

Wydział Nauk o Sztuce
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza

Adrianna Maria Filipiak

Homo graphicus.
Autoportret w grafice polskiej

tom I

Tekst

dysertacja doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. UAM dr. hab. Łukasza Kiepuszewskiego

Poznań 2023

Zawartość tomu I

PODZIĘKOWANIA	5
WSTĘP	6
<i>Określenie obszaru badań.....</i>	<i>6</i>
<i>Homo graphicus i tożsamość grafików</i>	<i>11</i>
STAN BADAŃ.....	18
METODA BADAWCZA.....	22
ROZDZIAŁ I AUTOPORTRET W GRAFICE POLSKIEJ OD XVIII W. DO KOŃCA XIX W.	41
ROZDZIAŁ II 1899 – 1930: LEON WYCZÓŁKOWSKI I WANDA KOMOROWSKA.....	51
<i>Zarys twórczości graficznej Leona Wyczółkowskiego.....</i>	<i>51</i>
<i>Stan badań.....</i>	<i>54</i>
<i>Zarys twórczości graficznej Wandy Komorowskiej.....</i>	<i>55</i>
PIERWSZY AUTOPORTRET: TWARZ JAKO MEDIUM	59
PIERWSZY AUTOPORTRET: MASKA	64
KONCENTRACJA NA TWARZY.....	69
TWARZ DOJRZAŁA	78
WNIOSKI.....	85
ROZDZIAŁ III 1917 – 1930: GRUPA BUNT	87
ZARYS TWÓRCZOŚCI GRAFICZNEJ CZŁONKÓW GRUPY BUNT.....	89
<i>„Zdrój” i czasopisma niemieckie</i>	<i>94</i>
<i>Członkowie Buntu a homo graphicus.....</i>	<i>96</i>
STANISŁAW KUBICKI. W OBIEKTYWIE.....	98
JERZY HULEWICZ. ALCHEMIK.....	105
STEFAN SZMAJ. Z KINA.....	113
WNIOSKI.....	120
ROZDZIAŁ IV 1950 – 1960: JERZY PANEK	121
ZARYS TWÓRCZOŚCI JERZEGO PANKA.....	123
<i>Stan badań.....</i>	<i>125</i>
TWARZ BRZYDKA I ZWYCZAJNA	127
DWIE STRONY MASKI	134
TWARZ WIECZNA	139
WNIOSKI.....	143

ROZDZIAŁ V 1970 – 2000: KRYSZYNA PIOTROWSKA	146
ZARYS TWÓRCZOŚCI KRYSZYNY PIOTROWSKIEJ.....	149
TWARZE W SIECI	151
W MATRYCY	160
WARSTWY TWARZY.....	169
WNIOSKI.....	172
ROZDZIAŁ VI 2000 – 2020: GRZEGORZ BANASZKIEWICZ.....	175
ZARYS TWÓRCZOŚCI GRZEGORZA BANASZKIEWICZA.....	177
POMNIK DLA GRAFIKI I GRAFIKA	182
JESTEM NAUKĄ.....	186
JESTEM GRAFIKĄ.....	191
WNIOSKI.....	195
ZAKOŃCZENIE.....	197
SPIS ILUSTRACJI.....	206
WYKAZ SKRÓTÓW	212
BIBLIOGRAFIA	213
<i>Katalogi wystaw.....</i>	<i>213</i>
LITERATURA PRZEDMIOTU	215
ŹRÓDŁA INTERNETOWE	228

Podziękowania

Szczere wyrazy podziękowania kieruję do mojego promotora, dr. hab. Łukasza Kiepuszewskiego, przy wsparciu którego rozwijam się naukowo już od czasu przygotowywania pracy licencjackiej. Dziękuję za przekazaną wiedzę, wnikliwą lekturę tekstów, liczne rozmowy i wsparcie, jakie dostałam na każdym etapie prowadzonych badań. Chcę zarazem złożyć wyrazy uznania wykładowczyniom i wykładowcom Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w podziękowanie za lata owocnej edukacji.

Szczególne podziękowania za rozmowy i okazaną sympatię kieruję do Krystyny Piotrowskiej i Grzegorza Banaszekiewicza, pracom których poświęciłam odrębne rozdziały, oraz innym graficzkom i grafikom, których napotkałam na swojej drodze. Dziękuję również pracowniczkom i pracownikom instytucji, którzy umożliwili mi prowadzenie badań: Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie i Poznaniu, Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, Jan Fejkiel Gallery i Olszewski Gallery oraz licznych bibliotek w całym kraju.

Nie mniejsze podziękowania kieruję do Rodziców, którzy kibicują każdemu mojemu przedsięwzięciu, bliskiej Rodzinie oraz Przyjaciołom za wsparcie i wiele ciepłych słów, a także Mirosławie Piaskowskiej-Majzel za pierwsze inspiracje naukowe. Wyrazy wdzięczności za nieocenioną pomoc i cierpliwość na co dzień składam na ręce męża Dominika.

Wstęp

Określenie obszaru badań

Przedmiotem niniejszej pracy są wizerunki własne wykonane w technikach graficznych, opartych na pośrednictwie matrycy podczas tworzenia obrazu¹, przez graficzki i grafików polskich w XX i XXI w. Prace te pozwalają rozwinąć opowieść o specyficznej artystycznej osobowości przedstawicieli tytułowego *homo graphicus*, czyli człowieka graficznego, a wybrany przedział czasowy pokazuje przemiany tej tożsamości od czasu jej pełnego wyłonienia się pod koniec XIX w. (wraz z pełnym wyodrębnieniem tzw. grafiki autorskiej) do intensywnego rozwoju w dekadach następnych. Obraz ten nie byłby pełny bez wskazania historii graficznego autoportretu, którą zarysowuję w niniejszym tekście. Przed XX w. gatunek ten występował jednak w sztuce polskiej rzadko, co ogranicza zakres badań do ostatnich stu trzydziestu lat.

Odbijane narracje wikłają jednostkowe historie twórców w sieć wizualnych, historycznych kontekstów, spośród których na plan pierwszy wysuwają się kwestie związane ze specyfiką medium graficznego, m.in. dwuetapowością procesu tworzenia oraz odciskowym charakterem obrazu. Mając świadomość istotnej roli grafiki w budowaniu sztuki polskiej w przeszłości i współcześnie, stawiam więc pytanie o tożsamość graficzek i grafików oraz sposoby jej komunikowania. Odpowiedzi szukam w najintymniejszym z gatunków sztuki, który obiecuje bezpośrednie obcowanie z autorem – autoportretem. Wybrane wizerunki własne Leona Wyczółkowskiego (1852-1936) i Wandy Komorowskiej (1873-1946), członków grupy Bunt: Stanisława Kubickiego (1889-1942), Jerzego Hulewicza (1886-1941) i Stefana Szmaja (1893-1970), Jerzego Panka (1918-2001), Krystyny Piotrowskiej (ur. 1949) oraz Grzegorza Banaszkiewicza (ur. 1951) w różnym stopniu i celu wykorzystują immanentne narzędzia grafiki, aby wyrazić doświadczenie *homo graphicus*, a także obrazują drogę odchodzenia od odbitkowych nakładów na rzecz uwypuklenia roli matrycy czy intermedialnych² związków z innymi obszarami sztuki w minionym wieku. Prowadzone analizy wpisuję więc

¹ Próby oddania zmiennych ram medium graficznego w jednoznacznej definicji są szerokim zagadnieniem zasługującym na oddzielne opracowanie. Jednak jednym z częściej przywoływanych stanowisk jest wybór dwuinstancyjności procesu twórczego – istnienia matrycy jako stanu pośredniego w wizualizacji obrazu. Przychylnie zwracam się ku tej koncepcji, przyjmując w całej dysertacji, że nieodłączną cechą medium graficznego jest zapośredniczenie idei w matrycy.

² O intermedialności w grafice współczesnej zob. M. A. Raczek-Karcz, *Intermedia, multimedia, czyli tam i z powrotem – analiza wybranych aspektów grafiki współczesnej*, „AUPC : Studia de Arte et Educatione” 2013, nr VIII, s. 28-233.

w transformacyjny model zmian zachodzących w polu grafiki, wiodący od tradycyjnego warsztatu do hybrydycznych form artystycznego wyrazu.

Nie mniej ważne w prowadzonej narracji jest także wyeksponowanie reorientacji w sposobach opowiadania o własnej twarzy, jaka trwa przez cały wiek XX do dziś. W tym zakresie korzystam z antropologicznego ujęcia historii wizualnej reprezentacji twarzy autorstwa niemieckiego historyka sztuki Hansa Beltinga, opisanego w książce „Faces: Eine Geschichte des Gesichts” (polskie tłumaczenie: „Faces: Historia twarzy”³). Definiując twarz jako maskę, której forma odnosi się (w mniej lub bardziej dosłowny sposób) do rysów twarzy danej osoby i w której odzwierciedlają się emocjonalne doświadczenia i społeczne oczekiwania, Belting traktuje ją jako medium, jako materialny środek wyrazu. Maską jest przedmiotem o konkretnej materialności: ciosanym w drewnie, odlanym w gipsie czy ulepionym w *papier-mâché*, jest ciałem ulegającym starzeniu, poddawany mechanicznym interwencjom. Dzięki podkreśleniu różnorodności form, jakie przybierają twarze-maski, za kontekst dla lektury Beltinga może służyć historia mediów, ponieważ rozwój technologiczny odpowiada za i rzutuje na zmiany w konwencjach utrwalania wizerunków:

„Maska jest równocześnie powierzchnią i obrazem, co można odnieść i do samej twarzy, która wyodrębniona jako nośnik ekspresji gotowa być takim obrazem i której powierzchnia może zostać pomalowana.”⁴

Na maskach odmalowują się więc zmiany zachodzące instytucjonalnie i wskutek nieformalnie wyrażanych norm społecznych, pod wpływem mediatyzacji, nie mówiąc o historycznej wadze rytuałów i kultu, czym Belting podkreślił nieprzemijający związek ludzkiego oblicza z osiągnięciami nauki, kultury i polityki. Autor wytyczył główną drogę ewolucji zjawiska od nowożytnego mimetycznego portretu malarskiego i obietnicy koherencji umysłu w nim zawartej do chwiejności tożsamości człowieka w XX w., którą wyraża symboliczne rozbitcie, deformacja wizerunku portretowanych. Współcześnie, istotnym medium dotyczącym kwestii obrazowej podmiotowości stały się technologie cyfrowe – zarówno te używane powszechnie, jak i zaawansowane obrazowanie służące celom badawczym i medycznym. Naukowe narzędzia w rodzaju rentgenogramu czy rezonansu magnetycznego są chętnie wykorzystywane w autoportretach po to, by pogłębić iluzję obrazu, by utożsamić go z samym autorem. Dzięki zdobyciom nowoczesnych technologii, wiedza o indywidualnej informacji genetycznej wykroczyła poza wąskie grono specjalistów i stała się inspiracją dla antropologicznych praktyk artystycznych. Maską jako medium twarzy ulega intensywnym przeobrażeniom tak samo jak

³ H. Belting, *Faces : Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2014.

⁴ Cyt. za: Tamże, s. 45-46.

grafika, gdyż obie są w trakcie ciągłego procesu transformacji od tradycyjnej do intermedialnej. A przy tym nie wypierają swoich rudymetów – odpowiednio uchwytnego podobieństwa dla masek oraz obecności matrycy.

Historia sztuki polskiej (ani światowej) dotąd nie postawiła pytania o specyfikę autoportretu graficznego oraz wartości, jakie wnosi ten gatunek do ogólnego dyskursu o medium. A powiązanie obu zjawisk jest namacalne. Mianowicie, związki autoportretu i grafiki ujawniają się na gruncie technologicznym – „matryca odbija swój obraz, tak jak nasza twarz odbija się w lustrze”⁵. Anna Manicka, związana na co dzień z Muzeum Narodowym w Warszawie, w podanym cytacie przyrównała zapośredniczenie zwierciadlanego wizerunku z materializacją obrazu zachodzącą podczas odbijania matrycy w innej materii. W efekcie odbita w zwierciadle twarz oraz graficzna odbitka współdzielą konkretne cechy. Są lustrzanie odwrócone względem źródła i powstają w dystansie od swojego wytwórcy, który nie ma nad zachodzącym procesem odbicia jurysdykcji. Szczególnie uwidacznia to grafika, gdyż moment nacisku matrycy na podłoże przyjmujące zawsze jest utajniony, rozgrywa się poza naszymi zmysłami. Równocześnie – i paradoksalnie – odcisk dzięki swojej historii (odciski skalne⁶, *veraicon*) oraz zakotwiczeniu w języku (w definicji słownikowej to „wierny obraz kogoś lub czegoś”⁷) ma status autentycznego obrazu. Wynika to z bezpośredniości spotkania obu materii, tej oddającej i tej przyjmującej. W efekcie odcisk kreuje iluzję namacalnej obecności przeszłości, po której pozostał dowód w postaci fizycznego śladu. Odbity w procesie graficznym wizerunek własny także tak powstaje, a więc tym samym zdaje się być w pełni zgodny z matrycą (jak *acheiropoietos*, o czym później). Szerzej antropologiczny charakter odcisku opisał Georges Didi-Huberman w projekcie „*La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*”⁸, który stanowił inspirację do analizy wybranych autoportretów.

Ich wybór ograniczyłam do tych prac, które ukazują twarze autorów wprost, zazwyczaj w mimetycznym ujęciu lub stylizacji, co motywuję chęcią nadania twarzy polskim twórcom grafiki oraz oddania im głosu w dyskursie o uprawianym medium. Wyselekcjonowane

⁵ Cyt. za: A. Manicka, *Odbijanie*, w: *Grafika Gra Sztuki*, kat. wyst., Galeria Salon Akademii, Warszawa, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego w Zakopanem, 2014-2015, Warszawa 2014, s. 24.

⁶ Do pierwszą grafikę uważa się pozytywowe i negatywowe odbitki dłoni w jaskini Chauveta, zob. G. Banaszkiwicz, *Pojęcia grafiki II : Matryca : Koncepcja współczesnej systematyki procesów graficznych*, w: „Zeszyty Artystyczne” 2010, nr 20, s. 13-17. Por. F. Robertson, *Post-print culture?*, w: *Perspectives on contemporary printmaking : Critical writing since 1986*, red. R. Pelzer-Montada, Manchester 2018, s. 33-34.

⁷ *Słownik języka polskiego*, URL: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/odbicie.html> [dost. 20.01.2023].

⁸ G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Paris 2008.

w procesie kwerend prace podnoszą kwestie autoidentyfikacyjne oraz formułują strategie autoportretowe w obrębie graficznego medium w świadomy sposób. Niniejszy tekst jest próbą ukazania prac graficznych jako inspirujących, otwartych na różnorakie metody badawcze czy odczytania, przy równoczesnym zaakcentowaniu dotąd nieeksplorowanej specyfiki artystów trudniących się grafiką. Przedmiotem analiz są więc graficzne autoportrety wykonane przez tych polskich artystki i artystów, którzy w różnych dekadach działalności na przestrzeni XX w. wykonali dziesiątki czy nawet setki wizerunków własnych w wyniku wieloletniej fascynacji tym gatunkiem. Kryteria wyboru artystów stanowiły:

1. reprezentatywny zbiór wizerunków własnych wykonanych w technikach graficznych,
2. ukazywanie swojej twarzy,
3. pierwszeństwo lub równoważność grafiki pośród stosowanych przez danego twórcę mediów,
4. operowanie zróżnicowanymi środkami wyrazu korespondującymi ze współczesnymi tendencjami artystycznymi.

W wyniku kwerend przeprowadzonych w placówkach muzealnych (Muzea Narodowe w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, MOB), Bibliotece Narodowej, Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich, Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego oraz wizytach w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta i galeriach prywatnych (Jan Fejkiel Gallery, Olszewski Gallery) wybór padł na Komorowską i Wyczółkowskiego, grafików zrzeszonych w Grupę Bunt oraz Panka, Piotrowską i Banaszkwicz. Każdemu z twórców (i grupie) poświęciłam osobny rozdział tak, aby ich autoportrety reprezentowały kolejne dekady XX i XXI w. oraz dominujące w tym czasie prądy artystyczne, ze szczególnym uwzględnieniem grafiki i jej ewentualnej odrębności względem dominującego malarstwa. Autoportrety i komunikowane za ich pośrednictwem postawy twórcze reprezentują Młodą Polskę, ekspresjonizm, eksperymenty na styku kubizmu i abstrakcji, konceptualizm oraz sztukę intermedialną. Taki układ dysertacji pozwala również zaakcentować ewolucyjny model autoportretu oraz zmienną materię twarzy w przedstawieniach wizualnych.

Cezurę niniejszej rozprawy wyznacza więc początek nowoczesnego rozdziału w historii polskiej grafiki, przypadający na gwałtowny wzrost zainteresowania tym medium przez głównie krakowskich artystów na przełomie XIX i XX w. Wówczas do miasta przyjechali z Paryża artyści zachłyśnięci potencjałem obrazów graficznych. Za otwierający uważa się rok

1894, z którego pochodzą pierwsza prace Józefa Pankiewicza (1866-1940)⁹. Artysta zresztą należał do tych osób, z pomocy których korzystał Wyczółkowski podczas nauki technik graficznych jeszcze przed przełomem wieków. Przykład twórczości tego grafika pokazuje ukierunkowane na symboliczny ładunek oblicze medium graficznego oraz tradycyjny warsztat, a także mimetyczną i wewnętrznie koherentną reprezentację jego osoby. Statyczny obraz reprezentanta Młodej Polski przełamuję porównaniem z wizerunkami Wandy Komorowskiej, aby wskazać prywatny wymiar graficznego warsztatu, wpisujący się w intymistyczną, whistlerowską ikonografię. Następny rozdział poświęcony grupie Bunt ukazuje medium graficzne w kontekście czasopism, fotografii i filmu, a więc uwypukla powszechny i egalitarny charakter druku. Wydawane przez ekspresjonistów periodyki były przestrzenią wyrazu dla gatunku autoportretu prezentującego postawy i aspiracje związane z rolą artysty. Starcie szerokiego obiegu z wizualnym wyrazem stanu duchowego wprowadza napięcie między rzeczywistością społeczną a indywiduum. W kolejnych dekadach graficy eksplorowali możliwości dane przez druk, odważnie wybiegając od dawnej „sztuki czarno-białej” odbitej w ograniczonym nakładzie na niewielkich arkuszach. W rozdziałach poświęconych Jerzemu Pankowi i Krystynie Piotrowskiej w centrum uwagi znajduje się chętnie przez twórców eksponowana matryca, która zajęła dominującą wcześniej pozycję odbitki. Wszechobecna w pracach twarz Panka oraz wielokrotnie powtórzone wizerunki Piotrowskiej coraz mocniej wikłają ich autorów w dyskurs poświęcony niejednorodnej tożsamości. Dzięki procesualnej pracy nad autoportretami artystka próbowała znaleźć odpowiedź na pytania dotyczące historii własnej rodziny. W ostatniej części dysertacji uwagę poświęcam współczesnym obliczom Grzegorza Banaszkiwicza, którego grafika śmiało wkracza w przestrzeń zarezerwowaną dla innych mediów i dziedzin życia, zyskuje na przestrzenności i multisensoryczności. Instalacje, w których artysta wykorzystał technologie obrazowania medycznego, stereoskopię i inne techniki z pogranicza sztuki i nauki, stanowią zwieńczenie dla dotychczasowej historii wizualizowania tożsamości – podmiotowość wymalowana jest już nie na twarzy, lecz ulokowana w mózgu. Przy czym, mimo gwałtownych przemian, współczesna grafika tak jak w przeszłości funkcjonuje w obrębie ponadczasowego, odciskowego charakteru wyznaczonego kilkaset tysięcy lat temu przez odbicia własnej dłoni i inne skalne odciski. Te pierwsze matrycowe ślady wyznaczają wręcz monumentalny wymiar dziedzictwa medium

⁹ I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1899-1917*, Kraków 2000; też, *Graphic Art in Poland, 1890-1914*, „Print Quarterly” 1999, no. 3, vol. 16, s. 229-246.

graficznego. Pokazuje to wprost Banaszkiwicz, regularnie korzystający z odcisków i odlewów własnej twarzy do namysłu nad kondycją medium graficznego.

