

Prof. dr Maria Poprzęcka
Wydział Artes Liberales
Uniwersytetu Warszawskiego

OPINIA O ROZPRAWIE DOKTORSKIEJ

Mgr MARTYNY ŁUKASIEWICZ

The Origins of the National Gallery of Denmark.

Danish National Art in the Theory and Exhibition Practice of Niels Laurits Hoyen

Promotor prof. dr Stanisław Czekalski

Pani mgr Martyna Łukasiewicz jest pracownikiem Muzeum Narodowego w Poznaniu. Jej głośnym osiągnięciem naukowo-ekspozycyjnym była kuratorowana przez nią wystawa *Vilhelm Hammershoi. Światło i cisza/Light and Silence* w Muzeum Narodowym w Poznaniu (powtórzona następnie w Muzeum Narodowym w Krakowie, 2022), towarzyszący jej naukowy katalog oraz zorganizowana przez kuratorkę międzynarodowa konferencja poświęcona twórczości duńskiego malarza (2023). Obie wystawy, cieszące się zaskakującym, żywym zainteresowaniem polskiej publiczności oraz towarzyszące im naukowe przedsięwzięcia, świadczyły o znakomitej znajomości przez kuratorkę duńskiej sztuki, kultury oraz instytucji muzealnych, ze szczególnym uwzględnieniem National Gallery of Denmark, ważnego partnera wystawy. Właśnie historii powstania tej najważniejszej duńskiej instytucji muzealnej poświęcona jest opiniowana rozprawa.

Od razu na wstępie chcę zapewnić, że rozprawa pani Martyny Łukasiewicz całkowicie spełnia formalne i merytoryczne wymogi stawiane ustawowo pracom doktorskim. Ma jasno określony przedmiot badawczy, tradycyjną, czytelną konstrukcję, klarowny język wywodu, nienaganny aparat naukowy (katalog obrazów eksponowanych w Royal Picture Gallery w Christiansborgu w latach 1840-1870, przypisy, bibliografia). Praca napisana jest w języku angielskim, co zważywszy na jej temat jest oczywiste. W mojej opinii chcę skupić się na paru wątkach rozprawy pobudzających do dyskusji i otwierających różne perspektywy badawcze.

Niels Laurits Hoyen, główna, przykładowa postać rozprawy żył w latach 1798-1870. Jest to czas, zapoczątkowanego już w XVIII stuleciu, procesu przekształcania się kolekcji królewskich w publiczne muzea sztuki. Proces miał różną dynamikę i odmienne

historyczne konteksty w poszczególnych krajach, ale stopniowo objął wszystkie znaczniejsze zbiory europejskie. Różne też były jego scenariusze – od gestów oświeconych władców po rewolucyjne nacjonalizacje, by wspomnieć Luwr, którego, według słów Georges'a Bataille'a, „matką była gilotyna”. Proces ten był ściśle sprzężony z autonomizacją i rozwojem historii sztuki jako suwerennej dyscypliny naukowej, formującej wtedy swoje metody, podstawowe pojęcia, porządki i kanony. Historia publicznych muzeów pozostaje w stałym dialogu z historią dyscypliny, osiągającej w drugiej ćwierci XIX wieku status uniwersytecki.

Głębokie, instytucjonalne transformacje, jakim od kilku dziesięcioleci podlegają muzea, w większości długo pozostające w XIX-wiecznym kształcie, przyniosły znaczne ożywienie badawcze i idące za nim rewizje. Historycznej i teoretycznej refleksji zostają poddane muzea nie jako „zbiory”, „skarbnice” czy „świątynie sztuki”, lecz jako narzędzia polityki historycznej państwa, budulec narodowej tożsamości, czynniki prestiżu, instrumenty edukacyjne i formacyjne o rosnącym oddziaływaniu w demokratyzujących się społeczeństwach. Podsumowaniem tych badań stała się monumentalna, trzutomowa praca Krzysztofa Pomiana „Muzeum. Historia światowa”. Można powiedzieć, że rozprawa Martyny Łukasiewicz jest jak najazd kamery, która ogarnąwszy szerokie plany schodzi ku jednemu punktowi, dokonując jego zbliżenia w „wysokiej rozdzielczości”. Jest to dość szczególny punkt na rozległej mapie kształtujących się w 1. połowie XIX wieku europejskich muzeów – Narodowe Muzeum Danii w Kopenhadze.

