

## Autoreferat

**1. Imię i nazwisko:** Zbigniew Michalczyk

**2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe:**

- magister historii sztuki, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 2000  
- doktor nauk humanistycznych w dziedzinie nauk o sztuce, Wydział Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego, 2007, tytuł dysertacji: *Michał Stachowicz (1768-1825). Malarz między barokiem a romantyzmem*, promotor: prof. dr hab. Maria Poprzęcka  
recenzenci: prof. dr hab. Wojciech Balus, dr hab. Waldemar Baraniewski

**3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych:**

Od 1 stycznia 2007 do chwili obecnej – Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (od 1 stycznia do 31 maja 2007 – asystent, od 1 czerwca 2007 – adiunkt)

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. monografia *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*

b. Zbigniew Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016, wydawnictwo Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, ss. 788, recenzenci wydawniczy: dr hab. Andrzej Betlej, dr hab. Michał Wardzyński, ISBN 978-83-65630-407

c. Literatura naukowa dotycząca wykorzystywania wzorów graficznych w sztuce, a zwłaszcza w malarstwie, terenów Rzeczypospolitej XV-XVIII w. jest obfita i choć prace na ten temat powstają od ponad stu lat, lawinowy przyrost publikacji poświęconych owym zagadnieniom obserwować można w ciągu ostatnich dwóch dekad. Omówiony we *Wstępie* stan piśmiennictwa stanowi punkt wyjścia dla podjętego wysiłku badawczego, bowiem bogactwo dotychczasowej literatury pozwala pokusić się o próbę syntetycznego ujęcia problemu. Charakter dotychczasowych badań, które zdecydowanie najlepiej rozpoznały omawiane kwestie w sztuce XV–1. poł XVII w., stanowi również jedno – choć nie jedyne i nie najważniejsze – z uwarunkowań wyznaczających zakres chronologiczny pracy i koncentrację na problemach malarstwa końca XVII, a zwłaszcza XVIII stulecia. Powstaje pytanie, czy w dobie łatwej dostępności tysięcy zdjęć w Internecie i ilustrowanych publikacjach badania koncentrujące się na identyfikacji wzorów graficznych mają jeszcze sens oraz czy przy spostrzeżeniach tego rodzaju można wyjść poza jednostkowe wnioski.

Fundamentem dla całej narracji książki ujętej w sześć rozdziałów jest podkreślenie dwóch faktów: wspólnego dla rysunku, malarstwa i grafiki zamknięcia w dwóch wymiarach oraz odróżniające tę ostatnią dziedzinę istnienie wielu egzemplarzy (oryginałów) jednego dzieła. Wspólna dla wszystkich trzech gałęzi twórczości dwuwymiarowość oznacza, że podobieństwa łączące kompozycje można – inaczej niż np. w przypadku rzeźby – określać w precyzyjny sposób, co pozwala ustrzec się przed wskazywaniem analogii trudnych do jednoznacznego zdefiniowania. Z kolei wielość równouprawnionych oryginałów jednego dzieła graficznego umożliwia – a nawet czyni koniecznym – obserwowanie zależności poszczególnych kompozycji od rycin w skali globalnej. Przyjęcie takiej perspektywy staje się zarazem możliwe właśnie dzięki zastosowaniu spójnej terminologii (wprowadzonej w rozdziale III) opisującej zależności jednych kompozycji od drugich.

W najobszerniejszym rozdziale I (*Sieć*), podzielonym na cztery podrozdziały, wyciągam wnioski z wielości egzemplarzy dzieła graficznego. Możliwy do odtworzenia dzięki zachowanym źródłom z XVI-XVIII w. rozkład kosztów produkcji rycin pozostawał w ogólnych zarysach niezmienny przez stulecia. Przygotowanie matrycy było niewspółmiernie drogie w stosunku do ceny druku, co oznaczało opłacalność przedsięwzięcia pod warunkiem maksymalizacji nakładów: średnio ok. 1-2 tys., a czasem nawet 3-4 tys. egzemplarzy. Ich sprzedaż była jednak możliwa jedynie przy rozesłaniu odbitek na możliwie wiele, często odległych, rynków. Eksport łatwych ze swej natury w przewozie sztychów stanowił zatem istotę rytownictwa jako działalności komercyjnej. Wielość rozprowadzanych egzemplarzy w naturalny sposób prowadzi do ich kopiowania na różnych obszarach i tworzenia się sieci krążenia rycin, a tym samym wzorów. Opisując jej kształt i przemiany unikam jednak postrzegania jej w kategoriach historii mediów, a także w pewnej mierze polemizuję z najnowszą koncepcją Stephanie Porras, proponującej zastosowanie do opisu mechanizmów krążenia grafiki w czasach nowożytnych narzędzi służących do analizy działania Internetu i mediów społecznościowych.

Powstanie sieci krążenia rycin było zjawiskiem nieuniknionym, a do jej zawiązania doszło już w 2. poł. XV w. Jej najważniejszy splot przebiegał w dobie późnego średniowiecza – mówiąc ogólnie – wzdłuż Renu, łącząc się z Norymbergą, a grafika niemiecka (m.in. dzieła Mistrza E.S., Martina Schongauera, Israhela van Meckenema) stanowiła niemal bezkonkurencyjny zbiór wzorów wykorzystywanych w sztuce wielu regionów Europy (w tym oczywiście Polski). W okresie późnego średniowiecza obserwować można większość najważniejszych cech zawiązanej wówczas sieci: docieranie rycin do niemal wszystkich obszarów cywilizacji zachodnioeuropejskiej, wielość kopii graficznych poszczególnych kompozycji, a tym samym wielokrotność ich zapośredniczenia, stosowanie rozmaitych strategii zwiększających możliwości sprzedaży (np. wydawanie serii graficznych). Kolejne istotne zjawisko w owym wczesnym okresie to narodziny tzw. grafiki reprodukcyjnej (preferuję określenia interpretacyjnej bądź translacyjnej) w Rzymie pocz. XVI w. (współpraca Rafaela i Marcantonio Raimondiego). Następny umowny etap rozwoju sieci, który przedstawiam w podrozdziale „Przemysł” i „globalizacja” to 2. poł. XVI i pocz. XVII w. – okres pierwszej w historii globalizacji i czasy intensywnego rozwoju produkcji graficznej na masową skalę, czego najbardziej spektakularnym przykładem był *casus* działalności wydawców i rytowników antwerpskich. Niderlandy – zwłaszcza Flandria – przejęły rolę

wiodącego ośrodka produkcji graficznej, dla którego kluczowe znaczenie miały uwarunkowania gospodarcze i polityczne, takie jak rola Antwerpii jako najbogatszego miasta ówczesnego świata, ekspansja zamorska Hiszpanii (władającej Południowymi Niderlandami), intensywna działalność misyjna jezuitów w Ameryce i Azji. Dominacja wzorów niderlandzkich w malarstwie (i innych dziedzinach sztuki) w Europie Środkowej była w istocie częścią zjawiska o skali globalnej. W okresie tym antwerpscy wydawcy książek i rycin Christoph Plantin i Jan Moretus uzyskali od Filipa II i Filipa III przywileje umożliwiające eksport do całego imperium hiszpańskich Habsburgów, a obecność grafiki niderlandzkiej w Ameryce Łacińskiej, Etiopii, Indiach, Persji, Chinach, Japonii, Syjamie czy na Filipinach została dawno opisana w literaturze. Inspirując się badaniami Claartje Rasterhof nad malarstwem i edytorstwem książkowym w Republice Zjednoczonych Prowincji, wprowadzam pojęcie klastra, którym można opisywać zarówno poszczególne ośrodki rytownictwa takie, jak Antwerpia, Amsterdam czy Haarlem, jak i cały obszar Niderlandów (zarówno Południowych, jak i Północnych). Trzecim etapem przemian sieci (podrozdział *Wielkie stulecie*) byłby – mówiąc ogólnie – wiek XVII i pocz. XVIII: czasy intensywnego rozwoju grafiki interpretacyjnej, a zarazem teoretycznej refleksji o sztuce. Początek tych zjawisk – głównie na gruncie włoskim – sięga wprawdzie 1. poł. wieku XVI (działalność Rafaela i współpracujących z nim rytowników oraz piśmiennictwo Vasariego), lecz na szerszą skalę dopiero w XVII w. w popularyzacji niektórych dzieł malarstwa coraz silniejszą rolę zaczęły odgrywać względy artystyczne – renowa poszczególnych malarzy, w tym takich, którzy starali się samodzielnie „reżyserować” swój międzynarodowy sukces (jak Rubens czy van Dyck), jak i bohaterów pism wielkich teoretyków w rodzaju André Félibiena czy Giovanniego Pietra Belloriego, sławiących arcydzieła malarzy współczesnych (Charles Le Brun, Nicolas Poussin, Carlo Maratta) i dawniejszych (Rafael, Daniele da Volterra). Z tym aspektem wiąże się rozwój bliskiej dworowi monarszemu akademii i propagandy władzy (chodzi tu przede wszystkim o *casus* Francji w epoce rozwoju graficznych technik „reprodukcyjnych”), co owocowało nobilitacją rytownictwa dopuszczonego do akademii i popularyzacją dzieł wielkich akademików, jak Le Brun czy Pierre Mignard. Wielkie znaczenie mają tu również intensywne związki rzymsko-paryskie (m.in. działalność francuskich rytowników w Wiecznym Mieście i powielanie na szeroką skalę kompozycji włoskich, choćby Carla Maratty, przez francuskich sztycharzy). Opisane w podrozdziałach *Gęsta sieć: Augsburg* i *Gęsta sieć: Republika Wenecka* najważniejsze cechy czwartej epoki – osiemnastowiecznej – to intensyfikacja produkcji i aktywność ośrodków takich jak Augsburg czy Bassano del Grappa, których działalność to w dużym stopniu przetwarzanie cudzych rozwiązań, powielanych następnie na obszarach peryferyjnych. Paryski ośrodek graficzny XVII-XVIII w. był w pewnej mierze klastrem funkcjonującym przy akademii, natomiast klaster augsburski wyrósł na gruncie centrum wytwórczości rzemieślniczej i węzła handlowego. Wobec braku silnego środowiska malarzy – zwłaszcza u schyłku XVII i w pierwszej tercji XVIII w. – działalność rytowników augsburskich koncentrowała się na przetwarzaniu obcych wzorów, w szczególności włoskich, a zwłaszcza francuskich (np. tańsza produkcja oficyny Nicolasa Bazina na szeroką skalę kopiowana m.in. przez Martina Engelbrechta). W ramach prezentacji sposobów działania szwabskich wydawców po raz pierwszy zostają szerzej omówione (w polskiej literaturze całkowicie dotąd nieznanie)

katalogi ofertowe oficyn Johanna Daniela Herza st. oraz Josepha Sebastiana i Johanna Baptista Klauberów zachowane w pojedynczych egzemplarzach w Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. O skali augsburskiej produkcji i eksportu świadczy fakt, że katalog Klauberów podawał ceny wyłącznie za sto egzemplarzy poszczególnych dzieł. Innym wykorzystanym źródłem jest z kolei gotowy druk do korespondencji z potencjalnymi klientami używany w latach 60. XVIII w. przez Johanna Daniela Herza mł. Treść dokumentu dowodzi, że sprzedając ryciny, Herz oferował również pośrednictwo w handlu innymi produktami augsburskiego rzemiosła. Prowadzony na wielką skalę eksport szwabskich rycin owocował szeroką recepcją augsburskich wzorów w różnych częściach świata (w tym oczywiście zapośredniczonych kompozycji francuskich czy włoskich), a także powstawaniem licznych kopii poszczególnych rycin, wypuszczanych na rynek przez sztycharzy w innych ośrodkach, np. w Pradze, Portugalii, Serbii i oczywiście w Rzeczypospolitej (w Krakowie, Lwowie, Wilnie). Pisząc o związkach łączących Augsburg z innymi regionami, zwracam uwagę na szczególną rolę obszaru Republiki Weneckiej. Prezentuję przy tym wzajemną wymianę pomiędzy warsztatami czynnymi w Wenecji (zwł. oficyna Josepha Wagnera i pracownia Marca Pitteriego), jak i działalność rezydujących w Bassano del Grappa Remondinich adaptujących na szeroką skalę rozwiązania augsburskie i eksportujących swoje tanie produkty na cały świat (nie tylko na obrzeża Europy, lecz również do Ameryki Łacińskiej).

Wszystkie opisane etapy przemian sieci mają oczywiście charakter umowny. W przypadku żadnego z nich nie można wyznaczyć wyraźnych cezur, co dotyczy przede wszystkim końcowych granic chronologicznych. Pewne zjawiska trwały i stopniowo nakładały się na nie nowe procesy. W zaprezentowanej sieci można mówić o połączeniach „dwustronnych”, „wzajemnych” (np. Rzym-Paryż) i o impulsach płynących niemal wyłącznie z jednego punktu do drugiego (np. z Antwerpii do Hiszpanii, z Paryża do Augsburga), o ośrodkach intensywnie tworzących nowe rozwiązania (Antwerpia, Paryż, Rzym, Wenecja), o takich, które przekształcały cudze wzory (Bassano del Grappa), wreszcie o centrach łączących oba rodzaje działalności (Augsburg), a także o takich, które wprawdzie miały pewien udział w produkcji, lecz decydującą rolę odegrały jako miejsca handlu (Frankfurt nad Menem, Lipsk). Stopniowe zagęszczanie sieci i nawarstwienia zapośredniczeń wzorów tworzących coraz dłuższe łańcuchy sprawia, że najciekawszym badawczo okresem są czasy późnego baroku – schyłek wieku XVII, a zwłaszcza XVIII stulecie. Jest to drugi argument wyznaczający zakres chronologiczny rozważań.

W rozdziale II (*Nauka malarstwa i system cechowy. Peryferyjność*) w pierwszej kolejności przedstawiam najważniejsze aspekty kształcenia malarzy w nowożytnym systemie akademickim (głównie na przykładzie Rzymu i Paryża), zakładającym zdolność do samodzielnej inwencji jako jedną z nieodzownych umiejętności malarza, zdobywaną m.in. poprzez studiowanie modeli trójwymiarowych. Odnoszenie się do cudzych rozwiązań było dopuszczalne, a nawet zalecane, lecz wyłącznie w kategorii twórczej inspiracji i *aemulatio*. Przeciwwstawiony tym założeniom cechowy system edukacji przewidywał przede wszystkim kopiowanie kompozycji dwuwymiarowych, choć równocześnie podkreślam, że kwestii innowacyjności lub jej braku, nie należy sprowadzać wyłącznie do antynomii akademii-cech. Na wielu obszarach Europy – choćby w Północnych i Południowych Niderlandach – akademie narodziły się późno, dopiero u schyłku XVII i w XVIII w., a wysoki poziom

malarstwa w XVII w. stymulowało zapotrzebowanie wyrobionej klienteli i konkurencja pomiędzy artystami. W takich warunkach system korporacyjny, dbający o poziom produkcji, a także sprzyjający przyjmowaniu impulsów z innych ośrodków poprzez wymaganie od czeladników odbycia wędrówki, nie musiał krępować innowacyjności. Na ziemiach Rzeczypospolitej akademie artystyczne w dobie nowożytnej nie istniały, natomiast stereotyp o dominacji systemu cechowego wymaga weryfikacji – przynajmniej, jeśli chodzi o funkcjonowanie społeczne malarzy. Zagęszczenie skupiających ich korporacji było stosunkowo niewielkie – znacznie mniejsze niż np. na terenie Śląska. Z naszego terenu znane są statuty i przywileje kongregacji malarzy obowiązujące tylko w Krakowie, Poznaniu, Lwowie, w Warszawie (gdzie jednak kwestia działania cechu malarskiego w czasach nowożytnych jest problematyczna), Przemyślu, Lesznie, Gdańsku, Toruniu, Elblągu i Nowej Czeszochowie (gdzie cech powstał dopiero w XVIII w.). Oznacza to, że na wielu obszarach kraju – zwł. na Rusi Koronnej i w Wielkim Księstwie Litewskim działało niewiele trwałych środowisk malarskich. Ta część rozważań prowadzi do konkluzji, że peryferyjność postrzeganego *en masse* malarstwa Rzeczypospolitej w dobie nowożytnej była podwójna – brakowało nie tylko akademii, lecz również stymulujących i rządzących się prawami konkurencji środowisk. Skoro – jak można domniemywać ze szczątkowo zachowanych źródeł – nawet w ośrodkach reprezentujących stosunkowo wysoki poziom (Kraków, Gdańsk, Toruń) edukacja ograniczała się do kopiowania wzorów dwuwymiarowych, tym bardziej większość malarzy funkcjonujących poza systemem korporacyjnym skazana była na adaptowanie w swej twórczości graficznych wzorów, które – jak widać z analizy przemian sieci – łatwo docierały również do regionów najbardziej prowincjonalnych.

W rozdziale III (*Praktyka: malarstwo sztalugowe*) wprowadzam zapowiedzianą we *Wstępie* klasyfikację sposobów naśladowania wzorów, prezentując je na konkretnych przykładach, spośród których większość to zależności dotąd niedostrzegane. W owej typologii rozwijam koncepcje proponowane przez Andrzeja M. Olszewskiego, Andrzeja Betleja, Piotra Oszczanowskiego. Owe kategorie to repetycja (dosłowne powtórzenie całej kompozycji), deformacja (wynikająca zwykle z dążenia do zachowania wierności pierwowzorowi przy równoczesnej ułomności warsztatowej malarza), redukcja (wykorzystanie części wzoru), dekompozycja (zmiana układu elementów kompozycji), korekta (drobne zmiany w oryginalnej kompozycji uwarunkowane np. względami ikonograficznymi), zmiana proporcji poszczególnych elementów, korekta perspektywy, lustrzane odbicie (trudne do określenia wobec częstej wielokrotności zapośredniczenia wzoru w różnym układzie stron), kompilacja (połączenie dwóch lub większej liczby wzorów, przeważnie ich fragmentów). Oczywiście rozmaite *modi operandi* często można zaobserwować równocześnie w jednym dziele. W praktyce niejednokrotnie trudno stwierdzić, na którym etapie wielokrotnego adaptowania wzoru przez różnych rytowników doszło do określonych przekształceń oryginalnego układu. Niemniej jednak wnioskuje, że jeśli zależności jednej kompozycji od drugiej nie jesteśmy w stanie sprowadzić do wymienionych modusów prawdopodobnie nie można w przekonujący sposób mówić o analogii. W odróżnieniu od powyższych, dwie kolejne kategorie – cytat i inspiracja – przynależą w znacznej mierze do świata malarstwa akademickiego i wymykają się jednoznacznej ocenie. W przypadku malarstwa prowincjonalnego pozorny cytat może w istocie stanowić kompilację z

innym, niezidentyfikowanym, wzorem. Z kolei mówienie o inspiracji jest zawsze ryzykowne, ponieważ pozostaje niemożliwe do bezspornego udowodnienia, a w odniesieniu do malarstwa dawnego naszego obszaru najczęściej jest, w moim przekonaniu, z gruntu niewłaściwe, bowiem zdecydowana większość malarzy – poza nielicznymi artystami o wykształceniu akademickim (np. Jan Reisner, Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski, Szymon Czechowicz) – nie miała ani umiejętności ani potrzeby twórczego nawiązywania do dzieł poprzedników.

Rozdział IV (*Praktyka: malarstwo ścienne*) podzielony jest na części *Architektura i ornament* oraz *Sceny figuralne* i stanowi kontynuację narracji rozdziału poprzedniego. Analizując sposoby wykorzystywania wzorów graficznych, stwierdzam, że zaproponowana powyżej terminologia nadaje się do zastosowania również w badaniach nad twórczością tego rodzaju. Ponieważ jednak dwa identyczne wnętrza nie istnieją, autorzy polichromii zmuszeni byli do rozległego kompilowania wzorów. W przypadku partii ornamentalnych i traktowanych najczęściej jako ornament elementów iluzjonistycznie malowanej architektury, stanowiących swego rodzaju szkielet dekoracji ściennych, niejednokrotnie można obserwować budowanie większych form z segmentów zaczerpniętych z różnych wzorów. Przy tej okazji prezentuję szereg rozwiązań nie tylko z traktatu Andrei Pozza, lecz również przykłady niedostrzeganej dotąd recepcji projektów Paula Deckera, Giuseppe Gallego Bibieny, Johanna Jacoba Schüblera, Paula Heinekena, Pietra Righiniego. Podobne sposoby kompilacji obserwuję w scenach figuralnych, przy czym z pewnością najcenniejsze były dla twórców malowideł monumentalnych stosunkowo nieliczne rytowane interpretacje fresków (np. z popularnej serii nr 33 oficyny Josepha Wagnera), a w przypadku innych rozwiązań zapewne częsty zabieg adaptacyjny stanowiła korekta perspektywy. W realizacji zleceń na malowidła monumentalne przydatne były również wykorzystywane niejednokrotnie w całości większe serie graficzne (np. augsburskie cykle przedstawień apostołów, personifikacje itp.). Przypuszczam, że konieczność daleko idącego przetwarzania wzorów mogła rozwijać w twórcach polichromii ściennych i sklepiennych zdolność do samodzielnej inwencji lub przynajmniej improwizacji – zwłaszcza jeśli chodzi o partie ornamentalne (w szczególności przy stosowaniu form rokokowych), które po osiągnięciu pewnej sprawności łatwiej było aranżować w przynajmniej częściowo dowolny sposób niż drobiazgowo kopiować z gotowych wzorów. Przy wyciągnięciu powyższych wniosków inspirujące okazały się dla mnie również spostrzeżenia Kathariny Krause dotyczące stosowania wzorników ornamentalnych w rzemiośle XVIII w.