***Homo graphicus* i tożsamość grafików**

W tytule pracy przywołuję termin *homo graphicus*¹⁰, którego autorką jest badaczka grafiki i muzeolożka Dorota Folga-Januszewska. To idea rozwijana od lat w artykułach towarzyszących katalogom wystaw pokonkursowych z obszaru grafiki – nie na tyle spójna i rozbudowana, aby nazwać ją metodologicznym narzędziem, ale o dobrze zarysowanych podstawach. Zadaniem, jakie stawiam przed sobą w dysertacji, jest dookreślenie i rozszerzenie koncepcji Folgi-Januszewskiej w oparciu o przykłady wybranych autoportretów graficznych po to, by mogła służyć przyszłym analizom postaw graficzek i grafików.

Mianem *homo graphicus* badaczka określiła współczesnego artystę myślącego graficznie, czyli wieloaspektowo, przenikliwie i procesualnie, wyculonego i zwracającego uwagę na zmiany kontekstów w polu sztuki oraz poza nim¹¹. Badaczka nadała temu usposobieniu rangę cechy genetycznej, wpisanej w kod nowego typu człowieka (i twórcy). Taką wrażliwą postawę wymusiła rzeczywistość o „pangraficznym” charakterze, ponieważ „grafika jest zjawiskiem, od jakiego nie można uciec”¹². Otaczają nas liczne ekrany telefonów, monitory reklamowe oraz materiały drukowane na papierze (bilbordy, plakaty, ulotki, wlepki). W rzeczywistości mieszają się więc sfery tradycje oraz wirtualne – te drugie też są graficzne, ponieważ obrazy generowane cyfrowo pochodzą przecież z matrycy. Co więcej, pisze Folga-Januszewska, wszyscy „[d]oświadczamy specyficznej «graficznej» percepcji świata, codziennie wychodząc od «źródła obrazu» (matrycy) tworzymy w naszym umyśle cały nakład potencjalnych wyobrażeń. (...) [S]potkanie wirtualności z realnością jest koniecznym warunkiem uruchomienia uwagi, skierowania jej na obszar «pomiędzy» – tak właśnie domyka się graficzna hiperbola¹³.

Jak wskazała badaczka, myślenie etapami charakteryzuje grafików od wieków – w dzisiejszym świecie umiejętność ta została jedynie skalibrowana pod nowe media.

¹⁰ Etymologia *homo graphicus* pochodzi od greckiego *graphicos* (γραφικός), *gráfo* (γραφή) i oznacza zarys, rys, malowanie, malowidło oraz pismo, cyfrę liter pisanych, pismo, list, dokument. Ale już łacińskie *graphicus* to potocznie „godny namalowania, doskonały w swoim rodzaju, znakomity, pierwsza klasa” oraz „malowniczy, artystyczny”, za: *Słownik łacińsko-polski*, red. J. Korpanty, Warszawa 2001, s. 816.

¹¹ D. Folga-Januszewska, *Homo graphicus*, w: *7 Triennale Grafiki Polskiej*, kat. wyst., BWA, Katowice, 17.09-8.11.2009, s. 5-11; też, *Grafika Gra Sztuki*, w: *Grafika Gra...*, dz. cyt., s. 14-24.

¹² Cyt. za: *Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda*, red. P. Kurc-Maj, Łódź 2014, s. 13.

¹³ Cyt. za: D. Folga-Januszewska, *Widzenie graficzne*, w: *10 Triennale Grafiki Polskiej*, red. A. Cichoń, G. Hańderek, Katowice 2018, s. 011.

Czerpiąc doświadczenie z dwuetapowego procesu tworzenia grafik, *homo graphicus* wie, że postrzegany świat ma złożoną wizualność, za którą stoją inne obrazy i które łączą liczne odniesienia. Również „nie-graficzni” ludzie zaczęli widzieć i myśleć inaczej, przyswajając ten „graficzn[y] filt[r] na oczach i na umyśle”¹⁴. W innym tekście Folga-Januszewska nie wspomniała o powszechnym modelu „nowego gatunku człowieka”, lecz raczej podkreśliła oryginalność postawy współczesnego grafika, wynikającej z błyskotliwości umysłu:

Inteligencją graficzną nazywam pewien przymiot umysłu połączony ze zdolnościami wykonania, dar wrodzony, uzupełniony nabytą umiejętnością – myślenia wieloetapowego, przewidywania efektu, kreacji w procesie. Inteligencja graficzna to także postawa twórcza, której istotą jest – jak w grze w szachy – intelektualna reakcja na wiele możliwych wariantów zdarzeń. Wynika stąd, że grafikiem nie może być każdy, ta zdolność jest jak słuch muzyczny i poetycki, które dzięki kształceniu prowadzą do mistrzostwa.¹⁵

Ponad sześćdziesiąt lat temu Irena Jakimowicz podobnie opisywała proces tworzenia dzieła graficznego jako „mniej spontaniczny, bardziej refleksyjny, mózgowy.”¹⁶ Związany z katowickim ASP artysta i pedagog Adam Romaniuk (ur. 1949) również mówił o tym, że „grafika to sposób myślenia”, który aplikować można do różnych obszarów twórczych.

To jest pewien sposób prześwietlania obrazu istniejącego, w przypadku działania studyjnego i przekładania go na język graficzny. Korzystanie z materii graficznej, z zasad budowania obrazu graficznego, ale też z pewnej definicji i klarowności śladu. (...) To jest rodzaj spektralnego widzenia świata (...) Myślenie graficzne jest niezwykle przydatne w innych działaniach artystycznych. Na ogół nie uświadamiamy sobie, że obecność grafika, przetwarzającego obraz jest niezbędna, żeby dzieło (np. multimedialne) funkcjonowało w określony sposób.¹⁷

Powyższe wypowiedzi ukazują medium graficzne jako wymagające, a grafików – jako artystów o szczególnych umiejętnościach, nobilitując w ten sposób ich historycznie niski status wynikający z używania do produkcji obrazów prasy, a nie rąk. Oparcie w mechanicznym sposobie tworzenia obrazów pozbawiało odbitki artystycznej wartości. Poza tym, grafików postrzegano jako rzemieślników odtwarzających jedynie pomysły innych artystów większych od nich samych i produkujących obrazy w mnogich egzemplarzach, a więc pozornie nieoryginalnych i znacznie mniej wartych. Dzięki znaczącemu rozszerzeniu pola zainteresowań twórców grafiki – zwłaszcza w obszarze używanych technologii – medium zerwało z narzuconymi w przeszłości ograniczeniami, ciesząc się nieporównywalną wolnością. Granice

¹⁴ Cyt. za: Tamże, s. 012.

¹⁵ Cyt. za: D. Folga-Januszewska, *Inteligencja graficzna*, w: *Graf-o-mania*, red. A. Klimczak-Dobrzaniecka, Wrocław 2012, s. 34.

¹⁶ Cyt. za: I. Jakimowicz, *Polska grafika współczesna*, Warszawa 1961, s. 9.

¹⁷ Cyt. za: A. Romaniuk, *Ewolucja medium, rewolucja narzędzia*, rozm. W. Wierzchowska w: *Koszarowa 17. Grafika w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach*, red. M. Juda, A. Romaniuk, Katowice 2008, s. 23-24.

grafiki uległy upłynnieniu na tyle, że istnieje potrzeba zdefiniowania intencji i koncepcji towarzyszących twórcom, aby móc nazwać konkretne dzieło graficznym.

Oprócz błyskotliwości umysłu, która pozwala na sprawne poruszanie się w świecie, Folga-Januszewska zaakcentowała jeszcze dwa wymiary „graficznego charakteru”: afektywny oraz pamięciowy. Wrażliwość *homo graphica* ujawnia się w uważnym i szybkim percypowaniu świata (drukowane materiały ingerujące w przestrzeń publiczną są tego przykładem), a także czułości wobec otaczającej materii, piękna tworzyw i surowców, materialności codziennych przedmiotów. Nie mniejszą dbałość wykazuje wobec potencjału tego, co wirtualne. Graficy chętnie poruszają się w obszarze własnych wspomnień, indywidualnych „bibliotek obrazów”, ponieważ również działanie pamięci opiera się na odciskach: wyryte w matrycach obrazy metaforycznie odnoszą się do ich sokratejskich woskowych tabliczek z odcisniętą, czyli zapamiętaną, informacją. Dwustopniowość procesu graficznego pozwala twórcom na wykonanie kroku w tył, na sięgnięcie do tej „zapisanej tabliczki” i ponowną pracę nad kompozycją. Poza tym, istotnym składnikiem tego graficznego myślenia jest sprawne operowanie dawnymi i nowymi technologiami oraz szybkie przyswajanie tych najnowszych. Twórcy, którzy praktykują pogłębione myślenie o grafice, charakteryzują się – jak mówił Romaniuk – „strategicznym sposobem myślenia obrazem, również od strony technologicznej i jego konstrukcji. Gdyż wszystko wywodzi się z matrycy, z technologii. Technologia zmusiła nas do myślenia warstwami i tym samym ma związek z aktualnym momentem cywilizacyjnym.”¹⁸ Twórcy czerpią przyjemność z przekraczania możliwości tradycyjnie używanych klocków drzeworytniczych i blach cynkowych dzięki zaawansowanym programom graficznym, maszynom obrazowania medycznego, okularom VR i innym, na pozór niezwiązanym z grafiką narzędziom. W dzisiejszym medium graficznym nie ma urządzeń, procesów czy materiałów, które nie mogłyby zostać użyte przy produkcji matrycy.

Folga-Januszewska poruszyła przede wszystkim kwestię tożsamości graficznej w oparciu o analizę współczesnych postaw twórczych. Wyjątek stanowi kuratorowana przez nią wystawa „Grafika Gra Sztuki”¹⁹, której ekspozycja prezentowała matryce wykonane przez graficzki i grafików ostatnich stu lat: Anieli Cukier (1900-1944), Ewy Walawskiej (ur. 1943), Katarzyny Betlińskiej (ur. 1965), Mateusza Dąbrowskiego (ur. 1980). W tekście towarzyszącym wystawie badaczka tę prezentację nazwała demonstracją uchwytne „stylu

¹⁸ Cyt. za: A. Romaniuk, *Dialog z cyfrowym...*, dz. cyt., s. 97.

¹⁹ *Grafika Gra...*, dz. cyt.

myślenia” charakteryzującego kolejne pokolenia grafików, ich „graficzną inteligencję”, którą wykorzystują przy pracy. W moim przekonaniu kategoria *homo graphicusa* sięga zdecydowanie głębiej w historię grafiki europejskiej, do samego zarania medium. Wierzę, że istnieją specyficzne predyspozycje, jakimi odznaczają się graficy: otwartość na ciągłe zmiany czy ulepszenia używanych technologii, powielanie motywów i obrazów, uwaga skierowaną na materiały i narzędzia, refleksyjny charakter pracy. Naturalnie, kultura wizualna przed epoką masową inaczej oddziaływała na twórców i odbiorców, a „cyfrowy przewrót” wstrząsnął charakterem medium, lecz nie zmieniło to tych fundamentów.

Mianem jednego z pierwszych *homo graphicusów* z pewnością nazwać można dwóch pionierów nowożytnej grafiki, Albrechta Dürera (1471-1528) i Rembrandta Harmenszoon van Rijna (1606 – 1669). Uwagę skieruję przede wszystkim ku temu drugiemu z uwagi na jego nieporównywalny wkład w rozwój graficznego autoportretu. Wizerunki własne Dürera, choć przełomowe dla nowożytnej historii sztuki, trafiły na matryce tylko dzięki licznym grafikom-kopistom²⁰ – choć należy przyznać, że „Autoportret w wieku dwudziestu ośmiu lat” i inne obrazy inspirują do dziś także polskich grafików²¹.

Pracę w technikach drukowanych Rembrandt rozpoczął szybko, ponieważ najpóźniejsza sygnowana odbitka pochodzi z roku 1628, a po akwafortę sięgnął dwa lata wcześniej – doskonalił się zresztą w pracy graficznej samodzielnie²². W kontekście moich badań warto podkreślić, że już wśród pierwszych kompozycji pojawiły autoportrety (np. „Autoportret z szerokim nosem”, 1628, akwaforta)²³. Warto też od razu zaznaczyć, że od wizerunku własnego karierę graficzną rozpoczął też Leon Wyczółkowski. „Jest to oczywiście dość niezwykle” – komentował tę skłonność do utrwalania własnego wizerunku przez młodego Rembrandta Ger Luijten, kurator związany przez lata z Rijksmuseum – „że artysta, który wciąż szukał siebie w tej technice, raz po raz trawił w miedzi swoje własne rysy, chociaż kilka przykładów było prawdopodobnie pomyślanych jako studia nad stanami psychologicznymi

²⁰ Por. A. Bubenik, *Reframing Albrecht Dürer: The Appropriation of Art, 1528-1700*, Farnham 2013, s. 75-132.

²¹ Krystyna Piotrowska wykonała autoportret w akwafortcie, w którym pozuje wraz z wizerunkiem Dürera znanym z jego obrazu z 1498 r. Do swoich kompozycji prace niemieckiego artysty wcielili również Andrzej Dudek-Dürer (ur. 1953) i Eugeniusz Get Stankiewicz (1942-2011).

²² „Niderlandy, a zwłaszcza Holandia należały do przodujących ośrodków grafiki w Europie I mistrzów rylca nie brakowało, co powodowało silną konkurencję an tym polu. Dziwić więc może brak treningu w profesjonalnym warsztacie graficznym, choć można to wytłumaczyć zarówno niesprecyzowanymi jeszcze do końca zainteresowaniami młodego artysty grafiką, jak i chęcią osiągnięcia pewnych celów artystycznych samodzielnie.” Cyt. za: J. Talbierska, *Twórczość graficzna Rembrandta van Rijna*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, R. XXIII, s. 68, 70.

²³ R. Van Straten, *Rembrandt's "Earliest Prints" Reconsidered*, „Artibus et Historiae” 2002, vol. 23, no. 45, s. 174.

i ich wyrazem na twarzy, a nie jako autoportrety, na których chciał się zaprezentować.”²⁴ Niezależnie od wybranego gatunku, mnogie stany tych samych grafik oraz rysunki przygotowawcze są dowodem upartego dążenia Rembrandta do ideału (taki model pracy również przyjmie Wyczółkowski). Dorota Folga-Januszewska wysunęła przypuszczenie, że choć mógł on „powierzyć rytownikom przeniesienie swoich rysunków”, to nie zrobił tego, ponieważ „[w] procesie graficznym bardziej od efektu fascynował proces. Ten proces uczył myślenia, przewidywania obrazu, ćwiczył inteligencję wizualną, uczył intelektualnej i zmysłowej spekulacji.”²⁵ Dla przykładu, aż jedenaście stanów (lub piętnaście, licząc także te wykonane po śmierci) kompozycji „Autoportret w kapeluszu i wzorzystym płaszczu” (1631, akwaforta, sucha igła) dokumentuje kolejne decyzje autora dotyczące budowy ciała, poszczególnych elementów stroju, natężenia cienia, szrafowania w tle²⁶, ponieważ „dla tego holenderskiego mistrza najważniejsza była zmienna w czasie idea.”²⁷ Tak liczne stany nie są wyjątkowe w jego *œuvre*, Rembrandt miał bowiem w zwyczaju wielokrotnie sprawdzać, czy wykonywany przezeń rysunek w werniksie zaowocuje konkretnym efektem na odbitce, bo, jak będę jeszcze wspominać wielokrotnie później, graficy nigdy nie mogą mieć całkowitej pewności co do kształtu finalnego obrazu odbitego na papierze. Rembrandt stał się też prekursorem wielu innowacji technologicznych, jak łączenia akwaforty z suchą igłą czy stosowania akwatinty lawowanej²⁸. W przypadku wielu kompozycji Rembrandt traktował grafikę priorytetowo, przygotowując do kompozycji w akwafortie liczne rysunki, a nawet olejne szkice – podobnie zresztą jak Frans Hals (1582-1666), Peter Paul Rubens (1577-1640) i Anthony van Dyck (1599-1641) – czym zaburzał, przynajmniej z dzisiejszego punktu widzenia, hierarchię mediów. *Last but not least*, siedemnastowieczny mistrz świadomie wykorzystywał potencjał multiplikowania obrazów do budowania rozpoznawalności, a potem umocnienia swojej pozycji wśród klientów i innych artystów. Co prawda portrety przedstawicieli niderlandzkiego mieszczaństwa nie nadawały się do drukowania wysokich nakładów przez połączenie akwaforty z suchą igłą i rylcem, a same kompozycje nie wpisywały

²⁴ Cyt. za: G. Luijten, *Rembrandt the printmaker: the shaping of an oeuvre*, w: *Rembrandt the Printmaker*, red. E. Hinterding i in., kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam, 22.07.2000 – 7.01.2001, British Museum, Londyn, 26.01.2001 – 8.04.2001, Waanders 2000, s. 12.

²⁵ Cyt. za: D. Folga-Januszewska, *Grafika Gra...*, dz. cyt., s. 34.

²⁶ M. Royalton-Kisch, *13. Self-portrait in a soft hat and patterned cloak*, w: *Rembrandt the Printmaker*, dz. cyt., s. 109-112.

²⁷ Cyt. za: S. Dudzik, *Tożsamość grafiki – teoria i rzeczywistość*, w: *Tożsamość i tradycja w grafice*, red. tegoż, mat. z sesji naukowej, CSW, 9.10.2009, Toruń 2010, s. 38.

²⁸ J. Talbierska, *Twórczość graficzna...*, dz. cyt., s. 108-111.

się w reguły kanonu, jego odbitki zyskały uznanie m.in. przez francuskiego malarza Rogera de Pileasa (1635-1709) oraz holenderskiego twórcy Arnolda Houbrakena (1660-1719)²⁹.

