

## Autoreferat

### 1. Imię i nazwisko.

Szymon Piotr Kubiak

### 2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne – z podaniem podmiotu nadającego stopień, roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

- 9 listopada 2009 – stopień naukowy doktora nauk humanistycznych w zakresie historii sztuki. Temat rozprawy: *Architektura i urbanistyka Poznania 1919–1939*. Promotor: prof. UAM dr hab. Tadeusz J. Żuchowski; recenzenci: prof. UAM dr hab. Jan Skuratowicz, prof. UG dr hab. Małgorzata Omilanowska. Podmiot nadający stopień: Wydział Historyczny, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Rozprawa doktorska została opublikowana jako monografia: Szymon Piotr Kubiak, *Modernizm zapoznany. Architektura Poznania 1919–1939*, red. nauk. dr hab. Piotr Korduba, dr Aleksandra Paradowska, red. prow. Grzegorz Piątek, Warszawa 2015.

- 3 lipca 2003 – ukończone jednolite studia magisterskie w Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza; kierunek: historia sztuki. Uzyskany tytuł zawodowy magistra na podstawie pracy: *Jednostka mieszkalna Le Corbusiera w Berlinie. Geneza i współczesność*. Promotor: prof. UMK dr hab. Tadeusz J. Żuchowski.

Fragment pracy magisterskiej został opublikowany jako artykuł w czasopiśmie naukowym: Szymon Piotr Kubiak, *Odbudowa modernizmu – modernizm odbudowy. INTERBAU, architektura i urbanistyka Berlina lat 50. XX wieku*, „Artium Quaestiones” 2005, Nr XVI (red. prof. dr hab. Piotr Piotrowski, prof. UAM dr hab. Wojciech Suchocki, rec. wyd. prof. dr hab. Maria Poprzęcka), s. 97–156.

### 3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych.

#### 3.1. Uczelnia

- Od 1 listopada 2011 do dziś – adiunkt w Akademii Sztuki w Szczecinie (2011: Wydział Sztuk Wizualnych; 2012: Wydział Malarstwa i Nowych Mediów; 2019: Kolegium Sztuk Wizualnych; 2020: Zakład Historii i Teorii Sztuki na Wydziale Malarstwa; 2024: Katedra Kuratorstwa i Realizacji Wystaw na Wydziale Malarstwa).

- Semestr zimowy 2023/2024 – wykładowca gościnny w Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu (Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa).

### 3.2. Muzeum

- Od 1 stycznia 2024 do dziś – kierownik projektu Interreg VIA w Muzeum Narodowym w Szczecinie jako instytucji partnerskiej (lider projektu: Muzeum Pomorskie w Greifswaldzie).
- Od 1 października 2015 do dziś – kustosz, kierownik Działu Sztuki Europejskiej 1800–1945 w Muzeum Narodowym w Szczecinie.
- Od 1 lipca 2013 – adiunkt, kierownik Działu Sztuki Europejskiej 1800–1945 w Muzeum Narodowym w Szczecinie.
- Od 2 stycznia 2013 adiunkt, p.o. kierownik nowo utworzonego Działu Sztuki Europejskiej 1800–1945 w Muzeum Narodowym w Szczecinie.
- Od 1 maja 2010 asystent w Muzeum Narodowym w Szczecinie – specjalista ds. sztuki XIX i 1. połowy XX wieku bezpośrednio podległy wicedyrektorowi ds. naukowych.

### **4. Omówienie osiągnięć, o których mowa w art. 219 ust. 1 pkt. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2021 r. poz. 478 z późn. zm.). Omówienie to winno dotyczyć merytorycznego ujęcia przedmiotowych osiągnięć, jak i w sposób precyzyjny określać indywidualny wkład w ich powstanie, w przypadku, gdy dane osiągnięcie jest dziełem współautorskim, z uwzględnieniem możliwości wskazywania dorobku z okresu całej kariery zawodowej.**

Monografia *Macierz. Szczecińskie muzea i sztuka dla Nowego Pomorzanina 1910–1945*, rec. wyd. prof. dr hab. Marta Smolińska, prof. US dr hab. Eryk Krasucki, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Akademia Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2023, powstała na przecięciu moich zainteresowań naukowych oscylujących wokół XX-wiecznej historii architektury, sztuk monumentalnych, dekoracyjnych i szeroko pojętej kultury wizualnej, a także doświadczeń zawodowych zdobywanych w pracy kuratora wystaw i muzealnika oraz wykładowcy przedmiotów teoretycznych w uczelni artystycznej. W każdym z tych pól istotnym elementem jest specyficzna interkulturowa sytuacja inspirowana afiliacją – najpierw w rodzinnym Poznaniu, podczas dwóch stypendiów w Berlinie, a od 2010 roku w Szczecinie. Stosunki niemiecko-francuskie w odbudowującej się Europie Zachodniej po

1945 roku (będące tłem dla pracy magisterskiej), repolonizacja poniemieckiego miasta w okresie dwudziestolecia międzywojennego (omawiana w dysertacji doktorskiej), napięcie między kulturami i politykami Francji, Polski i Niemiec od lat 30. do 50. XX wieku (stanowiące kanwę monografii: Szymon Piotr Kubiak, *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana*, rec. wyd. prof. UW dr hab. Anna Markowska, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2015; wyd. franc., zmienione i uzupełnione: *Loin de Moscou. Gérard Singer et l'art engagé*, trad. Eric Veaux, ed. Mathilde Arnoux, Centre allemand d'histoire de l'art, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 2019) naprowadziły mnie na temat *explicite* graniczny – sztuki i muzeów odnoszących się do problemu kresowości niemieckiego Pomorza w pierwszej połowie XX stulecia.

Dostępnemu materiałowi archiwalnemu i źródłowemu, a także nielicznym, raczej sprawozdawczym niż analitycznym opracowaniom postanowiłem przyjrzeć się z transgranicznej perspektywy istotnej dla *spatial turn* – fenomenu przewartościowującego nauki humanistyczne i społeczne w ostatnim czasie. Śladem innych badaczy zgłębiających sposoby reprezentacji przestrzeni w tekstach kultury – nie tylko rzeczywistą geografiją, lecz także mapy mentalne, czyli wyobrażenia regionów, centrów, peryferii, granic i pograniczy – zadałem sobie robocze pytanie o metody wytwarzania czy przekształcania świadomości miejsca wynikające z analizowanych dzieł plastycznych i dokumentów.

Dla historii sztuki, którą reprezentuje niniejsza książka, a także dla Szczecina i Pomorza, które stanowią jej przedmiot, zagadnienie *Kunstgeografie* ma zresztą znaczenie podstawowe. Wydana w 1840 roku przez Franza Kuglera *Pommersche Kunstgeschichte* była jednym z pierwszych w dziejach dyscypliny opisem dzieł sztuki wybranego regionu sporządzonym według klucza topograficznego. Kugler, bazując na teoriach Johanna Gottfrieda Herdera, próbował uchwycić specyfikę pomorskiej twórczości. Miała ona wynikać z klimatu i charakteru ludu (*Volk*), a ten właśnie stawał się w XIX wieku naczelnym pojęciem państwowotwórczym odradzającej się Rzeszy Niemieckiej. Do ludu odwoływały się także projekty regeneracyjne, które od połowy tamtego stulecia adaptowano z Wielkiej Brytanii w celu naprawy negatywnych skutków rewolucji przemysłowej. Muzea jako najważniejsze instytucje powszechnej edukacji historycznej (i artystycznej) włączono w oba procesy: budowania tożsamości regionalnej i państwowej oraz wskazywania recept na lepsze życie w erze nowoczesnej. Jedno ściśle powiązane z drugim, a *Lebensreformbewegung* realizowana poprzez „odnowę sztuk i rzemiosł” przyjęła w Niemczech skalę bezprecedensową. Celem było zagwarantowanie nowemu państwu

wysokiej pozycji na mapie kulturalnej zachodniego świata, gdzie do tej pory prym wiodła niemal niepodzielnie Francja.

Na polu muzealnictwa i pedagogiki artystycznej przykładową placówkę stworzył Alfred Lichtwark w Hamburgu. To północne portowe miasto stało się jednym z ważniejszych wzorców dla peryferyjnego Szczecina. W 1913 roku powstało tu wielodyscyplinarne Muzeum Miejskie (*Stadtmuseum Stettin*, *Städtisches Museum Stettin*, *Museum der Stadt Stettin*), z którego w 1927 roku wyewoluowało Prowincjonalne Muzeum Starożytności Pomorskich (*Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer*), przemianowane w 1934 roku na Pomorskie Muzeum Krajowe (*Pommersches Landesmuseum*). Niniejsza książka skupia się na dziejach tych instytucji w kontekście projektów regeneracyjnych i regionotwórczych aż do wyłączenia tej części Pomorza z państwa niemieckiego w 1945 roku. Nie jest przy tym ani tradycyjną historią szczecińskich muzeów (w przypadku miejskiego pisali ją wcześniej Bogdana Kozińska, Rafał Makała i Dariusz Kacprzak, natomiast w odniesieniu do zbiorów prehistorycznych i ludoznawczych zgromadzonych ostatecznie w prowincjonalnym – Władysław Filipowiak, Krzysztof Kowalski i Kurt Dröge), ani dziejami lokalnego życia artystycznego (które w szerszym zakresie czeka jeszcze na swoją monografię).

W *Macierzy...* przyglądam się muzealnictwu poprzez wybrane dzieła sztuki, architektoniczne i plastyczne projekty wnętrz ekspozycyjnych oraz jego związki z edukacją estetyczną. Gdy publikujący wcześniej historycy sztuki skupiali się na kolekcji malarstwa i grafiki warsztatowej z perspektywy akwizycji oraz architekturze zewnętrznej gmachu Muzeum Miejskiego, różni badacze zauważali obecność ważnej galerii antycznej i jej powiązania z naukami przyrodniczymi, zaś archeologowie czy etnografowie pomijali zupełnie kwestie aranżacji eksponatów i dzieł sztuki współczesnej wykorzystanych przez Muzeum Prowincjonalne, moje badania pokazują zasadniczą rolę rzemiosła i sztuk projektowych w strategii obu niemieckich instytucji. Przedkładana monografia, wplatając wątki wszystkich wspomnianych dziedzin, stanowi studium kulturowo-wizualne danej epoki i regionu, w których zetknęło się kilka wybitnych osobowości twórczych.

W pierwszym rozdziale ograniczam się zasadniczo do twórczości ekspresjonisty Ernsta Barlacha, który w latach 1920–1921 zaprojektował pomnik nagrobny rodziny Biesel. Rzeźba zatytułowana *Matka Ziemia* stanęła na nowo zaprojektowanym przez Georga Hanniga Cmentarzu Głównym w Szczecinie. Temat nawiązywał do rozprzestrzenionego w kulturach pierwotnych, starożytnych oraz obrzędowości ludowej bóstwa chthonicznego, u Celtów znanego pod imieniem Kybele, zaś u Germanów – Nerthus. Do tych dwóch grup

etnicznych odwoływała się też nowoczesna mitologia państwo- i narodotwórcza Niemców. Erudyta Barlach wzorował się na wernakularnych rzeźbach postklasycznych, mógł czytać również literaturę popularnonaukową, jak choćby rozprawę Alberta Dietricha z 1905 roku poświęconą Matce Ziemi. Najważniejszym źródłem natchnienia okazały się jednak dla niego posągi kumańskie, tzw. baby kamienne, które oglądał na ukraińskim stepie rok później. Surowe, blokowe rzeźby, przypisywane Celtom, Scytom, Hunom, Gotom lub Mongołom, były dla Barlacha „kamieniem milowym dolnej granicy czasu” (*Markstein der unteren Grenze einer Zeit*), „kamiennym poronieniem” (*steinerne Mißgeburt*) i „kryształizacją ziemskości” (*Christallisierung des Irdischen*).

Współcześni określili tę wschodnią „prymitywną” inspirację jako przełomowe doświadczenie dla „północnoniemieckiego artysty”, nawiązującego do epoki wędrówek ludów i kształtowania się poantycznej Europy. O ile za bezpośrednią spadkobierczynię klasycznego antyku uważano na początku XX wieku przede wszystkim Francję (obarczoną dodatkowo krytykowanym hasłem *l'art pour l'art*), o tyle Niemcy miały przywrócić sztuce barbarzyńską mistykę (odziedziczoną po Celtach) i zmysł praktyczności (typowy dla Germanów) zakorzenione w szczególnym umiłowaniu przyrody. Być może dlatego *Matka Ziemia* Barlacha stała się dziełem prototypowym dla międzywojennej sztuki pomorskiej, po herderowsku reprezentującej rzekomo szorstki temperament rolników i rybaków. Analiza tego jednostkowego dzieła, którego projekty włączono do szczecińskiej kolekcji muzealnej, pełni dla mnie funkcję *pars pro toto* dla rozważań kończącego się *fin de siècle 'u*, wciąż jednak obecnych w kolejnych okresach – Republiki Weimarskiej i III Rzeszy.

W drugim rozdziale przyglądam się bardziej organizacjom i pojęciom: Werkbundowi, ekspresjonizmowi i „kulturze gustu” na peryferii. Pomorze jawiło się z perspektywy Berlina, politycznej stolicy Niemiec, oraz Monachium, silnego kulturalnego ośrodka, z którego ściągnięto do Szczecina dyrektora Muzeum Miejskiego, jako zapóźniona cywilizacyjnie kraina kolonialna. W wyniku postanowień traktatu wersalskiego prowincja ta stała się również terenem granicznym sąsiadującym z odrodzonym państwem polskim. Doktor Walter Riezler – archeolog klasyczny, muzykolog i początkujący teoretyk wzornictwa przemysłowego – objął stanowisko kierownicze w 1910 roku dzięki monachijsko-neapolitańskim koneksjom szczecińskiego entomologa i kolekcjonera starożytności Heinricha Dohrna. Dohrn zamierzał mu powierzyć drobną plastykę i rzemiosło antyczne oraz brązowe rekonstrukcje greckich rzeźb, a także przypadkowo, bez znanstwa zgromadzoną Miejską Galerię Obrazów. Choć Riezler miał formalnie sprawować opiekę również nad zbiorami zabytków prehistorycznych, etnograficznych i związanych z

dawną kulturą regionu, w praktyce obiekty te pozostawały własnością Towarzystwa Historii i Starożytności Pomorza (*Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde*).

Wbrew oczekiwaniom monachijczyk nie był zainteresowany kontynuacją XIX-wiecznego modelu muzeum i utrzymaniem nieoficjalnej kontroli *dilettanti* nad pamiątkami regionalnymi. Jego zaplecze stanowili członkowie Deutscher Werkbund – Wolf Dohrn (bratanek mecenas), architekci Peter Behrens i Hermann Muthesius, a także związani z *Lebensreform* twórcy muzeów nowego typu, Harry Kessler i Karl Ernst Osthaus. W ujęciu Riezlera muzeum przestawało pełnić funkcję świątyni lub pałacu sztuki oraz składnicy znalezisk istotnych z naukowego i patriotycznego punktu widzenia. Wystawa, operując ściśle wyselekcjonowanym materiałem i często interdyscyplinarnymi lub ahistorycznymi zestawieniami, miała służyć zrozumieniu współczesności i kształtowaniu gustu. W gmachu Muzeum Miejskiego w Szczecinie, otwartym w 1913 roku, szczególną rolę otrzymywała sztuka monumentalna (tzw. freski próbne Ottona Hettnera i Karła Hofera, krucyfiks Ludwiga Giesa) oraz kolekcja rzemiosła artystycznego, której poświęcam trzeci rozdział.