Rozdział V (*Przypadki szczególne. Idiom, maniera, styl*) zawiera trzy *case studies* zamknięte w podrozdziałach *Obrządek wschodni*, *U pańskiej klamki* oraz *Szymon Czechowicz, rzymski akademik na peryferiach*. Materiał ten częściowo już publikowałem, choć wzbogacam go o nowe przykłady, a przede wszystkim prezentuję w nowym ujęciu z zastosowaniem terminologii wprowadzonej w rozdziale III. Pierwszym z wniosków płynących z przeglądu zabytków malarstwa cerkiewnego (głównie unickiego) z XVIII w. jest stwierdzenie, że charakter wykorzystywanych wzorów graficznych był najprawdopodobniej ten sam, co w przypadku malarstwa kręgu rzymskokatolickiego. W dotychczasowych publikacjach omawiających przede wszystkim obiekty z XVI-XVII w. zwracano uwagę

niemal wyłącznie na sięganie przez twórców prawosławnych i unitów po późnogotyckie ryciny niemieckie i niderlandzkie z XVI-pocz. XVII stulecia. Jeśli chodzi o obiekty z wieku XVIII wskazać można szereg przykładów adaptacji rozwiązań francuskich, włoskich, augsburskich (lub przynajmniej przez grafikę augsburską zapośredniczonych). Również sposoby adaptacji wzorów można opisać z zastosowaniem tej samej terminologii, co w przypadku malarstwa kręgu zachodniego chrześcijaństwa, choć cechą charakterystyczną jest dające się niejednokrotnie zauważyć wpisanie zachodnich kompozycji w idiom malarstwa cerkiewnego (ze stosowaniem specyficznego kanonu postaci, modelunku szat, fizjonomii). Przyjmując perspektywę globalną, należy mówić o analogicznych mechanizmach na wielu obszarach o silnej lokalnej tradycji artystycznej, gdzie również adaptowano wzory zachodnioeuropejskie (np. w miniaturowym malarstwie indyjskim XVI/XVII w.). Podrozdział *U pańskiej klamki* dotyczy sięgania po rytowane wzory przez malarzy pracujących stale dla zleceniodawców magnackich i obracających się w środowiskach elity. Za przykład służą przede wszystkim Augustyn Mirys, Antoni Herliczka, wzmiankowany jest Łukasz Smuglewicz. Najważniejszą obserwacją w tym przypadku jest spostrzeżenie sięgania przez artystów tego rodzaju po wysokiej klasy ryciny interpretacyjne włoskie czy francuskie (a nie np. po tanie sztychy augsburskie), a także dający się zauważyć dostęp do kosztownych albumów prezentujących słynne zbiory sztuki (księgi pochodzące być może ze zbiorów zleceniodawców). W przypadku artysty takiego, jak Mirys, korzystającego z rycin bardzo różnorodnych, choć reprezentujących jednolity wysoki poziom, a także odznaczającego się bezspornym indywidualizmem, warty podkreślenia jest fakt, że pomimo całkowitej zapewne zależności dzieł malarza od gotowych wzorów, jego oeuvre tworzy jednorodny stylistycznie zespół, dla którego bardziej charakterystyczna jest łatwo rozpoznawalna maniera artysty niż charakter wykorzystanych wzorów. Podrozdział *Szymon Czechowicz. Rzymski akademik na peryferiach* przedstawia postać najwybitniejszego malarza XVIII w. czynnego na terenie Rzeczypospolitej, który adaptował kompozycje zapośredniczone przez grafikę, działając identycznie, jak inni malarze, co opisuję używając terminologii zaproponowanej w rozdziale III. Równocześnie jednak jako artysta wykształcony w Accademia di San Luca w Rzymie i zakorzeniony w pierwszym okresie twórczości w tamtejszym środowisku, potrafił samodzielnie wypracowywać kompozycje, natomiast sięgając po rytowane wzory, dobierał je konsekwentnie, wykorzystując niemal wyłącznie graficzne interpretacje dzieł malarstwa rzymskiego XVII i pocz. XVIII w. Czechowicz był świadom wartości oryginałów, a w jego pracach nie ma rozdzwiewku pomiędzy stylem pierwowzorów a stylem i walorami pozostawionych przez niego dzieł, bowiem przynależą do tego samego kręgu artystycznego (choć przeniesionego na obszar peryferyjny).

W rozdziale VI (*W lustrzanym odbiciu: kanon bez teorii*) wracam w pewnym stopniu do kwestii poruszonych na początku rozważań przy okazji prezentacji światowej sieci i próbuję pokazać, jak w ramach jej funkcjonowania niektóre kompozycje zyskiwały popularność. Stawały się częścią kanonu sztuki nowożytnej współtworzonego równocześnie przez teorię, refleksję o sztuce, artystyczną biografistykę i grafikę interpretacyjną. Wielokrotność powielania tych samych, szczególnie cenionych dzieł w technikach rytowniczych sprawiała, że niektóre kompozycje zyskiwały popularność również na obszarach takich jak dawna Rzeczpospolita, gdzie teoria sztuki w zasadzie nie istniała.

Podrozdział *O sieci po raz drugi: scenariusze* pokazuje na wybranych przykładach mechanizmy budowania popularności określonych kompozycji (m.in. *Matka Boska Immaculata* Pietra Berrettiniego da Cortona, przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem Pierre'a Mignarda, *Św. Michał Archanioł* Guida Reniego), w czym miały udział zarówno czynniki kultowe, jak i kwestia sławy autorów dzieł. Podrozdział *W poszukiwaniu kanonu* zawiera propozycję zarysu listy artystów i niektórych ich dzieł, które można zaliczyć do nowożytnego kanonu mierzonego liczbą, a także różnorodnością rozproszonych adaptacji graficznych i malarskich. Do najściślejszej czołówki zaliczam m.in. Rafaela, Federica Barociego, Guida Reniego, Petera Paula Rubensa, Antoona van Dycka, Gerarda Seghersa, Pietra Berrettiniego da Cortona, Charles'a Le Bruna, Pierre'a Mignarda, Carla Marattę, w dalszej kolejności należy pamiętać o autorach pojedynczych kompozycji, które zyskały wielką popularność (m.in. Sassoferrato, Carlo Dolci, Claude Lefèvre, Louis de Boullogne, Carle Vanloo, Sebastiano Conca, Giovanni Battista Piazzetta, Pompeo Batoni). Weryfikacja owej umownej listy i pogłębione badania nad tą kwestią są jednym z badawczych postulatów na przyszłość. Stoję na stanowisku, że opisany w I rozdziale sposób funkcjonowania sieci każe sądzić, że wszędzie docierały te same wzory, a „kanon bez teorii” miał charakter globalny. Kanon zachodnioeuropejski odbijał się w sztuce regionów peryferyjnych niczym w zwierciadle, a największe szanse na zyskanie światowej popularności miały dzieła powstałe w ośrodkach o silnym środowisku malarskim współistniejącym z ośrodkiem rytownictwa na wysokim poziomie. Zwracam przy tym uwagę na przykład „negatywny”, czyli Hiszpanię, której znakomite malarstwo pozostawało w Europie prawie nieznaną, a poszczególnych kompozycji niemal wcale nie naśladowano (nawet w hiszpańskich koloniach), bowiem sztuczność stała w iberyjskim imperium aż do poł. XVIII w. na stosunkowo niskim poziomie. Na zakończenie dotykam kwestii częściowej zmiany kanonu w XIX w., kiedy niektóre dzieła odeszły w zapomnienie lub zostały zdegradowane do roli obrazków dewocyjnych (np. *Św. Józef z Dzieciątkiem* Lefèvre'a), natomiast popularność zyskały arcydzieła malarstwa dawnego pozostające w dobie nowożytnej szerzej nieznaną (np. *Madonna Sykstyńska* Rafaela czy *Immaculata* Murilla).

W konkluzji podkreślam, że badania nad wykorzystywaniem wzorów graficznych w malarstwie zdecydowanie zasługują na kontynuację, lecz pod warunkiem postrzegania owej problematyki w szerokim (globalnym) kontekście oraz z zastosowaniem precyzyjnej terminologii, przy czym zakładam, że wysunięte przeze mnie w tej materii propozycje zostaną zweryfikowane i udoskonalone. Badania te prowadzone w odniesieniu do nowożytnego malarstwa ziem Rzeczypospolitej mają kluczowe znaczenie również z tego względu, że problematyka ta wiąże się ściśle z innymi aspektami sztuki naszego terenu: z zagadnieniami kształcenia malarzy, rozpowszechnienia systemu cechowego, miejsca malarstwa wśród innych sztuk, wreszcie z wielokulturowością i wielowyznaniowością społeczeństwa Korony i Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Przeprowadzenie powyższych badań było możliwe dzięki ich sfinansowaniu przez Narodowe Centrum Nauki (załącznik 4 b I 3). W ramach projektu, którego efektem finalnym jest przedłożona książka, przeprowadziłem szerokie kwerendy w krajowych, a przede wszystkim zagranicznych zbiorach graficznych i bibliotekach (Berlin, Monachium, Augsburg, Rzym, Florencja, Paryż).



## 5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych

1. Głównym obszarem moich zainteresowań badawczych jest malarstwo polskie XVIII i pocz. XIX w.

a. Jedynie część moich prac na temat malarstwa poświęcona jest kwestiom faktograficznym i atrybucyjnym – w ten sposób – korzystając z niepublikowanych materiałów archiwalnych – pisałem na temat dzieł Łukasza Smuglewicza (zał. 3, poz. B. IV 6, B. V 2), Kazimierza Antoszewskiego, freskanta czynnego u schyłku XVIII w. na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego (zał. 3, poz. B. II 1), Szymona Czechowicza i jego nieznanego dotąd ucznia lub współpracownika Macieja Mierzwickiego (zał. 3, poz. B. IV 26) oraz do pewnego stopnia o pracach Michała Stachowicza, których obszerny katalog mieści się w 2. tomie monografii tego artysty mojego autorstwa (zał. 3, poz. B. I 2., nagroda im. ks. prof. Janusza S. Pasierba, 2011), stanowiącej rozszerzoną wersję dysertacji doktorskiej obronionej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego (nagroda im. ks. prof. Szczęsnego Dettloffa, 2007). Dziełom tego malarza poświęciłem również kilka mniejszych studiów (zał. 3, poz. A. 3, B. IV 7; B. IV 16; B. V 3).