Po śmierci Rembrandta jego nazwisko stało się figurą retoryczną określającą techniczną i kompozycyjną doskonałość oraz nowatorskość, do której porównuje się późniejszych grafików. Według filozofa z Langres Denisa Diderota (1713-1784) porównanie do mistrza „starczy za wszystkie pochwały”³⁰. „Rembrandtem litografii”³¹ nazwał Wyczółkowskiego berliński krytyk Alfred Kuhn, mając na względzie jego biegłość techniczną oraz wnikliwe obserwacje światła. Figura van Rijna patronuje też innym polskim grafikom: Krystyna Piotrowska w dwóch akwafortach z 1992 r. pozuje z twarzą artysty znaną z jego olejnego autoportretu z 1652 r. Na dziedzictwie Holendra kształciły się więc kolejne pokolenia *homo graphicusów*. Niestety, analiza graficznej tożsamości późniejszych słynnych twórców, takich jak William Hogarth (1697-1764), Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Francisco Goya (1746-1828) czy William Blake (1757-1827) w kontekście *homo graphicus* pozostaje poza możliwościami tej dysertacji.

Na koniec wskażę na jeszcze jednego artystę, którego twórczość w moim przekonaniu najmocniej wpłynęła na rozwój tożsamości *homo graphicus* w XX w. – to Marcel Duchamp (1887-1968). Dał on wyraz swojemu zainteresowaniu grafiką na wielu polach: posiadał graficzne wykształcenie, wykorzystywał graficzne (w tym fotograficzne) narzędzia na wszystkich etapach twórczości, odszedł od prymatu wzroku na rzecz innych zmysłów podczas percepcji sztuki, a także śledził nowości technologiczne, by stosować je we własnych pracach. Jednym słowem, twórca słynnej „Fontanny” po prostu interesował się technikami odciskowymi. Tradycyjnej grafiki Duchamp uczył się w drukarni Imprimerie de la Vicomte w Rouen w ciągu paru miesięcy roku 1905, a w latach czterdziestych XX w. uczestniczył w warsztatach wykonywania masek „żywych” i pośmiertnych u włoskiego rzeźbiarza Ettore Salvatore (1902-1990), co z kolei okazało się przydatne do realizacji „Étant donnés” (1946-1966, instalacja rzeźbiarska)³². Wykształcenie sprofilowało przekonania Duchampa o sztuce. Niemal od początku dążył w swoich działaniach do odzwierciedlenia zasady dwustronności, ukazania pozytywu i negatywu, oraz praktykowania odbijania – zarówno dosłownego odciskania materii, odbicia lustrzanego oraz duchowego, metafizycznego. Konsekwencję

²⁹ S. S. Dickey, *Rembrandt : Portraits in Print*, Amsterdam 2004, s. 18.

³⁰ Cyt. za: D. Diderot, *Esej o malarstwie*, tłum. J. Stadnicki, Warszawa 2015, s. 37.

³¹ J. Baziak, *Wyczółkowski, Przybyszewscy, Munch i Vigeland : fryz*, Bydgoszcz 2012, s. 7.

³² M. S. Meighan, *A Technical Discussion of the Figure in Marcel Duchamp's Étant donnés*, w: M. R. Taylor, *Marcel Duchamp : Étant donnés*, New Haven and Londyn 2009, s. 244.

orientacji twórcy na dwustronność percepcji cechują się chociażby pasowa kompozycja „Wielkiej Szyby” (1915-1923, obiekt rzeźbiarski) i wykonane przezeń fotografie. Jak wskazał historyk sztuki Jean Clair, kurator słynnej retrospektywy artysty z 1977 r. w paryskiej Musée National d'Art Moderne, Normandczyk choć rzadko fotografią operował, to niemal zawsze działał w odniesieniu do niej. Zakorzenie prac w fotograficznym substracie widoczne jest m.in. w wielokrotnym wykorzystaniu cieni sylwetek, co nawiązuje do prehistorii fotografii, w obrazach z motywem aureoli z lat 1910-1911, które Clair skojarzył z fotografią spirytystyczną, w „Akcje schodzącym po schodach nr 2” (1912, olej na płótnie) i jego związku z chronofotografią, w wykorzystaniu fotografii w pracach autoportretowych, w fotorealisticznej „Étant donnés”³³. Ponadto, wbrew obiegowym opiniom, Duchamp pracował bezpośrednio z fizyczną materią artystyczną: malował, wycinał, kleił i rzeźbił, czemu znów dowodzi dzieło totalne, którego ukończenie zajęło twórcy przeszło dwadzieścia lat. Choć sam nie mówił wprost o roli grafiki we własnej twórczości, jasnym dziś jest, że konsekwencja jej używania oraz oparcie wielu prac na odcisku i odbiciu lustrzanym jednoznacznie łączy Duchampa z technikami odbitkowymi. Duchowe pokrewieństwo tego twórcy nad grafikami uobecnia się w kilku miejscach analizowanych tu wizerunków własnych, zarówno w generalnych postawach, jak i szczegółach konkretnych kompozycji czy na poziomie bliskości interpretacji. Z każdą dekadą paralela między Duchampem a grafikami nabiera mocy i zyskuje pełnię wyrazu we współczesności, gdy twórcy odważnie przekraczają schematy i reguły dotąd obowiązujące w obrębie medium. O związkach Duchampa z grafiką będę jeszcze wspominać w następnych rozdziałach.

Wskazane powyżej umysłowe i charakterologiczne predyspozycje twórców, ewolucja technik graficznych oraz zmiana ich miejsca w hierarchii sztuk stanowią składowe elementy wieloetapowego rozwoju graficznej tożsamości, której najnowszym wcieleniem jest twórczość w pangraficznym świecie. W świetle zarysu koncepcji tożsamości *homo graphicus* Folgi-Januszewskiej, w niniejszej dysertacji stawiam za cel prześledzenie sposobów, w jaki graficzki i graficy wyrażają swoją tożsamość w graficznym i pangraficznym obrazie, analizę relacji artystów z graficznym warsztatem oraz przedstawienie dynamiki zmian zachodzących w wybranych autoportretach nowoczesnych i współczesnych. Chcę również rozszerzyć definicję *homo graphicus* na twórców wieków wcześniejszych, wierzę bowiem, że niezależnie od czasu i miejsca graficzki i graficy współdzieliły pewien zespół cech, jak otwartość na nowe formy obrazowania i adaptację pojawiających się technologii w swoim warsztacie.

³³ *La ressemblance*, s. 188.

Stan badań

Kompleksowe opracowanie graficznych wizerunków własnych polskich twórców tworzących w XX i XXI w. zainteresowało dotąd niewielu badaczy. Do wyjątków należą teksty poświęcone wizerunkom twórców zrzeszonych w grupie Bunt, grafikom Jerzego Panka³⁴ oraz innych: Konstantego Brandla (1880-1970)³⁵, Teresy Jakubowskiej (ur. 1930)³⁶, Krzysztofa Skórczewskiego (ur. 1947)³⁷, grupy Dziewięciu Grafików (1947-1960)³⁸. Osobnego opracowania przez związaną z toruńskim ośrodkiem akademickim Katarzynę Kulpińską doczekały się autoportrety graficzek z lat dwudziestych i trzydziestych XX w.³⁹ Oprócz tego, informacje o wizerunkach własnych rozproszone są w publikacjach ujmujących szeroki zakres twórczości wskazanej graficzki czy grafika⁴⁰ lub wzmiankowane w przekrojowych publikacjach oraz katalogach wystaw. Z tekstów tych na ogół nie wyłania się obraz świadczący o odrębności wizerunków graficznych od wykonanych w innych mediach. Przeciwnie, autoportrety graficzne mieszczą się w obrębie znanych schematów wizualnych i poruszają problemy typowe dla swoich czasów. Na ogół badacze nie analizują jednak ani sposobu powstania autoportretów graficznych, ani relacji grafików z obrabianą materią. Dodam, że poszerzając krąg zainteresowań do autoportretu graficznego w zachodniej sztuce nowoczesnej, liczba tekstów dotyczących wizerunków danych artystów czy prac powstałych w obszarze konkretnych nurtów wzrasta, choć nie na tyle, aby móc mówić o wystarczającym zainteresowaniu – jedynie grafiki ekspresjonistyczne w istocie zostały rozpoznane. Wizerunkom twórców takich jak James Ensor (1860-1949), Käthe Kollwitz (1867-1945), niemieckim ekspresjonistom, Andy Warhol (1928-1987), Jim Dine (ur. 1935) czy Avigdor

³⁴ Bibliografia zob. rozdział poświęcony tym twórcom.

³⁵ A. Kaczmarek, *Autoportrety graficzne Konstantego Brandla: Refleksje nad warsztatem artysty*, „Quart” 2019, nr 4 (54), s. 43-57.

³⁶ M. Dembek, *Autobiografizm we wczesnych grafikach Teresy Jakubowskiej*, „AUNC : Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2022, t. 53, s. 341–364.

³⁷ J. Fejkiel, *Krzysztof Skórczewski. Autoportret. 70-lecie urodzin artysty*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN” 2018, Rok LXIII, s. 347-355.

³⁸ A. Kaczmarek, *Self-portraits of The Nine Printmakers Group (1947–1960) from their 3rd Exhibition Catalogue: the Question of Quiet Resistance*, w: “SEW”, red. M. Geron, J. Malinowski, t. IX, Warszawa, Toruń 2021.

³⁹ K. Kulpińska, *Autoportret artystki w polskiej grafice na tle wizerunków własnych graficzek europejskich i amerykańskich z lat dwudziestych-trzydziestych XX wieku*, „AUNC : Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2016, t. 47, s. 221-247.

⁴⁰ Autoportrety graficzne tworzyli w XX w. m.in. Karol Mondral (*Karol Mondral (1880-1957) : twórczość graficzna między Paryżem, Bydgoszczą a Poznaniem*, red. B. Chojnacka, M. F. Woźniak, Bydgoszcz 2012-2013), Stanisław Brzęczkowski (B. Chojnacka, *Stanisław Brzęczkowski 1897-1955 : Monografia : Katalog Zbiorów*, Bydgoszcz 2017), Krystyna Wróblewska (M. Kozłowska, *Życie dłutem wyżłobione : twórczość Krystyny Wróblewskiej (1904-1994)*, Warszawa 2007).

Arikha (1929-2010) poświęcono artykuły naukowe, lecz bez krytycznego namysłu nad ich graficzną tożsamością⁴¹.

Znacznie częściej w pracach naukowych podejmowano za to zagadnienie autoportretu polskiego bez ograniczeń formalnych – co zazwyczaj oznacza koncentrację na dziełach malarskich. Kompleksowym tekstem o autoportrecie polskim, zbierającym ogólne informacje faktograficzne oraz ikonograficzne, jest monografia „Autoportrety artystów polskich” warszawskiego historyka i teoretyka sztuki Mieczysława Wallisa (1895-1975) z roku 1966⁴². W linearnej narracji badacz omówił wizerunki własne powstałe od średniowiecza do 1945 r. na przykładzie malarstwa, rysunków, fotografii oraz opisów czy wzmianek w literaturze, jeżeli dana praca zaginęła czy uległa zniszczeniu. Tłem narracji jest społeczna i klasowa przynależność twórców wizerunków własnych. W rozdziałach poświęconych wiekom XIX i wcześniejszym, Wallis wyodrębnił grafików spośród innych profesji i zarysował generalną panoramę omawianego okresu, wymieniając najistotniejszych twórców oraz zmiany w popularności technik graficznych czy ich istotne cechy. Dwa lata wcześniej Wallis położył fundament pod teorię autoportretu, koncentrując się na opisie walorów psychicznych oraz sposobach autopercepcji⁴³. Obie pozycje stanowią klasyczne opracowania polskiego autoportretu, a żadne późniejsze badania nie podejmują się opisanie tego zjawiska w podobnej skali. Rodzajem suplementu o wizerunkach wykonanych w epokach Realizmu i Romantyzmu jest opublikowana w 2008 r. monografia „Świadectwo autoportretu”, w której historyczka literatury polskiej Alina Kowalczykowa poświęciła uwagę autoportretom polskich artystów w kontekście historii gatunku w sztuce europejskiej⁴⁴. Choć nie zakomunikowała tego zamiaru wprost, Kowalczykowa najmocniej skoncentrowała się na epoce narodzin pełnoprawnego autoportretu polskiego w XIX w., z naciskiem na prace rysunkowe. Po temat autoportretów sięgnęła również krytyczka sztuki Bożena Czubak w książce towarzyszącej wystawie „Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe” w warszawskiej Zachęcie. Kuratorka przywołała wizerunki współczesne o krytycznym charakterze, podejmujące problemy religii i polskich mitów historycznych, stereotypy płci, kwestię widzialności i obecności w sferze publicznej⁴⁵, aby poddać rewizji tezy postawione przez Andrzeja Osękę w pracy „Mitologie artysty” z 1978 r., w której autor cementował

⁴¹ Przykładowe pozycje bibliograficzne podane są w rozdziale III poświęconym wizerunkom grupy Bunt.

⁴² M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966.

⁴³ Tenże, *Autoportret*, Warszawa 1964.

⁴⁴ A. Kowalczykowa, *Świadectwo autoportretu*, Warszawa 2008.

⁴⁵ B. Czubak, *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe : Współczesne wizerunki artystów*, Warszawa 2005.

wyobrażenie o romantycznej wrażliwości figury artysty⁴⁶. Głównym przedmiotem pracy wybranych artystów było ich ciało oraz metaforyczne sposoby wizualizacji obecności w dziele, a nie sama twarz, co tym samym ukazało gatunek w chwili rezygnacji z konwencjonalnej reprezentacji na rzecz nowych form wyrazu, w pozycji krytycznej wobec historycznych przedstawień jednostki. Wiedzę o autoportretach w polskiej sztuce dopełniają katalogi wystaw poruszające to zagadnienie⁴⁷.

Dotąd nie powstało więc opracowanie ujmujące te wizerunki własne w teoretyczne ramy, rzadko przywołuje się je także w ogólnych tekstach poświęconych temu medium. Poza tym, charakter badań nad wizerunkami w grafice odpowiada tym prowadzonym na tematy malarskie – grafiki omawia się na tle innych wizerunków w obszarze *œuvre* lub środowiska, rzadko zakreślając odrębność medium druku.

Niniejszy tekst różni się od powyżej wskazanych koncentracją na nowoczesnej i współczesnej grafice oraz uwypukleniem samoświadomości graficzek i grafików w doborze graficznych środków wyrazu. Analiza konkretnych właściwości języka druku pozwala wskazać specyfikę pracy i myślenia tworzących w tym medium, ujętą tu w terminie *homo graphicus*. Jak dotąd taka próba nie została w historii sztuki polskiej podjęta. Dysertacja wpisuje się także w szerszy nurt zintensyfikowanych w ostatnich dwóch dekadach badań nad grafiką polską, wśród których wyróżnić należy monografie i artykuły muzealniczki Ireny Jakimowicz⁴⁸ oraz teksty reprezentantów toruńskiego ośrodka: Irenę Kossowską⁴⁹, wspomnianych już

⁴⁶ A. Osęka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1978.

⁴⁷ Wybór: *Artyści sami o sobie : autoportrety twórców polskich z kolekcji Andrzeja Cerlińskiego*, kat. wyst., red. A. Jackowska, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 09-11.1998, Toruń 1998; *Artyści sami o sobie : autoportrety twórców polskich z kolekcji Andrzeja Cerlińskiego i Muzeum Miasta Gdyni*, kat. wyst., red. A. Cerliński, A. Śliwa, Muzeum Miasta Gdyni, 30.09-2.12.2012, Gdynia 2012; *Twarzą w twarz*, kat. wyst., red. I. D. Bigos, M. Micuła, Muzeum Sztuki Współczesnej - Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu w Pawilonie Czterech Kopuł, 26.02- 4.06.2023, Wrocław 2023;

⁴⁸ Wybór: I. Jakimowicz, *Geometria i emocja nurt geometryczny w grafice XX wieku*, kat. wyst., MNW, 26.06 – 31.08.1978, Warszawa 1978; też, *Józef Gielniak : w kręgu sztuki*, Warszawa 1982; też, *Konstanty Brandel 1880-1970*, Warszawa 1991; też, *Pięć wieków grafiki polskiej*, kat. wyst., MNW, 19.06 – 30.08.1997, Warszawa 1997.

⁴⁹ Oprócz już wymienionych: I. Kossowska, *Estetyka "brzydoty" w rysunku i grafice polskich modernistów*, „Ikonotheka” 2002, t. 15, s. 75-101; też, *Aporia : zwielokrotnione wizerunki, sparafrazowane obrazy*, „Konteksty” 2012, R. 66, nr 1-2 (285-297), s. 285-297.

Katarzynę Kulpińską⁵⁰ i Sebastiana Dudzika⁵¹. Białe plamy w historii grafiki polskiej są systematycznie zapełniane staraniem wielu innych autorów prowadzących badania podstawowe nad twórczością najważniejszych grafików i graphiczek, a także szerszym – pod względem geograficznym czy czasowym – zakresem zjawisk związanych ze środowiskiem graficznym. W ostatnich latach związana z Université de Lausanne Katarzyna Matul przedstawiła kulisy powołania warszawskiego konkursu Międzynarodowego Biennale Plakatu⁵², zaś muzealnik Piotr P. Czyż ukazał panoramę warszawskiej kultury grafiki w latach 1900-1920⁵³. Potencjał badawczy dostrzeżono także w historycznych wystawach grafiki w warszawskim Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych (CBWA)⁵⁴ czy kolekcjonerstwie grafiki nowoczesnej⁵⁵. Obraz rozwoju historii i teorii grafiki warto dopełnić jeszcze innymi środowiskami badawczymi: należą do nich z pewnością akademicy i praktycy związani z Akademią Sztuk Pięknych (ASP) oraz organizatorzy konferencji i wystaw konkursowych, jak Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie (MTG) czy Triennale Grafiki Polskiej (TGP) w Katowicach. Ważną rolę pełni cykl sesji naukowych oraz wystaw organizowanych przez MOB (MOB) pod wspólną nazwą „Wielość w jedność”⁵⁶. Każde z wydarzeń koncentrowało się na innych technikach graficznych. Wydane publikacje z tego cyklu stanowią dziś fundament dla współczesnej refleksji o grafikach działających po 1900 r. Daleko jednak

⁵⁰ K. Kulpińska, *Grafika artystyczna w twórczości polskich artystów awangardy lat 30, XX wieku*, „AUNC : Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2012, R. XLII, s. 201-225; też, *Drzeworyt radziecki w polskiej krytyce artystycznej lat 30. XX w. i jego oddziaływanie na grafikę polską*, „SEW” 2014, nr 2, s. 223-233; też, *Polscy graficy w Paryżu lat 20. i 30. XX wieku – wielość koncepcji artystycznych, odmiennosc postaw życiowych*, „SEW” 2015, nr 3, s. 221-234; też, *Wobec wojny, niepodległości i nowej rzeczywistości. Polska grafika artystyczna około 1918 roku*, „Rocznik Historii Sztuki” 2018, R. XLIII, s. 89-104; też, w *czerni. Twórczość graficzna Marii Dunin-Piotrowskiej i Zygmunta Dunina*, „AUNC : Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2015, R. XLVI, s. 183-214; też, *Matryce, odbitki – ślady kobiet : Polskie graphiczki i ich twórczość w dwudziestolecu międzywojennym*, Toruń 2017.

⁵¹ S. Dudzik, *(Nie)czytelności - kilka uwag na temat znaków i emocji we współczesnej grafice*, „Zeszyty Artystyczne” 2017, nr 31, s. 152-171; tenże, M. Glinkowski, *Grafika jako narzędzie badawcze : dwugłos o matrycy*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 14, s. 92-104.

⁵² K. Matul, *Jak to było możliwe? O powstawaniu Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie*, Kraków 2015.

⁵³ P. P. Czyż, *Kultura graficzna Warszawy w pierwszych dwóch dekadach XX wieku. Funkcja, odbiór i oddziaływanie grafiki artystycznej*, mps pracy doktorskiej, Warszawa 2022.

⁵⁴ M. Bogdańska-Krzyżanek i in., *Grafika polska w CBWA 1956-1971*, Warszawa 2021.

⁵⁵ *Kolekcja współczesnej grafiki krakowskiej : Alina i Vanni Scheiwiller*, red. D. Leszczyńska-Zajac, kat. wyst., MNK, 9.11.2001 – 6.01.2002, Kraków 2001; *Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie : Cyprian Lachnicki, Leopold Méyet, Wiktor Gomulicki, Dominik Witke-Jeżewski, Seweryn Smolikowski, Kazimierz Woźnicki, Władysław Alojzy Strzembosz, Leopold Wellisz, Stefan Dembiński*, red. E. Zdonkiewicz, kat. wyst., MNW, 6.07 – 3.09.2006, Warszawa 2006; *Polskie kolekcjonerstwo grafiki : ludzie i instytucje*, red. E. Frąckowiak, A. Grochala, Warszawa 2008; *Tadeusz Mysłowski "Kolekcja grafiki"*, red. M. Janik, E. Kuszyk-Peciak, kat. wyst., Muzeum Lubelskie, 03-05.2017, Lublin 2017.

⁵⁶ Barbara Chojnacka zredagowała katalogu, a wraz z Michałem F. Woźniakiem także zbiory materiałów pokonferencyjnych następujących tomów: *Wielość w jedność: drzeworyt polski po 1900 roku*, Bydgoszcz 2009; *Wielość w jedność: techniki wklęsłodruku w Polsce po 1900 roku*, Bydgoszcz 2012; *Wielość w jedność : litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku*, Bydgoszcz 2015; *Wielość w jedność : offset, serigrafia, techniki cyfrowe i działania intermedialne w grafice polskiej*, Bydgoszcz 2019.

jeszcze do uzyskania pełnego obrazu graficznej kultury XX w. nawet pod względem biograficznym, faktograficznym czy ikonograficznym.

Problemowe oraz metodologicznie sprofilowane ujęcia twórczości nowoczesnych i współczesnych grafików polskich pozostają w zdecydowanej mniejszości. Są najczęściej wyrażane w pojedynczych tekstach, rozproszonych po katalogach wystaw, czasopismach i materiałach pokonferencyjnych. Do wyjątków należy monografia wspomnianego wyżej Sebastiana Dudzika, zatytułowana „Język procesu we współczesnej grafice polskiej”⁵⁷. Badacz omówił wybrane dzieła z perspektywy zmieniających się funkcji matryc i odbitek na podstawie bogatego materiału źródłowego. Warto również wspomnieć o zbiorze artykułów pokonferencyjnych „Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku : teoria i praktyka”⁵⁸, dotyczących wybranych zagadnień tradycyjnego warsztatu (znaki wodne, reedycje), gatunków (monotypia) czy recepcji krytycznej. Prowadzone w następnych rozdziałach analizy wpisują się zatem w zauważalny w ostatnich dwóch dekadach nurt intensywnych badań nad osadzeniem obrazów graficznych w teorii sztuki i kultury. Aby w pełni odsłonić walor prac drukowanych, należy wykorzystać satysfakcjonujące metody badawcze dla zmanifestowania aktywnej obecności grafiki w polu sztuki współczesnej.

Metoda badawcza

Tekstem najczęściej przytaczany w kontekście teorii grafiki jest „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej” Waltera Benjamina (1892-1940)⁵⁹ o utracie aury w fotografiach ilustrujących dzieła sztuki⁶⁰. Tekst ten otworzył dyskusję nad istotnością oryginału podczas recepcji tak zapośredniczonego dzieła. To esej ikoniczny i wciąż odczytywany na nowo, choć często, jak przyznają badacze grafiki, niepoprawnie ze względu m.in. na niespójność prezentowanych przez Benjamina idei oraz mylne utożsamienie tytułowej reprodukcji z grafiką. W rzeczywistości niemiecki filozof pisał o fotograficznych kopiach istniejących już dzieł malarskich czy rzeźbiarskich, a nie mających status dzieła odbitek graficznych. Z tego względu wielokrotnie wyrażano pogląd, że eseju Benjamina nie powinno się rozpatrywać

⁵⁷ S. Dudzik, *Język procesu we współczesnej grafice polskiej*, Toruń 2022.

⁵⁸ *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku : teoria i praktyka*, red. J. Talbierska, Warszawa 2014.

⁵⁹ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 201-240.

⁶⁰ O aurze Benjamin pisał również w „Kleine Geschichte der Photographie” z 1929 r. (wyd. polskie *Mała historia fotografii*, w: tenże, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 26-45) i „Über einige Motive bei Baudelaire” z 1939 r. (tenże, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, tłum. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, R. XIV, nr 5 s. 69-84, nr 6 s. 105-117.).

w odniesieniu do grafiki. Współcześnie, gdy praktycy odeszli od tworzenia odbitek na papierze, istota tego medium nie zawiera się już w wytwarzaniu wielu „takich samych” obrazów⁶¹ – tkwi raczej w potencjalności ich powstania. Poza tym, graficy wskazują również na wynikającą z pośrednictwa matrycy niebezpośredniość wyrażania idei jako cechę charakterystyczną dla grafiki. Dialektyka zarysowana przez Benjamina nie odzwierciedla biegu historii, ponieważ kopiowanie i powtórzenie było obecne od zarania sztuki, trudno więc rozpatrywać je wyłącznie w kontekście grzechów nowoczesności⁶². Niemniej, typowa dla modernizmu koncentracja na oryginalności i jednostkowości wyrażona w eseju postawiła wyzwania wobec teoretycznego fundamentu grafiki i przypisanej jej funkcji produkowania wielu obrazów. Wbrew powyższym argumentom, uważna lektura tekstów Benjamina nadal motywuje praktyków i badaczy grafiki do poszukiwania tożsamości medium na bazie krytyki dotychczasowych stanowisk oraz stereotypów ugruntowanych przez filozofa. Wykładowczyni edynburskiego uniwersytetu i artystka Ruth Pelzer-Montada przywołała jego esej zatytułowany „Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa”⁶³ w kontekście domniemanego pierwszeństwa technologii względem idei w obrazie graficznym⁶⁴. Mianowicie, w okresie rozwoju dyskursu teoretycznego na przełomie XX i XXI w. wnioskowano o akcentowanie koncepcji stojącej za obrazem graficznym, przy równoczesnym ignorowaniu jego formy. Dotąd bowiem dominowało swoiste zafiksowanie na punkcie techniki oraz artystyczny puryzm, które zyskały na sile podczas popularyzowania się grafiki cyfrowej. Na znak oporu przeciw powszechnej komputeryzacji i wynikającej z niej możliwości tworzenia w programach graficznych, a także w obawie przed wyrzuceniem tradycyjnych technik na „śmietnik historii”, wielu grafików akcentowało w swojej praktyce wagę manualnej pracy oraz kunszt trawionej czy rytej linii. W 1992 r. nowozelandzki historyk sztuki i artysta Graeme Cornwell (ur. 1954) nazwał to zjawisko techno-fetyszem (ang. *techno-fetish*)⁶⁵. Chodzi o to,

⁶¹ K. Reeves, *The re-vision of printmaking*, w: *Perspectives on contemporary...*, dz. cyt., s. 73; C. Humphries, *Benjamin's Blindspot: Aura and Reproduction in the Post-Print Age*, w: *IMPACT 9 International Printmaking Conference*, mat. pokonferencyjne, China Academy of Art, Hangzhou, 22-26.09.2015, Hangzhou 2015, s. 34, URL: <https://hdl.handle.net/11343/59594> [dost. 11.08.2023].

⁶² R. Weisberg, *Twentieth-Century Rhetoric: Enforcing Originality and Distancing the Past*, w: *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes*, Vol. 1, 2002, s. 25-46; P. Gilmour, *On Originality*, „Print Quarterly”, Vol. 25, No. 1, March 2008, s. 36-50.

⁶³ W. Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*, w: tegoż, *Anioł historii...*, dz. cyt., s. 241-170.

⁶⁴ R. Pelzer-Montada, *Technology versus Concept or the Site of Practice versus the Bite of Theory?*, „Contemporary Impressions. The Journal of the American Print Alliance” 2004, nr 12 (22), s. 21-25.

⁶⁵ G. Cornwell, *The Techno-Fetish in Printmaking*, w: *Australian Print Symposium 1992*. URL: <http://www.printsandprintmaking.gov.au/references/4852/> [dostęp: 27.01.2023]. Por. M. Glinkowski, *How it's made?*, „Zeszyty Artystyczne. BGS 1999-2009 / GRAFIKA” 2010, nr 20, s. 173-180; S. Dudzik, *Język procesu...*, s. 7-16.

że dążenie do osiągnięcia perfekcji w warstwie formalnej przewyższały inne aspekty działania twórczego. Pelzer-Montada stoi w opozycji do tej skrajnej zmiany i sama wybiera drogę pośrednią, ponieważ jak ponad dwadzieścia lat temu mówiła Dorota Folga-Januszewska, „[t]worzenie nie dokonuje się jedynie poprzez wybór motywu, ale obecne jest w całym procesie materializacji przedmiotu graficznego.”⁶⁶ Pelzer-Montada nawiązała do benjaminowskiego rozumienia pojęcia techniki (niem. *Technik*), którego znaczenie Benjamin zilustrował na przykładzie przedindustrialnych rzemieślników. Mieli oni w zwyczaju częste podróżowanie nie tylko w celach handlowych, ale i po to, aby poszerzać wiedzę i umiejętności.

Každy zaś majster, zanim osiadł w stronach rodzinnych lub na obczyźnie,
był wędrownym uczniem. Jeśli chłopci i marynarze byli mistrzami opowiadania, to stan
rzemieślniczy był jego szkołą wyższą. Łączył on w sobie wiedzę o dalekich krajach
z wiedzą o przeszłości, która najchętniej powierza siebie osiadłemu.⁶⁷

Porównanie to ma pokazać, że rzemiosło w tym rozumieniu jest połączeniem manualnych zdolności, gruntownej znajomości rzeczy, technologii, produkcji oraz doświadczenia zdobytego od innych twórców. Co także ważne, *Technik* zawiera część społecznego kontekstu stojącego za każdym przedmiotem czy narzędziem. Perspektywa ta pomogła Pelzer-Montadzie w budowaniu pozytywnego oblicza grafiki, ponieważ podkreśliła istotny ładunek historyczny i społeczny stojący za każdym narzędziem użytym w produkcji dzieła sztuki. Niuansuje też jednostronną narrację o benjaminowskiej teorii aury, robiąc w niej miejsce na dostrzeżenie samego przedmiotu. Za Didi-Hubermanem (o koncepcji którego zaraz), Pelzer-Montada tłumaczy, że to nie odcisk – nie grafika, nie fotografia – odpowiada za zanik aury, a porzucenie procesów reprodukcyjnych opartych na dotyku, łączących wytwórcę z materialem⁶⁸. Z kolei australijska graficzka i badaczka Clare Humphries poświęciła doktorat na rewizję teorii aury w kontekście współczesnej grafiki. W jej przekonaniu, z punktu widzenia współczesności Benjamin trafnie opisywał proces rozwoju technologii w sztuce, np. drogę od malarskich portretów przez dagerotyp po łatwo dostępne usługi fotograficzne (w „Małej historii fotografii”) oraz od druku po fotografię i film (w „Dziele...”). „Adaptacje te wywołują zmiany w sposobie, w jaki zbiorowa publiczność angażuje się w kulturalne reprezentacje, które z kolei

⁶⁶ Cyt. za: D. Folga-Januszewska, *Podwójny byt grafiki*, w: *Grafika współczesna między unikatami a elektroniczną kopią : referaty z sesji naukowej zorganizowanej w ramach programu MTG Kraków '97*, red. T. Gryglewicz, mat. konferencyjne, Kraków 1999, s. 29.

⁶⁷ W. Benjamin, *Narrator...*, dz. cyt., s. 243.

⁶⁸ R. Pelzer-Montada, *Authenticity in Printmaking – A Red Herring?*, w: *IMPACT 2 International Printmaking Conference Proceedings*, Helsinki 2001. URL: <http://www.uiah.fi/conferences/impact/pelzer/Pelzer-Montada.pdf> [dost. 3.04.2023]

wpływają na sposób doświadczania aury.”⁶⁹ Istotny jest zatem wniosek, że idea aury podlega transformacji wraz nowościami pojawiającymi się w sztuce i kulturze, a grafika jest pełnoprawną uczestniczką tych wydarzeń. Dzięki tej perspektywie możliwym jest traktowanie współczesnego (dawnego również) medium graficznego jako dojrzałej formy wyrazu, mającej swoje konkretne miejsce w ewolucji narzędzi artystycznych.

W innym tekście Humphries łączy wspomniane *Technik* Benjamina z badaniami krytyczki literatury Susan Stewart, która wskazała na to, że przedmioty pozbawione swojego kontekstu są niekompletne, a ta niekompletność wzbudza u odbiorców pożądanie. Humphries sięgnęła po ten przykład, aby wskazać zakorzenienie w społecznym dyskursie zarówno technologii, jak i grafiki. Teoria Stewart tłumaczy, dlaczego odbitki graficzne fascynują pozbawionych dostępu do matrycy odbiorców i skąd tak naprawdę wynikają pytania o sposób wykonania obrazów graficznych. Widzowie, kierując się intuicją wiedzą, że obraz utrwalony na odbitce nie jest efektem bezpośredniej pracy grafika, lecz zapośredniczonej przez matrycę⁷⁰. Badania Pelzer-Montady oraz Humphries pokazują, że Benjamin dotykał w swoich tekstach problemów obecnych w medium graficznym, a ich uważna lektura może być efektywnym źródłem inspiracji i narzędziem wspomagającym interpretację.

Niemniej, esej „Dzieło...” nie został przedrukowany w pierwszej i jak dotąd jedynej antologii tekstów poświęconych teorii grafiki „*Perspectives on contemporary printmaking : Critical writing since 1986*” pod redakcją przywołanej wyżej Pelzer-Montady ⁷¹ , choć wielokrotnie jest przez wybranych autorów przytaczany. Publikacja ta już w tytule określa (tak nieodległą w czasie!) cezurę wyznaczoną przez przełomowy tekst amerykańskiej artystki Ruth Weisberg (ur. 1942) „*The syntax of print : in search of an aesthetic context*”. W antologii znajdują się artykuły oraz fragmenty zaczerpnięte z prac o grafice dawnej i współczesnej, pisanych z perspektyw m.in. filozoficznej, wystawienniczej czy *queer*.

Natomiast w szerszym kontekście w sztuce, uznanie i krytyczna ocena grafik [*prints*] lub grafiki [*printmaking*] nadal występuje jedynie na marginesie, jeśli w ogóle. (...) Nie zmienia się to pomimo tego, że grafiki były i są istotnym elementem wielomedialnej praktyki wielu współczesnych artystów. Coraz częściej eks-centryczność [*ex-centricity*] grafiki i jej status outsidera są postrzegane raczej jako punkt widzenia niż wada.⁷²

⁶⁹ Cyt. za: C. Humphries, *Benjamin's Blindspot: ...*, dz. cyt., s. 036. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia z języków obcych A.F.

⁷⁰ C. Humphries, *Aura and the Dialectics of Printmaking*, mat. konferencyjne, Australian Council of University Art and Design Schools, Melbourne 2010, s. 6, URL: https://acuads.com.au/wp-content/uploads/2014/12/humphries_paper.pdf [dost. 11.08.2023]

⁷¹ *Perspectives on contemporary...*, dz. cyt.

⁷² R. Pelzer-Montada, *Introduction*, w: tamże, s. 2-3.

Krytyczka sztuki Susan Tallman w tekście z 2012 r. również wspomniała o tym, że nieskrępowana sztywnymi ramami interpretacyjnymi grafika cieszy się wolnością i swobodą w doborze ścieżek interpretacyjnych⁷³. Nieobarczeni ciężarem sporów teoretycznych, badacze grafiki bez skrupowania mogą korzystać w pełni z dotychczasowych osiągnięć na polu humanistyki. Już przed laty przed zbytnim uwikłaniem danego przedmiotu w dyskursy przestrzegła amerykańska historyczka sztuki Rosalind Krauss. W odniesieniu do fotografii mówiła, że „stając się obiektem teoretycznym (...) straciła swoją specyfikę jako medium”⁷⁴, ponieważ przez intensywną dyskusję nad jej pozycją w połowie XX w. automatycznie zaprzepaściła swoją „dekonstrukcyjną siłę” (*deconstructive force*)⁷⁵, pozbywając się wolności i atrakcyjności. Zatem, dyskurs o grafice pozwala stawiać ryzykowne tezy i korzystać z różnych perspektyw, ponieważ nie istnieje krępujący ciasny gorset wielkich narracji i teorii.

Podążając za przestrożą wyrażoną przed laty przez Krauss, do omówienia wybranych autoportretów graficznych sięgam po metodologię spoza ściśle artystyczno-historycznej orbity z dwóch powodów. Przede wszystkim, nie korzystam z teorii ściśle odnoszących się do malarstwa, aby nie wpisać się w historyczną narrację o wyższości malarstwa i nie próbować „dogonić” teoretycznego dziedzictwa tego medium. Aby włączyć grafikę w szeroki horyzont humanistyki i wyeksponować jej chłonność na różne perspektywy, wybór padł na narzędzia metodologiczne z pogranicza historii sztuki i antropologii. Możliwości takie dają wspomniane już teksty Georgesa Didi-Hubermana o historii odcisku oraz Hansa Beltinga poświęcony dziejom ludzkich obliczy i jej obrazów. Omówienie zmieniającej się artystycznej podmiotowości w XX i XXI w. oprę na lekturze „Źródeł podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej” kanadyjskiego filozofa Charlesa Taylora⁷⁶.

W krótkim tekście „Gutenberg vs Microsoft”, zamieszczonym w numerze „Aspiracji” z 2008/2009 r., historyczka sztuki Maria Poprzęcka zadaje znamienne pytanie, czy grafika powinna

otworzyć się na wszelkie działania, będące odciskiem, odbiciem, śladem? Podążając za etymologią, zobaczyć źródło grafiki w «imprimo», którego zaranie, jako techniki skrajnie prymitywnej, ginie w pomroce dziejów? Ujrzyć jej początek nie w ksylograficznych klockach, lecz w tajemniczych odbiciach dłoni na ścianach paleolitycznych jaskiń, w

⁷³ S. Tallman, *The Elephant in the Room: MoMA's Print Surveys: 1966, 1980, 1996, 2012*, „Art in Print” 2012, vol. 2, no. 1, URL: <https://artinprint.org/review/momas-print-surveys-1966-1980-1996-2012> [dost. 11.08.2023]

⁷⁴ Cyt. za: R. Krauss, *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” 1999, vol. 25, no. 2, s. 292.

⁷⁵ Tamże, s. 295.

⁷⁶ C. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, Warszawa 2019.

odciskach stóp, w utrwalonych śladach ciała, co czyniłoby ją wyrazem pierwotnych ludzkich działań i potrzeb?⁷⁷

Poprzęcka ściśle określiła „odciskowe” fundamenty grafiki sięgające jeszcze głębokiej prehistorii, wiążąc je z silnym bodźcem społecznym i emocjonalnym. Intuicyjnie pytania badaczki znalazły odpowiedź w wydanej w tym samym roku drugiej edycji „monografii odcisku”, dającej narzędzia do wnikliwej analizy zagadnień postawionych w powyższym cytacie i otwierającej dyskusję o świadomości istotnej roli procesu odciskania śladów w globalnej sztuce i kulturze. Historia monografii sięga jednak jeszcze poprzedniego wieku.

Mianowicie, po dziesięciu latach badań, w 1997 r. Didi-Huberman wraz z historykiem sztuki i kuratorem Didierem Seminem otworzyli w Centre Pompidou wystawę poświęconą *empreinte* (fr. odcisk, odlew, odbitka, ślad, znak⁷⁸). Zaprezentowali na niej różnorakie dzieła natury i sztuki powstałe za pomocą technik odciskowych. Znalazły się tam prehistoryczne skamieliny, sudaria, rzeźby Donatella (ok. 1386-1466) i Auguste’a Rodina (1840-1917), a nawet „Feuille de vigne femelle” Marcela Duchampa z lat 1950-51 r.⁷⁹ Wystawie towarzyszył katalog z esejami Didi-Hubermana wydanymi ponownie właśnie w 2008 r. pod tytułem „La ressemblance par contact...”. Autor jako pierwszy z badaczy – nikt bowiem dotąd nie opracował tak rozległego fenomenu – wyłożył historię, charakterystykę i teoretyczną podbudowę dla zjawiska *empreinte*.

Po krótko, tłumaczony jako „odcisk” (choć zarówno angielski, jak i polski przekład znaczeniowo zawęża termin i nie oddaje wieloznaczności wpisanych w termin oryginalny), *empreinte* materializuje się w wyniku odcisnięcia danego obiektu w innej powierzchni, jest efektem technologicznego gestu złączonego z miejscem i czasem swojego powstania. Powstaje z matrycy, czyli „systemu” będącego morfogenetycznym⁸⁰ środkiem wyrazu samoodwołującym się do własnego źródła, łączącym negatyw (formę) z pozytywem (odbiciem). Ta dwuelementowość natury *empreinte* rzutuje na złożoność jego statusu, jest bowiem zarówno procesem (czyli czynnością odbijania i pozostawiania śladu), obrazem

⁷⁷ Cyt. za: M. Poprzęcka, *Gutenberg vs Microsoft*, „Aspiracje : Pismo warszawskich uczelni artystycznych” 2008-2009, s. 13.

⁷⁸ G. Didi-Huberman, *Opening up an anachronistic point of view (1997)*, w: *Perspectives on contemporary...*, dz. cyt., s. 184, przyp. tłumacza; C. Larsson, *Didi-Huberman and the Image*, Manchester 2020, s. 98-99. Termin francuski jest nieprzekładalny na język polski, dlatego używam słowa w oryginale – lub zastępczo stosuję zapis w cudzysłowie, tj. „odcisk”.

⁷⁹ Opis wystawy zob. H. Doroszuk, *Disappearing objects in Georges Didi-Huberman’s Curatorial Practices*, „AUPC. Studia de Arte et Educatione” 2018, nr 13, s. 56-65.

⁸⁰ Morfogeneza to termin zaczerpnięty z nauk przyrodniczych, inaczej kształtotworzenie – to „procesy prowadzące do osiągnięcia przez organizm budowy i kształtów właściwych temu gatunkowi”, cyt. za: *Słownik języka polskiego PWN*, URL: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/Morfogeneza.html> [dost. 7.06.2023]

(śladem innego obiektu w danym podłożu) oraz paradygmatem, sposobem myślenia o obrazach o bardzo zróżnicowanej budowie, co pokazał dobór obiektów na paryskiej wystawie. Zjawisko jest więc bez wątpienia bardzo obszerne, obejmujące wiele dzieł artystycznych, inne ślady działalności człowieka oraz odciski powstałe naturalnie na przestrzeni całej historii Ziemi. Aby oswoić potencjał *empreinte* jako narzędzia metodologicznego, Didi-Huberman określił jego bazowe cechy jako heurystyczny, anachroniczny, dialektyczny i krytyczny. Kolejne ich odczytanie pozwoli na lepsze zrozumienie zjawiska.

Heurystyczna natura *empreinte* została niejako wymuszona nieprzewidywalnością procesu powstania odcisku. Moment odciskania dwóch płaszczyzn odbywa się bez udziału nadzorującego wytwórcy – podczas odbijania za pomocą prasy nawet wprawni drukarze (*master printers*) po dobraniu odpowiednich parametrów maszyny i wyboru papieru nie mogą być pewni wyniku, ponieważ samego aktu nie widać ani nie czuć. Nie mają oni wglądu w to, co wydarza się pomiędzy płaszczyznami. I choć mogą wpływać na siłę dociśnięcia czy na miejsce pozostawienia śladu, samo działanie pozostaje poza jurysdykcją wykonawcy, jest nieprzewidywalne, niespodziewane. Niestabilność *empreinte* wynika więc z pełnej zależności od natury przyjmującego odcisk materiału, siły nacisku, tarcia. Dlatego też przypadek każdego „odcisku” należy rozpatrywać indywidualnie, za każdym razem odtwarzając prawdopodobny bieg wydarzeń z udziałem matrycy i pozostawionego śladu. Ukryty w nich potencjał interpretacyjny, skojarzenia, możliwe rekonstrukcje składają się na logiczny system wyszukiwania związków między poszczególnymi aktorami procesu *empreinte*.

Kolejnym elementem tożsamości odcisku jest jego anachroniczny wymiar. Teoretyk literatury Josef Vojvodík określił anachronizm Didi-Hubermana pozytywnym, definiując go „jako punkt wyjścia, zasadę, pozostającą w utajeniu, lecz nieprzerwanie oddziałującą”⁸¹, odnoszącą się do czasu o zaburzonym rytmie i kierunku. Filozof posiłkował się teorią „obrazu dialektycznego” Benjamina oraz słynnego „Atlasu Mnemosyne” Aby Warburga. W benjaminowskiej koncepcji historii obraz jest przedmiotem z przeszłości posiadającym nieostrą wizualność, którą wciąż odczytuje się na nowo i przez to aktualizuje. Zmienne interpretacje i punkty widzenia przeczą zarówno prawdomówności obrazów, jak i liniowemu biegowi czasu, ponieważ sieć skojarzeń wykracza poza konkretne punkty w przeszłości

⁸¹ J. Vojvodík, *Sila dotyku – nowoczesność anachronizmu. o filozofii sztuki Georges'a Didi-Hubermana*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5 (119), s. 11-28. URL: <http://tekstydrugie.pl/wp-content/uploads/2016/06/fbb9cd3ecce58879cacedd1d844d7b13.pdf> [dost. 2.06.2023]

i rozciąga się od przeszłości do przyszłości⁸². Michał Pospiszyl zinterpretował obraz dialektyczny jako „narzędzie do rozrywania naszej uczasowionej wyobraźni politycznej”, którego celem „nie jest niuansowanie, reforma zastanych sposobów myślenia, ale stwarzanie miejsca dla innych rodzajów polityki”⁸³. Podobnie Didi-Huberman widzi w *empreinte* krytyczny ładunek, który zaburza autonomiczny i indywidualistyczny model produkcji obiektów artystycznych na rzecz takiego, który czerpie z chwiejności procesów i achronologii występujących zjawisk. Również repozytorium obrazów gromadzonych przez Aby’ego Warburga w latach 1924-1929 (projekt przerwała śmierć badacza) performatywnie związało przedmioty z odległych czasów i miejsc na podstawie nieoczywistych dotąd związków wizualnych i znaczeniowych, dekonstruując klasyczne modele rozwoju historii. Obie koncepcje przyswoił Didi-Huberman w *empreinte*, widząc w nim pomost między różnymi formami czasu:

Anachroniczny punkt widzenia (...) powinien dążyć do ujawnienia tej złożoności [*empreinte* przyp. AF]; ujawnienia dynamiki zaangażowanego «życia pozagrobowego»; opisanie, w jaki sposób w dziele stworzonym za pomocą odlewu *antyczna* natura konkretnej wiedzy spotyka się z *obecną* praktyką, aby stworzyć, w mgnieniu oka, konstelację, «dialektyczny obraz» anachronicznego obiektu⁸⁴.

Empreinte są więc zawieszane między czasami powstania, oglądu, powtórnego użycia tej samej matrycy itd., co zmusza odbiorcę do zmiany przyjętych perspektyw i czasowych reorientacji.

Z kolei dialektyczna natura *empreinte* uruchamia nieskończony łańcuch kolejnych cech i wpisanych weń kontrastów: równoczesnej obecności i nieobecności, oryginalności i masowości, podobieństwa i różnicy, dotyku i dystansu, wzroku i dotyku... Choć pary opisujące paradoksy obecne w odcisku ujawnią się na poziomie prowadzonych analiz, rozrysują ich mapę z krótkim wyjaśnieniem.

Paradoks obecności i braku wynika z faktu, że matryca aktywnie partycypuje w procesie jedynie w momencie odcisku – przed i po fakcie pozostawienia śladu istnieje jedynie hipotetycznie. Nieobecność źródła obrazu podczas jego percepcji pozostawiać może wrażenie pustki, braku uchwytnej wytlumaczenia tej konkretnej formy obrazowej. Amerykańska artystka i wykładowczyni Kathryn Reeves zasugerowała nawet, że ten brak odbiorcy grafiki

⁸² Por. W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 905; A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 179.

⁸³ Cyt. za: M. Pospiszyl, *Ruiny dialektyki*, „Stan Rzeczy” 2020, nr 18, s. 272.

⁸⁴ Cyt. za: G. Didi-Huberman, *Opening up...*, dz. 186.

kompensują przez nieustanne dociekanie, w jaki sposób dany obraz graficzny został wykonany, na dalszy plan spychając stojące za nim znaczenie wykraczające poza technikę, materialność⁸⁵.

Z obecnością związana jest auratyczność *empreinte* potwierdzająca bezpośrednią obecność, dotyk jego autora. Najstarszymi obrazami tego typu są acheiropoietyczne wizerunki takie jak Chusta Weroniki⁸⁶. Pozostawiony „odcisk” poświadcza dawną obecność świętego w materii, a dystans ewokowany przez ślad potęguje ranga świętego: „to, co dotykało Boga, staje się *par excellence* niedotykalne”⁸⁷. Cecha ta promieniuje na całe zjawisko „odcisku” i wzmaga antropomorficzny potencjał w omawianych graficznych autoportretach, w których autor na poziomie fizycznym i symbolicznym odciska swoje ciało w matrycy, łącząc się z nią w bezpośrednim kontakcie, tym tajemniczym, nieodstępnym akcie odbicia.

Kwestia oryginalności graficznego *empreinte* długo trapiła dyskurs wokół i wewnątrz medium, ponieważ realnie wpływała na niską pozycję sztuk graficznych w hierarchii. Z jednej strony ślad odbicia jest oryginalny w tym sensie, że stanowi dowód wyabstrahowanego, pojedynczego gestu odcisnięcia. O ile matryca nie uległa zniszczeniu po tym akcie, istnieje jednak szansa na zwielokrotnienie śladów – i nawet jeżeli znaczna liczba obrazów nigdy nie powstanie, sama możliwość wpływa na charakter i ocenę *empreinte* jako zjawiska masowego. Przy czym „odciski” dzięki zmiennym okolicznościom powstania mają za każdym razem swoje indywidualne cechy, o czym traktuje teoria „różnicy dyferencyjnej” wyłożona przez francuskiego filozofa Gillesa Deleuze’a, którą przybliżam w rozdziale poświęconym autoportretom Leona Wyczółkowskiego.

Dodam przy okazji, że z potencjałem multiplikacji łączy się oparcie w mechanicznym, a więc technicznym sposobie powstawania odcisków. A rola techniki jest immanentnie wpisana w medium graficzne, co niejednokrotnie wybrzmi w toku podejmowanych analiz. Według Didi-Hubermana, technologia patrzy jednocześnie w przeszłość i przyszłość, ponieważ korzysta z dziedzictwa wcześniejszych zdobyczy i wyznacza drogę dla przyszłych przełomów technologicznych, wplątując w dane narzędzie zarówno przeszłe fundamenty danej dziedziny, jak i perspektywę jej dalszego rozwoju. „Nie ma człowieczeństwa bez techniki, techniki bez pamięci, pamięci bez języka, nie ma narzędzi bez gestu, gestu bez relacji ciała do materiału”⁸⁸. Ten ciąg wykonywanych czynności i używanych narzędzi wpisuje się w kontekst grafiki

⁸⁵ K. Reeves, *The re-vision...*, dz. cyt., s. 74.

⁸⁶ Tamże, s. 76-91.

⁸⁷ Cyt. za: G. Didi-Huberman, *Przed obrazem : Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 127.

⁸⁸ Cyt. za: *La ressemblance*, s. 36.

z uwagi na oparcie jej technik na działaniu prasy i reakcjach chemicznych. Dzięki pozytywnej ocenie wpływu technologii na *empreinte* przez Didi-Hubermana możliwe jest ukazanie grafiki jako aktywnej partycypantki w twórczej translacji różnych technik w polu sztuki.

Wynika z tego również bliskość *empreinte* i *techné*, ponieważ w obu przypadkach wytwórca obcuje z materią już ukształtowaną, której nie tworzy od podstaw, tylko obrabia i montuje. Podobieństwo to naraża *empreinte* na niepochlebną opinię prymitywnego, rudymenarnego zjawiska, wynikającą z pozornej prostoty aktu odbijania oraz historii „odcisku” sięgającej prehistorii. Na łamach „La ressemblance...” autor podjął próbę dowiedzenia niezaprzeczalnej pozycji i roli odcisku w kulturze, aby zadać kłam podobnym ocenom.

Jeszcze inną cechą jest to, że widzialna powierzchnia odcisku oraz jego dotykowy potencjał przenikają się i zarazem konkurują o prymat w procesie percepcji, dlatego grafika o wyraźnym odcisku płyty uruchamia naraz różne kanały zmysłów, wzrok i dotyk – a jak się okaże w toku analiz, zwłaszcza w przypadku dzieł Krystyny Piotrowskiej i Grzegorza Banaszkiwicz, także inne zmysły⁸⁹. Charakterystyki dopełnia fakt, że materia *empreinte* jest wpleciona w sieć licznych naukowych oraz afektywnych powiązań. Posiada wymiary biologiczny i archeologiczny (które inspirowały Didi-Hubermana i z których terminologii korzystał), emocjonalny, gdyż „odcisk” ma konotacje pozytywnie, ponieważ każdy, nawet efemeryczny ślad jest zwycięstwem, efektem sprawczości⁹⁰, a nawet miewa cechy mityczne, np. w kontekście śladów ciał świętych.

Powyższe cechy składające się na fenomen *empreinte* Didi-Huberman spostrzegł również w takiej sztuce, która ujawnia potencjał odciskowy w mniej oczywisty sposób. Filozof na łamach „La ressemblance” analizował wiele z prac Marcela Duchampa, szukając w *readymades* dowodów na dotykowe i cielesne ślady zaangażowanego w proces twórczy Duchampa oraz w erudycyjny sposób łącząc jego sztukę oraz „odcisk” z zaskakującymi kontekstami. Szczególną uwagę Didi-Huberman poświęcił pretensjom o brak śladu obecności autora w dziele. Aby przekonująco zaaplikować swoją teorię do sztuki Duchampa, filozof posłużył się „Notatkami o indeksie” Rosalind Krauss⁹¹. Ta z kolei skorzystała z triady znakowej Charlesa

⁸⁹ Tamże, s. 309-311.

⁹⁰ Tamże, s. 73, 315.

⁹¹ Punkt widzenia Krauss Didi-Hubermana uważa jednak za ograniczający ze względu na pominięcie materialnego charakteru fotografii oraz anachronicznego potencjału (zob. C. Larsson, *Didi-Huberman and the Image*, dz. cyt., s. 99-100), co wpisuje się w szerszą dyskusję dotyczącą roli Peirce’a w dzisiejszej teorii fotografii (zob. M. Michałowska, *Jak Peirce został teoretykiem fotografii? Kwestia indeksu*, „Studia kulturoznawcze” 2015, nr 1 (7), s. 151-164).

Sandersa Peirce'a, w której mowa o indeksie jako o znaku opartym na fizycznym stosunku do swojego odniesienia (*relation physique à leur référent*). Na bazie wniosków wysuniętych przez Krauss, francuski filozof przyjął, że ideą przenikającą i fotografię, i sztukę Duchampa, i *empreinte* jest zdolność do przeniesienia obiektu „z kontinuum rzeczywistości na stały warunek obrazu artystycznego poprzez moment izolacji lub selekcji”⁹². Tak jak kadr zdjęcia odnosi się do wyimka rzeczywistości widzianego okiem aparatu a *ready-made* jest pozostawionym śladem konkretnego know-how, technologii i konceptu, tak *empreinte* odciska fragment świata i utrwała go w matrycy⁹³. Wszystkie są one odciskami wybranego fragmentu widzianego i/lub materialnego obiektu. To również bodaj najbardziej bezpośrednio wyrażona idea „grafizacji”, rozlewająca się na rudymenarne, odciskowe sposoby wyrazu i produkcji.

Dla wzmocnienia tej tezy, Didi-Huberman przytoczył teorię czwartego wymiaru, w której wątki transcendentalne przenikają się z dotykiem. Teoria miała znaczący wpływ na Duchampa, czemu dał wyraz w tekstach wyjaśniających idee stojące za „Wielką Szybą”, opublikowane we neseserze „Zielone pudełko” (1934) z notatkami i szkicami poprzedzającymi realizację pracy. Przez pryzmat geometrii nieeuklidesowej interpretowano twórczość artysty niejednokrotnie i różnorako w rozległych opracowaniach, z tekstami Lindy Dalrymple Henderson na czele⁹⁴, dlatego ograniczę się do streszczenia narracji prowadzonej przez autora „Przed obrazem”. Po krótko: teorie o czwartym wymiarze czasoprzestrzeni powstały w latach siedemdziesiątych XIX w. i odcisnęły się znacząco w wyobraźni (głównie rosyjskich, mniej francuskich) artystów kilku następnych dekad. We wspomnianych notatkach Duchamp wyłożył w szczególności, choć nie zawsze klarownie, jak wyobraża sobie odbicie czasoprzestrzeni w dziełach sztuki. Kluczowe zdaje się być rozróżnienie na *appearance* (wygląd) i *apparition* (zjawisko, objawienie): pierwszym terminem określanym jest ogół wrażeń zmysłowych, jakie wywiera na odbiorcę percypowany obiekt, który przyjął swoje ciało poprzez przejście z jednego wymiaru do drugiego. Z kolei *apparition* jest formą (*moule*), wzorcem dla tego przedmiotu, „rodzajem patrzącego obrazu lustrzanego”⁹⁵. W widzianym przez nas przedmiocie miałby zostać odbity inny wymiar, który nadał mu kształt i charakter. Cechy *apparition* Didi-Huberman skojarzył oczywiście z matrycą, „przeciwformą” dla każdego odcisku. Innymi

⁹² Cyt. za: R. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 210.

⁹³ *La ressemblance*, s. 193.

⁹⁴ L. D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Cambridge, Londyn 2018.

⁹⁵ Cyt. za: A. Markowska, *Dlaczego Duchamp nie cesał się z przedziałkiem?*, rozdział „Szwedzki ślad”, Kraków 2019, s. 455, przyp. 45.

słowy, rzeczywiste przedmioty są odbitkami pozarzeczywistych matryc. Za Anną Markowską zwróć uwagę też na to, że Duchamp znał opowiadanie angielskiego pisarza Herberta George'a Wellsa (1886-1946) „The Plattner Story” (1896), w którym ciało protagonisty w wyniku międzywymiarowych podróży zostało lustrzanie odwrócone⁹⁶. Pomysł Wellsa pozostaje interesujący w kontekście graficznych autoportretów, ponieważ inspiruje do odnalezienia w geście odbicia twarzy irracjonalnego, pozarozumowego pierwiastka. Przez to, że twórca oddaje przypadkowi powstanie – nacisk jednej powierzchni odbywa się przecież bez udziału artysty – pozostaje również poza przemieszczającym się między wymiarami własnym wizerunkiem. W efekcie odbity obraz funkcjonuje z nadrzeczywistym naddatkiem, do którego ani autor, ani odbiorca nie mają bezpośredniego dostępu. Tym samym status odcisku zmienia się z prymitywnego i bezpośredniego na nieracjonalny, być może nawet metafizyczny, ponieważ *empreinte*, odcisk rzeczywistości, staje się siłą powołującą do życia i mającą nadrealny pierwiastek.

Jedna praca Duchampa szczególnie rezonuje z analizowanym przeze mnie tematem wizerunków własnych w grafice. Mam na myśli szczególnie *empreinte*, jakim jest „With my tongue in my cheek” (1959, rysunek, gips), praca wysłana w liście adresowanym do swojego pierwszego monografisty Roberta Lebela (1901-1986). Rysunek przedstawia profilowy zarys połowy twarzy artysty wraz z gipsowym odlewem jego policzka odcisniętym tak mocno, że aż widać na nim pojedyncze włoski zarostu. Zestawienie obu sposobów przedstawiania rzeczywistości uświadamia siłę wyrazu odlewu ciała wyrażającego obecność artysty w dużo bardziej przekonujący sposób niż mimetyczny, delikatny rysunek. Kuratorka Centre Pompidou Agnès de la Beaumelle zinterpretowała tę pracę jako odwrotność fotografii Mana Raya „Tonsure” (1919-1921), na której Duchamp pozuje skierowany tyłem do obiektywu tak, by było widać „relief” – włosy wygolone w kształt gwiazdy⁹⁷. To nic innego, jak zobrazowanie relacji *appearance* i *apparition*, twarzy i potylicy, grafiki i fotografii, relacji uchwytej mimo dystansu czasowego i odległości oraz zmian nośników wizerunku Duchampa. Didi-Huberman w monografii *empreinte* dopowiedział jeszcze, że wypukła bryła w „With my tongue...” realizuje sugestię zawartą w tytule, czyli gest wypchnięcia policzka językiem w stronę odbiorcy poza płaską powierzchnię papieru⁹⁸, czym ponownie podkreślił siłę odcisku.

⁹⁶ Tamże, po 29 przypisie, rozdział IV, s. x.

⁹⁷ A. de la Beaumelle, *Collection Art Graphique : La Collection Du Centre Pompidou Musée National D'art Moderne Centre De Création Industrielle*, red. ciż, A. Lemonnier, Paris 2008. URL: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/xVocSth> [dost 27.09.2023]

⁹⁸ *La Resemblance...*, s. 295-298.

Odciskowy charakter sztuki Duchampa ujawnił się tym samym także na poziomie konceptualnym, co wspiera postulowany przez badaczy oraz praktyków-grafików intelektualny model definiowania grafiki. Powtórzmy: idea grafiki nie zawiera się w jedynie w akcie odcisku, lecz w samym koncepcie wykorzystującym *empreinte* do wyrażenia konkretnych idei, co w pełni odzwierciedlił w swojej praktyce właśnie Duchamp. Analizy prac twórcy *ready-made* dowodzą zarówno potencjału interpretacyjnego, jaka cechuje koncepcja *empreinte*, jak i istotnego miejsca tego artysty w panteonie reformatorów współczesnej graficznej tożsamości.

Na koniec opisu metody badawczej zagadnienie *empreinte* przywołam jeszcze szczególnie, bo właśnie mityczny i ściśle związany z autoportretem przypadek „odcisku”, mający w kontekście historii ludzkiego oblicza rolę formującą. Mianowicie, za priorytetową, bo o nadzwyczajnej aurze, funkcję każdej twarzy w warstwie symbolicznej i wizualnej odpowiadają obrazy acheiropoetyczne, Święte Oblicza⁹⁹. Ich siła wynika z (czasowej, przestrzennej) odległości, jaką generują. Dystans jest warunkiem zaistnienia aury wokół sudarium, czemu dały wyraz legendy o powstaniu „odcisku” twarzy Chrystusa, w których fizyczna odległość dzieląca Go od odbiorcy boskiego śladu skutkowałą oddaleniem się tego, do kogo ślad ten się odnosi. „Odbicia” twarzy Chrystusa komunikowały bowiem o jego nieobecności – o dosłownym, fizycznym dystansie, ale i o zmartwychwstaniu¹⁰⁰. Inną cechą sudarium jest obniżona widzialność odcisku. W przeciwieństwie do dłoni, której odbicie jest jednoznacznie czytelne, pozostawienie śladu twarzy już takim nie jest ze względu na jej wklęsłości i wypukłości. W odbitych rysach twarzy nie sposób wyczytać, jak dana osoba wyglądała. Z powodu nieczytelności boskiego *empreinte*, tradycja wizualna wyewoluowała w stronę „mimetycznego” nowożytnego portretu, który projektował wygląd Chrystusa. To przejście od prezentacji „odcisku” w sudariach do symbolicznej reprezentacji w sztuce Didi-Huberman określił drogą od *trace* (z angielskiego ślad) do *grace* (łaska, łac. *grātia*). Z czasem forma malarska zaczęła znacznie odbiegać od widmowego śladu, zupełnie uniezależniając oblicze Chrystusa od tkaniny, na której była prezentowana. Niestety, uprzywilejowana pozycja *empreinte* w kręgu kultury chrześcijańskiej została wyparta przez *imago*, na wieki wypierając odciski z artystycznego świata.

Jak dziedzictwo sudariów wpływa na graficzne autoportrety? Przede wszystkim, prawdopodobnie najważniejszy związek *empreinte* i twarzy w historii ludzkości (zaraz po nim

⁹⁹ Fragmenty rozdziału poświęconego Świętym Obliczom został przetłumaczony na język angielski, zob. G. Didi-Huberman, *Near and Distant: The Face, Its Imprint, and its Place of Appearance*, „Kritische Berichte” 2012, Bd. 40, nr 1, s. 54-69.

¹⁰⁰ Tamże, s. 61.

sytuują się maski pośmiertne) jak żaden inny przedmiot nie komunikuje odbiorcy o pochodzeniu śladu od źródła, o wzajemnej zależności między negatywem a pozytywem. Kontakt matrycy – twarzy Chrystusa – z materiałem poświadcza autentyczność przedmiotu, skąd wynika aura spowijająca obiekt oraz prezentowane oblicze. Obrazy „nie ręką ludzką zrobione” jak żadne późniejsze zbudowały w odbiorcach pozytywne przekonanie, że bezpośredniość dotyku daje namacalny, niepodważalny dowód obecności ich twórcy, a podstawę do takiego myślenia dały istniejące wzorce techniczne, czyli odcisk, odlew itd. (ta sama argumentacja została niestety obrócona przeciwko *empreinte*, jakoby miał on bazować jedynie na technologii). Późniejsze acheiropoetyczne reprezentacje w sztuce korzystają na tej mocy, odbijając jak echo potęgę oddziaływania oryginału. Autoportrety powstałe w matrycowy sposób również budują swoją autentyczność i siłę wyrazu na – choć znacznie osłabionej – aurze zakodowanej w dotyku łączącym autora z przyjmującą jego ślad powierzchnią.

Specyficzne rodzaje *empreinte* jak odlewy i odciski twarzy są przedmiotem zainteresowania innego współczesnego badacza, Hansa Beltinga. Artefakty powstałe od neolitu po współczesność na obszarze Europy w celu uobecnienia wizerunku autora lub ich właściciela posłużyły niemieckiemu badaczowi do analizy i dekonstrukcji zmieniającej się podmiotowości człowieka (a także całych grup i społeczeństw). Wybór Beltinga padł na tę część ciała ze względu na jej prymarny charakter wyznaczony przez społeczną rolę, jaką odgrywa w komunikacji z innymi oraz zakorzenione przekonanie o jednostkowości naszych rysów i istocie człowieczeństwa na niej wypisanej. „Twarz to coś więcej niż tylko jeden z naszych organów, gdyż działa ona jako przedstawicielka lub *pars pro toto* całego ciała.”¹⁰¹

Kreślone przez autora dzieje twarzy „nie dają się uporządkować w sposób linearny, lecz zmieniają nieustannie kierunek i za każdym razem dostarczają nowej wiedzy o przedmiocie naszego zainteresowania”¹⁰². Tak jak Didi-Huberman, Belting ma świadomość chwiejności fenomenu facjalności, dlatego nie rości sobie prawa do rozpisania „wszelkiej historii twarzy” – zakresła raczej główne punkty na osi wspólnych doświadczeń społeczeństw zachodnich za pomocą bogatego repozytorium obrazów ludzkiego oblicza utrwalonych w różnych materiałach. Opisywane na łamach „Faces...” dzieje są więc „ramą praktyczną” dla kolejnych badaczy chcących napisać własne alternatywne historie twarzy na podstawie wybranych artefaktów różnych epok i szerokości geograficznych.

¹⁰¹ Cyt. za: *Faces*, s. 26.

¹⁰² Cyt. za: *Tamże*, s. 11-12.

Za „medium twarzy” służy maska, która, oprócz bycia konkretnym przedmiotem, wtapia się w twarz i reprezentuje rolę, jaką jej właścicielka czy właściciel odgrywa. Maska staje się konstruktem opartym o inscenizację twarzy, która operuje mimiką, spojrzeniem i modulacją głosu w celu osiągnięcia konkretnego wrażenia – oblicze człowieka jest miejscem spektaklu, w którym przyjmuje się różne role, myli widzów, wtapia się w tłum. Mimo to maska i twarz nie są swoimi przeciwieństwami, opozycją obłudy i prawdy, ponieważ sama jaźń oscyluje między szczerością, byciem sobą a odgrywaną rolą¹⁰³. Ochroniająca prawdziwą twarz osłona podlega w formie i funkcji przemianom odpowiadającym epokowym adaptacjom społeczno-kulturowym oraz postępowi technologicznemu. Za kontekst dla kreślonej narracji Belting przyjął więc historię mediów, gdyż rozwój technologiczny odpowiada za i rzutuje na zmiany w konwencjach utrwalania obrazu twarzy.

Perspektywa ta jest zgodna z wcześniejszym tekstem autora, „Antropologią obrazu”, w którym zakreślił triadę wzajemnych powiązań między obrazem, ciałem a medium¹⁰⁴. W kształcie i wyrazie masek odmalowują się fenomeny charakterystyczne dla poszczególnych epok, podkreślając raz jeszcze nieprzemijający związek ludzkiego oblicza z osiągnięciami nauki, kultury i polityki. Belting wykorzystał tę chłonność masek wobec zjawisk kultury i wpisał ich historię w dzieje badań nad twarzą i mózgiem, który dziś posiada pierwszeństwo w wizualnej reprezentacji jednostki. Początek przesuwania znaczenia mózgu względem twarzy wyznacza ponowna fascynacja fizjonomiką jeszcze pod koniec XVIII w., która zakończyła się wraz z zawiedzionymi oczekiwaniami co do racjonalnych podstaw tej pseudo-nauki. Wskazała za to drogę badaniom nad czaszką – frenologii – oraz przede wszystkim mózgiem, co zapoczątkowało stopniowe odwracanie się od twarzy oraz zainicjowało spór o miejsce „istoty człowieka” w ciele¹⁰⁵. Współczesna medycyna umożliwia coraz bardziej zaawansowane badania nad najistotniejszym z ludzkich organów, lecz to i tak zaledwie ułamek procesów neuronalnych w nim zachodzących. Niemniej, mózg determinuje cechy osobowościowe wespół z biologią, kulturą, historią i szeregiem innych obszarów¹⁰⁶. Oto zwoje mózgowe oraz ich medyczne obrazy wykonywane przez zaawansowane urządzenia jak rentgen, tomograf komputerowy czy rezonans magnetyczny mają zaświadczać o jednostkowości człowieka, o czym opowiadają wybrane autoportrety Grzegorza Banaszkiwicza. Droga poszukiwania tożsamości od twarzy do najważniejszego organu w ciele ujawni się więc także na przykładach

¹⁰³ Tamże, s. 70.

¹⁰⁴ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 11-69.

¹⁰⁵ *Faces...*, s. 91.

¹⁰⁶ G. R. Gillett, *The Subjective Brain, Identity, and Neuroethics*, “The American Journal of Bioethics” 2009, Vol. 9, Issue 9, s. 5-13.

wybranych przez mnie grafików i graficzek, gdyż – oczywiście w różnym stopniu – reagowali oni w swojej praktyce na zmienne perspektywy naukowe oraz ich wpływ na obrazowanie tożsamości.

Specjalnym rodzajem twarzy-maski jest jej odcisk (gdy pobrany po śmierci, jest maską pośmiertną¹⁰⁷) oraz portrety i autoportrety wykonane w różnych matrycowych technikach. W tych szczególnych artefaktach i obrazach spotykają się *empreinte* Didi-Hubermana, antropologia twarzy Beltinga oraz medium graficzne. W odciskowym autoportrecie twarz jest jednocześnie aktywna, gdyż pozostawia ślad w innym materiale, oraz, pasywna, bo stanowi odcisk obowiązującej ikonografii, intelektu i charakteru autora, usposobienia czy humoru. W graficznym uniwersum artysta może dosłownie odcisnąć oblicze w gipsie czy masie papierowej lub metaforycznie „odcisnąć” swoją obecność, swoje ciało podczas opracowywania matrycy. Tym samym techniki matrycowe dają sposobność na uobecnienie autora w dziele w sposób, w jaki nie umożliwia tego malarstwo. Odpowiada za to omawiany powyżej auratyczny potencjał wszelkich *empreinte*, który w tym przypadku wzmacnia tożsamościowy, osobowościowy rys, a wpisany weń anachronizm pozwala zbudować silny związek z odbiorcą bez względu na dzielący ich dystans czasowy, przestrzenny, emocjonalny. Choć Belting nie pozostawia wątpliwości w ostatnim zdaniu „Faces...”, że prawdziwa twarz danej osoby wciąż pozostaje poza zasięgiem poznania¹⁰⁸, to matrycowe techniki zatrzymują w materii uchwytną dla odbiorcy dawną bezpośredniość.

W tym potencjale tożsamościowym i podmiotowym rysie upatruję dla medium graficznego przestrzeni do uzyskania pełnej rozpoznawalności w historii sztuki. Przykłady i interpretacje Beltinga przedstawię równolegle z kreślonymi analizami, dzięki czemu mam nadzieję wskazać szczególne miejsce matrycowych autoportretów na mapie wytyczonej przez niemieckiego badacza.

Charakter suplementu dla podanych wyżej narzędzi metodologicznych ma rozprawa „Źródła podmiotowości: Narodziny tożsamości nowoczesnej” Charlesa Taylora, która pozwala na uzupełnienie wiedzy z zakresu podmiotowości artystów XX i XXI w. Kanadyjski filozof nakreślił obraz duchowej natury nowoczesnego człowieka, wskazując precyzyjnie historyczne

¹⁰⁷ W przeciwieństwie do klarownej pary *life mask* i *death mask* w języku angielskim, w języku polskim nie ma związłego określenia na maskę wykonaną za życia, w tekście więc będę się posługiwać odpowiednio maską oraz maską pośmiertną, niekiedy zaś – zwłaszcza, gdy będę odwoływać się do sfery skojarzeń – trudno będzie taką różnicę zakreślić. O trudnościach z definicjami masek (odlew, osłona, „sztuczna twarz”?) pisał Wojciech Dudzik, por. tenże, *Kłopoty z definicją*, w: *Maska w kulturze współczesnej Europy: Teorie i praktyki*, Warszawa 2020, s. 53-64.

¹⁰⁸ *Faces*, s. 303.

źródła leżące u jej fundamentów. Status artysty oraz rola sztuki (głównie literatury) są jednymi z wielu punktów projektu Taylora i choć nie stanowią głównej osi jego zainteresowań, „Źródła...” dostarczają solidnych podstaw do nakreślenia specyfiki myślenia artystów w panoramie nowoczesnej podmiotowości.

Przede wszystkim, u podstaw tożsamości nowoczesnej leży niezadowolenie z dawnego przekonania, że świat stanowi jednorodną, spójną emanację ducha¹⁰⁹. Konsekwencją jest zerwanie z romantycznym założeniem o wrodzonej jedności człowieka na rzecz wewnętrznej niejednorodności natury ludzkiej. Taylor ilustruje to cytatem z Marcela Prousta (1871-1922): jesteśmy „kilkoma osobami nałożonymi na siebie”¹¹⁰. Idea ta idzie w parze z postępującym zindywidualizowaniem jednostki. Osoby decydują o drodze, którą podążają oraz o kompasie moralnym. To, co wyróżnia XX w., to fakt, że te osobowe wartości realnie wpływają na sposób życia jednostki. Taylor wspominał nawet o „pogłębion[ym] poczuci[u] potęgi własnej ekspresji”, odziedziczonym przez nowoczesność po pismach Artura Schopenhauera (1788-1860) i poezji Charlesa Baudelaire’a (1821-1867). Temu pierwszemu dwudziestowieczni artyści zawdzięczają przekonanie „o istnieniu w człowieku wewnętrznych głębi”¹¹¹. Maksymalne zindywidualizowanie jest także istotnym elementem rozwijającego się od końca XVIII w. zwrotu ekspresywistycznego ujętego przez Taylora w ekspresywistycznej koncepcji natury jako wewnętrznego źródła moralnego i definiowanego jako artykulację – ujawnianie, stwarzanie – własnej natury poprzez wybrane medium. Po krótko, dopiero artykulacja pozwala wyrazić własne przekonania, a poprzez ich uzewnętrznienie podmiot nadaje swojemu życiu określony kształt. Przy czym, choć artystki i artyści dwudziestowieczni zwracają się ku własnym doświadczeniom, to w analizie własnej, jednostkowej postawy zawsze poszukują wartości ponadosobowych, by wyrazić ogólnego „ducha” czy zaadresować aktualne problemy większej społeczności (i to, jak wskazał Taylor, łączy modernistów z przedstawicielami romantyzmu)¹¹². Innymi słowy, przyjmują strategię antysubiektywną: to, co odnaleźć można w sobie, cechuje też innych i na odwrót. Z tego też powodu twórcy i literaci sięgają po doświadczenia codzienności czy wspólne sprawy polityczne i społeczne. Taką postawę spośród wybranych przez mnie artystów najlepiej ilustruje twórczość Jerzego Panka, który dzięki kostiumom osób z dołów społecznych oddaje nastrój społecznego pesymizmu końca lat pięćdziesiątych XX w. Równolegle, twórcy nadal poruszają kwestie uniwersalne, ale zawsze

¹⁰⁹ *Źródła podmiotowości*, s. 841-842.

¹¹⁰ Fr. *plusieurs personnes superposées*, zob. tamże, s. 848.

¹¹¹ Cyt. za: tamże, s. 820.

¹¹² Tamże, s. 888.

„przefiltrowane” przez obiektyw własnych przekonań – przykładem jest Jerzy Hulewicz, chcący na łamach własnych tekstów i prac wizualnych zamanifestować potrzebę reform społecznych w obliczu odzyskania niepodległości w 1918 r.

Sposobem na wyrażenie wewnętrznych niestabilności i indywidualności w interpretowaniu doświadczeń jest sztuka, która według Taylora stanowi centralną funkcję duchową, zastępując religię¹¹³. Przy czym ten zwrot ku wnętrzu

wcale nie oznaczał zwrotu ku artykulacji własnej podmiotowości, jeśli rozumieć przez to związek natury i rozumu, instynktu i mocy twórczych. Wprost przeciwnie: zwrot ten wyprowadza nas niejako poza potocznie rozumianą podmiotowość, ku jakiemuś fragmentowi doświadczenia stawiającego pod znakiem zapytania nasze zwykłe koncepcje tożsamości (...); może też pójść jeszcze dalej, ku jakiejś nowej jedności, nowemu sposobowi życia w czasie¹¹⁴.

Już nie mimetyczny, a ekspresywny, silnie zindywidualizowany charakter wyrazu, subiektywizujący obrazy czy słowa używane w pracy twórczej pozwalają ukazać w sztuce siebie, przy czym jest to jedynie wybór wycinka ze znacznie bardziej kompleksowej figury autora. Wybrany fragment nie dość więc, że nie oddaje charakteru podmiotowości, to jeszcze jest przez twórcę zainscenizowany, odegrany przed widzem, niejednokrotnie poddany autocenzurze. W związku z tym wybrane graficzne autoportrety przedstawiają wizerunki twórców w ramach przyjętej konwencji i w ścisłej relacji z medium. Z drugim komponentem łączy się też inna cecha sztuki nowoczesnej, a mianowicie nieporównywalnie większa niż wcześniej uwaga poświęcona przez twórców samemu medium i językowi, którego używają, ponieważ także wybór narzędzi jest wyrazem ich autonomii i indywidualności.

Główna teza w „Źródłach podmiotowości”, jaką stawia filozof, zakłada, że ludzie zawsze kierują się ku dobru; doświadczenie dwudziestowieczne pokazuje, że można znaleźć je w sobie, a nie jak wcześniej w Bogu, bogach, naturze. Współcześnie zaś zarzucono te próby, co łączy się z jednoczesnym zarzutem wysuwany wobec człowieka XX i XXI w. dotyczącym utraty przez niego sensu istnienia. Według Taylora utratę tę można także wyrazić „w kategoriach podziału lub fragmentaryzacji. (...) Instrumentalna postawa wobec własnych uczuć powoduje wewnętrzne pęknięcie, oddziela rozum od zmysłów.”¹¹⁵ Sam autor występuje przeciw tym oskarżeniom, uznając je za zbyt wąskie, krótkowzroczne, ponieważ nie uwzględnia się w nich złożoności nowoczesnej tożsamości i budujących ją napięć.

¹¹³ Tamże, s. 695.

¹¹⁴ Cyt. za: tamże, s. 849.

¹¹⁵ Cyt. za: tamże, s. 920.

Perspektywy nakreślone przez Georgesa Didi-Hubermana, Hansa Beltinga i Charlesa Taylora orbitują wokół interesujących mnie kwestii matrycy i odbitki, twarzy i tożsamości. W lekturze ich tekstów odnaleźć można liczne punkty styeczne, jak anachroniczny punkt widzenia, przekroczenie ścisłych granic medium i sztuki na rzecz zakreślenia znacznie szerszego okręgu wzajemnych wpływów artystycznych i poza-artystycznych obiektów oraz rozpatrywanie twarzy, tożsamości i masek w szerokim horyzoncie kultury i polityki. W tych punktach przede wszystkim, ale nie tylko, umieszczam XX i XXI-wieczne autoportrety graficzne. Aby przyjrzeć się im z należytą uwagą w świetle przedstawionych wyżej inspiracji badawczych oraz rozwinąć tkwiące w nich wątki graficzne, odciskowe, historyczne, tożsamościowe, w analizach korzystam z literaturoznawczej metody *close-reading* (uważne czytanie), pozwalającej na koncentrację na doborze artystycznych środków, wizualnych korespondencjach i kontekście. Dzięki temu autoportrety zyskają na utraconym głosie, pozwoli się im pełniej wybrzmieć.

Na sam koniec wspomnę o istotnej kwestii terminologicznej. W tekście używam rozmaitych terminów opisowych oznaczających grafikę w dwojakim znaczeniu: jako medium oraz w znaczeniu specyficznego, wykonanego w tym medium obrazu. Ich definicje nie mają charakteru definitywnego, przeciwnie, powinny być w oddzielnym, dedykowanym tekście opracowanie i skontekstualizowane. Niemniej, wykroczenie poza jedno słowo – grafikę – jest niezbędne w świetle zmian rozgrywających się w ostatnich dekadach tej gałęzi sztuki. I tak, terminy o szerokim zakresie znaczeniowym to „obraz graficzny”, „obraz matrycowy”, „obraz odbity” – mieszczą w sobie tradycyjną odbitkę (najczęściej obraz odbity na płaskiej powierzchni w historycznej technice) oraz obejmują bardziej współczesne, choć wciąż skupione na wizualności i obrazowaniu formy graficzne. „Instalacja graficzna” z kolei ma formę przestrzenną i wieloelementową, w której wszystkie lub wybrane jej części pochodzą z procesu odbijania. „Obraz drukowany” jest zaś synonimem dla odbitki, ale akcentuje uzależnienie od technik i maszyny drukarskich. W rozdziale poświęconym autoportretom Grzegorza Banaszkiwicza pojawi się również jego autorski termin „obrazowania graficznego” oraz ukuty przez Janusza Kaczorowskiego „matrycowania”, ich znaczenie przywołam jednak w odpowiednim miejscu.

Rozdział I

Autoportret w grafice polskiej od XVIII w. do końca XIX w.

Choć w centrum moich zainteresowań znajdują się wizerunki własne wykonane przez grafików nowoczesnych i współczesnych, nie oznacza to, że gatunek ten przynależy wyłącznie do ostatnich stu pięćdziesięciu lat. Przeciwnie, grafika stanowi istotną część historii rozwoju europejskiego portretu od momentu wynalezienia druku w drugiej połowie XV w. To dzięki temu medium wizerunki istotnych postaci współczesnych i historycznych zyskały na szerokiej rozpoznawalności, również dzięki portretom osób anonimowych upowszechniały się mody, fryzury, pozy. Szybciej rozprzestrzeniały się nowe tematy, rozwiązania formalne i schematy kompozycyjne, a rzemieślnicy – w tym artyści – mogli sprawniej reklamować swoje usługi. Równocześnie te graficzne wizerunki dłużej niż malarskie tkwiły w klasycznej ikonografii, o czym świadczy przede wszystkim kontrast tradycyjnej grafiki w połowie XIX w. i intensywnie rozwijającej się fotografii. Dopiero w XX w. wizerunki graficzne zyskują więc na nowoczesnej dojrzałości. Mając świadomość braku pogłębionych studiów nad historią europejskiego autoportretu graficznego, nakreślę skrótowo istotne cechy gatunku oraz podam przykłady dzieł, aby wyposażać czytelnika w niezbędną wiedzę o przeszłości interesującego mnie zagadnienia.

Mianowicie, pierwszym rozpoznany autoportretem graficznym w sztuce europejskiej jest metaloryt z ok. 1490 r. autorstwa Israhela van Meckenem (ok. 1445-1503), sprawnego w autopromocji płódnego niemieckiego grafika i złotnika. Grafikę przywołuje się w literaturze przede wszystkim z powodu podwójnego przedstawienia, bo van Meckenem zaprezentował się wraz z żoną Idą (rys. 1). Zwrócone ku sobie popiersia – on w czapce kupieckiej, ona w płaszczu obszytym futrem – wymieniają spojrzenia spod ciężkich powiek na tle zdobionego gobelinu, obwieszając niejako publicznie, bo na licznych odbitkach, wzajemną miłość, jaką do siebie pałają. Kompozycji, zgodnie z ówczesnie obowiązującą ikonografią portretów, towarzyszą łacińska inskrypcja i inicjały autora¹¹⁶. Niestety, wizerunki własne graficzek w XV-XVI w. właściwie nie występują. Wczesne przykłady ograniczają się do znanych malarskich kompozycji, np. włoskiej artystki Sofonisby Anguissoli (ok. 1532-1625), przeniesionych przez grafików na język druku. O grafikach tych nie przyjęło się myśleć jednak w kategorii pełnoprawnych autoportretów ze względu na obecnego w procesie rytownika, którego pośrednictwo zaburza intymne treści zawarte w oryginalnym *empreinte*.

¹¹⁶ J. Hall, *The Self-portrait. A Cultural History*, Londyn 2015, s. 70.

Przykładami z wczesnego XVI w. są dwa autoportrety wykonane w technice metalowej przez utalentowanego niemieckiego grafika i malarza Heinricha Aldegevera (1502-1558?). Pierwszym z nich to szczegółowy, bogaty w światłocien wizerunek w wieku dwudziestu ośmiu lat (rys. 2), w stylu czerpiącym wprost z grafik Albrechta Dürera. Choć po mistrzu przejął również monogram – Aldegever zakomponował swoje inicjały w kartuszu na wysokości szyi, na wzór najbardziej rozpoznawalnych liter A z „daszkim” i schowanym G we wnętrzu¹¹⁷ – nie zdecydował się na bezpośrednie kopiowanie motywów czy kompozycji norymberczyka, czym dowiódł własnej inwencji i twórczej odrębności¹¹⁸. W autoportrecie Aldegever pozuje w ujęciu *en trois quarts*, w kapeluszu z ogromnym rondem i wytwornym stroju godnym intelektualnej elity, z ciekawością łypiąc okiem na odbiorcę, a od góry i dołu kompozycję zamykają płyciny z inskrypcjami. Siedem lat później Aldegrever nieco zwęża kadr, mocniej koncentrując uwagę odbiorcy na twarzy z dużymi, patrzącymi na odbiorcę oczami, sporym nosem i bujną, kręconą brodą, oraz na załamaniach materiału płaszcza (rys. 3). W typowy sposób przedstawiać się będą i przyszli twórcy do czasu, aż gatunkiem autoportretu¹¹⁹ nie zainteresuje się Rembrandt, który dokona w nim istotnych zmian.

Mianowicie, van Rijn zrezygnował z warstwy tekstowej – a niezależnienie obrazu od podpisu, wiersza i motto oznaczało wolność interpretacji dla widza oraz brak ograniczeń dla twórcy¹²⁰ – oraz prowadził studia nad ekspresją twarzy, uwalniając emocjonalność i koncentrując się na duchowej tożsamości postaci¹²¹. Rembrandt ugruntował również istotną rolę autoportretu w budowie i podtrzymaniu własnej popularności w lokalnej społeczności oraz poza granicami kraju¹²². Ponadto, powołał nowe schematy kompozycyjne dla wizerunków własnych – figurę artysty siedzącego na wprost widza przy oknie – oraz uwolnił trawioną linię akwaforty od sztywności na rzecz szkicowości, ujawniając swoją kreskę i styl¹²³. Tak więc od

¹¹⁷ K. Tschetschik-Hammerl, *The Deceptive Power of a Monogram: Appropriating Dürer's Identity in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, w: *Faking It! The Performance of Forgery in Late Medieval and Early Modern Culture*, red. P. Lavender, M. Amundsen Bergström, Leiden 2023, s. 176.

¹¹⁸ J. M. Murphy, *Allegory and Interpretation in Heinrich Aldegrever's Series Virtues and Vices*, mps pracy magisterskiej, Temple University, Philadelphia 2017, s. xii, 41.

¹¹⁹ Termin „autoportret” powstał dopiero w XIX w. – współcześni Rembrandtowi tytułowali te prace opisowo jako „Wizerunek Rembrandta stworzony przez niego samego”, zob. E. van der Vetering, *The Multiple Functions of Rembrandt's Self-Portraits*, w: *Rembrandt by Himself*, red. C. White, Q. Buvelot, kat. wyst., National Gallery, Londyn, 06-09.1999, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, Haga, 09.1999-01.2000, Londyn 1999, s. 17.

¹²⁰ S. S. Dickey, *Rembrandt: Portraits...*, dz. cyt., s. 15-16.

¹²¹ H. P. Chapman, *Expression, temperament and imagination in Rembrandt's earliest self-portraits*, „Art History” 1989, Vol. 12, issue 2, s. 158-175.

¹²² E. van der Vetering, *The Multiple Functions...*, dz. cyt., s. 27-31, por. O. Calabrese, *Artists' Self-Portraits*, tłum. M. Shore, Nowy Jork, Londyn 2006, s. 317-321.

¹²³ Tamże, s. 34.

połowy XVII w. wizerunki zyskały na znacznej swobodzie, umożliwiając twórcom pogłębienie studiów nad indywidualnością modeli, a sam Rembrandt zyskał status prawdziwego *homo graphicusa*, który zrewolucjonizował medium oraz uutorował dla *empreinte* drogę do grona pełnoprawnych języków sztuki.

Wśród już XVII-wiecznych kompozycji wyróżnić należy bez wątpienia grafikę autorstwa wybitnej intelektualistki walczącej o prawa kobiet¹²⁴ i pierwszej studentki w Niderlandach, Anny-Marii van Schurman (1607-1678). Choć jej wizerunki własne czerpią wyłącznie z ikonografii stuleci poprzednich nietuzinkowa osoba autorki zasługuje na uznanie. Van Schurman w sztukach wizualnych była samouczką, oprócz grafiki uprawiała malarstwo, hafciarstwo oraz wykonywała misterne, bogate w detale wycinanki. W dwóch graficznych wizerunkach z 1640 r. zaprezentowała się w typowym schemacie *en trois quarts*. W pierwszym zadbała przede wszystkim o dopracowanie szczegółów bogato zdobionej sukni oraz silnie skręconych, krótkich włosów. Kompozycji towarzyszy inskrypcja mówiąca o braku należytej sprawności w posługiwaniu się sztuką graficzną, co również determinowało wybór gatunku – sądziła, że nie podoła poważniejszemu tematowi (rys. 4). W drugim zaś, tym razem zamkniętym w tondo, van Schurman operuje warsztatem na tyle pewnie, że podejmuje się bardziej wymagającego studium światłocieniowego. Jednak sylwetkę, tym razem w spiętych włosach oraz w uroczystej, koronkowej sukni z długim kołnierzem, cechuje sztywność, a cienie nie wszędzie kładzione są przekonująco (rys. 5). Niemniej, w graficznych odbitkach van Schurman odcisnęła swoją istotną pozycję w budowaniu kobiecej niezależności, dzięki czemu jej *empreinte* jest nośnikiem ponadhistorycznej potrzeby emancypacji.

Dodam, że i w wieku następnym autoportrety kobiece stanowią rzadkość. Najczęściej przywoływaną grafiką z tego czasu jest akwaforta autorstwa Angeliki Kauffman (1741-1807) z 1770 r., na którym artystka przedstawiła się w intymnym, melancholijnym studium, oparta głową i ramieniem o grubą księgę (rys. 6). Generalnie autoportrety w XVIII w. otworzyły się na szersze spektrum emocji, a także wzbudzały wrażenie „podglądania” twórców w mniej formalnych pozach, jak u Kauffman czy Jonathana Richardsona seniora (ok. 1665-1745), który pozował na rysunkach i grafikach jako *virtuoso*, artysta-amator w miękkim berecie. W wieku następnym i w grafice pojawia się poza romantycznego artysty, która w polskiej sztuce zyskała na dużej popularności.

¹²⁴ W 1641 r. van Schurman opracowała swoje postulaty dotyczące dostępu chrześcijanek do nauki w słynnym „Dissertatio de ingenii muliebris”, zob. J. Bloem, *The Shaping of a “Beautiful” Soul: The Critical Life of Anna Maria von Schurman*, w: *Feminism and the Final Foucault*, D. Taylor, K. Vintges, Urbana and Chicago 2004, s. 15-27.

Jeżeli chodzi o zawężenie obszaru poszukiwań dawnej grafiki autoportretowej do Polski, to badanie te nastrożają nieco problemów głównie dlatego, że trudno mówić o jednorodnym zjawisku z oczywistych względów historycznych. Znanych wizerunków własnych w grafice przed XIX w. jest niewiele, przyjęłam więc bardzo szerokie kryteria „polskości”. W poniższym krótkim przeglądzie uwzględniam prace zarówno polskich artystów urodzonych w I Rzeczypospolitej lub po rozbiorach w polskiej rodzinie, obcokrajowców tworzących na terenie I Rzeczypospolitej (np. Jean-Pierre Norblin), twórców obcego pochodzenia żyjących na terenach porozbiorowych (np. Józef Sonntag, 1784-1834), jak i malarzy i grafików polskich mieszkających za granicą (np. Aleksander Orłowski, 1777-1832). Ich związek z polskim dziedzictwem określa wykształcenie, charakter zamówień, związek ze środowiskami artystycznymi określającymi się jako polskie. Poza tym, charakter medium graficznego pozwala na ich szeroką dystrybucję, stąd grafiki wykonane zagranicą – jak w przypadku Orłowskiego – znane były na terenach porozbiorowych.

Zanim rozpocznę przegląd wizerunków własnych, na chwilę zatrzymam się jeszcze przy pokrewnym gatunku portretu, którego przykłady w rodzimej grafice pojawiły się znacznie wcześniej niż autoportrety. Druk w XV i XVI w. na polskim terenie koncentrował się w Krakowie, gdzie działały licznie drukarnie zatrudniające rzemieślników do pracy głównie nad wydawnictwami naukowymi i drukami użytkowymi. Ówczesne drukowane wizerunki o cechach portretowych były związane z królami i osobami reprezentującymi władzę. Najstarszy graficzny *quasi*-portret przedstawia Zygmunta I Starego z profilu i z insygniami władzy, został opublikowany w traktacie historycznym Josta Ludwika Decjusza (1521, drzeworyt)¹²⁵. Ten i inne wizerunki powstałe do końca XVI w. nie są pełnoprawnymi portretami – wykonane raczej zgrzebną kreską zdradzają cechy osobowe wpisane w obowiązujący kanon przedstawień. Wiek następny przyniósł rozwój portretu funeralnego, fenomenu ściśle związanego ze środowiskiem gdańskim, który stał się obok Warszawy głównym ośrodkiem graficznym tego czasu, oraz portretu władców i możnych. Wśród zdolniejszych autorów wskazać należy gdańszczyzanina Jeremiasza Falcka (1609-1677) oraz grafików obcych, jak Francuza Carla de La Haye (1641-?), sztycharza Jana III Sobieskiego (1629-1696). Dzięki zmianie techniki na miedziorytniczą, wizerunki zyskały na wyrazistości i szczegółowym, naturalistycznym opracowaniu. Niemniej, do połowy XVIII w. grafika na ziemiach polskich będzie na ogół funkcjonowała na styku wzorców zachodnich oraz ludowego,

¹²⁵ I. Jakimowicz, *Pięć wieków...*, dz. cyt., s. 14-15. Por. M. Grzęda, *Portret w polityce – polityka portretu: uwagi o znaczeniu portretu w praktyce władzy Zygmunta I Starego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2020, R. 82, nr 1, s. 5-79.

amatorskiego sztycharstwa. Z uwagi na problemy polityczne i gospodarcze, rzemieślnicy reprezentowali z czasem coraz mniejsze umiejętności. Na tym tle wyróżniała się – w obszarze portretu – twórczość Aleksandra Tarasewicza (aktywny w latach 1672-1727) czy Hirsza Leybowicza (1700-1770/po 1785?)¹²⁶.

Pełnoprawna historia polskiego autoportretu graficznego rozpoczyna się więc w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII w. dzięki dwóm wizerunkom Jean-Pierre'a Norblina de La Gourdain (1745-1830)¹²⁷, francuskiego artysty rezydującego na dworze Czartoryskich. Jego wizerunki własne komunikują o artystycznej tożsamości dwojakiej natury, gdyż w pierwszym Norblin pozuje przed sztalugą i z pędzlem w dłoni (1778, akwaforta, rys. 7), zaś w drugim – z rylcami, na tle ekranu służącego grafikom do rozpraszania światła (ok. 1770-1780, akwaforta, rys. 8). Do pewnego stopnia za formę autoportretu można uznać też „Rysownika”, ponieważ przedstawia pogrążoną w ciemności drobną postać o zadartym nosie – a takiej postury był właśnie Norblin – siedzącą w pracowni przed wspomnianym ekranem¹²⁸ (1776-1779, sucha igła, akwaforta, rys. 9). Warto też wspomnieć o wizerunku z 1792 r., wykonanym co prawda piórkiem, ale w pozie wprost nawiązującej do „Autoportretu przy oknie” Rembrandta (rys. 10). W analizie drugiego z wizerunków własnych, w rozprawie doktorskiej poświęconej francuskiemu twórcy Paweł Ignaczak pisał:

Pod względem ikonograficznym jest to przedstawienie wyjątkowe. Rytownicy, zwłaszcza malarze-rytownicy, rzadko przedstawiali się na graficznych portretach z atrybutami swego zawodu. Norblin, ukazując siebie jako rytownika, a jednocześnie nawiązując do «Autoportretu przy oknie» Rembrandta, dokonał pewnej deklaracji: ukazał dumę z zajmowania się grafiką i stawiał sobie za cel dorównanie wielkiemu Holendrowi.¹²⁹

Postać Norblina siedzi przy biurku bokiem do widza i – jakby z zaciekawieniem – zwraca do niego twarz o dużych oczach, długim nosie i wysokim czole. Niecodzienna wielkość oczu akcentuje główną czynność jaką wykonuje artysta: obserwacyjne patrzenie, studiowanie samego siebie w lustrze. Lewą dłoń położył na płycie, w prawej, sądząc po jej ułożeniu, prawdopodobnie trzyma jeden z rylców, które eksponuje na tle kwadratowego ekranu rozłożonego tuż za sobą. Autoportret posłużył do studiów rembrandtowskiego światłocienia – rozproszone światło buduje delikatne przejścia na twarzy i fałdach stroju dzięki gęstej siatce

¹²⁶ I. Jakimowicz, *Pięć wieków...*, dz. cyt., s. 23-48.

¹²⁷ J. M. Michałowski, *Autoportrety Jana Piotra Norblina (w 200-lecie przyjazdu artysty do Polski)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1974, R. 35, nr 2, s. 169-176.

¹²⁸ Szczęśliwie, do tych trzech wizerunków zachowały się także miedziane matryce, będące dziś w posiadaniu MNW, co umożliwiła studia z zakresu warsztatu.

¹²⁹ Zob. P. Ignaczak, *Grafika Jana Piotra Norblina (1745-1830). Studium z zakresu problemów warsztatowych i ideowych*, mps pracy doktorskiej, UAM, Poznań 2013, s. 93.

szaflowania. Oryginalna uroda artysty niewątpliwie przyciąga uwagę, choć względem wcześniejszego autoportretu z pędzlami jawi się nieco łagodniej. Jasne podłoże poprzedniej kompozycji eksponowało grymas artysty, ściągnięte brwi, rzadkie włosy z przedziałkiem. Wciąż jednak są to autoportrety odległe od dominujących wówczas bujnych fryzur i bród, aby – jak spekuluje historyk sztuki Konrad Niemira – albo rozmyślnie oddalić się od środowiska akademickiego, „inscenizować swoją niską pozycję społeczną” albo wystąpić w roli służącego z obrazów Antoine’a Watteau (1684-1721), którego malarstwo szczególnie ceniał¹³⁰.

Autor słynnego rysunku „Zaprzysiężenia Konstytucji 3 Maja” czerpał więc liczne inspiracje wprost z twórczości Rembrandta, którego grafiki zresztą kolekcjonował¹³¹. Niemira wysunął nawet hipotezę, że Norblin otwarcie naśladował holenderskiego artystę¹³² – przede wszystkim dlatego, że umiejętności Rembrandta nadały grafice rangę pełnoprawnej sztuki, a jego prace na papierze dotąd stanowią punkt odniesienia dla młodszych grafików. Dzięki studiom nad sztuką holenderskiego mistrza Norblin dążył do uzyskania gładko wytrawionej linii i idealnych przejść tonalnych, a także wzbogacał swoje kompozycje o wymiar znaczeniowy. Tym samym Norblin wyprzedził kult holenderskiego mistrza we Francji, który wybuchł kilka dekad później, w połowie XIX w. Egzemplifikacją tego sentymentu jest obraz Jean-Léona Gérôme’a (1824-1904) „Rembrandt trawiący płytę”, dziś znany przede wszystkim z graficznej reprodukcji Paula-Adolphe’a Rajona (1843-1888)¹³³. Jest jasne, że sztuki drukowane oferowały Norblinowi pełnoprawne narzędzia do pracy i nieustanne źródło inspiracji. Ignaczak wskazał przykłady, w którym prace malarskie francuski twórca prznosił później na matrycę, by kontynuować nad nimi studia – tak było w przypadku „Autoportretu z paletą”:

Były to zarówno zagadnienia technologiczne (problem oddania malarskiego światłocienia w akwafortcie) jak i ikonograficzne (umiejętne odtworzenie atrybutów kojarzących się ze

¹³⁰ K. Niemira, *Bazgracz : Trzy eseje o Norblinie*, Gdańsk 2022, s. 30, 86-88.

¹³¹ P. Ignaczak, *Kolekcja prac graficznych Jana Piotra Norblina*, w: *Polskie kolekcjonerstwo...*, dz. cyt., s. 24-32 i bibliografia tamże.

¹³² Niemira podaje kilka dowodów na bliskie utożsamienie się Norblina z Rembrandtem. Norblin stylizował swój podpis na styl Rembrandta oraz sygnował jego nazwiskiem kilka własnych prac. Podczas pobytu u Czartoryskich dodał także przydomek „de la Gourdainne” – na wzór „van Rijn” – w celu podkreślenia niskiego pochodzenia. Zob. K. Niemira, *Bazgracz...*, dz. cyt., s. 208-226. Por. S. S. Dickey, *Begging for Attention: The Artful Context of Rembrandt’s Etching “Beggar Seated on a Bank”*, “*Journal of Historians of Netherlandish Art*” 2013, vol. 5, no. 2. URL: <https://jhna.org/articles/begging-for-attention-artful-context-rembrandts-etching-beggar-seated-on-a-bank/> [dost. 31.01.2023]

¹³³ Zob. A. McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam 2003, s. 153-156.

sztuką Rembrandta. (...) [P]ojawiły się też próby zmierzenia się z mistrzowskim ukazaniem psychiki przedstawionej postaci.”¹³⁴

Choć Norblinowi nie udało się dorównać van Rijnowi, trzeba przyznać, że jego upór oraz graficzna samoświadomość była wówczas nieprzeciętna.

Równoległe z Norblinem tworzył Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726-1801). Urodził się w rodzinie kupieckiej w Gdańsku, który należał w czasach jego młodości do Rzeczypospolitej. Jego ojciec był Polakiem, matka zaś francuską hugenotką. Chodowiecki szybko, bo w wieku 16 lat przeniósł się do Berlina, co dopełniło złożoności jego narodowej tożsamości, która moim zdaniem nie wyklucza go ani z historii sztuki polskiej, ani niemieckiej¹³⁵. Niemniej, Chodowiecki był grafikiem, malarzem, kolekcjonerem oraz sprawnym handlarzem, dzięki czemu wyrósł na czołową postać wśród osiemnastowiecznych artystów niemieckich – zasłynął serią ilustracji do książki o fizjonomice Johanna Caspara Lavatera (1741-1801)¹³⁶. Bogata spuścizna artysty zawiera także liczne autoportrety w różnych mediach. W 1771 r. wkomponował swój wizerunek w rodzinny portret wykonany w technice litografii (rys. 11). W przedstawionym wnętrzu gabinetu przeznaczonym do pracy postać Chodowieckiego przygląda się spod okna na rodzinie skupionej przy okrągłym stole pośrodku. Ubrany w perukę z małymi, okrągłymi okularami na nosie, artysta siedzi przy biurku pod odsłoniętą firaną – aby korzystać ze źródła naturalnego światła – i za pomocą pędzla lub igły rysuje ziemski glob. Pozą i usytuowaniem nawiązuje więc wprost do wspomnianego przez Ignaczaka autoportretu Rembrandta przy oknie, odwołując się podobnie jak Norblin do figury artysty-rytownika podczas pracy nad niewielkimi kompozycjami graficznymi. Wizerunek Chodowieckiego znany jest jednak ze słynniejszego malarskiego portretu autorstwa szwajcarskiego portrecisty Antona Graffa (1736-1813), choć do popularności tej z pewnością przysłużyły się graficzne „przekłady” tego płótna, na przykład przez Johanna Friedricha Arnolda (1800-1908, miedzioryt). Wskazane prace Norblina i Chodowieckiego przedstawiające ich samych w pracowni są niepowtarzalnymi i rzadkimi świadectwami rodzącej się tożsamości grafików, dla których najważniejszą inspiracją pozostaje Rembrandt.

¹³⁴ Cyt. za: P. Ignaczak, *Kolekcja prac...*, dz. cyt., s. 136-137.

¹³⁵ Por. M. L. Figurniak, *The Journal and Letters of Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801), Polish-German printmaker, engraver and painter. Ego-documents as an example and expression of national identity*, „Biuletyn Polskiej Misji Historycznej” 2014, nr 8, s. 235-254. Z kolei Mieczysław Wallis o Chodowieckim pisał, że „był na wskroś Niemcem i Prusakiem” i nie włączył jego prac w poczet autoportrecistów polskich, zob. M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, dz. cyt., s. 9.

¹³⁶ *Daniel Chodowiecki (1726-1801): Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*, red. E. Hinrichs, K. Zernack, Tübingen 1997.

Norblin nie zdołał przekazać swoim wychowankom sympatii do medium graficznego. Do wyjątków należą dwaj najsłynniejsi uczniowie, Michał Płoński (1778-1812) i wspomniany Aleksander Orłowski. Obaj odeszli jednak od rembrandtowskiej ikonografii na rzecz romantycznej pozy. Ten pierwszy w 1806 r. wykonał zachowawcze akwafortowe popiersie *en trois quarts*, pozując w płaszczu z podniesionym kołnierzem i w chustce, ten drugi zaś prezentował się znacznie odważniej w dziesiątkach stylizacji, przebijając się za chłopa, Czerkiesa, żołnierza. Przykładem jest – wykonany w Petersburgu – litograficzny autoportret z 1820 r., w którym twórca pozuje jako romantyczny wędrowiec z szalikiem przerzuconym przez ramię, z piórem w dłoni i notatnikiem, w chwili natchnienia jak artysta-geniusz¹³⁷ (rys. 12). W litograficznej tece z 1823 r. zaprezentował się wraz z przyborami malarskimi i litograficznymi, chcąc tak jak poprzednicy podkreślić dualizm swojej artystycznej drogi.

W pierwszych dekadach XIX w. powstają jeszcze litograficzne wizerunki w romantycznym kostiumie autorstwa miniaturzysty Józefa Sonntaga (1784-1834). W 1836 r. Kajetan Wincenty Kielisiński (1808-1849), uczeń Piwarskiego, wykonał akwafortowy „Autoportret z małym Mieczysławem Pawlikowskim”, powracając tym samym do dziedzictwa Rembrandta. Choć anatomicznie niepoprawny, stanowi oryginalny w gatunku zapis rodzinnej sceny zabawy z dzieckiem (rys. 13). Sam Piwarski przedstawił się w litograficznym autoportrecie w 1847 r. na tle lasu podczas studiów w naturze. Obserwując w zadumie naturę, ma ręką założoną na notesie, w drugiej dłoni trzyma zaś woreczek z igłami – jest gotów do twórczej pracy. Odrębną małą grupę wizerunków własnych stanowią też autoportrety graficznych amatorów (np. starosty mścisławskiego Jana Nikodema Łopacińskiego, ok. 1807, wkłęsłodruk, czy lekarza Jana Siestrzyńskiego, 1817, litografia).

Wymienieni powyżej autorzy – oprócz Kielisińskiego – byli przede wszystkim malarzami i tak są na ogół tytułowani. Autoportrety graficzne powstałe do tego czasu pozostawały albo pod wpływem współczesnego wówczas malarstwa, albo pod wpływem Rembrandta. Na uwagę zasługują zwłaszcza te kompozycje, w których autorzy ukazywali graficzne narzędzia

W drugiej połowie XIX w. z trudem zaś znaleźć można kompozycje autoportretowe ze względu na wyciszenie rozwoju grafiki autorskiej względem jej użytkowego wcielenia. Graficy skupili się wówczas wokół ilustracji prasowej i książkowej oraz grafice reprodukcyjnej. Piotr P. Czyż w rozprawie doktorskiej o kulturze graficznej Warszawy wskazał, że budowa

¹³⁷ M. Wallis, *Autoportrety artystów...*, dz. cyt., s. 106.

fundamentów pod graficzną tożsamość polskich twórców koncentrowała się w XIX w. na kolekcjonerstwie oraz naukowym opracowaniu dzieł drukowanych autorstwa rodzimych twórców, np. poprzez wydawnictwo Juliana Kołaczkowskiego „Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce zamieszkałych lub czasowo w niej przebywających od najdawniejszych do najnowszych czasów” (Lwów 1874)¹³⁸.

Graficzny autoportret polskich artystów na dobre rozwinął się dopiero w okresie młodopolskim. Doskonale wprawiony w grafice reprodukcyjnej¹³⁹ i autorskiej Feliks Stanisław Jasiński (1862-1901) wykonał kilka autoportretów u samego zarania kolejnej fali popularności medium graficznego. Dał wyraz swoim umiejętnościom w wielokrotnie trawionej kompozycji „Pres de la fenêtre” przedstawiającej jego figurę przy oknie roztaczającym widok na Ballancourt-sur-Essonne (1899-1901, akwaforta, akwatinta, rys. 14) czy wizerunku z gąsienicą w japonizującej stylizacji (rys. 15). Jednak symbolicznym ojcem nowego rozdziału w historii polskiej grafiki pozostaje Józef Pankiewicz, który w latach 1900-1901 wykonał dwa autoportrety: profil w ekspresyjnym skrucie na tle mocnego szrafowania (rys. 16) oraz popiersie *en face* ze szczegółowo opracowaną głową i tylko zamarkowanymi ramionami. Po akwafortę i inne narzędzia druku zaraz sięgnęli też inni malarze – Leon Wyczółkowski, Ferdynand Ruszczyc (1870-1936), Józef Mehoffer (1869-1946), Stanisław Wyspiański (1869-1907).

W przypadku twórców z początku XX w., wyodrębnienie graficznej tożsamości jest uprawnione dzięki świadomemu wykorzystaniu narzędzi do druku, budowie graficznego *œuvre*, a w końcu nazywaniu się wprost grafikiem (graficzką – znacznie później¹⁴⁰). Polscy twórcy czerpali wprost wzorce od przedstawicieli zachodnioeuropejskich ośrodków graficznych, zazwyczaj z rembrandtowskiej akwaforty oraz impresjonistycznej litografii. Poza tym, świadomie eksperymentowali z technikami, aby uzyskać ciekawe efekty wizualne przy użyciu najtańszych materiałów. Jabłczyński wynalazł technikę ceratorytu, zaś Franciszek Siedlecki wymyślił pochodne akwaforty: ceratoryt, ziarnoryt, tektoryt¹⁴¹. W budowie swojego wizerunku graficy korzystali z figury natchnionego romantyka oraz ekspresyjnego, dynamicznego artysty. Wszechstronny niemiecki twórca i teoretyk Max Klinger (1857-1920) ujął wprost powiązanie emocjonalności artystów i technik graficznych: „W niewielką

¹³⁸ Tamże, s. 57-72.

¹³⁹ Zob. K. Ubysz-Piasecka, Twórczość Feliksa Stanisława Jasińskiego (1862–1901) i problemy graficznych odwzorowań dzieł sztuki, „Rocznik Historii Sztuki” 2020, R. XLV, s. 41-58.

¹⁴⁰ Katarzyna Kulpińska przedstawiła szereg powodów, dla których graficzki znacznie rzadziej osiągały sukces w zawodzie, do których należały: brak stabilności finansowej, chęć założenia rodziny, brak dostępu do specjalistycznego sprzętu, choroby. Zob. K. Kulpińska, *Matryce, odbitki...*, dz. cyt., s. 43-66.

¹⁴¹ A. Szablowska, *Twórczość Feliksa Jabłczyńskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, R. 56, nr 1-2, s. 31-34.

powierzchnię dadzą się wtłoczyć najsilniejsze wrażenia i w szybkiej zmianie dadzą się przedstawić najsprzeczniesze uczucia.”¹⁴²

¹⁴² Cyt. za: M. Klinger, *Malarstwo i rysunek*, tłum. I. Drexler, Lwów 1908, s. 21.

Rozdział II

1899 – 1930: Leon Wyczółkowski i Wanda Komorowska

Leon Wyczółkowski i Wanda Komorowska są autorami pierwszych polskich autoportretów graficznych w XX w., choć pochodzą z różnych pokoleń. Oboje zainteresowali się grafiką tuż po tym, jak popularne we Francji techniki „przywiózł” do Krakowa Józef Pankiewicz. Żyli i pracowali równolegle w Krakowie, zdarzyło im się również wystawiać grafiki na tych samych wystawach – w 1907 r. i 1914 r. w warszawskiej Zachęcie¹⁴³. