

AUTOREFERAT

1. Imię i nazwisko

Aleksandra Bernatowicz

2. Posiadane dyplomy i stopnie naukowe:

Tytuł magistra historii sztuki uzyskany 17 stycznia 1984 roku w zakresie historii sztuki na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, na podstawie pracy magisterskiej *Martwe natury „stołowe” ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*. Promotor: prof. dr hab. Eugeniusz Iwanoyko, recenzent: prof. dr hab. Konstanty Kalinowski (skrótowa wersja opublikowana w: „Studia Muzealne”, XVI, 1992, s. 43-74).

Stopień naukowy doktora nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce – historii sztuki, uzyskany 30 kwietnia 2005 roku w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie na podstawie rozprawy *Malowana groteska we wnętrzach pałacowych na Mazowszu (1777-1820)*. Promotor: prof. dr hab. Juliusz A. Chrościcki, recenzenci: prof. dr hab. Andrzej Rottermund, prof. dr hab. Zygmunt Waźbiński. Praca została wydana jako książka *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777-1820*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2006, ss.405 (nagroda naukowa I Wydziału Nauk Społecznych PAN w dziedzinie historii sztuki, Warszawa 2006).

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych:

Od 01. 04. 1984 roku do 11. 10. 1986 roku Muzeum Narodowe w Warszawie

Od 1.03. 1987 do dnia dzisiejszego – Instytut Sztuki PAN w Warszawie, Pracownia Słownika Artystów Polskich (do maja 2005 roku na stanowisku asystenta; od czerwca 2005 roku na stanowisku adiunkta; od 1 stycznia 2017 roku kierownik Pracowni Słownika Artystów Polskich)

Podstawowe miejsce pracy: Instytut Sztuki PAN, Warszawa

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 (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.):

a) Tytuł osiągnięcia naukowego:

Aleksandra Bernatowicz, *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status - aspiracje – twórczość*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016, ss. 548, 123 il.

**b) omówienie celu naukowego ww. pracy i osiągniętych
wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania**

Książka *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status – aspiracje – twórczość* stanowi rezultat moich wieloletnich badań nad epoką stanisławowską. Bohaterowie prezentowanej książki, to malarze działający w stolicy za panowania ostatniego króla – środowisko wielojęzyczne, zróżnicowane socjalnie i ekonomicznie. Starłam się prześledzić losy niektórych artystów, dążąc jednak do uchwycenia ogólnych mechanizmów rządzących ich karierami. Nurtowały mnie odpowiedzi na pytania: kim byli malarze działający w Warszawie stanisławowskiej – jakie było ich wykształcenie, pochodzenie, modele karier, pozycja społeczna i aspiracje, jakie mieli możliwości awansu socjalnego i zawodowego? Te zagadnienia omawiam w częściach I-VI. Za ważny uznałam wątek narodowej identyfikacji artystów, który wybrzmiewa szczególnie mocno w okresie insurekcji kościuszkowskiej i poprzedzającej ją wojny polsko-rosyjskiej. Uznałam, że rysopis środowiska byłby niepełny, gdyby pominąć stosunek artystów do zdarzeń, które w istotnej mierze zmieniły ich świat i zakwestionowały wiele dotychczasowych pojęć. Dlatego dwie ostatnie części książki (VII i VIII) poświęciłam postawom malarzy i manifestacji zagadnień narodowych w ich twórczości, traktując te rozważania jako epilog refleksji nad epoką stanisławowską. A zarazem jako wstęp do nowych czasów, w których artyści zaczęli działać na nieco innych niż dotąd zasadach.

Moim celem było pokazanie różnych aspektów funkcjonowania artystów w zmiennej i burzliwej rzeczywistości ostatnich dekad I Rzeczypospolitej. Głównym wątkiem, który – w różnych odsłonach – przewija się w całej książce jest zagadnienie statusu społecznego malarzy. Problem wydał mi się tym bardziej istotny, że to za czasów Stanisława Augusta został zainicjowany długi proces przeobrażania się malarzy w grupę inteligentów żyjących z własnych pomysłów i swego talentu. Paradoksalnie, upadek królewskiego mecenatu przyspieszył te przemiany i nadał im nowy wymiar. Badając socjoekonomiczną sytuację artystów, a także postawy wobec zdarzeń politycznych, starałam się nie tracić z oczu ich twórczości – podstawy egzystencji i celu życiowych aspiracji.