b. Przede wszystkim interesują mnie jednak kwestie działalności malarzy w kontekście ich społecznego funkcjonowania i kondycji intelektualnej. W ten właśnie problemowy sposób skonstruowałem monografię Stachowicza – malarza wyrastającego z nowożytnej tradycji cechowej, lecz zarazem artysty o niespełnionych ambicjach akademickich, jednego z twórców nowoczesnej ikonografii narodowej, współpracownika takich osobistości, jak Sebastian Sierakowski i Jan Paweł Woronicz. Publikując na temat roli Stachowicza w kreowaniu ikonografii narodowej i kultu Tadeusza Kościuszki dotknąłem również kwestii twórczości Franciszka Smuglewicza (zał. 3, poz. B. IV 7). Analizując problemy nietypowych, jak na swoją epokę i środowisko, ambicji intelektualnych malarza czynnego w Krakowie w 2.-3. ćw. XVIII w. pisałem o nieopracowanym dotąd szkicowniku i *silva rerum* Andrzeja Radwańskiego (zał. 3, poz. B. IV 9). W podobny sposób, choć w odniesieniu do późniejszej epoki – pocz. XIX w. – opracowałem osobiste notatki, szkice i wypowiedzi z zakresu klasycystycznej teorii sztuki Józefa Łęskiego, uczonego i malarza-amatora zafascynowanego sztuką i kulturą Francji (zał. 3, poz. B. IV 5). W kontekście charakterystycznego przede wszystkim dla kultury końca XVIII i dla XIX w. zjawiska zdejmowania masek pośmiertnych analizowałem – wykorzystując nieznanne dotąd archiwalia – słynny *Portret rodziny Prozorów* pędzla Franciszka Smuglewicza (zał. 3, poz. B. II 5).

c. Zajmując się m.in. zagadnieniami społecznego funkcjonowania artystów (a zwłaszcza malarzy) w czasach nowożytnych i w 1. poł. XIX w. koncentruję się również na kwestiach działania cechów, a także początków kształcenia akademickiego na ziemiach polskich. W pierwszej kolejności zająłem się funkcjonowaniem krakowskiego cechu malarzy w schyłkowym okresie jego istnienia i w czasach rodzących się w nim (czy raczej

odradzających się) ambicji akademickich na przełomie XVIII i XIX w. (zał. 3, poz. B. III 1). Badając środowisko krakowskie pisałem na temat modeli i możliwości karier malarzy w czasach Wolnego Miasta Krakowa (zał. 3, poz. B. II 2), a zwłaszcza – opierając się niemal wyłącznie na nieznanymi źródłach rękopiśmiennych – opublikowałem obszerne studium na temat działalności istniejącej w latach 1818-1833 Szkoły Rysunku i Malarstwa przy Uniwersytecie Jagiellońskim, stanowiącej załóżkę późniejszej krakowskiej ASP (zał. 3, poz. B. II. 6). W pracy tej położyłem akcent na kwestie wielopłaszczyznowych związków tej instytucji z akademią wiedeńską, analizowałem również problemy edukacji rzeźbiarzy, a także zagadnienie wykorzystywania odlewów gipsowych w procesie kształcenia artystów. W równie obszerny sposób opracowałem dzieje tzw. Oddziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Warszawskim w okresie Królestwa Polskiego (tekst w druku w ramach serii jubileuszowej *Monumenta Universitatis Varsoviensis*).

W latach 2014-2017 opracowałem krytycznie wszystkie odnalezione statuty cechów malarzy (oraz szklarzy parających się witrażownictwem lub malarstwem na szkle) z terenu dawnej Rzeczypospolitej (Kraków, Poznań, Lwów, Warszawa, Przemyśl, Leszno, Gdańsk, Toruń, Elbląg, Nowa Czesłochowa), a także Śląska (Wrocław, Legnica, Świdnica, Brzeg, Nysa) oraz Pomorza (Szczecin). W poszczególnych tekstach monograficznych obficie wykorzystywałem również inne dokumenty rękopiśmienne odnoszące się do dziejów cechów malarzy (zwłaszcza protokoły z ich posiedzeń). Prace te prowadziłem we współpracy z Trierer Arbeitsstelle für Künstlersozialgeschichte an der Universität Trier. Opracowania te wraz z kompletną edycją wymienionych dokumentów normatywnych znajdują się w sześciotomowym korpusie *Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches* pod redakcją prof. dra dra Andreasa Tackego (druk: lipiec-sierpień 2017) – pracy zbiorowej stanowiącej krytyczną edycję statutów cechów malarzy z obszaru Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego oraz państw sąsiednich, na które oddziaływała niemiecka miejska kultura prawna.

d. Kolejnym aspektem mojego zainteresowania badawczego malarstwem dawnym jest problematyka wykorzystywania wzorów graficznych w czasach nowożytnych, czego najważniejszym efektem jest przedłożona monografia. Kwestii tych dotykałem na marginesie rozprawy o Stachowiczu, a także pisząc na temat dzieł Augustyna Mirysa i Antoniego Herliczki w Tyczynie (zał. 3, poz. B. I 1), a w sposób bardziej pogłębiony w odniesieniu do przykładów nietypowych – twórczości Czechowicza (zał. 3, poz. B. II 4) oraz malarstwa cerkiewnego w Rzeczypospolitej w XVIII w. (zał. 3, poz. B. IV 10).

2. Drugim istotnym obszarem mojej aktywności naukowej jest terenowa inwentaryzacja zabytków związana z pracą w redakcji *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, a także z opracowywaniem monografii obiektów sakralnych w ramach serii *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*. Jestem współautorem dwóch najobszerniejszych w historii serii tomów *Katalogu Zabytków sztuki w Polsce*, stanowiących pokłosie inwentaryzacji Białegostoku (zał. 3, poz. B. I 3, Nagroda im. prof. Jerzego Z. Łozińskiego w 2015 r.) i powiatu białostockiego (zał. 3, poz. B II 4). Spośród zabytków na ziemiach wschodnich opracowałem dziewięć zespołów sakralnych z terenu dawnego

województwa brzeskoliteńskiego (zał. 3, poz. B. IV 11-12, 14-15, 21-25), w tym monumentalny kompleks kościoła i kolegium jezuitów w Pińsku (zał. 3, poz. B. IV 21). Teksty te stanowią efekt nie tylko inwentaryzacji terenowej na obszarze dzisiejszej Białorusi, lecz również szeroko zakrojonych kwerend archiwalnych w Polsce, a zwłaszcza w Mińsku, Grodnie, Wilnie, Petersburgu. Pokłosiem prac inwentaryzacyjnych są niewielkie teksty na temat obrazu *Trójca Święta* Szymona Czechowicza w kościele w Turośni Kościelnej (zał. 3, poz. B. IV 18) oraz księgi zmarłych opatów i ojców klasztoru benedyktynów w Horodyszczu koło Pińska (zał. 3, poz. B. IV 20). Przede wszystkim jednak perspektywa pracy terenowej, zapewniającej dostęp do setek obiektów przeciętnych, była jedną z inspiracji dla napisania książki *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*.

