

## Autoreferat

### 1. Imię i nazwisko.

Kamila Kłudkiewicz

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

18 listopada 2013 – stopień naukowy doktora nauk humanistycznych w zakresie historii sztuki. Tytuł rozprawy: *Wybór i konieczność. Kolekcje polskiej arystokracji w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku*. Promotor: Tadeusz J. Żuchowski, recenzenci: prof. Krzysztof Pomian, prof. Jarosław Jarzewicz. Podmiot nadający stopień: Wydział Historyczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Rozprawa doktorska została opublikowana jako monografia: *Wybór i konieczność. Kolekcje polskiej arystokracji w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.

25 czerwca 2007 – ukończone jednolite studia magisterskie na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, kierunek: historia sztuki. Uzyskany tytuł zawodowy magistra na podstawie pracy: *Intymność obrazu. Obraz intymności. Obrazy „Muzyka” i „Malarstwo” Lucien Simona*. Promotor: prof. Tadeusz J. Żuchowski.

Fragmety pracy magisterskiej zostały opublikowane jako rozdziały w monografiach naukowych: 1. *Obraz “Muzyka” Lucien Simona – przykład alegorii muzyki w malarstwie francuskim końca XIX wieku*, [w:] J. Guzy-Pasiak (red.), *Muzyka w sztukach wizualnych XIX-XXI wieku* (Ikonografia muzyczna. Studia i materiały, tom 2), Warszawa 2013, s. 113-126; 2. *Obrazy grupy „la Bande noire” w kolekcji Edwarda Aleksandra Raczyńskiego – gusta epoki i działalność kolekcjonera na rynku paryskim przełomu XIX i XX wieku* [w:] A. Jezierska, A. Szewczyk, A. Śliwowska (red.), *Historia sztuki w dobie globalizacji*, Wrocław 2013, s. 69-74.

22 marca 2005 – ukończone jednolite studia magisterskie na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, kierunek: prawo. Uzyskany tytuł zawodowy magistra na podstawie pracy: *Kradzież dzieł sztuki*. Promotor: prof. Andrzej J. Szwarc.

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

30 września 2015 – 15 lutego 2019, adiunkt na Wydziale Historycznym, w Instytucie Historii Sztuki UAM

Od 26 lutego 2020 r. do dziś, adiunkt na Wydziale Nauk o Sztuce UAM (do 30 września 2024 w grupie pracowników badawczych, od 1 października 2025 do dziś w grupie pracowników badawczo-dydaktycznych, od 1 marca 2022 do dziś na stanowisku kierowniczkim Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM)

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 *Potrzeba trwania. Zbiory ikonograficzne na ziemiach polskich w XIX w.* (rec. wyd. prof. Zbigniew Michalczyk, prof. Adam S. Labuda, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2025)<sup>1</sup>, powstała jako wyraz mojego długoletniego zainteresowania kulturą kolekcjonerską w XIX wieku. W polu tematów, które badam od niemal piętnastu lat, znajdują się polscy kolekcjonerzy i muzea, kultura materialna i jej znaczenie dla kształtowania się pojęcia dziedzictwa narodowego, źródła do badań nad kolekcjonerstwem, szeroko pojęte archiwa wizualne (dokumentacje rysunkowe i graficzne, publikacje ilustrowane, archiwa dokumentów i reprodukcji). W trakcie badań indywidualnych oraz zespołowych w ramach projektów, w których uczestniczyłam, przykuły moją uwagę zbiory na pozór skromne i nieefektywne, złożone ze zróżnicowanych materiałów, od grafik, rysunków, po ilustracje prasowe, fotografie i pocztówki.

---

<sup>1</sup> W autoreferacie wykorzystuję fragmenty „Wstępu” wskazanej monografii.

Moja książka jako pierwsza dotyka tematu dziewiętnastowiecznych zbiorów ikonograficznych i uznaje je za zjawisko kolekcjonerskie charakterystyczne dla „długiego wieku”, w którym kumulują się potrzeby utrwalenia, zachowania, opisanie i sklasyfikowania dziedzictwa kulturowego. Monografia w znaczny sposób poszerza badania nad kolekcjonerstwem rycin i rysunków w XIX w. Nie tylko dostarcza szeregu nieznanych wcześniej wątków i faktów, ale przede wszystkim wyodrębnia kolekcjonerstwo ikonograficzne jako ważny element dziewiętnastowiecznej kultury. W szerszym kontekście wpisuje się również w zainteresowanie historią wizualną (badania nad funkcjonowaniem obrazów w przeszłości i ich rolą społeczną), historią nauki (w nurcie badawczym zapoczątkowanym przez Françoise Waquet, która poddała analizie narzędzia i sposoby pracy badaczy na przestrzeni kilku stuleci) oraz aparatem i przyrządami, jakie służyły kształtowaniu wiedzy w XIX w.

Zbiory ikonograficzne można pokrótce opisać jako kolekcje obrazów graficznych i rysunkowych. Obejmowały one zarówno wizerunki atrakcyjne głównie ze względu na tematykę, często anonimowe lub autorstwa artystów uznawanych za drugorzędnych, jak i dzieła znanych twórców, uznawane za oryginalną wypowiedź artystyczną i gromadzone dla ich jakości wizualnych. Chociaż zawierały czasem wybitne dzieła graficzne dawnych mistrzów, w większości składały się z obrazów stworzonych w XIX wieku przy użyciu metod reprodukcji charakterystycznych dla tego okresu. Kolekcje te obejmowały zatem rysunki, ryciny, szkice, historyczne grafiki i współczesne kopie, ilustracje prasowe, pocztówki, a w ostatnim kwartale XIX wieku również fotografie. W monografii omawiane zbiory traktowane są jak kolekcjonerski fenomen XIX wieku, w którym tradycyjna wiedza specjalistyczna w zakresie rycin, rozwinięta głównie w XVIII wieku, łączy się z potencjałem reprodukcyjnym technik graficznych i fotomechanicznych wynalezionych w „długim stuleciu” oraz pragnieniem gromadzenia ilustracji w szerszym znaczeniu – różnych aspektów życia ludzkiego i elementów otaczającego świata – lub w węższym znaczeniu – wizualnej dokumentacji jednego tematu lub twórczości jednego artysty. Uważam kolekcjonerstwo ikonograficzne za zjawisko typowo dziewiętnastowieczne, odzwierciedlające ducha tej skomplikowanej, a niekiedy wręcz sprzecznej w swoich hasłach i tendencjach epoki. Dostrzegając ogromny potencjał badawczy kolekcji ikonograficznych, stawiam im zestaw zróżnicowanych pytań. Ich dobór i zakres był tym istotniejszy, że omawiane zjawisko nie doczekało się dotąd gruntownego opracowania ani na gruncie polskim, ani za granicą.