Cezurę pokoleniową dla moich badań stanowi rok 1780 – malarze wówczas urodzeni osiągnęli zawodowe umiejętności już po abdykacji króla i upadku Rzeczypospolitej. Należą do generacji porozbiorowej. Nie traktuję jednak tej daty rygorystycznie. Toteż w kilku uzasadnionych przypadkach postanowiłam odnotować malarzy, którzy przyszli na świat nieco później.

Z moich badań – prowadzonych między innymi w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie – wynika, że w latach 1764-1795 w stolicy działało łącznie około 220 malarzy. Trudno tu o precyzyjną liczbę, choćby dlatego, że nazwiska niektórych osób mogły zostać zapisane w źródłach w różnych wariantach. Dwadzieścia sześć nazwisk budzi obiekcje z innych względów – nie ma bowiem całkowitej pewności, czy osoby te wykonywały zawód artysty. Poza tą główną grupą, wyszczególniłam malarzy odnotowanych wprawdzie w opracowaniach, lub w materiałach źródłowych, jednak zastrzeżenia budzą ich związki z Warszawą, albo data urodzenia. Spis nazwisk uzupełniony o kwestionariusz podstawowych danych dotyczących między innymi przynależności do określonej sfery społecznej (tam, gdzie umożliwiły mi to zebrane wiadomości), zamieściłam w Aneksie I książki. Pokazuje on – uwzględniając wszystkie zasygnalizowane wyżej wątpliwości – liczebność środowiska warszawskiego, jego strukturę społeczną i narodowościową. Przeczy, zacytowanej we *Wstępie* książki opinii francuskich podróżników A.M. Fortii de Piles i L. Boiseglina de Kerdu, którzy stwierdzili, że „artystów w Warszawie jest niewielu, a nie byłoby ich wcale, gdyby nie zatrudniał ich król (...)”. Tym bardziej, że Francuzi pisali o wszystkich artystach, a zatem samych malarzy było w ich ocenie relatywnie mniej. Opracowany przeze mnie spis malarzy uzmysławia nie tylko skalę środowiska, ale i relację między liczbą cudzoziemców, a artystami urodzonymi w Polsce. Warto przy tym zauważyć, że proporcje te mają wyraźny rys pokoleniowy. U schyłku istnienia państwa polonizacja środowiska artystycznego stała się faktem, mimo że wśród najwybitniejszych malarzy skupionych wokół dworu aż do końca panowania Stanisława Augusta przeważali obcokrajowcy.

Artyści pracujący w Warszawie stanowili grupę dynamiczną – niektórzy, zwłaszcza cudzoziemcy, przybywali do stolicy na krótko, inni wyjeżdżali na kilkuletnie stypendia za granicę, z których wracali bądź nie (jak Anna Rajecka, czy Aleksander Kucharski), lub udawali się na emigrację nie znajdując w kraju satysfakcjonujących warunków do życia i twórczości (jak Aleksander Orłowski). Wielu malarzy opuściło stolicę po III rozbiórze i upadku państwa.

Interesował mnie zakres i charakter relacji malarzy działających w Warszawie z dworem królewskim. Z moich szacunkowych ocen wynika, że około jedna trzecia spośród nich była – w różnych okresach – pensjonowana przez króla. Jeśli jednak wziąć pod uwagę wszystkich artystów wykonujących dla monarchy choćby okazjonalnie zlecenia, okaże się, że ci, którzy współpracowali z dworem stanowili niemal połowę malarzy pracujących w Warszawie. Być może było ich więcej – szczerkowe dane na temat wielu artystów, utrudniają miarodajną ocenę.

Istotnym zagadnieniem badawczym stała się dla mnie rekonstrukcja hierarchii, zwłaszcza tej panującej w środowisku malarzy ściśle związanych z dworem warszawskim. Wbrew pozorom jej odtworzenie, a także wyjaśnienie obowiązującej tytulatury okazało się zadaniem niełatwym. Wydaje się, że wieloma określeniami posługiwano się zwyczajowo, nie dbając o ich precyzyjną wykładnię. Kategorię nadrzędną stanowili *peintres pensionnés*, czyli wszyscy ci, którzy pobierali stałe uposażenie ze skatupy królewskiej nawet minimalne i w krótkim okresie. Grupa ta obejmowała wprawdzie malarzy o różnym statusie, wynagradzanych nieraz symbolicznie, lecz jej istnienie stanowiło ważny krok ku profesjonalizacji środowiska, uznaniu jego odrębności i przysługujących mu praw.

Z określoną pozycją wiązał się zakres obowiązków i przywilejów, który jednak, jak wynika z moich dotychczasowych badań, nie został nigdzie jasno skodyfikowany. Spośród artystów pobierających regularną gażę i wypełniających stałe zobowiązania wobec dworu rekrutowali się malarze nadworni, zwani – w przypadku służby u monarchy – malarzami królewskimi: *Pictor Regis* lub z francuska – *Peintre du Roi*. Określenie to miało walor zdecydowanie nobilitujący, a zarazem odróżniający ich od artystów działających na dworach magnackich. Tak jak królewskich architektów bywało kilku, tak samo malarzy nadwornych mogło być kilku, a nawet kilkunastu. Na dworze Stanisława Augusta takiego tytułu używali na pewno: Per Krafft, Bernardo Bellotto (tytuł wznowiony przez Stanisława Augusta w 1768 roku), Mateusz Tokarski, Jan Bogumił Plerisch, Friedrich Anton August Lohrmann, Louis Marteau, Joseph Wahl, Antoni Albertrandi, Johann Ludwig Giesel, J. Zeich (ojciec) oraz Zygmunt Vogel, który został „rysownikiem gabinetowym”.

Na czele hierarchii stał *Premier Peintre du Roi*, który był jednocześnie najwyższym rangą malarzem nadwornym. On jeden – w warunkach polskich – cieszył się pozycją absolutnie wyjątkową, współtworząc w znacznej mierze dworską hierarchię artystyczną. Przez cały okres panowania Stanisława Augusta stanowisko

Premier Peintre'a piastował Marcello Bacciarelli. Postanowiłam opisać fenomen jego kariery w kontekście modelu francuskiego, który stanowił najważniejszy punkt odniesienia dla polskiego króla (i dla innych władców europejskich). W odróżnieniu jednak od opartego na rozszerzonej i kilkustopniowej kontroli systemu obowiązującego w Wersalu, Stanisław August skupił władzę nad przedsięwzięciami artystycznymi dworu i nad ich wykonawcami w rękach jednej osoby, czyli Bacciarellego. To on miał sprawować bezpośrednią pieczę nad podporządkowanymi mu artystami, jako *Premier Peintre* i Dyrektor Generalny Budowli Królewskich (oficjalnie od 1786 roku). Wydaje się, że powodów do takiej korekty biurokratyzowanego modelu francuskiego było kilka, a przynajmniej dwa spośród nich wydały mi się decydujące. Przede wszystkim, system obowiązujący w Wersalu był szalenie kosztowny. Po wtóre, wydłużał proces decyzyjny i utrudniał ingerencje władcy na kolejnych etapach powstawania dzieła, z czego Stanisław August nie chciał zrezygnować. Istotne wydało mi się przywołanie kariery Josepha-Marie Viena, który sprawował funkcję Pierwszego Malarza na dworze francuskim, częściowo w tym samym okresie, co młodszy odeń o kilkanaście lat Bacciarelli. Wydaje się, że ich sytuacja – w sensie pozycji społecznej, środowiskowej, majątkowej – była bardzo zbliżona.

Premier Peintre i podlegli mu malarze nadworni uczestniczyli – w różnym stopniu – w życiu dworu, pomnażając swymi dziełami jego splendor. Bacciarelli, choć „tylko” artysta, bywał dopuszczany bardzo blisko tronu. Wydaje się, że spełniał on warunki idealnego malarza i dworzanina, nakreślone dwieście lat wcześniej przez Baldassara Castiglione. W swym słynnym *Il Cortegiano* włoski pisarz ustanowił oficjalny sojusz między artystą a dworem, dość precyzyjnie określając umiejętności i rolę malarza idealnego. Niewątpliwie i inni artyści, jak choćby Wincenty de Lesseur, aspirowali do osiągnięcia podobnego statusu.

Rekonstruując hierarchię panującą na warszawskim dworze – dość luźną i mało sformalizowaną – dążyłam do zarysowania modeli indywidualnych karier. Swą uwagę skupiałam zwłaszcza na losach Wincentego de Lesseura, Jan Bogumiła Plerscha, Mateusza Tokarskiego i Zygmunta Vogla – kariera każdego z nich była oparta na zupełnie innych atutach. Jednocześnie, ścisłą reglamentację obowiązków charakterystyczną na przykład dla Wersalu, w Warszawie zastąpiono ich dywersyfikacją: malarze skupieni wokół dworu byli angażowani do różnych zadań artystycznych (i pozaartystycznych). Niezależnie od obowiązków wynikających z

indywidualnych predyspozycji i talentów, ważnym zajęciem wszystkich malarzy pozostających na usługach króla było wykonywanie kopii. A także malowanie portretów monarchy. Artyści opłacani na dworze pełnili funkcje doradcze i eksperckie – w tej roli występował przede wszystkim *ex definitione* Marcello Bacciarelli, który także opiniował obrazy swych podwładnych. Niekiedy malarze pracowali jako agenci artystyczni, zwłaszcza, jeśli przebywali za granicą.