3. Ubocznym obszarem moich zainteresowań jest varsavianistyka. Jeszcze przed uzyskaniem tytułu doktorskiego byłem redaktorem naukowym tomu materiałów pokonferencyjnych poświęconych historii i zabytkom warszawskiej Pragi (zał. 3, poz. B. VI 1). Podobnej redakcji naukowej podjąłem się również w roku 2008 (zał. 3, poz. B. VI 2), natomiast w 2010 r. byłem wspólnie z dr. hab. Andrzejem Pieńkosem i dr. hab. Michałem Wardzyńskim redaktorem naukowym obszernego tomu poświęconego kulturze artystycznej Warszawy XVII-XXI w. (zał. 3, poz. B. VI 3). Wszystkie wymienione sesje organizowałem lub współorganizowałem. W pracach na temat zabytków Warszawy szczególnie interesował mnie ich kontekst kulturowy, a zwłaszcza problemy ich form i treści w perspektywie kreowania polskiej tożsamości narodowej w XIX-pocz. XX w. W tym duchu pisałem na temat dekoracji gmachu filharmonii warszawskiej (zał. 3, poz. B. IV 4), o projektach upamiętnienia bitwy grochowskiej w okresie międzywojennym (zał. 3, poz. B. IV 3, B. V 1), a także o dziewiętnastowiecznej wizji zabytków i dziejów Polski, a w szczególności Warszawy, jaka wyłania się z charakteru zbiorów ikonograficznych Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości (zał. 3, poz. B. IV 13). Kwestią dziewiętnastowiecznej kreacji ikonografii ważnego dla historii Polski zabytku w zupełnie innej części kraju zajmowałem się również w tekstach poświęconych widokom kopalni w Wieliczce (zał. 3, poz. B. II 3, B. IV 8).

4. Moje badania prezentowałem również w mniejszych formach, publikując biogramy w *Polskim słowniku biograficznym* (zał. 3, poz. A. 1) i *Słowniku artystów polskich* (zał. 3, poz. B. V 5-7), a także w notach do katalogów wystaw (zał. 3, poz. A. 2, B. III 4).

Brałem udział w 16 konferencjach (wykaz w załączniku 4c). W latach 2005 i 2008 organizowałem wspomniane sesje naukowe dotyczące historii i zabytków warszawskiej Pragi, natomiast w roku 2007 byłem wraz z dr. hab. Andrzejem Pieńkosem i dr. hab. Michałem Wardzyńskim współorganizatorem konferencji *Kultura Artystyczna Warszawy XVII-XXI wieku*.

W latach 2010 i 2011 odbyłem wizyty badawcze w Sztokholmie w ramach wymiany pomiędzy Polską Akademią Nauk a Szwedzką Królewską Akademią Nauk. W roku 2011 prowadziłem na zlecenie Muzeum Łazienki Królewskie i w porozumieniu z Państwowym

Ermitażem kwerendy w archiwach Petersburga, których celem było zgromadzenie materiałów dotyczących Łazienek Królewskich w XIX w. Większość moich pozostałych pobytów zagranicznych finansowana była w ramach realizacji projektów badawczych, których byłem kierownikiem lub wykonawcą.

W latach 2005-2015 byłem kierownikiem 3 własnych projektów badawczych, a w okresie 2008-2017 jednym z wykonawców 5 wieloosobowych projektów badawczych (wykaz: zał. 4 b I).

Jako doktorant na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego w latach 2002-2006 prowadziłem zajęcia dydaktyczne w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego (zob. załącznik 4a): *Historia sztuki nowoczesnej powszechnej – ćwiczenia*; *Historia sztuki nowoczesnej polskiej – ćwiczenia*; fakultet *Kultura artystyczna Krakowa w XIX w.* Byłem jednym z opiekunów dwóch objazdów naukowych (Wielkopolska, Kotlina Jeleniogórska, Małopolska). W roku 2003 pełniłem w Instytucie Historii Sztuki UW funkcję sekretarza komisji rekrutacyjnej.

Prowadziłem działalność upowszechniającą naukę, publikując kilkadziesiąt artykułów w czasopismach „Spotkania z Zabytkami”, „Skarpa Warszawska”, „Mazowsze”, kilkadziesiąt haseł encyklopedycznych głównie z zakresu dziejów malarstwa polskiego XVII-XIX w. w *Wielkiej Encyklopedii PWN*, przy czym w latach 2002-2006 byłem redaktorem w Dziale Sztuki tejże encyklopedii (redakcja kilkuset haseł, praca nieetatowa). W latach 2002-2004 byłem członkiem redakcji miesięcznika „Spotkania z Zabytkami”. Opublikowałem również popularnonaukowy album prezentujący twórczość Szymona Czechowicza (B. VI 1), a także obszerną syntezę malarstwa polskiego późnego baroku i rokoka w wielotomowej serii *Sztuka polska* pod red. prof. Jerzego Kowalczyka (B. VI 2).