Interdyscyplinarna postawa Riezlera, reprezentującego umiarkowaną modernizacyjną frakcję Werkbundu, godziła w interesy szczecińskich towarzystw. Dopiero śmierć Adolfa Stubenraucha (1922) odpowiedzialnego za zbiory regionalne stworzyła warunki do ułożenia stosunków między dyrektorem i nowym opiekunem tej kolekcji oraz nowego rozmieszczenia samych zabytków w przestrzeni ekspozycyjnej – jak się niebawem okazało – dwóch niezależnych instytucji. Pierwotne wkomponowanie dzieł rzemiosła w Galerię Nowoczesną (malarstwa i rzeźby XIX i początku XX wieku) Muzeum Miejskiego zmodyfikowano po pierwszej wojnie światowej. Riezler urządził prowizoryczny pokaz sztuki użytkowej w ciągu „antykwarium” Dohrna, ukazując techniczną i formalną zależność obiektów powstających od starożytności po współczesność. Swoje doświadczenia na tym polu wzbogacał jako kustosz niemieckiej prezentacji na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Monzy (1925), co pozwoliło na zakupy włoskich eksponatów i w efekcie podkreślenie dwóch głównych korzeni cywilizacji europejskiej – południowego „klasycznego” i północnego „gotyckiego”, opisywanych przeze mnie w kontekście dzieła Barlacha.

Kolejne etapy powstawania stałej wystawy w Szczecinie wyznaczyło wyprowadzenie kolekcji regionalnych z budynku i zatrudnienie doktora historii sztuki Ottona Holtzego jako wicedyrektora odpowiedzialnego za kolekcję rzemiosła (1927) oraz urządzenie jego stałej, nowoczesnej ekspozycji (1930). Była ona przestrzenią studialną dla Miejskiej Szkoły

Rzemiosła i Przemysłu Artystycznego (*Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule*), przemianowanej w 1930 roku na Praktyczną Szkołę Pracy Projektowej (*Werkschule für gestaltende Arbeit*). Jej wykładowcą i jednym z głównych *spiritus moventes* był Riezler, który działalność popularyzatorską w postaci otwartych wykładów i moderowanych spacerów po wystawach uczynił także misją Muzeum Miejskiego. Powiązanie szkoły i muzeum podpowiadał wzór analogicznych postępowych instytucji w Kolonii. Piastując równocześnie funkcję redaktora naczelnego „Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit”, organu prasowego Werkbundu, Riezler stwarzał możliwość promocji dokonań szczecińskiego środowiska artystycznego na arenie krajowej i zagranicznej.

Taka szeroka perspektywa przyjęta została w rozdziale czwartym, w którym przybliżam kulisy powstania, czy raczej reformy wspomnianej uczelni oraz jej związków z muzeum. Kluczowym partnerem Riezlera stał się w tym zakresie Gregor Rosenbauer, który praktyczne doświadczenie zdobywał od 1919 roku jako kierownik czterech prywatnych pracowni Behrensa, koordynując prace w interdyscyplinarnym zespole architektów, kreślarzy, grafików użytkowych i projektantów wzornictwa przemysłowego. Gdy Behrens otrzymał w 1921 roku funkcję kierownika Mistrzowskiej Szkoły Sztuki Nowoczesnej z uwzględnieniem Budowli Monumentalnych i Przemysłowych (*Meisterschule für moderne Kunst unter Berücksichtigung der Monumental- und Industriebauten*) przy wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, obowiązki Rosenbauera rozszerzyły się o pracę dydaktyczną.

Rosenbauer przygotowywał nie tylko wystawy studenckie w Wiedniu, później w Szczecinie oraz poza granicami Austrii i Niemiec, ale także uczestniczył w realizacji pawilonu *Dombauhütte* na pierwszej powojennej wystawie Werkbundu (*Deutsche Gewerbeschau*, Monachium, 1922). W pawilonie prezentowali swoje dokonania głównie reformatorzy niemieckich uczelni artystycznych, m.in. Gies, którego wspomniany krucyfiks sprowadzono następnie do zbiorów szczecińskiego muzeum. Wymuszona kontrolami Muthesiusa reforma Miejskiej Szkoły Rzemiosła i Przemysłu Artystycznego w Szczecinie, pozostającej po utracie Bydgoszczy na rzecz Polski jedyną taką uczelnią w tej części dawnego mocarstwa, wymagała zatrudnienia sprawnego zarządcy i wybitnego pedagoga. Rolę tę przyjął w 1923 roku Rosenbauer, który zatrudnił wychowanków kolejnego ważnego ośrodka, weimarskiego Bauhausu. Pomorzanie Kurt Schwerdtfeger objął klasę rzeźby (1923), a Else Mögelin, berlinianka osiadła w kolonii artystycznej Gildenhall – nauczanie tkactwa (1927). Cała trójka przy wsparciu Riezlera przyczyniła się do wdrażania programów z zakresu *Lebensreform* w służbie magistratu. Ich stylistyka

łączyła postulaty awangardy z odwołaniami do sztuki prehistorycznej, średniowiecznej i ludowej.

Swoistą syntezą sztuk stała się zaprojektowana przez Rosenbauera wystawa nowej szczecińskiej placówki badawczo-ekspozycyjnej, której przyglądam się w piątym rozdziale książki. Działalność szkoły rzemieślniczej w pierwszych latach po reformie zbiegła się bowiem w czasie z reorganizacją lokalnego muzealnictwa. W 1924 roku stanowisko opiekuna zbiorów regionalnych w Muzeum Miejskim otrzymał prehistoryk, doktor Otto Kunkel. Ostatecznie został on dyrektorem powołanego w końcu 1927 roku Prowincjonalnego Muzeum Starożytności Pomorskich, które ulokowano w barokowym pałacu Sejmu Stanów Pomorskich (*Landeshaus*). Na piętrze adaptowanego gmachu powstała ekspozycja archeologiczno-etnograficzna wzorowana na Krajowym Zakładzie Prehistorii (*Landesanstalt für Vorgeschichte*) w Halle nad Soławą, wykorzystująca zasady kapitalistycznej estetyki towarowej popularyzowanej przez Werkbund. Architektonicznym majstersztykiem wywołującym powszechny zachwyt była jednak prezentacja pomorskiej sztuki sakralnej okresu średniowiecza i wczesnej nowożytności na parterze, przy której współpracował nowy opiekun tej części zbiorów, historyk sztuki i pedagog, doktor Franz Balke. Rosenbauer wykorzystał tu najwyraźniej doświadczenia Schwerdtfegera i Mögelin zdobyte w Bauhausie podczas kursu wstępnego Johanna Ittena.

Sala Wielka muzeum, z rzeźbą gotycką i kopią renesansowej tkaniny księcia pomorskiego Filipa I, a także sztandarami pułków pomorskich biorących udział w pierwszej wojnie światowej, otrzymała funkcję „hali chwały”. Abstrakcyjne rozczłonkowanie złotych ścian przypominało pomysły Warsztatów Wiedeńskich, prace holenderskiego ugrupowania De Stijl oraz wnętrza wczesnego Bauhausu. Jak udało się ustalić, zaznajomiony z wiedeńskimi rozwiązaniami Rosenbauer miał dostęp do awangardowych projektów holenderskich dzięki kontaktom Behrensa, a dodatkowym łącznikiem między środowiskiem szczecińskim i Theo van Doesburgiem był student Bauhausu Egon Engelien. Rekonstrukcja personalnych związków oraz analiza form pozwalają mi wykazać geopolityczny aspekt tej północnoeuropejskiej wspólnoty kulturowej, stojącej rzekomo w opozycji wobec „paryskiego indywidualizmu” (Doesburg).

Na wschodnich flankach graniczyła ona z żywiołem słowiańskim istotnym dla narracji szóstego rozdziału. Geopolityczny kontekst stałej wystawy podkreślała już podwójna funkcja Wielkiej Sali Prowincjonalnego Muzeum Starożytności Pomorskich, prezentującej nie tylko dzieła sztuki dawnej, lecz także współczesne militaria. Zwracały one uwagę na niekorzystne dla Niemiec postanowienia traktatu wersalskiego, które uczyniły z Pomorza



*Ostmark des Reiches* – „wschodnią marchię Rzeszy”, a także *Grenzland* – „kraj graniczny”. Zwłaszcza rubieże prowincji sąsiadujące z „korytarzem polskim” i Wolnym Miastem Gdańskim przeżywały gospodarczy i kulturalny regres. Stąd punktem odniesienia dla szukającego nowej tożsamości regionu szczecińskiego stawały się położone jeszcze dalej od centrum Prusy Wschodnie. Nazywano je *Bollwerkem* – przedmurzem cywilizacji, konfrontując dziedzictwo niemieckie z, jak twierdzono, pozbawionymi wyższej kultury Związkiem Radzieckim i Polską.

Działające w Królewcu Muzeum „Prussia” dysponowało podobną halą sławy w postaci *Moskowitzersaal*. W 1930 roku otwarto tam także ekspozycję działu polityki granicznej (*Grenzpolitische Abteilung*), kończącą trasę zwiedzania instytucji. Owa wystawa oparta była wyłącznie na materiale kartograficznym i tabelaryczno-statystycznym podzielonym na dwie grupy: ukazujące stosunki ludnościowe w okresach minionych, zwłaszcza prehistorycznych oraz obecny stan przynależności państwowej ziem zamieszkałych przez wielojęzyczną społeczność. W Królewcu wykorzystywano w ten sposób metodę „etnograficzną” lub „osadniczą” prehistorii, stworzoną przez Gustafa Kossinnę. W Szczecinie elementy tamtej wystawy zaadaptował doktor Erich Murawski, który w czasie dalszej rozbudowy gmachu Prowincjonalnego Muzeum Starożytności Pomorskich, od 1934 roku noszącego nazwę Pomorskie Muzeum Krajowe (*Pommersches Landesmuseum*), urządził Salę Pogranicza. Miała ona demonstrować prawo Niemców do posiadania ziem utraconych po ostatniej wojnie. Wystawę tę oglądał w 1935 roku polski uczeń Kossinny, poznański profesor prehistorii Józef Kostrzewski, zaś w 1939 tamtejszy publicysta Józef Kisielewski opisał ją w książce-reportażu *Ziemia gromadzi prochy*.

Druga połowa lat 30. XX wieku była areną dla wzmożonej kampanii propagandowej i edukacyjnej realizowanej przez uniwersytety, lecz także muzea – głównie te o etnograficzno-archeologicznym lub przyrodniczym profilu. Przyglądam się temu zjawisku w rozdziale siódmym, zatytułowanym *Muzealna konkwista*. Już podczas rozbudowy gmachu kustosze i pomocnicy naukowci zaglądali częściej niż kiedyś do szczecińskich szkół. Akcji związanej z przełomem politycznym 1933 roku sprzyjał szybki wzrost liczby specjalistycznych placówek, których celem była indoktrynacja w duchu „myśli wschodniej”. Do najważniejszych należał tzw. Ordensburg nad jeziorem Krosino, czyli ośrodek kształcenia przyszłych przywódców III Rzeszy, do którego instruktorów należał Kunkel. Wzorowane na szczecińskiej „wystawie granicznej” powstały natomiast między innymi w Lęborku i Bytowie. Dawny asystent Rosenbauera, Hans Riechert, zaproponował w „roku budowy Hitlerjugend” (1937) szereg schronisk młodzieżowych, w których

elementy zapożyczone z *Lebensreform* sprzyjać miały umacnianiu niemieckości pogranicznych terenów.

Szczecińskie muzeum i sam Kunkel intensyfikowali także nadzór nad licznymi małymi muzeami w całej prowincji, dostosowując je do merytorycznych i estetycznych standardów wypracowanych w latach 1927–1934. Placówki takie istniały między innymi we Franzburgu, Grimmen, Demmin, Saßnitz, Garz na Rugii, Anklam, Ducherow, Świnoujściu, Kamieniu, Gartz nad Odrą, Gryfinie, Trzebiatowie, Pyrzycach, Stargardzie, Wierzbnie, Kołobrzegu, Resku, Łobzie, Drawsku, Szczecinku, Białogardzie, Bobolicach, Koszalinie, Darłowie, Słupsku i Miastku. Poprzez korektę podziału administracyjnego państwa w 1938 roku do Prowincji Pomorskiej przyłączono kolejne: w Wałczu, Człuchowie, Trzciance, Choszcznie, Barlinku, Strzelcach Krajeńskich, a także dawnej stolicy Prowincji Granicznej Poznańsko-Zachodniopruskiej, Pile. Najciekawszą ekspozycję stworzył w latach 1937–1938 nowy dyrektor Muzeum Miejskiego w Kołobrzegu, doktor Nikola Michailow. Była to główna siedziba w barokowym pałacu miejskim oraz oddział poświęcony prototypowi „człowieka politycznego”, Joachimowi Nettelbeckowi. Co ciekawe, w urzędzeniu gmachów brali udział częściowo artyści-dysydenci systemu nazistowskiego – Hans Leistikow, Gerhard Marcks i Bernhard Hoetger. Dzięki nim Michailow – w zasadzie nierozpoznany wcześniej przez badaczy, któremu przyznaję w *Macierzy...* istotne miejsce – wprowadził idee „odnowy sztuk i rzemiosł” na grunt tylnopomorski.

Do haseł tych powracam w rozdziale ósmym poświęconym tworzeniu programu nowej sztuki regionalnej. Szczególną rolę odegrały tu dwie dziedziny: tkanina artystyczna i rzeźba. Mögelin, uprawiająca tę pierwszą, przyczyniła się do ożywienia zawodowego wśród pozbawionych możliwości odłowy rybaków, którzy zaczęli wiązać dywany. Dostarczonym przez artystkę nowym wzorom adamaszków, słynnych niegdyś w Szczecinie, Darłowie czy Białogardzie, zawdzięczali pracę niemieccy repatrianci, przenoszący się z regionu łódzkiego nad Bałtyk. Wielkoformatowe opony, kurtyny i zasłony zamawiano do dekoracji nowo powstających gmachów oraz remontowanych wewnątrz zabytkowych, pokazywano je także na wystawach w Muzeum Miejskim i Prowincjonalnym/Krajowym.

