architektów i budowniczych Warszawy doby przedrozbiorowej*. Wraz z zespołem czterech współpracowników prowadzę kwerendy archiwalne i biblioteczne, opracowuję hasła osobowe architektów działających w XVIII w. i redaguję całość tomu.

W latach 2000-2012 uprawiałem działalność dydaktyczną wykładając na studiach zaocznych w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego (wykłady: „Sztuka Śląska XVI-XVIII w.”, „Rzeźba europejska XV-XVIII w.” i „Kultura artystyczna Warszawy XVII-XVIII w.”) i prowadząc tamże ćwiczenia z zakresu inwentaryzacji zabytków uczestnicząc także w letnich obozach naukowych. W roku akademickim 2007/2008 w Instytucie Historii Sztuki UKSW prowadziłem wykład: „Rzeźba europejska XV-XVIII w.”

Prowadziłem także działalność upowszechniającą naukę: opracowywałem liczne ekspertyzy i noty katalogowe z zakresu rzeźby XV-XVIII w. dla stołecznych domów aukcyjnych, uczestniczyłem w komisjach konserwatorskich przy ważnych warszawskich obiektach zabytkowych, a także brałem udział w audycjach popularnonaukowych w Polskim Radiu i w Telewizji Polskiej.

Y/H