Jednym z ważnych instrumentów budowania hierarchii oraz nagradzania osób zasłużonych lub po prostu użytecznych były medale, stanowiska na dworze, a także indygenaty i nobilitacje. Co do tej ostatniej kwestii – projekt niezrealizowanej akademii sztuk pięknych przewidywał, że każdy zasłużony profesor powinien otrzymać w ciągu dziesięciu lat indygenat. A zatem twórczość, a zwłaszcza dydaktyka artystyczna, mogły zagwarantować społeczny awans. Co znamienne dla epoki, uhonorowana została „uczoność” artysty – jako profesor zasługiwał na najwyższe względy, a *artes liberales* stawały się godne szlachectwa. W praktyce nie przestrzegano tej zasady rygorystycznie. Warto jednocześnie zauważyć, że w krajach, w których już powstały akademie artystyczne, coraz rzadziej stosowano nobilitację wobec artystów. Awans społeczny malarzy miał tam charakter kolektywny, wynikał z ich talentu oraz miejsca w hierarchii środowiskowej.

Istotnym wątkiem moich badań zreasumowanych w książce jest ekonomiczna sytuacja malarzy będąca, z jednej strony konsekwencją określonej pozycji, z drugiej zaś współtworząca status społeczny. Oczywiście najwięcej wiadomo o położeniu materialnym artystów związanych – mniej lub bardziej – z dworem królewskim. Dochody malarzy i ceny, jakie mogli oni uzyskać za swe konkretne prace – obrazy, miniatury, dekoracje ścienne, czy rysunki – skonfrontowałam z ówczesnymi kosztami utrzymania. Interesowały mnie bowiem nie suche, abstrakcyjne liczby – choć nie mogłam ich pominąć – ale rzeczywista wartość wynagrodzenia wypłacanego artystom. Te porównania ujawniają stratyfikację majątkową wśród malarzy. Pokazują przepaść, jak dzieliła sytuację materialną kilku artystów usytuowanych na szczycie piramidy finansowej (na czele z Marcello Bacciarellim) od pozostałych, zajmujących niższą pozycję. Wobec braku badań nad tą sferą funkcjonowania artystów w osiemnastowiecznej Polsce, posiłkowałam się studiami komparatystycznymi dotyczącymi honorariów i sposobów wyceny dzieł sztuki we Włoszech, Holandii, Francji, czy Anglii, próbując wykorzystać niektóre uniwersalne parametry i odnieść je do polskich realiów. W tych analizach pomocne okazały się też inwentarze

spisywane po zgonie artystów, lub po śmierci bliskich im osób, zawierające wycenę m.in. posiadanych dzieł sztuki i materiałów malarskich.

Stanowią one nieocenione źródło wiedzy nie tylko o ekonomicznych podstawach egzystencji, ale także o materialnym *universum* w którym żyli artyści. Pozwalają zrekonstruować na podstawie wyszczególnionych przedmiotów i nieruchomości wartość majątku, sposób urządzenia domu, oraz określić jego walory reprezentacyjne, tak istotne w budowaniu statusu społecznego. Jeden z takich rejestrów odnaleziony w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, opisujący majątek mało znanego freskanta Józefa Borkowskiego z 1789 roku, opracowałam i zamieściłam w aneksach (Aneks IV). Sądzę, że może on okazać się przydatny nie tylko historykom sztuki, ale także konserwatorom malarstwa, czy historykom kultury materialnej.