Możliwość adaptowania projektów artystów do wytwórczości nieprofesjonalnej lub masowej, zawarta w postulatach ruchu *Lebensreform*, zyskiwała na znaczeniu w państwie nazistowskim. Wyraźnie wzrosła wówczas liczba ekspozycji poświęconych sztuce lokalnej. Do najważniejszych należały dwie zorganizowane w 1934 roku: *Pommersche Künstler der Gegenwart* i *Das Land am Meer*. Obok tkanin ważne miejsce zajmowały na nich surowe

w formie rzeźby Schwerdtfegera, który miał według krytyki odkryć „typ krajanina” (*Typus des heimatischen Menschen*) opisany niegdyś za Herderem przez Kuglera. W drugiej połowie dekady na czoło ulubieńców reżimu wysunął się jednak pochodzący z Białogardu Joachim Utech, który wyspecjalizował się w obróbce polnego kamienia. Wśród tych uważanych za wybitnie „chtoniczne” granitowych rzeźb najbardziej typowe wydawały się głowy rybaków, rolników, myśliwych, fryderycjańskich grenadierów, matek zespolonych z twarzą dziecka. W 1939 roku Utechowi, cenionemu już wcześniej przez Riezlera, Holtzego i Balkego oraz porównywanym do twórczości Barlacha, rocznicową wystawę monograficzną urządził w Kołobrzegu Michailow.

Dzieła Utecha, pozostawione w jego pracowni, po 1945 roku ulegały słowiańskiej reinterpretacji i zostały wplecione w nową propagandę „polskiego Pomorza”. Owej instrumentalizacji prowincjonalnych pamiątek przyglądam się w zakończeniu książki. Klęska hitleryzmu w drugiej wojnie światowej skutkowałą bowiem rekonstrukcją państwa polskiego w zarysie granic zbliżonych do średniowiecznych. W propagandzie nazywano to „powrotem ziem północnych i zachodnich do macierzy”. Do głoszenia nowej narracji słowiańskiej zaangażowano Kostrzewskiego, a ze środowiska poznańskiego rekrutowały się pierwsze polskie elity w przyłączonym regionie. O niemieckim Pomorzu wiedziano jednak w „Staropolsce” stosunkowo niewiele. W okresie międzywojennym wrywkowe badania nad dziedzictwem materialnym prowincji prowadzili właśnie prehistorycy i etnografowie. Historycy sztuki zaczęli się zapoznawać z zabytkami tego obszaru ze sporym opóźnieniem: pierwsza ekspedycja samochodowa na Pomorze Zachodnie wyruszyła z Poznania w 1947 roku.

Skojarzenie kulturowych potrzeb Szczecina z zadaniami archeologii ukazywały również pierwsze nominacje na stanowiskach instytucjonalnych. Bardzo krótko, jesienią 1945 roku funkcję dyrektora polskiego Muzeum Miejskiego (w gmachu dawnego Pomorskiego Muzeum Krajowego) pełnił Bogdan Kostrzewski, syn profesora. Budynek dawnego niemieckiego Muzeum Miejskiego objął Instytut Bałtycki, który rozpoczął urządzać tam pierwsze w dziejach państwa publiczne Muzeum Morskie. Dyrektorem interdyscyplinarnej placówki pod zarządem miasta, oddanej w 1947 pod zwierzchnictwo regionalne (wojewódzkie) i przemianowanej na Muzeum Pomorza Zachodniego, został ostatecznie poznański rzeźbiarz Lech Krzekotowski. Dzięki temu instytucja związana była personalnie i lokalizacyjnie z doksztalającą szkołą artystyczną (Wolne Studium Plastyczne / Szkoła Sztuk Pięknych / Państwowe Ognisko Kultury Plastycznej). Różnica między momentem uruchamiania szczecińskiego muzealnictwa instytucjonalnego w latach 1910–

1913 a pionierskim okresem polskim była jednak taka, że stare niemieckie mieszczaństwo interesowało się żywotnie swoimi publicznymi kolekcjami, natomiast techniczno-administracyjne potrzeby odbudowywanego Szczecina odsuwały problemy kultury na dalszy plan.

Sukcesem okazała się dopiero wystawa o regeneracyjnym i zarazem regionotwórczym charakterze, łącząca na przełomie 1948 i 1949 roku pokaz artystów i rzemieślników. Fiaskiem zakończyła się jednak próba wskrzeszenia polskiego tkactwa wschodnio-kresowego w poniemieckich warsztatach pomorskich. Wiodącą rolę otrzymała natomiast rzeźba, szczególnie dobrze korelująca z badaniami archeologów – Tadeusza Wieczorowskiego, Józefa Marciniaka, a zwłaszcza profesora Władysława Filipowiaka (dyrektora muzeum w latach 1955–2000). Choć tradycyjnie spoglądano w kierunku Francji, to aranżacyjne standardy wyznaczyła brytyjska wystawa czasowa z dziełami Henry’ego Moore’a w 1960 roku, a apogeum rozwoju sztuki monumentalnej inspirowanej przez muzealników nastąpiło między rokiem 1966 (millennium państwa polskiego) i 1972 (obchody 1000-lecia bitwy pod Cedynią), które – jak niegdyś Sala Pogranicza w szczecińskim muzeum – zderzały prehistorię i wczesne dzieje z doświadczeniami ostatniej wojny.

Ten zasygnalizowany w zakończeniu książki problem wymaga jeszcze wnikliwego opracowania. Pewne kroki do rozpoznania sytuacji powojennego polskiego muzealnictwa oraz środowiska artystycznego poczyniłem już jednak w kontekście wystaw i towarzyszących im publikacji: *Organizmy pionierskie. Życie kulturalne pierwszych lat polskiego Szczecina* (2015); *Ptak bez przestrzeni. Georg Johann Tribowski. Wczesne obrazy* (2018); *Archeomoderna. Polska sztuka nowoczesna i mity państwowotwórcze* (2020). Wystawienniczym ekwiwalentem monografii *Macierz...* uczyniłem natomiast ostatnią swoją ekspozycję, *Else Mögelin. Bauhaus i duchowość na Pomorzu* (2023), która zestawiała nowo pozyskane do zbiorów muzealnych dzieła twórców międzywojennej awangardy szczecińskiej z pracami tkaczki reprezentującymi wszystkie fazy jej twórczości, użyczonymi głównie z zagranicznej kolekcji prywatnej. Esej *Ciało krajobrazu. Opona Bugenhagena i animizacja ziemi utraconej w twórczości Else Mögelin* zawarty w autorskim katalogu wystawy stanowi tym razem próbę opisanie problemu wysiedlenia z niemieckiej prowincji, odzwierciedlonego w nowych, powojennych dziełach bohaterki mojej książki.

**5. Informacja o wykazywaniu się istotną aktywnością naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.**

Na mój dorobek naukowy składają się głównie badania nad XX-wiecznym modernizmem – zarówno między- jak i powojennym. Choć po uzyskaniu stopnia doktora incydentalnie wracam do ważnych dla mnie wcześniej zagadnień poznańskich i historyczno-architektonicznych, przyglądając się szczegółowiej wybranym dziełom lub zarysowując nowe perspektywy badawcze, w zainteresowaniach ostatniego piętnastolecia szczególną rolę odgrywają sztuki plastyczne Szczecina i Pomorza Zachodniego. Zdarza mi się przyglądać historii sztuki nowoczesnej także bez geograficznego/regionalistycznego klucza; w tym wypadku wspólnym mianownikiem jest zazwyczaj obszar sztuk projektowych, w których specjalizuję się jako dydaktyk i które praktykuję jako projektant własnych wystaw.

Do tej pory opublikowałem następujące monografie autorskie:

1. *Macierz. Szczecińskie muzea i sztuka dla Nowego Pomorzana 1910–1945*, rec. wyd. prof. dr hab. Marta Smolińska, prof. US dr hab. Eryk Krasucki, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Akademia Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2023 (która jest podstawą wniosku habilitacyjnego) → plik MACIERZ;
2. *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana*, rec. wyd. prof. UW dr hab. Anna Markowska, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2015 → plik 01;
3. *Loin de Moscou. Gérard Singer et l'art engagé*, trad. Eric Veaux, ed. Mathilde Arnoux, Centre allemand d'histoire de l'art, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 2019 (która stanowi zmodyfikowaną edycję francuską poprzedniej) → wersja online: <https://books.openedition.org/editionsmsh/17083>];
4. *Modernizm zapoznany. Architektura Poznania 1919–1939*, red. nauk. dr hab. Piotr Korduba, dr Aleksandra Paradowska, red. prow. Grzegorz Piątek, Warszawa 2015 → plik 02.

Szczególne miejsce w moim dorobku zajmuje przekład monografii *Daleko od Moskwy*, wykonany na potrzeby francuskiej edycji przez wybitnego tłumacza Erika Veaux. Książka ta jest pokłosiem mojego udziału w warsztatach dla międzynarodowych

badaczy, organizowanych przez Niemieckie Forum Historii Sztuki w Paryżu (*Deutsches Forum für Kunstgeschichte / Centre allemand d'histoire de l'art*) w ramach cyklu *Autorités de l'histoire de l'art: La réception contemporaine des œuvres* (21.04.2017). Nieznacznie zmieniona część esejowa polskiego oryginału ukazała się w prestiżowej serii wydawniczej „Passerelles” prowadzonej przez Niemieckie Forum we współpracy z Maison des sciences de l'homme. W jej ramach opublikowano teksty takich badaczy jak Françoise Forster-Hahn, Werner Hofmann czy Willibald Sauerländer.

Ponadto jako dzieła autorskie wydałem katalogi / przewodniki do wystaw:

1. *Else Mögelin. Bauhaus i duchowość na Pomorzu / Else Mögelin. Bauhaus und Spiritualität in Pommern*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2024 (publikacja polsko-niemiecka) → plik 03;
2. *Archeomoderna. Polska sztuka nowoczesna i mity państwowotwórcze. Przewodnik / Archeomoderna. Polnische moderne Kunst und staatsbildende Mythen. Führer*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2021 (publikacja polsko-niemiecka) → plik 04;
3. *Postscriptum 1914: Wojna / Postscriptum 1914: Krieg*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2014 (publikacja polsko-niemiecka) → plik 05;

Do wydania polskiego przygotowałem:

Adolf Loos, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, prowadzenie oraz przedmowa do wyd. pol. dr Szymon Piotr Kubiak, red. nauk. dr Szymon Piotr Kubiak, Agnieszka Gryśka, tłum. dr Agnieszka Stępnikowska-Berns, Bogumiła Nowik, Centrum Architektury, Warszawa 2013 → plik 06.

Redagowałem:

1. *Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden*, red. Szymon Piotr Kubiak, rec. wyd. prof. dr hab. Małgorzata Omilanowska, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, Akademia Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2017 (publikacja polsko-niemiecka) → plik 07;
2. *Ptak bez przestrzeni. Georg Johann Tribowski. Wczesne obrazy*, red. Szymon Piotr Kubiak, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2019 → plik 08

i współredagowałem publikacje wieloautorskie:

1. *Postscriptum. Wielka wojna – ważne sprawy – zwykli ludzie*, red. Agata Zawiszewska, Szymon Piotr Kubiak, rec. wyd. prof. UAM dr hab. Zbigniew Kopeć, Uniwersytet Szczeciński, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2015 → plik 09;
2. *Niepodległość i nowoczesność. Studia z historii sztuki*, red. Lech Karwowski, Dariusz Kacprzak, Szymon Piotr Kubiak, rec. wyd. prof. dr hab. Lechosław Lameński, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Fundacja Kultura Miejsca, Szczecin, Warszawa 2019 → plik 10;
3. *1913. Święto wiosny. Katalog wystawy jubileuszowej w stulecie otwarcia Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Szczecinie / 1913. Frühlingsweihe. Katalog der Ausstellung zum Hundertjährigen Eröffnungsjubiläum des Hauptgebäudes des Nationalmuseum Stettin*), red. Szymon Piotr Kubiak, Dariusz Kacprzak, Szczecin 2013 (publikacja polsko-niemiecka) → plik 11;
4. *100 lat muzeum w Szczecinie / 100 Jahre Museum in Stettin*, red. Szymon Piotr Kubiak, Dariusz Kacprzak, Szczecin 2013 (publikacja polsko-niemiecka) → plik 12;
5. *Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Figura. Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Hrsg. Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst, Ernst Barlach Stiftung Güstrow, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2012 (publikacja niemiecko-polska) → plik 13;
6. *Ernst Barlach. Obrazy śmierci w twórczości niemieckiego ekspresjonisty / Bilder vom Tode im Werk eines deutschen Expressionisten*, red. Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Ernst Barlach Stiftung Güstrow, Szczecin 2011 (publikacja polsko-niemiecka) → plik 14;

Jestem autorem ponad setki not w *Atlasie architektury Poznania*, red. Janusz Pazder, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2008, albumie *Skarby Sztuki. Muzeum Narodowe w Szczecinie*, red. nauk. Dariusz Kacprzak, Lech Karwowski, Arkady, Warszawa 2014, a także w katalogach Muzeum Narodowego w Szczecinie, Muzeum Sztuki w Łodzi i Martin-Gropius-Bau w Berlinie. Spośród licznych rozdziałów/artykułów w katalogach

wystaw, monografiach i czasopismach naukowych, a także tekstów popularyzatorskich za najważniejsze swoje dokonania uważam:

1. *Ciało krajobrazu. Opona Bugenhagena i animizacja ziemi utraconej w twórczości Else Mögelin / Der Körper der Landschaft. Der Bugenagentteppich und die Animisierung des verlorenen Landes im Schaffen von Else Mögelin*, w: Szymon Piotr Kubiak, *Else Mögelin. Bauhaus i duchowość na Pomorzu / Else Mögelin. Bauhaus und Spiritualität in Pommern*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2024, s. 14–35 (publikacja polsko-niemiecka) → plik 03;
2. „MUSKO“ von Erich Buchholz. *Kioske der Avantgarde – zwischen Deskription der architecture parlante und Ikonografie moderner Materialien / „MUSKO“ Ericha Buchholza. Kioski awangardy – między deskrypcją architecture parlante a ikonografią nowoczesnych materiałów / “MUSKO” by Erich Buchholz. Kiosks of the avant-garde – between architecture parlante and the iconography of modern materials*, in: Erich Buchholz. *Die Kunstgeschichte ist eine einzige Fälschung / Erich Buchholz. Historia sztuki to jedno wielkie fałszerstwo / Erich Buchholz. Art history is nothing but a fake*, Hrsg. Dorothea Schöne, Kunsthaus Dahlem, Berlin 2022, s. 63–89 (publikacja niemiecko-polsko-angielska) → plik 15;
3. *Ciało, naród, przestrzeń. Architektura nazistowskiej celebracji / Body, Nation, Space. Architecture of Nazi Celebration*, w: Sławomir Lipnicki. *Metafiguracje. Omdlenie / Sławomir Lipnicki. Metafigurations. Fainting*, red. Małgorzata Kaźmierczak, Anna Zelmańska-Lipnicka, rec. wyd. prof. dr hab. Elżbieta Chrzanowska-Kluczevska, prof. UAM dr hab. Paweł Leszkowicz, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, Gdańsk 2021, s. 44–54, 102–112 (publikacja polsko-angielska) → plik 16;
4. *Gratitude. The Red Army Memorial in Szczecin: A Geographical, Topographical, and Biographical Perspective*, „Ikonotheka” 2020, nr 30, ed. Marcin Lachowski, s. 89–112 (recenzowana publikacja angielska) → plik 17;
5. *Jan z Kolna. Marian Tomaszewski i propaganda wizualna Szczecina w latach 1945–1950*, w: *Niepodległość i nowoczesność. Studia z historii sztuki*, red. Lech Karwowski, Dariusz Kacprzak, Szymon Piotr Kubiak, rec. wyd. prof. dr hab. Lechosław Lameński, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Fundacja Kultura Miejsca, Szczecin, Warszawa 2019, s. 229–252 → plik 10;



6. „[...] już nie mówiąc o sztuce ludów pierwotnych”. Szczecin, *kultury pozaeuropejskie i polska kolonizacja „Ziem Odzyskanych”, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”* 2019, nr 16: *Sztuka polska na Ziemiach Zachodnich i Północnych od 1981 roku do współczesności*, red. Anna Markowska, Regina Kulig-Posłuszny, rec. wyd. prof. UŁ dr hab. Eleonora Jedlińska, prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz, s. 129–138 → plik 18;
7. „Malujcie jak Dürer”. *Georg Johann Tribowski i kulturowa tożsamość Szczecina w latach 1947–1964*, w: *Ptak bez przestrzeni. Georg Johann Tribowski. Wczesne obrazy*, red. Szymon Piotr Kubiak, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2018, s. 6–29 → plik 08;
8. „[...] ten czarny zygzak na suficie [...]”. *Neoplastyczne inspiracje w sztukach projektowych II Rzeczypospolitej / “...That Black Zigzag On the Ceiling...”*. *Neoplastic Inspirations In Design In the Second Polish Republic*, w: *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design / Organizers Of Life. The Stijl, the Polish Avant-Guarde, And Design*, red. Paulina Kurc-Maj, Anna Saciuk-Gąsowska, Łódź 2017, s. 111–118 → plik 19.
9. *Konstytucyjne wyznanie wiary. Mikrograficzny portret Bolesława Bieruta ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, w: *Adlojada. Kultura i profanacje*, red. Jaromir Brejda, Dariusz Kacprzak, Jerzy Madejski, Beata Małgorzata Wolska, rec. wyd. prof. AP dr hab. Daniel Kalinowski, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2017, s. 83–90 → plik 20;
10. *Walter Riezler – Karl Hofer – Ludwig Gies. Der Erste Weltkrieg im Stadtmuseum Stettin*, in: *Mars und Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg*, Hrsg. Christina Kott, Bénédicte Savoy, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar 2016, s. 117–130 (publikacja niemiecka) → plik 21;
11. *Deutsche Mannschaft. Gmach paryskiego Théâtre des Champs-Élysées oraz recepcja architektury niemieckiej u progu Wielkiej Wojny*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2015, Nr. 10: *Fin de siècle odnaleziony. Mozaika przełomu wieków*, red. Ewa Frąckowiak, Piotr Kopszak, Marcin Romeyko-Hurko, rec. wyd. prof. dr hab. Małgorzata Biernacka, prof. dr hab. Waldemar Deluga, s. 215–219 → plik 22;
12. *Walter Riezler i forma bez ornamentu / Walter Riezler and Form without Ornament*, w: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii / A Machine for Communicating. Around the Avant-garde Idea of New Typography*, red. Paulina

- Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk, rec. wyd. prof. Gerd Fleischmann, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015, s. 249–283 (publikacja polsko-angielska) → plik 23;
13. „[...] względnie w innym porcie [...]”. *Młodzieńcze inspiracje Piotra Zaremby*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2014, nr 2 (3), s. 177–189 (recenzowany) → plik 24;
14. *Wacława Niżyńskiego święto lub ofiara wiosny. Teatr i sztuki piękne u progu Wielkiej Wojny – wprowadzenie / Vaclav Nijinskys Frühlingsfeier oder Frühlingsopfer. Das Theater und die bildenden Künste am Vorabend des ersten Weltkrieges – eine Einführung*, w: 1913. *Święto wiosny. Katalog wystawy jubileuszowej w stulecie otwarcia Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Szczecinie / 1913. Frühlingsweihe. Katalog der Ausstellung zum Hundertjährigen Eröffnungsjubiläum des Hauptgebäudes des Nationalmuseum Stettin*), red. Szymon Piotr Kubiak, Dariusz Kacprzak, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013, s. 12–29 (publikacja polsko-niemiecka) → plik 11;
15. *Vanitas et gloria. Ernst Barlach a europejskie pomniki ofiar Wielkiej Wojny / Vanitas et gloria. Ernst Barlach und die europäischen Ehrenmale für die Opfer des Großen Krieges*, w: *Ernst Barlach. Obrazy śmierci w twórczości niemieckiego ekspresjonisty / Bilder vom Tode im Werk eines deutschen Expressionisten*, red. Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Ernst Barlach Stiftung Güstrow, Szczecin 2011, s. 53–69 (publikacja polsko-niemiecka) → plik 14.

## **6. Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę lub sztukę.**

### **6.1. Dydaktyka**

Specyfika uczelni artystycznej stawia przed teoretykiem sztuki zadania związane z propedeutyką o najszerszym charakterze; nauczyciel prowadzi także przedmioty odpowiadające programowi różnorodnych kierunków studiów. Stąd realizowane przeze mnie zajęcia dydaktyczne obejmowały od początku podjęcia pracy akademickiej *historię i teorię sztuki* (od starożytności do współczesności) dla studentów kierunków: *malarstwo, grafika, sztuka mediów, film, fotografia, architektura wnętrz*. W wybranych latach prowadziłem ponadto przedmioty kierunkowe, m.in. *historię grafiki, historię malarstwa, historię architektury wnętrz*, a także *teorię i analizę obrazu* oraz *teorię i analizę architektury wnętrz i scenografii*. W roku akademickim 2024/2025 poprowadzę

zajęcia dla nowego kierunku studiów *kuratorstwo i realizacja wystaw (historia muzealnictwa i kolekcjonerstwa)*. Od momentu utworzenia tego kierunku (2023/2024) jestem opiekunem pierwszych roczników – zarówno na poziomie studiów licencjackich jak i magisterskich. Równolegle prowadziłem zajęcia gościnne w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (*badania kuratorskie*).

Historyk sztuki zatrudniony w uczelni artystycznej jest również zaangażowany w przygotowanie licencjackich i magisterskich prac dyplomowych. Pod moim kierunkiem zostało napisanych i obronionych kilkadziesiąt aneksów teoretycznych do prac kończących studia na obu stopniach wszystkich kierunków dyscypliny *sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki* prowadzonych przez Akademię Sztuki w Szczecinie.

Z powodu niereprezentowania w uczelniach szczecińskich dyscypliny *nauki o sztuce* działania z zakresu dziedziny nauk humanistycznych rozwijam dzięki współpracy z Uniwersytetem Szczecińskim, Uniwersytetem Europejskim Viadrina, Wydziałem Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu oraz Instytutem Historii Budownictwa i Sztuki (*Institut für Bau- und Kunstgeschichte*) Brandenburskiego Uniwersytetu Technicznego Chociebuż-Senftenberg (*Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg*).

## 6.2. Organizacja konferencji

1. Współorganizacja interdyscyplinarnej konferencji *Wielka Wojna, ważne sprawy, zwykli ludzie*, Muzeum Narodowe w Szczecinie (we współpracy z Wydziałem Filologicznym Uniwersytetu Szczecińskiego), 26 lutego 2015.
2. Współorganizacja LXVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki: *Niepodległość i nowoczesność*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 22–23 listopada 2018.
3. Współorganizacja 29. Konferencji Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów „Wspólne Dziedzictwo”: *Muzeum jako miejsce napięć, pole konfliktu, przestrzeń dialogu w Europie Środkowej. Rzeczy – Aktorzy – Przestrzenie*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 28 września – 1 października 2022.

## 6.3. Organizacja i popularyzacja nauki, funkcje administracyjne, nagrody

Od czasu podjęcia studiów doktoranckich wzięłem czynny udział w blisko 30 konferencjach naukowych, zarówno krajowych jak i międzynarodowych. Z uwagi na temat pracy doktorskiej i bazującej na niej książki wielokrotnie popularyzowałem

badania nad architekturą Poznania podczas spotkań organizowanych m.in. przez Uniwersytet Viadrina, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Stowarzyszenie Łazęga Poznańska, Fest Fyrtel – Poznańskie Centrum Dziedzictwa, Centrum Kultury Zamek i Festiwal Architektury w Gdyni. Do szerokiego odbiorcy kierowana była – przygotowana przeze mnie wraz z Uwem Radą – wystawa plenerowa *Styl narodowy czy modernizm? Architektura dwudziestolecia międzywojennego w Poznaniu i Frankfurcie nad Odrą / Zwischen nationalem Stil und Moderne. Architektur der Zwischenkriegszeit in Frankfurt (Oder) und Posen*. Była ona prezentowana w trzech miejscach: w Stowarzyszeniu Zamek Trebnitz Centrum Edukacji i Spotkań (*Bildungs- und Begegnungszentrum Schloß Trebnitz*, 15 września – 12 października 2018), we Frankfurcie nad Odrą, przy Universitätsplatz (18 października – 6 listopada 2018) i na poznańskim placu Kolegiackim (7–26 listopada 2018).

Już w czasie studiów magisterskich publikowałem teksty krytyczne, interwencyjne lub popularyzujące sztukę na łamach czasopism artystycznych, tygodników i dzienników. Działalność tę zintensyfikowałem w trakcie studiów doktoranckich, przygotowując artykuły dla: „Arteonu”, „Artluka”, „Czasu Kultury”, „Gazety Wyborczej”, „Herito”, „Muzealnictwa”, „Pograniczy” i „Przekroju”.

Moje rosnące kompetencje w zakresie sztuki historycznego regionu Pomorza pozwalają mi obecnie jeszcze bardziej rozszerzać działalność popularyzatorską w formie wystąpień publicznych, zwłaszcza po zachodniej stronie granicy. Wykłady gościnne i warsztaty prowadziłem m.in. dla oddziału berlińskiego Towarzystwa Historii, Starożytności i Sztuki Pomorza (*Gesellschaft für pommersche Geschichte, Altertumskunde und Kunst*), Fundacji Ernsta Barlacha (*Ernst-Barlach-Stiftung*) w Güstrow, Academia Baltica w Sankelmark, Powiatowej Szkoły Ludowej (*Kreisvolkshochschule Uckermark*) w Prenzlau i Brandenburskiego Uniwersytetu Technicznego Chociebuż-Senftenberg (*Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg*).

Ze współpracy z tym ostatnim wykrystalizował projekt badawczy poświęcony dziejom szczecińskiej Miejskiej Szkoły Rzemiosła i Przemysłu Artystycznego / Praktycznej Szkoły Pracy Projektowej. List intencyjny o współpracy z prof. dr Sylwią Claus, kierowniczką projektu DFG *Auf dem Weg zu Produktdesign und visueller Kommunikation: Die Stettiner Kunstgewerbeschule und ihre Bedeutung für Kunstgewerbebewegung seit der Weimarer Republik*, oczekuje na rozpatrzenie przez instytucję finansującą. Od 1 lipca bieżącego roku zainicjowany został natomiast projekt

badawczo-inwestycyjny Interreg VIA *Wspólne drogi ku sztuce na Pomorzu. Centralne muzea pomorskie kreują nowe podejście do dziedzictwa kulturowego pogranicza / Gemeinsame Wege zur Kunst in Pommern. Die pommerschen Zentralmuseen schaffen neue Zugänge zum kulturellen Erbe in der Grenzregion* realizowany przez Muzeum Narodowe w Szczecinie oraz Muzeum Pomorskie (*Pommersches Landesmuseum*) w Greifswaldzie jako lidera. Celem tego finansowanego (ok. 2,4 miliona euro) ze środków Unii Europejskiej i regionów przedsięwzięcia jest zacieśnianie naukowych i instytucjonalnych kontaktów polsko-niemieckich. Do moich zadań jako kierownika projektu po stronie polskiej należy: opracowanie koncepcji stałej Galerii Nowoczesnej w MNS i towarzyszących jej publikacji, nadzór nad budową nowej ekspozycji z fragmentarycznym przywróceniem wnętrz historycznych (w tym współautorstwo programu prac konserwatorskich zaakceptowanego przez MKZ w dniu 28 sierpnia 2024), opracowanie merytoryczne muzealiów, a także doradztwo liderowi w zakresie historii sztuki XX wieku.

Moją dysertację uhonorowano Nagrodą Miasta Poznania „za wyróżniającą się pracą doktorską”, zaś bazującą na niej publikację *Modernizm zapoznany. Architektura Poznania 1919–1939...* – Nagrodą im. J. Łukaszczyka w XVII edycji konkursu na najlepsze książki o Poznaniu. Moja działalność kuratorska i badawcza została dwukrotnie dostrzeżona przez jury ogólnopolskiego konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku (organizator: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów). Wystawa *1913. Święto wiosny*, wyprodukowana według mojej koncepcji i scenariusza w stulecie otwarcia Muzeum Miejskiego przez Muzeum Narodowe w Szczecinie, zdobyła główną nagrodę w edycji „Sybilla 2013” (kategoria: wystawy sztuki). Moja ekspozycja *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana* oraz towarzysząca jej książka o tym samym tytule zostały wyróżnione w kategorii projektów naukowo-badawczych konkursu „Sybilla 2016”. Osiągnięcia te – obok sukcesów w stałym łączeniu szczecińskich środowisk akademickiego z muzealnym (uwidocznionego m.in. w mojej wystawie *Szczecińskie awangardy* w ramach Roku Awangardy 2017, dającej w plebiscycie „Głosu Szczecińskiego” nominację do tytułu Człowieka Roku w dziedzinie kultury i sportu) zadecydowały o tym, że zostałem poproszony o współtworzenie nowego kierunku studiów *kuratorstwo i realizacja wystaw* w Akademii Sztuki w Szczecinie. Od pierwszego naboru w minionym roku akademickim jestem członkiem rady programowej tego kierunku. Moje kompetencje dostrzegł w tym zakresie także

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, zapraszając do prowadzenia gościnnych zajęć  
*badania kuratorskie w semestrze zimowym 2023/2024.*

**7. Oprócz kwestii wymienionych w pkt. 1-6, wnioskodawca może podać inne informacje, ważne z jego punktu widzenia, dotyczące jego kariery zawodowej.**

7.1. Recenzje wydawnicze dla czasopism naukowych

„Almanach Warszawy”, „Artium Quaestiones”, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku”, „Muzealnictwo”, „Materiały Zachodniopomorskie”, „Porta Aurea”, „Przegląd Zachodniopomorski”, „Quart”.

7.2. Członkostwa

1. Wiceprezes Stowarzyszenia Zachodniopomorska Zachęta Sztuki Współczesnej – od 2023 roku;
2. Ekspert w *Zespole do spraw wznoszenia pomników oraz tablic pamiątkowych i akcentów rzeźbiarskich na terenie Miasta Szczecin* – od 2022 roku;
3. Ekspert w Towarzystwie Przyjaciół Muzeum Narodowego w Szczecinie – od 2013 roku;
4. Członek Okręgowej Komisji Olimpiady Artystycznej, sekcja historii sztuki (zachodniopomorskie) – w latach 2011–2020;
5. Członek Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM) – od 2010 roku.

*Szymon Piotr Kubiak*

.....

(podpis wnioskodawcy)