Niels Laurits Hoyen – jak wynika to samego podtytułu rozprawy: „Duńska sztuka Narodowa w teorii i praktyce wystawienniczej Nielsa Lauritsa Hoyena” – został wybrany i przedstawiony przez Autorkę jako postać centralna dla ukształtowania kanonu sztuki duńskiej. Jego wielostronna działalność sprawiła, że ów kanon miał zarówno zaplecze teoretyczne (głównie w postaci opublikowanego wykładu z 1847 roku) oraz mógł przyjąć formę naoczną i publicznie dostępną w postaci wyboru i aranżacji obrazów w Galerii Narodowej. Przekształcanie duńskich zbiorów królewskich w publiczne muzea (bo powstało ich kilka) to osobna historia, przez Krzysztofa Pomiana wyodrębniona jako „duńskie innowacje – archeologia, historia, etnografia” (t. 2., s. 436-460). Hoyen był postacią uczonego charakterystyczną dla przejścia od prywatnie rozwijanego znawstwa, wspartego podróżami oraz międzynarodowymi kontaktami kolekcjonerskimi i intelektualnymi, do profesjonalizacji i akademizacji historii sztuki, wprzęganej w służbę instytucji państwowych. Jako muzealnik miał w swojej gestii tylko malarstwo, zarówno

dawne, jak powstające współcześnie. Nie zaczynał swojej pracy na surowym korzeniu. Królewska kolekcja obrazów w 1827 roku została umieszczona w galerii, którą zbudowano dla niej w pałacu Christianborg (w 1849, po zniesieniu absolutyzmu, stała się własnością państwa i otrzymała obecną nazwę Statens Museum for Kunst). Przebudowę istniejącej już galerii, zorganizowanej przez Johana Conrada Spenglera, zlecono Hoyenowi w 1839 roku. Działania Hoyena ograniczał budżet, jak też konserwatywne upodobania nadal decyzyjnego królewskiego mecenasa. W najbardziej interesującej kwestii, w różny sposób wspólnej całej ówczesnej Europie, sposobów określania „charakteru” czy „stylu narodowego”, Hoyen miał jasne, wykluczające kryteria – sztuka duńska była to sztuka tworzona przez rdzennych Duńczyków. To przyświecało jego polityce zakupów, jak też czyszczeniu Galerii z dzieł kosmopolitycznych „brunetów” na rzecz duńskich „blondynów”. Podobnie, jak w innych przypadkach, zdarzały mu się niekonsekwencje (np. zakup norweskich krajobrazów Johana Christina Dahla, jednego z nielicznych kontynuatorów sztuki pejzażowej Gaspara Davida Friedricha). Z rekonstruowanego przez Martynę Łukasiewicz na podstawie przewodników spisu obrazów wystawianych w Galerii w Christianborgu w latach 1840-1870, wnioski są dość oczywiste: „duńskie” były przede wszystkim lokalne, wiejskie pejzaże i sceny rodzajowe, powstałe współcześnie. Ale w ekspozycji byli też klasycyści (Nicolai Abilgaard, Jons Juel) jako rdzenni Duńczycy, zapoczątkowujący szkołę narodową malarstwa. W polityce akwizycyjnej odegrał też rolę wzrost nastrojów nacjonalistycznych po utracie przez Danię księstw Szlezwiку, Holsztyna i Lauenburga (1864). Jednakże, pomimo rosnącego zainteresowania narodową przeszłością, sagami i nordycką mitologią, w kanonie Hoyena słabo reprezentowane są duńskie „malowane dzieje”, i historyczne, i legendarne. Zdaje się wynikać to z faktu, że artystycznym modelem „szkoły duńskiej” było siedemnastowieczne malarstwo holenderskie i jego „niska” tematyka. Pomimo oczywistych wpływów niemieckich, zarówno w duńskiej sztuce, jak przedsięwzięciach muzealnych, brak tu wielkich „machin” historycznych czy mitologicznych, tak charakterystycznych dla twórczości drugiego pokolenia Nazareńczyków. Nikła obecność wielkich obrazów historycznych wydaje się cechą szczególną duńskiego kanonu sztuki narodowej, która zdaje się wszelako głęboko tkwić w duńskim poczuciu tożsamości narodowej i własnej kulturze.

Autorka rozprawy zwraca uwagę, że przez szereg lat Hoyen nie działał sam, lecz był drugim zarządzającym obok Christiana Thomsena. Relacjom tych dwóch wybitnych i wyrazistych osobowości poświęcony jest jeden z podrozdziałów rozprawy. Dotyczy on,

potencjalnie konfliktowej sytuacji niejasnego podziału ról w zarządzaniu Galerią w jej formacyjnym okresie, także wobec różnic pokoleniowych i światopoglądowych. Sytuacja ta była przedmiotem kilku opracowań, które Autorka przytacza. Sama przekonująco dowodzi, że choć drogi obu „inspektorów” Galerii się przecinały, obaj szanowali własne kompetencje i ich granice. Przypisując Hoyenowi decydującą rolę w ukształtowaniu „narodowego” charakteru Galerii Malarstwa, dostrzega we wcześniejszych opracowaniach tendencję do marginalizowania roli Thomsena, np. w bardzo istotnej dla Galerii polityce zakupów (s.142-143). Jest to o tyle dziwne, że w cytowanym rozdziale drugiego tomu historii muzeów Krzysztofa Pomiana zdecydowanie podkreślona jest właśnie rola Thomsena, jako głównej postaci dla formowania na bazie zbiorów królewskich kilku odrębnych muzeów – archeologicznego, etnograficznego, galerii malarstwa etc. Nazwisko Hoyena w ogóle się nie pojawia w obszernym rozdziale o „duńskich innowacjach”. Nie jest jasne, czy Autorka rozprawy weszła tu w jakiś spór toczny wokół osób szczególnie zasłużonych dla kształtu duńskiego muzealnictwa. W każdym razie rozdział o „dwóch inspektorach” nie ma tonu polemicznego. Martyna Łukasiewicz stara się sprawiedliwie rozdzielić zasługi obu muzealników, podkreślając oczywiście pochwały Thomsena dla bohatera jej rozprawy. Ponadto, jej doświadczenie muzealne pozwala na fachowe prześledzenie kolejnych reorganizacji Galerii i jej muzealnej aranżacji, dość zresztą konwencjonalnej.