W odniesieniu do kolekcji polskich dysponujemy przede wszystkim studiami monograficznymi, dostarczającymi ważnych informacji faktograficznych o zbiorach i kolekcjonerach, pióra m. in. Wacława Kolaka (albumy Ambrożego Grabowskiego), Magdaleny

Marosz (zbiór Jana Augustyna), Ewy Milicer (albumy Marii Celestyny Boczkowskiej), Grażyny Hałasy (kolekcja Izabelli z Czartoryskich Działyńskiej), Katarzyny Mączewskiej (Archiwum Ikonograficzne Bronisława Gembarzewskiego), Izabelli Kopani (zbiór Zygmunta Glogera) i Ewy Manikowskiej. Teksty tej ostatniej badaczki, poświęcone zbiorom Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, jak dotąd w najszerzej perspektywie ukazały archiwa fotograficzne na ziemiach polskich i zarysowały również perspektywy badań nad innymi kolekcjami ilustracji, w tym zbiorami ikonograficznymi.

Ważnym odniesieniem dla prowadzonych w książce analiz były tendencje i zdarzenia obecne w europejskich praktykach zbieractwa rycin i tworzenia zbiorów ilustracji. Te odniesienia do różnych regionów, przede wszystkim Paryża, Londynu, ale również Wiednia czy szerzej pojętego kręgu niemieckiego, wynikały niekiedy z bezpośrednich wpływów instytucji czy osób na polskich kolekcjonerów (np. relacja Izabelli z Flemmingów Czartoryskiej z Johannem Kasparem Lavaterem, wpływ londyńskiego South Kensington Museum i wiedeńskiego Cesarsko-Królewskiego Austriackiego Muzeum Sztuki i Przemysłu na krakowskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe). Przede wszystkim jednak zarysowanie tendencji europejskich jest o tyle ważne, że innowacje na polu grafiki i technik fotomechanicznych znajdowały bardzo szybko zastosowanie na ziemiach polskich, podobnie jak rodzaje publikacji i albumów wydawanych za granicą. Co więcej, tematyka obrazów, które interesowały kolekcjonerów, była niemal taka sama w całej Europie.

Perspektywa europejska towarzyszyła mi również w rekonstrukcji definicji terminu „zbiory ikonograficzne”, jakim posługiwali się dziewiętnastowieczni kolekcjonerzy. Przyjrzałam się więc znaczeniu słowa „ikonografia”, które przynależało do rodzącej się w XIX wieku nowej naukowej dyscypliny historii sztuki i oznaczało jedną z jej metod badawczych, z drugiej jednak strony używano go w bardzo szerokim rozumieniu na określenie ilustracyjnego opisu niemal wszystkich dziedzin życia, wreszcie oznaczało ono znawstwo rycin. Istotnym kontekstem dla tych rozważań było zamienne stosowanie w XIX w. terminu „gabinet rycin” (franc. Cabinet des estampes, niem. Kupferstichkabinett, ang. Print room), wskazujące na złożoność zjawiska kolekcjonerstwa grafiki w tym okresie. W uproszczeniu można ówczesne kolekcjonerstwo rycin podsumować jako współistnienie dwóch tendencji wśród zbieraczy: traktowania grafik jako dzieł artystycznych oraz uznawania rycin za rodzaj dokumentacji i wizualnego przedstawienia określonych tematów. Tendencje te znalazły odzwierciedlenie zarówno w polskich zbiorach ikonograficznych, jak i francuskich gabinetach rycin, zawierających „kolekcje rycin i rysunków historycznych” (*collections d'estampes et dessins historiques*) oraz „kolekcje o historii” (*collection sur l'histoire*), czy brytyjskich kolekcjach

topograficznych (*topographical collections*). Dwuznaczność terminu „zbiory ikonograficzne” nie odnosi się wyłącznie do kolekcji historycznych. Również współcześnie istnieje spore zawirowanie terminologiczne w odniesieniu do mniejszych lub większych zbiorów o najróżniejszym charakterze (historycznym, artystycznym, specjalnym), często o różnych typologiach i funkcjach, skomplikowanej proveniencji, które znajdują się w naszych muzeach, bibliotekach i archiwach. Zwracali na to uwagę Jolanta Talbierska i Artur Jazdon. Jestem przekonana, że w obliczu terminologicznych niejasności, moje ustalenia w odniesieniu do kolekcji ikonograficznych przyczynią się do zrozumienia sensu istnienia takich kolekcji również w dzisiejszych muzeach, bibliotekach i archiwach.

Zbiory ikonograficzne na ziemiach polskich powstawały przez całe XIX stulecie. Wybrałam 45 kolekcji, na których oparłam swoje rozważania w monografii i które zostały ujęte w aneksie do książki. Reprezentują one różne okresy w rozwoju ikonograficznego zbieractwa. Są wśród nich kolekcje z przełomu XVIII i XIX w. (Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej), z pierwszej połowy XIX w. (np. Ambrożego Grabowskiego), z drugiej połowy stulecia (np. Zygmunta Glogera), z początku XX w. (np. Archiwum Ikonograficzne Bronisława Gembarzewskiego). Ponadto uwzględniłam zbiory stworzone przez Polaków, ale również przez reprezentantów innych narodowości zamieszkujących ziemię dawnej Rzeczypospolitej (zbiory Niemieckiego Towarzystwa Historycznego Prowincji Poznańskiej [Historische Gesellschaft für die Provinz Posen], Kopernikowskiego Towarzystwa Nauki i Sztuki [Coppernicus-Verein für Wissenschaft und Kunst] w Toruniu; Litewskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk [Lietuvių mokslo draugija] w Wilnie). Dobór zbiorów miał również uzmysłowić szeroki zasięg społeczny omawianego zjawiska. Uwzględniłam więc kolekcje arystokratów (np. Potockich z Krzeszowic), lokalnych starożytników (np. Wacława Lasockiego), badaczy przeszłości (Michała Brensztejna, Stanisława Tomkowicza), dziennikarzy (Korotyńskich z Warszawy), rzemieślników (np. drukarza Jana Augustyna z Krakowa). Kolekcje ikonograficzne tworzyli mężczyźni, ale również kobiety (np. Izabella z Czartoryskich Działyńska, Maria Celestyna Boczkowska). Wreszcie w swoim wyborze starałam się również zaakcentować pewne trudności, jakie rodzą się w trakcie badań nad zbiorami ikonograficznymi. Obok bogatych, usystematyzowanych, wielotysięcznych zbiorów istniały zespoły liczące zaledwie kilkaset rycin; obok zachowanych do dziś – takie, które po śmierci kolekcjonera uległy rozproszeniu (np. zbiór Bolesława Podczaszyńskiego czy Karola Rogawskiego) albo jeszcze za jego życia były w „bezustannym ruchu” (ryciny wymieniano, sprzedawano, kupowano, ofiarowano do instytucji publicznych, na takich zasadach funkcjonował na przykład zbiór Henryka Bukowskiego ze Sztokholmu). Tym samym w naturalny sposób, wynikający z wielkości i

charakteru zachowanych źródeł, niektórzy kolekcjonerzy zostali przywołani w książce zdecydowanie częściej.

Dotyczy to przede wszystkim zbieraczy, którzy zostali uwzględnieni w rozdziale I. Zawiera on bowiem studia wybranych przypadków – analizę działalności i koncepcji kolekcjonerskiej dziesięciu zbieraczy. Ich zbiory ukazano w porządku chronologicznym, poczynając od powstałych na przełomie XVIII i XIX w. zbiorów Izabeli z Flemingów Czartoryskiej po założone w 1914 r. Archiwum Ikonograficzne Bronisława Gembarzewskiego. Opisano zarówno zbiory prywatne, odzwierciedlające osobiste potrzeby tworzenia pamiątkowego albumu (Marii Celestyny Boczkowskiej) tudzież warsztatu pracy badacza (Zygmunta Glogera czy Stanisława Tomkowicza), jak i zbiory zakładane przy instytucjach (Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie). Każdy z opisanych przypadków oprócz posiadania własnego indywidualnego rysu, wynikającego z potrzeb i wizji kolekcjonera, stanowi również pewną egzemplifikację typologiczną, a jednocześnie wprowadza czytelnika w tematykę, która zostanie rozwinięta w kolejnych rozdziałach. Wczesne przykłady – kolekcje Czartoryskiej i Ambrożego Grabowskiego – stanowią nie tylko konglomeraty najróżniejszych obrazów, ale także tekstów, zarówno własnych notatek kolekcjonerów, jak i obszernych niekiedy druków włączanych do zbiorów. Współistnieją w nich obok siebie słowa i obrazy, pismo i ilustracja. Z kolei Józefa Ignacego Kraszewskiego *collection iconographique* – jak swój zbiór określił pisarz – daje asumpt do rozważań nad problemem klasyfikacji zespołów rycin i rysunków, a więc jest zapowiedzią istotnego zagadnienia porządkowania kolekcji, które zostanie rozwinięte w dalszej partii tekstu. Kolejne studia – zbiory arystokratycznych rodów Branickich z Sucheja i Potockich z Krzeszowic – pokazują, jak szerokie kręgi społeczne zataczała moda na kolekcjonerstwo rycin i podobnie jak analizowana w dalszym porządku kolekcja Marii Celestyny Boczkowskiej zwiastują wątek przyjemności i pożytecznej rozrywki, którym służyć mogły zbiory ikonograficzne. Z kolei przykłady kolekcji badaczy oraz zbiorów przy instytucjach przenoszą naszą uwagę w stronę innej funkcji kolekcjonerstwa ikonograficznego, pomocniczej roli, jaką pełniło ono w prowadzeniu badań naukowych. Jednym z wątków zasygnalizowanych w podrozdziałach będzie więc wykorzystanie ilustracji w dokumentacji naukowej, klasyfikowanie obrazów zgodnie z przyjętymi w różnych dyscyplinach porządkami, wreszcie powiązanie kolekcji z rozwojem wiedzy. Kolekcja Władysława Bartynowskiego to ciekawy przypadek zbioru stworzonego przez postać działającą na styku rynku sztuki, praktyk wydawniczych, a nawet technologicznych eksperymentów. Działalność Bartynowskiego nie tylko odśladła żywe zainteresowanie niektórych zbieraczy technikami graficznymi i nowinkami reprodukcyjnymi,

w które obfitował XIX w., lecz również sygnalizuje prawidła i zachowania zbieraczy na rynku sztuki, co w pełni odsłania przed czytelnikami jeden z kolejnych rozdziałów. Wreszcie kolekcja Dominika Witke-Jeżewskiego uosabia w sposób najpełniejszy dwoisty stosunek dziewiętnastowiecznych zbieraczy do grafiki. Z jednej strony, zbiór Witke-Jeżewskiego uchodził za jeden z najpełniejszych w historii polskiego kolekcjonerstwa zespół prac polskich artystów na papierze – pogładową wręcz kolekcję dokumentującą rozwój medium graficznego na ziemiach polskich. Z drugiej strony, ważnym jej komponentem był zespół ilustracji istotnych ze względu na przedstawiony temat. Działalność Witke-Jeżewskiego idealnie obrazuje więc potencjalną rozpiętość zawartości kolekcji ikonograficznej, sytuując ją między tematem a sztuką, między wartością dokumentacyjno-ilustracyjną ryciny a walorem artystycznym odbitki.

Studia przypadków w rozdziale I stały się punktem wyjścia do dalszych pogłębionych analiz. Ich początkowym założeniem było uwikłanie dziewiętnastowiecznych kolekcji w nowożytną tradycję zbieractwa rycin, a jednocześnie przekształcenia i zmiany, jakim ulegała ona w omawianym okresie. W monografii czerpałam więc z ustaleń przede wszystkim Antony'ego Griffithsa, jednego z najważniejszych badaczy historii grafiki nowożytnej na świecie, a także Stephana Brakensieka i Ingrid R. Vermeulen, jednocześnie nie traciłam z oczu rozmaitych współczesnych kontekstów, w których funkcjonowały kolekcje w XIX wieku (np. rozwoju dokumentacji i inwentaryzacji zabytków, rozkwitu rynku wydawnictw ilustrowanych). Doszłam do przekonania, że ważne dla zrozumienia kolekcjonerstwa ikonograficznego są trzy zagadnienia: dziedzictwo kulturowe w XIX w., powszechność dostępu do rycin i ilustracji w tym okresie oraz przeznaczenie zbiorów.

Tematyczna zawartość kolekcji ikonograficznych odzwierciedla znany już wcześniej, ale w XIX w. ugruntowany zestaw treści ważnych dla współczesnych, stanowiących spoiwo narodu lub państwa. W niemal każdym zbiorze ikonograficznym występowały portrety sławnych postaci historycznych i współczesnych, widoki i krajobrazy, dokumentacje zabytków i pomników, typów historycznych i ludowych, wyrobów i przedmiotów kultury ludowej. Na wybór ten wpływały dwa zasadnicze czynniki: tradycja zainteresowania i zbierania przedstawień określonego tematu oraz ich dostępność w XIX w. W ten sposób w zbiorach krzyżowała się długa praktyka kolekcjonerska z nową rzeczywistością wydawnictw ilustrowanych. Bazując na zawartości wybranych zbiorów analizuję owe zależności w rozdziale II.

Występujące w kolekcjach tematy wizerunków odzwierciedlały zestaw wartości, uznawanych za składowe dziedzictwa, takich jak: wspólna historia, jej materialne pozostałości, wspólne otoczenie (krajobraz) oraz wspólne korzenie ludowe. Z tematyką ilustracji w zbiorach

wiąże się również wyraźne ograniczenie topograficzne zawartości zbiorów – podejmowały one wątek narodowy, czasem występujący w węższej odśłonie regionalnej. Przy odwołaniu do wpływowej teorii „wspólnot wyobrażonych” Benedicta Andersona, uznaję ilustracje zgromadzone w kolekcjach za spoiwo społeczności narodowej lub lokalnej, która kształtuje się w toku wykonywania tych samych czynności – wybierania wizerunków, włączania ich do zbioru, układania w kolekcji, wreszcie oglądania. Problemowi zawartości kolekcji ikonograficznych w kontekście dziedzictwa narodowego i regionalnego został poświęcony rozdział III.

Drugim zagadnieniem istotnym dla zrozumienia kolekcjonerstwa ikonograficznego jest według mnie powszechność dostępu do rycin i ilustracji, jaką przyniósł XIX w. Wiąże się ona po pierwsze z rozwojem rynku grafiki i ilustracji, po drugie – z rozkwitem technologii graficznych i fotomechanicznych, a pod koniec stulecia także fotograficznych i drukarskich. W rozdziale IV analizuję kolekcje ikonograficzne z punktu widzenia ich zawartości, ale tym razem przyglądam się technikom wykonania ilustracji. I choć dokładne ustalenie zawartości zbiorów ikonograficznych przy obecnym stanie ich zachowania jest bardzo utrudnione, wskazuję, że wyraźnie dominują w nich litografie. Bardzo często pojawiają się w nich ilustracje wycinane ze współczesnych książek i czasopism. Ważne miejsce zajmują również rysunki i akwarele. Ryciny w technikach tradycyjnych (drzeworyt, miedzioryt, akwatinta i akwaforta) to w większości przypadków dawne odbitki autorstwa polskich lub z Polską związanych sztycharzy. W bardzo niewielkim stopniu kolekcjonerów interesowała fotografia. W rozdziale V przyglądam się rynkowi rycin na ziemiach polskich w XIX wieku i szkicuję sieć kontaktów pomiędzy zbieraczami. Badania nad polskim rynkiem grafiki w tym okresie są mniej niż skromne. Rozdział ten ma więc status pierwszego szkicu tego zagadnienia, bynajmniej niewyczerpanego w książce. Pozostanie on jednak ważnym odniesieniem dla przyszłych badaczy historii rynku sztuki na ziemiach polskich, wprowadza również do badań o tym charakterze ważną, nierzadko pomijaną perspektywę – kolekcjonerów jako jego graczy.

Trzecim zagadnieniem, które pozwoliło mi zagłębić się w praktyki kolekcjonerskie zbieraczy ilustracji, była analiza przeznaczenia kolekcji. Założyłam, że zbiory ikonograficzne pełniły dwojakie funkcje: służyły zabawie i rozrywce, a jednocześnie rozwijały wiedzę, a niekiedy, w drugiej połowie XIX w., stanowiły wyspecjalizowany, naukowy warsztat badawczy. Przyjrzałam się więc czynnościom, jakie wykonywali kolekcjonerzy: segregowaniu i porządkowaniu ilustracji, ich wycinaniu i naklejaniu na podkładki. Tym zagadnieniom poświęcone zostały rozdziały VI i VII. Pierwszy z nich dotyka ogólnych zasad katalogowania rycin, wskazuje kilka najpopularniejszych układów porządkowania grafiki (alfabetyczny,

chronologiczny, topograficzny) przy uwzględnieniu różnych sposobów segregowania charakterystycznych i popularnych zespołów rycin (jak portrety), wreszcie dochodzi do genezy i rozwoju systematyki tematycznej. W rozdziale VII analizuję czynności kolekcjonerów w kontekście łączonych co najmniej od czasów oświecenia dwóch ludzkich aktywności: nauki i zabawy. Przyglądam się kulturze czasu wolnego w XIX wieku, szczególną uwagę poświęcając czynnościom wycinania, przycinania i przyklejania. Przywołuję tradycję wycinania sylwet, brytyjskiego „grangerowania”, scrapbooków oraz tzw. książek dodatkowo ilustrowanych (*extra-illustrated books*). Wskazuję również, że czynności te, choć związane z czasem wolnym, odbierane były jako pożyteczne i wpływające na rozwój intelektualny ich twórców. W ten sposób dotykam zagadnienia wiedzy zdobywanej w zaciszu domowym, aby następnie przejść do specjalizacji nauki w XIX wieku. Wskazuję przy tym na miejsce amatorów w systemie nauki oraz narodziny nowych dyscyplin, badających szeroko pojmowaną historię i kulturę. Punktem dojścia w tym rozdziale jest analiza Archiwum Ikonograficznego Bronisława Gembarzewskiego jako zbioru naukowego, służącego jednej z ówczesnie ważnych dyscyplin - historii kultury.

Zbiory ikonograficzne odsyłają do różnych sfer: do przeszłości, do której się odnoszą i do terażniejszości, którą ilustrują. Ten splot przeszłości i terażniejszości nazwałam potrzebą trwania, nawiązując do terminu „prawdziwe trwanie” (*réelle durée*<sup>2</sup>) Henri’ego Bergsona. Użyteczność pojęcia „trwania” w odniesieniu do kolekcji ikonograficznych opiera się na dwóch przekonaniach. Po pierwsze, zbiory ikonograficzne odzwierciedlały terażniejszość, przechowywały ilustracje ukazujące w znacznej mierze stan obecny zabytków, przedmiotów, postaci. Z wyjątkiem wybranych zbieraczy zainteresowanych historią grafiki i włączających do swoich zbiorów dawne odbitki, zdecydowana większość kolekcjonerów opierała swój zbiór na ilustracjach dziewiętnastowiecznych, które ukazywały aktualny stan dziedzictwa, co wynikało z silnej potrzeby jego utrwalenia. Po drugie, kolekcje nie służyły wyłącznie kumulacji wizerunków obiektów z przeszłości, ich zachowaniu i zamknięciu w statycznym układzie. Dochodziło w nich do charakterystycznego połączenia przeszłości i terażniejszości, dzięki któremu ilustrowane dziedzictwo stawało się żywe. Zbiory utrwały więź dziewiętnastowiecznych ludzi z przeszłością, aby przenieść postawy i zachowania przodków do współczesności po to, aby utrwalić przedmioty z dawnych czasów w terażniejszości.

---

<sup>2</sup> Niestety we wstępie do książki (s. 33) wkraść się błąd w wersji francuskojęzycznej – zamiast *réelle durée* w nawiasie jest *long durée*.

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

Za ważną część mojego dorobku naukowego uważam doświadczenie, jakie zdobyłam w toku projektów naukowych, w których brałam udział. Współpraca z badaczami z innych ośrodków niż macierzysty skutkowałam także istotnymi publikacjami.

W latach 2017-2023 byłam główną wykonawczynią w projekcie „Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego (1801-1927). Dokumentacja i naukowe opracowanie narodowych, imperialnych, etnicznych, regionalnych syntez ilustracyjnych dziedzictwa kulturowego ziem dawnej Rzeczypospolitej”, prowadzonym pod kierunkiem prof. PAN dr hab. Ewy Manikowskiej **w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie**. W projekcie analizowane były wizualne sposoby badania, porządkowania, przedstawiania materialnych śladów przeszłości i wytworów kultury na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej w długim wieku XIX. W polu zainteresowań zespołu badawczego znalazły się dokumentacje rysunkowe, graficzne, malarskie i fotograficzne, gipsoteki, ilustrowane wydawnictwa oraz wszelkiego rodzaju aranżacje i spektakle (również te efemeryczne): wystawy, ekspozycje muzealne, żywe obrazy. Głównym osiągnięciem tego projektu jest monografia napisana wspólnie przez cały projektowy zespół, w którego skład oprócz mnie i kierowniczki prof. Ewy Manikowskiej, wchodził również dr Wojciech Walanus z Instytutu Historii Sztuki UJ, dr hab. Marzena Woźny, kierowniczka Archiwum Muzeum Archeologicznego w Krakowie oraz dr Aleksandra Fedorowicz-Jackowska z Instytutu Sztuki PAN w Warszawie. Nasza książka *Porządek dziedzictwa w XIX wieku. Polskie pojęcia i wyobrażenia* (rec. wyd. prof. Katarzyna Mikocka-Rachubowa, prof. Magdalena Górka, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2023, patrz załącznik 02) została pomyślana jako przystępny przewodnik po problematyce dziedzictwa kulturowego w epoce jego narodzin. Monografia została uhonorowana nagrodą Komitetu Nauk o Sztuce PAN za najlepszą monografię w zakresie historii sztuki za rok 2023 oraz nagrodą naukową Wydziału I Nauk Humanistycznych i Społecznych PAN w dziedzinie historii kultury.

W toku prac w tym projekcie opublikowałam również teksty w czasopismach naukowych: *Nie-kolekcje? Dawne zbiory reprodukcji i fotografii dokumentacyjnej w muzeach – wybrane przykłady*, „Muzealnictwo”, 2021, t. 62, s. 153-162 (załącznik 12); 2. *Städtisches Museum in Thorn in den Jahren 1896-1921. Arthur Semrau und seine Vision des Museums um die Jahrhundertwende des 19. Jh.*, „Rocznik Toruński”, 2020, t. 47, s. 7-45 (załącznik 13); *Kwestia zbiorów ikonograficznych Copernicus-Verein für Wissenschaft und Kunst* oraz

*Städtisches Museum (Muzeum Miejskiego) w Toruniu*, „Folia Toruniensia”, 2020, t. 20, s. 49-72 (załącznik 14), *Ilustracje ze „Wspomnień Wielkopolski” Edwarda Raczyńskiego – pomiędzy malowniczymi widokami a dokumentacją zabytków*, „Studia Muzealne”, 2019, t. XXIV, s. 58-77 (załącznik 15), *Ilustracje w czasopiśmie „Przyjaciel Ludu” – od oświeceniowego encyklopedyzmu do wizualnego kanonu narodowego*, „Biblioteka”, 2019, nr 23 (32), s. 121-165 (załącznik 18).

Natomiast w latach 2016-2019 byłam wykonawczynią w projekcie "Muzeum w polskiej kulturze pamięci (do 1918 r.): wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej", realizowanym pod kierunkiem prof. Tomasza F. de Rosseta w **Instyucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu**. Celem projektu była analiza i kompleksowe badanie roli wczesnych muzeów (założeń protomuzealnych oraz publicznych i prywatnych muzeów, jak też kolekcji prywatnych funkcjonujących w sferze publicznej do 1918 r.) jako instytucji stanowiących zwierciadło przemian kulturowych, oddziałujących zarówno w przeszłości jak i obecnie na kierunki przekazywane przyszłym pokoleniom oraz na sposoby kształtowania szeroko pojętej tożsamości i pamięci kulturowej. Moje zaangażowanie w projekcie zaowocowało udziałem w dwóch kluczowych przedsięwzięciach wydawniczych: *Studiach o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do 1918 roku*, pod red. Tomasza F. de Rosseta, Aldony Tołysz i Małgorzaty Wawrzak (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2020) oraz antologii tekstów źródłowych, poświęconych pierwszym muzeom na ziemiach polskich. Do pierwszej z wymienionych książek napisałam rozdział *Zbrojownie w XIX wieku na ziemiach polskich. Pamięć rodowa i pamięć narodowa*, w: *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do roku 1918* (załącznik 44). W antologii pt. *Muzeum w kulturze pamięci na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia wczesnych tekstów, t. I-II*, pod redakcją Tomasza F. de Rosseta, Michała F. Woźniaka i Eweliny Bednarz Doiczmanowej zamieściłam komentarze do czterech tekstów źródłowych (*Statuta Towarzystwa Zbieraczyw Starożytności Krajowych z Szamotuł, 1840; Wawrzyniec Benzelstjerna Engelstrom, Kilka słów o Edwardzie Rastawieckim i rzeczywistym znaczeniu naszej Galerii Narodowej w Poznaniu 1882; Muzeum Cesarza Fryderyka w Poznaniu/ Kaiser-Friedrich-Museum in Posen, 1904; Statut Ordynacji rodziny Książąt Czartoryskich w Gołuchowie, 1893* (załączniki 68-71).

W toku prac nad projektem zgromadziłam również materiał, który posłużył mi w badaniach nad historią niemieckiego muzeum, założonego w pruskim Poznaniu na początku XX wieku. Działalność Kaiser-Friedrich-Museum, istniejącego w Poznaniu w latach 1904-1919 r., stała się tematem mojej książki *Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu (1904-1919)*.

*Muzeum na niemieckiej i europejskiej prowincji*, (red. wyd. prof. Ewa Manikowska, Wyd. Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2021, załącznik 02). Tematyka ta znalazła również odzwierciedlenie w artykułach opublikowanych w czasopismach zagranicznych: *Regional identity and national identity. Provincial museums in Prussia at the turn of the twentieth century*, "Museum History Journal", 2021, vol. 14, p. 51-68 (załącznik 04); *Karl Wesendoncks Leihgabe an das Kaiser-Friedrich-Museum in Posen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und deren weiteres Schicksal*, „Jahrbuch der Berliner Museen”, Bd. 62, 2021 (2022), s. 57-71 (załącznik 05); oraz polskich: *Zespół szklanych przeźroczy w Kaiser-Friedrich-Museum w Poznaniu na początku XX w.*, „Studia Muzealne”, 2021, t. XXVI, s. 134-151 (załącznik 11).

Od 2025 r. jestem członkinią zespołu międzynarodowego projektu pt. *Kolekcjonerstwo artystyczne arystokracji środkowoeuropejskiej, 1795-1939: studium porównawcze/ Art Collections of the Central-European Aristocracy, 1795-1939: A Comparative Study*, prowadzonego pod kierunkiem prof. Michała Mencfela na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w partnerstwie z dwiema instytucjami zagranicznymi: **Uniwersytetem Masaryka w Brnie** oraz **Centrum Badawczym Słoweńskiej Akademii Sztuk i Nauk w Lublanie**. Głównym celem projektu jest poszerzenie wiedzy na temat kolekcjonerstwa dzieł sztuki przez arystokrację środkowoeuropejską w XIX wieku i pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. Poprzez analizę porównawczą zbadamy funkcje i rolę, jaką kolekcje arystokratyczne pełniły u progu epoki nowoczesnej na terytoriach monarchii habsburskiej (Austro-Węgry) i dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Celem projektu jest wskazanie, jak głębokie zmiany społeczne, polityczne i ideologiczne w tej części kontynentu wpłynęły na kolekcje arystokratyczne. Projekt zakłada ścisłą współpracę z partnerami z Czech i Słowenii, której jednym z efektów będzie m. in. wspólna monografia naukowa. Efektem współpracy z partnerami zagranicznymi będzie w nadchodzącym czasie (9-11.04.2026) mój udział w seminarium warsztatowym pt. „Role, Reception, and Identity of Nationalised Art Collections in Post-1945 Central and Eastern Europe”, organizowanym przez Centrum Badawcze Słoweńskiej Akademii Sztuk i Nauk w Lublanie w ramach prowadzonego tamże projektu „Nationalisation and Musealisation of Art Collections in Slovenia in the Light of Provenance”.

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

Mój dorobek dydaktyczny opiera się na różnorodnych zajęciach, zarówno z grupy przedmiotów obowiązkowych (wykład i ćwiczenia z przedmiotu „Historia sztuki nowoczesnej”, zajęcia terenowe „Opis dzieła sztuki” (rzeźba, nagrobek, ołtarz), jak i fakultatywnych („Muzealnictwo”, „Architektura muzealna”, „Archiwa fotograficzne i wizualne”, „Postkolonializm w muzeach”).

W roku akademickim 2025/2026 stworzyłam program zajęć dla modułu specjalistycznego „Cyfrowa humanistyka, cyfrowa historia sztuki”, przeznaczonego dla studentów II stopnia. Blok zajęć (90 h) prowadziłam ze Sławomirem Brzezickim, wykładowcą gościnnym z Instytutu Herdera w Marburgu oraz Marcinem Sokalskim, fotografem i specjalistą digitalizacji zabytków sztuki, zatrudnionym w Archiwum Audiowizualnym Wydziału Nauk o Sztuce. Koncepcja i organizacja tych zajęć opierała się na moim doświadczeniu na stanowisku koordynatora merytorycznego w dwóch programach infrastrukturalnych, w których Archiwum Audiowizualne WNoS brało udział pod moim kierunkiem. Były to dwa programy w ramach udziału UAM w największym konsorcjum humanistycznym w Polsce: 1. **„Cyfrowa infrastruktura badawcza dla humanistyki i nauk o sztuce DARIAH-PL”** Źródło finansowania: Narodowe Centrum Badań i Rozwoju, Fundusze Europejskie „Inteligentny Rozwój” Działanie 4.2 Rozwój nowoczesnej infrastruktury badawczej sektora nauki POIR 2014-2020, (2020-2024) oraz 2. **„Cyfrowa infrastruktura badawcza dla humanistyki i nauk o sztuce DARIAH-HUB”** Źródło finansowania: Narodowe Centrum Badań i Rozwoju, Fundusze Europejskie, Inwestycja A2.4.1 „Krajowy Plan Odbudowy i Zwiększania Odporności” Schemat A: Infrastruktura badawcza – przedsięwzięcia z Polskiej Mapy Infrastruktury Badawczej” (2024-2025).

W dwóch wymienionych projektach zostali zatrudnieni na stanowisku starszego technika studenci i doktoranci historii sztuki na UAM. Pozwoliło to naszym studentom uzyskać istotne doświadczenie zawodowe jeszcze w trakcie studiowania, związane ze specyfiką współczesnej pracy historyków sztuki w instytucjach kultury (wiedza na temat digitalizacji dzieł sztuki, obsługa bazy danych, inwentaryzacja obiektów z zasobów Archiwum (fotografii, grafik, reprodukcji w technikach fotomechanicznych). Łącznie w latach 2021-2023 Archiwum Audiowizualne zatrudniało 14 studentów, którzy w tym czasie pod moim kierunkiem zinwentaryzowali i opisali w bazie danych Archiwum: 4 456 szklanych slajdów, 6 061

reprodukcji fotograficznych i graficznych, 800 fotografii cmentarzy ewangelickich, zespół 80 akt dokumentów na temat cmentarzy ewangelickich.

Dwukrotnie studenci pracujący pod moją opieką merytoryczną otrzymali granty badawcze, finansowane w ramach programu ID-UB UAM "Study@Research":

- w roku akademickim 2024/2025, p. Dominika Plata i p. Marianna Isańska prowadziły projekt "Dwa osiedla Johow-Gelände i Willmersdorf w Berlinie. Analiza porównawcza architektury i urbanistyki dwóch dzielnic z początku XX wieku" (konkurs ID-UB 155 "Study@Research")

- w roku akademickim 2025/2026, p. Julia Marecka i p. Franciszek Skolimowski prowadzą projekt „*Obrazy Martina Brandenburga z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu. Badania nad pochodzeniem, znaczeniem i miejscem w sztuce przełomu wieków*” (konkurs ID-UB 201 „Study@Research)

Istotnym elementem prac projektowych, w które byłam lub jestem zaangażowana, jest popularyzacja wyników przeprowadzonych badań online, na stronach projektów. Jestem autorką 36 esejów popularnonaukowych na stronie projektu <http://visualheritage.eu/> „Dziedzictwo wizualne Europy Środkowej i Wschodniej”. Dotyczą one zarówno muzeów i kolekcji w XIX wieku, wypraw inwentaryzacyjnych i dokumentacyjnych z tego czasu, jak i wydawnictw ilustrowanych. Ponadto jestem autorką 23 esejów na stronie projektu „Muzea w dwudziestoleciu międzywojennym” <https://muzea2rp.amu.edu.pl/>. Są to teksty poświęcone muzeom działającym w dwudziestoleciu międzywojennym, głównie na terenie II RP.

Moja działalność popularyzatorska łączy się również z opieką merytoryczną i prowadzeniem strony Repozytorium Cyfrowego Archiwum Audiowizualnego Wydziału Nauk o Sztuce UAM (<https://archiwum.wnos.amu.edu.pl/home>). Strona ta zawiera również zakładki „Blog” oraz „Wystawy”. Zamieszczane są w nich teksty popularyzatorskie na temat obiektów ze zbiorów Archiwum Audiowizualnego. Autorami tekstów są studenci i doktoranci IHS UAM, którzy pracowali w Archiwum w ramach dwóch wspomnianych wyżej projektów infrastrukturalnych pod szyldem DARIAH-PL. Publikacje mojego autorstwa na stronie to: wystawa on-line (przygotowana razem z Julią Stachurą): „*Od rozwoju do nowoczesnej fotografii*”. *Wykład ilustrowany przezroczami*.

Prowadziłam również zajęcia i wykłady o charakterze popularyzatorskim, skierowane do szerokiego grona słuchaczy:

24.04.2014 wykład pt. „Polskie kolekcje sztuki na przełomie XIX i XX wieku” z cyklu „Czwartki o sztuce” w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu

23.11.2017 wykład pt. „Dwór ostoją polskości? Kultura materialna siedzib ziemiańskich w Wielkim Księstwie Poznańskim” z cyklu „Poznański sposób na niepodległość” w Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk

08.01.2018 wykład i zajęcia z uczniami Szkoły Podstawowej „Dębinka” na temat Seweryna Mielżyńskiego

04.01.2018 wykład pt. „Gelmanowie i inni. Kolekcjonerzy malarstwa nowoczesnego w pierwszej połowie XX wieku” z cyklu „Czwartki o sztuce” w Centrum Kultury Zamek

20.01.2018 udział w panelu dyskusyjnym pt. „Raczyński, Mielżyński, Działyńska – kolekcjonerzy wielkopolicy” zorganizowanym przy okazji wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu „Seweryn Mielżyński 1804-1872”

06.04.2018 wykład pt. „Wnętrza wielkopolskich siedzib ziemiańskich do 1939 r.” – wykład dla Towarzystwa Genealogiczno-Heraldycznego w Poznaniu

marzec 2019 – dwa wykłady dla Uniwersytetu Trzeciego Wieku w Poznaniu pt. „Siedziby ziemiańskie w Wielkim Księstwie Poznańskim”

09.05.2019 – wykład pt. „Artysta jako kolekcjoner. Kilka słów o kolekcjach artystów na przestrzeni wieków”, towarzyszący wystawie „Poza miastem! Sowiniec jako nieoficjalne centrum czeskosłowackiej kultury 1974–1989” w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu

27.02.2020 – wykład pt. „Czy tylko grafika? Dzieła impresjonistów w kolekcjach brytyjskich i polskich”, towarzyszący wystawie „Nieznany impresjonizm. Manet, Pissarro i im współcześni” w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu

12.2020 udział w Poznańskim Festiwalu Nauki i Sztuki z wykładem „Fototeka Instytutu Historii Sztuki”, dostępnym on-line (udostępniony 28.12.2020):

<https://youtu.be/HANOP2eSZ0Q>

<http://festiwal.amu.edu.pl/ciekawostki/fototeka-instytutu-historii-sztuki/>

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

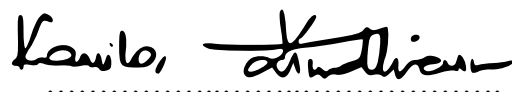
7.1. Recenzje wydawnicze dla czasopism naukowych: „Artium Quaestiones”, „Muzealnictwo”, „Historia Slavorum Occidentalis”, „Biuletyn Historii Sztuki”, „Folia Historiae Artium”, „Rocznik Leszczyński”, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria Nowa”, „Studia Wilanowskie”, „Zapiski Historyczne”, „International Journal of Heritage Studies”, Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, „Culture Unbound:

Journal of Current Cultural Research”, „Klio”, „Studia Iberystyczne”, „Krzystofory”.

7.2. Od 2024 r. jestem członkinią Zespołu ds. mentoringu = HR Excellence in Research wydziałowych menterek i mentorów ds. doradztwa zawodowego dla naukowców i naukowców.

7.3. Otrzymane nagrody naukowe:

- Wyróżnienie w konkursie Urzędu Miasta Poznania na najlepszą pracę doktorską w roku akademickim 2014/2015
- Indywidualna Naukowa Nagroda Rektora UAM III stopnia, 2017
- Stypendium naukowe Rektora UAM za rok 2019
- Stypendium naukowe Rektora UAM za rok 2020
- Stypendium naukowe Rektora UAM za rok 2021
- Nagroda im. Feliksa Jasińskiego za rok 2016 dla pracownika nauki za książkę „Wybór i konieczność. Kolekcje arystokracji polskiej w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku”
- Nagroda Komitetu Nauk o Sztuce PAN za najlepszą monografię w zakresie historii sztuki za rok 2023 za książkę „Porządek dziedzictwa w XIX wieku” (współautorstwo z Ewą Manikowską, Aleksandrą Fedorowicz-Jackowską, Marzeną Woźny i Wojciechem Walanusem)
- Nagroda naukowa Wydziału I Nauk Humanistycznych i Społecznych PAN w dziedzinie historii kultury za książkę „Porządek dziedzictwa w XIX wieku” (współautorstwo z Ewą Manikowską, Aleksandrą Fedorowicz-Jackowską, Marzeną Woźny i Wojciechem Walanusem)
- wyróżnienie za książkę „Potrzeba trwania. Zbiory ikonograficzne na ziemiach polskich w XIX w.” w konkursie o Nagrodę Stowarzyszenia Wydawców Szkół Wyższych im. ks. Edwarda Pudełki na Poznańskich Targach Książki 2026



(podpis wnioskodawcy)