Inwentarze przekazują też pośrednio informacje o intelektualnych kompetencjach i aspiracjach artystów. Obraz, jaki się z nich wyłania jest wprawdzie niepełny, lecz daje pojęcie o tym, co czytali artyści, jakie były ich horyzonty i aspiracje, a przede wszystkim – z jakich lektur korzystali w pracy. Nie ma niestety podstaw źródłowych, aby twierdzić, że choćby jeden z malarzy warszawskich o których piszę w książce, dysponował w swym domu biblioteką jako osobnym miejscem służącym do lektury zdeponowanych tam książek, a zatem będącym metaforyczną „ikoną wiedzy”. Nic nie wskazuje także na to, aby którykolwiek z nich tworzył swój księgozbiór wyłącznie dla zaimplementowania aspiracji społecznych, aranżując w tym celu eleganckie pomieszczenie, służące ekspozycji zgromadzonych woluminów. Co oczywiście nie oznacza, że takich wnętrz w stolicy nie było. Być może, prawdziwą biblioteką rozporządzał w swej eleganckiej willi przy ulicy Okopowej Marcello Bacciarelli. Większość malarzy komponując swe zbiory kierowała się kryteriami pragmatycznymi, kompletując wydawnictwa potrzebne w pracy. Nie mniej „uczoność” artysty, stawała się coraz ważniejszym elementem współtworzącym jego status społeczny. Proces ten zainicjowany powołaniem królewskiej Malarni, planowanej jako przyszła akademія sztuk pięknych, z kadrami profesorską i projektem nauczania wzorowanym na programach europejskich, ostatecznie wyniósł malarstwo do kategorii *artes liberales*. Po upadku państwa, malarz coraz częściej bywa uczonym, *doctus artifex*, wykładowcą uniwersyteckiej dyscypliny zajmującym określone miejsce w akademickiej hierarchii. Pierwszym polskim malarzem, który doszedł tego zaszczytu (na Uniwersytecie w Wilnie) był Franciszek Smuglewicz. Z

moich badań wynika, że podobne aspiracje miał jego uczeń Józef Peszka, oraz brat Antoni Smuglewicz.

Istotnym elementem kształtowania się nowych postaw i aspiracji artystów były wydarzenia, które wstrząsały Rzeczpospolitą przez cały okres panowania Stanisława Augusta, a zintensyfikowały się po drugim rozbiórce. Postanowiłam przyjrzeć się zwłaszcza dwóm zagadnieniom, ściśle związanym z dynamiką zmian politycznych. Po pierwsze, próbowałam pokazać w jaki sposób sztuki wizualne uczestniczyły w tworzeniu abstrakcyjnego pojęcia „narodu” (w XVIII-wiecznym znaczeniu tego terminu i w kontekście polskiej frazeologii) oraz narodowej tożsamości. Zarówno przed ostateczną katastrofą państwa polskiego, jak i tuż po niej. Przy czym, wyróżniłam tu dzieła inicjowane przez Stanisława Augusta oraz takie, które stanowiły ekspresję własną artystów. Niektóre inicjatywy artystyczne i edukacyjne monarchy (Malarnia) odegrały istotną rolę w okresie poprzedzającym upadek państwa. W latach późniejszych zaś – sami artyści współtworzyli narodowy kod wizualny, zwłaszcza tam, gdzie byli całkowicie suwerenni i spontaniczni. Inspirująca i pomocna w tych rozważaniach okazała się dla mnie ostatnia książka Anthoniego D.Smitha (*The Nation made Real. Art and National Identity in Western Europe 1600-1850*), który omówił rolę artystów i ich dzieł w budowaniu pojęć „narodu” i „narodowości”, oraz podjął próbę typologii wyobrażeń narodowej tożsamości.

Drugą kwestią, która stała się przedmiotem mojej refleksji badawczej, były postawy malarzy podczas powstania kościuszkowskiego i artystyczna forma, jaką nadali osobistym doświadczeniom, także mająca swój udział w konstytuowaniu wyobrażenia narodu o sobie samym. W ginącej Rzeczypospolitej końca XVIII wieku rozpoczęło się bowiem wiele procesów kontynuowanych w następnych stuleciach, a zwłaszcza w okresie niewoli w wieku XIX. Badania archiwalne ujawniły sporo nieznanych dotąd faktów oraz skalę zaangażowania artystów, szczególnie w powstaniu kościuszkowskim.

Rozważania podjęte w ostatnich częściach książki, pozwalają uchwycić główne komponenty procesu, prowadzącego do udziału artystów w formującym się środowisku inteligenckim. Malarze, coraz lepiej wykształceni i jednocześnie po 1795 roku pozbawieni dotychczasowego patrona w osobie Stanisława Augusta, coraz bardziej niezależni, samoświadomi, lecz i osamotnieni zaczynają szukać innych sposobów funkcjonowania. Nowe role wyznacza im też historia i dramatyczne wypadki polityczne. W pewnym stopniu już późny okres panowania Stanisława

Augusta zapowiadał poważne zmiany w sytuacji artystów i stanowił początek konstituowania się środowiska polskich malarzy. Przewartościowanie wielu pojęć – zwłaszcza państwa i narodu, miało swoje konsekwencje w pojmowaniu roli sztuki i jej twórców. Widać to bardzo wyraźnie, tuż po upadku Rzeczypospolitej, w działalności warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, wspierającego pielęgnowanie – najogólniej rzecz ujmując – pamięci narodu: języka, historii, ale też zabytków. W dziele dokumentacji wizualnego dziedzictwa poważna rola przypadła artystom, lecz pierwsze inicjatywy tego rodzaju wyszły z kręgu króla, a ich wykonawcą stał się Zygmunt Vogel.

Środowisko artystów, jako grupa ludzi utrzymujących się z pracy twórczej, z wolna torowało drogę warstwie inteligencji w XIX-wiecznym znaczeniu tego słowa. Należy przy tym uściślić, że ten ostatni termin nie zawsze był rozumiany jednoznacznie. Z jednej strony, inteligencję traktowano jako warstwę zawodową. Z drugiej, obdarzano ją powinnością misyjną i niekiedy określenia te definiowano jako dopełniające się wzajemnie. Niełatwo precyzyjnie opisać proces przekształcania się grupy malarzy dworskich – bo to oni są głównymi bohaterami moich rozważań – w środowisko artystów niezależnych, funkcjonujących w nowych warunkach politycznych. Moim zamierzeniem było nakreślić ledwie początek tej drogi.

Sądzę, że napisana przeze mnie książka powinna przyczynić się do dalszych badań nad kondycją – społeczną, mentalną, majątkową – artystów działających u schyłku istnienia I Rzeczypospolitej. Tym samym, może otworzyć nową perspektywę w badaniach nad ich twórczością i pozwoli wyjaśnić, jak sądzę, zawodowe wybory wielu malarzy, zwłaszcza tych działających po upadku państwa. Problemy, które zdefiniowałam i pytania na które szukałam odpowiedzi, odniosłam do środowiska stołecznego w którym najszybciej dojrzewały nowe idee i w którym doszło wówczas do najgłębszych przemian.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych

A. Głównym przedmiotem moich zainteresowań jest malarstwo epoki stanisławowskiej wraz z całym systemem uwarunkowań – zarówno tych ściśle

indywidualnych, jak i artystycznych, społecznych, politycznych. Przedstawiona do oceny książka jest świadectwem tak ukierunkowanych poszukiwań badawczych.

Od początku pracy naukowej swoją uwagę skupiałam na ośrodku stołecznym. Pierwszy artykuł na ten temat powstał w 2000 roku i dotyczył twórczości Jean-Baptiste'a Pillementa – malarza należącego do tak popularnej w 2. połowie XVIII wieku kategorii *artistes voyageurs* (Zał. 3A. poz.6). Badania nad jego malarstwem i działalnością projektową kontynuowałam w Archives nationales w Paryżu oraz w Musée des arts décoratifs (w Paryżu i w Lyonie) podczas trzymiesięcznego stypendium rządu francuskiego w 2000 roku (Zał. 4a.II.poz. 2). Jednak na wiele lat najważniejszym nurtem moich poszukiwań badawczych stało się malarstwo monumentalne – z jednej strony najmniej trwałe, bo traktowane jak tymczasowa, okazjonalna dekoracja wnętrz, z drugiej zaś – najczęściej odkrywane przez konserwatorów i historyków sztuki. Interesujące wydały mi się zwłaszcza malowidła ściennie o motywach groteskowych, świadomie nawiązujące do antyku, a zarazem do wybitnych realizacji nowożytnych – Loggii Rafaela w Pałacu Watykańskim (m.in. Zał.3A.poz. 13). Malowanej grotesce poświęciłam dysertację doktorską, koncentrując swą uwagę na polichromiach w rezydencjach warszawskich i na historycznym Mazowszu (Zał.3B.I.poz.1). W stolicy i w jej najbliższym regionie, najsilniej związanym z władzą królewską powstało wiele podobnych dekoracji – po 1777 roku (przybliżona data wykonania najwcześniejszej dekoracji tego rodzaju), prawie każdy pałac ozdabiano groteską, wywołując pożądane skojarzenia ze starożytnością. Wyraźny jest elitarny charakter tej formy ornamentacji. Bowiem, jak próbowałam dowieść w swojej książce, groteska ze względu na antyczną genezę i nieograniczony wprost potencjał przekazywania zawołowanych treści służyła panującym. Jej symboliczne walory wykorzystywał parokrotnie Stanisław August, konstruując złożone programy treściowe w swych rezydencjach (Gabinet Monarchów w Zamku Królewskim w Warszawie, Pokój Stołowy w Białym Domu i Sala Balowa w Pałacu na Wodzie w Łazienkach). Spostrzegłam, że atrakcyjność tego rodzaju malarstwa nie słabła wraz z upływem czasu i pojawianiem się nowych formacji stylowych. Wręcz odwrotnie – z moich badań wynika, że jeszcze w późnym wieku XIX groteski nadal były traktowane jako dekoracje nawiązujące do podziwianego antyku, a więc ekskluzywne i wyrafinowane. Tyle, że późna groteska nie była już – jak w wieku XVIII – erudycyjną grą z widzami. Jej wielowątkowy i metaforyczny charakter ustąpił

miejsca walorom dekoracyjnym, które stały się odtąd pierwszoplanowe (Załącznik 3B.II.poz.1).

W swojej dysertacji pisałam zarówno o polichromiach zachowanych, jak i o tych, które nie przetrwały próby czasu. Jeszcze w trakcie mojej pracy nad doktoratem, konserwatorzy odkryli dekoracje w pałacyku w Natolinie przypisywane Vincenzo Brennie – zostałam wówczas po raz pierwszy zaangażowana jako konsultantka w komisji konserwatorskiej sprawującej nadzór nad rekonstrukcją wnętrz. W podobnej roli występowałam w następnych latach parokrotnie, między innymi w Łazienkach warszawskich – opracowując materiały historyczne i służąc swoją wiedzą merytoryczną (Załącznik 4a. II.poz. 3,4).

Badania nad środowiskiem warszawskich freskantów działających w 2. połowie XVIII wieku, miałam okazję kontynuować dzięki uczestnictwu w międzynarodowym projekcie koordynowanym przez dr Letizję Tedeschi reprezentującą Archivio del Moderno w Mendrisio, a ze strony polskiej – przez prof. dr hab. Andrzeja Rottermunda (Załącznik 4a.I.poz.1). Główną postacią, wokół której skupiły się zainteresowania badaczy biorących udział w projekcie – był Rzymianin, Vincenzo Brenna (*Vincenzo Brenna: il tema dell'Antico*). Moim zadaniem było opracowanie działalności tego artysty w Polsce. W ramach trzyletniego programu naukowego brałam udział w konferencji *La lumière vient du Nord. Le arti e la trasmissione dell'Antico* (Załącznik 4b.I. poz.2) zorganizowanej w Laveno di Menaggio (Como, Włochy), zaś podczas dwutygodniowego pobytu w Rzymie kontynuowałam swoje badania nad twórczością Brenny. Ostatecznie, zajęłam się nie tylko tym artystą, ale także innymi freskantami działającymi w ówczesnej Warszawie. Rezultatem tych poszukiwań jest kilkudziesięciostronicowy esej *Le decorazioni pittoriche di Vincenzo Brenna e del suo circolo in Polonia* (przygotowany do druku w „Ricerche di Storia dell'Arte”). Z moich badań wynika, że pobyt tego malarza w Polsce, jakkolwiek niedługi, odegrał istotną rolę w transpozycji włoskich wzorów, a zwłaszcza w upowszechnieniu groteski „archeologicznej”, opartej na wydawnictwach sztychowanych popularyzujących najnowsze odkrycia. A także, w uformowaniu się środowiska polskich freskantów działających w Warszawie.

B. Drugim nurtem stale obecnym w moich badaniach jest biografistyka oparta na poszukiwaniach archiwalnych i tych o charakterze dokumentacyjnym. Dzięki wieloletniej pracy w pracowni „Słownika artystów polskich i obcych w Polsce

działających”, zdobyłam doświadczenie w studiach leksykograficznych, niezwykle przydatnych historykowi sztuki. Rezultatem mojej współpracy przy sześciu tomach „Słownika...” (tomy 5-10) jest blisko 300 biogramów artystów działających w 2 połowie XVIII wieku na terenach dawnej Rzeczypospolitej. Niektóre – dotyczące najwybitniejszych indywidualności – mają charakter rozbudowanych artykułów biograficznych (o objętości od około jednego do dwóch arkuszy wydawniczych). Należą do nich m.in. biogramy Jana Piotra Norblina, Aleksandra Orłowskiego, Jeana-Baptiste’a Pillementa, Jana Bogumiła Plerscha, Daniela N. Chodowieckiego (Zał. 3A poz. 4, 5, 8, 9, 11). Badania leksykograficzne miewają swój mniej efektowny rewers: niekiedy po dwóch miesiącach pracy udaje się przywrócić potomnym pamięć o nieznanym dotąd artyście kilkoma zaledwie linijkami tekstu, gdyż na więcej nie pozwala brak danych. Sądzę jednak, że tego rodzaju poszukiwania, jakkolwiek często żmudne i długotrwałe stwarzają gruntowną podstawę zarówno dla badań własnych nad konkretnymi artystami i zjawiskami w sztuce, jak i dla innych naukowców.

Ponadto, od kilkunastu lat współpracuję z niemieckim wydawnictwem *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* (wyd. De Gruyter, wcześniej K.G. Saur), pisząc biogramy polskich artystów działających w 2. połowie XVIII wieku, i traktując tę pracę jako formę upowszechniania za granicą polskiej kultury (około 50 biogramów).

Badania biografistyczne i archiwalne umożliwiły mi napisanie szeregu artykułów o malarzach doby stanisławowskiej – niekiedy niemal nieznanych (Zał. 3.A. poz. 7, 12 oraz 3B.IV.poz.4), lub niedocenionych (Zał. 3.B.II. poz. 3, 4, 5). Pozwalają dostrzec w ich twórczości uwarunkowania rodzinne, socjoekonomiczne, a niekiedy także polityczne (Zał. 3B.II.poz.2), gdyż odsłaniają ignorowane dotąd, bądź zupełnie nowe fakty i ukazują złożoność sytuacji w której artyście przyszło działać. To właśnie alians biografistyki opartej w znacznej mierze na materiałach źródłowych oraz badań nad twórczością malarzy doby stanisławowskiej, stał się podstawą przedstawionej do oceny książki.

Prace leksykograficzne nad twórczością Jana Piotra Norblina i Aleksandra Orłowskiego były impulsem do podjęcia intensywnych badań dokumentacyjnych w Winnicy na Ukrainie (Zał. 4a.II. poz.1). W tamtejszym Muzeum Okręgowym przechowywany jest bowiem tzw. *Album Winnicki* z rysunkami Norblina, Orłowskiego, i – w mniejszym stopniu – Grzegorza Wakulewicza. Podczas dwukrotnych wyjazdów

służbowych (w latach 2000 i 2001) zorganizowanych przez Instytut Sztuki PAN zinwentaryzowałam tam 968 rysunków (ich dokumentację fotograficzną wykonał Piotr Jamski), które czekają na opublikowanie. Stanowią one kapitalne i zupełnie niedocenione źródło wiedzy o wybitnych polskich artystach. Tym bardziej, że rysunkom towarzyszą często swobodne komentarze odautorskie. Z kolei dwutygodniowa kwerenda przeprowadzona w muzeach i w Rosyjskim Państwowym Archiwum Historycznym w Petersburgu (2014) umożliwiła mi pełniejsze spojrzenie na twórczość Franciszka Smuglewicza.

C. Osobnym wątkiem moich zainteresowań jest popularyzacja wiedzy o sztuce. W latach 90. współpracowałam przez pewien czas z pismem „Nowy Świat” publikując tam teksty o sztuce dla dzieci. W 1997 roku ukazała się moja książka *Sekrety wielkich mistrzów sztuki* przeznaczona dla dzieci w wieku szkolnym, opisująca sposoby powstawania obrazów sztalugowych, malowideł ściennych, witraży, mozaik i rzeźb w różnych epokach historycznych. Publikacja została zakwalifikowana jako książka pomocnicza dla uczniów, była prezentowana na Targach Książki we Frankfurcie nad Menem i zdobyła wyróżnienie w kategorii książek edukacyjnych (Zał. 4c.II. poz.1). W 2011 roku ukończyłam książkę *Polska dla zaawansowanych*, adresowaną do cudzoziemców zwiedzających nasz kraj. Postanowiłam przybliżyć tej grupie czytelników polskie kody kulturowe i symbole narodowej tożsamości, utrwalone przede wszystkim w malarstwie i literaturze (złożona do druku w wydawnictwie Parma Press).

Ostatnio, napisałam rozdział *Malarze Stanisława Augusta i nowe zjawiska artystyczne* zamieszczony w zbiorze esejów *Późny barok, rokoko, klasycyzm (XVIII w.)*, który mieści się w nurcie moich zainteresowań popularyzatorskich (Zał. 3B.IV.poz. 6).

Apuleia