Dla polskiego recenzenta nieuchronnie najbardziej interesująca jest sprawa stuleciu budowania narodowych muzeów - była (acz nie jedyna)w szczególnej sytuacji kraju bez państwowości. Stąd, uznana za truizm, rosnąca rola sztuki jako substytutu polskiego narodowego bytu. Jednak rozwój dziewiętnastowiecznych nacjonalizmów karmił podobne dążenia w krajach znajdujących się w różnej sytuacji politycznej. Dania była niepodległym państwem, które jednak u progu XIX wieku poniosło wielkie straty terytorialne (odłączenie się Norwegii, a potem Szwecji), do czego później doszły ubytki po przegranej wojnie z Prusami. Dania z rozległego królestwa stała się niewielkim, peryferyjnym krajem, bez politycznego znaczenia. Istniały zatem wszelkie – historyczne, polityczne i emocjonalne – przesłanki dla nasilania narodowościowych, tożsamościowych dążeń. One ukształtowały „narodowy romantyzm” duńskiej kultury. Wbrew pozorom analogii duńsko-polskich jest wiele, takich jak narodowe starożytnictwo, początki „prasłowiańskiej” archeologii i badań nad lokalnym folklorem, naciski na „rodzimą” tematykę dzieł (nie tylko malarskich).

Powyższa uwaga nie wynika bynajmniej z „choroby polonizmu”, lecz z pewnego niedosytu perspektyw porównawczych. Autorka rozprawy wnikliwie i szczegółowo przedstawia duńską specyfikę polityczną i kulturową w 1. połowie XIX wieku, ale może byłaby ona bardziej wyrazista, gdyby została skonfrontowana, na przykład, z innymi krajami skandynawskimi lub podobnie niewielką Holandią czy Belgią. Oczywiście, Autorka docenia niemieckie kontakty Hoyena oraz oddziaływanie drezdeńskich i berlińskich wzorów w organizacji przestrzeni muzealnych. Fundamentalnej dla historii muzealnictwa dyskusji toczony wokół Altes Museum przez „ojców założycieli” Kunstgeschichte, poświęcony jest cały rozdział. Jej echa uwzględnione zostały chyba dość ogólnikowo, zważywszy na obszerny tekst mówiący o muzeum berlińskim. Jak w wypadku formowania Galerii kopenhaskiej wyglądały relacje z rozwojem duńskiej historii sztuki? Wiadomo, że Hoyen miał oponentów, jakie były ich argumenty i jak je odpierał? Jest o tym mowa, ale skoro Hoyen jest tu przedstawiony i jako historyk sztuki, i jako najważniejsza postać dla kształtu galerii narodowej, warto byłoby zobaczyć, jak w jego wypadku biegły owe równoległości. Ciekawi też ewolucja, jaka dokonała się między wykładem Hoyena o „warunkach rozwoju skandynawskiej sztuki narodowej” (1844) i „o sztuce narodowej” (1863). I, bardziej ogólnie, jak jego rygorystyczne kryterium „duńskości” miało się do rozbudzonych wówczas w całym, rozległym regionie dążeń do „skandynawskości” i „nordyckości”?

Jak podkreślono na wstępie, rozprawa pani Martynty Łukasiewicz jest wzorem naukowej rzetelności. Powyższe pytania nie są zarzutami, lecz płyną z zainteresowania mało przecież w Polsce znaną historią muzealizacji duńskich zbiorów królewskich oraz, z zawsze ciekawym procesem kształtowania się pojęcia „sztuki narodowej” i formowania jej muzealnego kanonu.

Podsumowując, stwierdzam, że rozprawa pani Martynty Łukasiewicz „The Origins of the National Gallery of Denmark. Danish National Art in the Theory and Exhibition Practice of Niels Laurits Hoyen”, napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Stanisława Czekańskiego, spełnia wszystkie ustawowe wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie jej Autorki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Warszawa, 19 września 2024


prof. dr hab. Maria Poprzęcka


DZIEKAN
Wydziału Nauk o Sztuce
Prof. UAM dr hab. Michał Mencfel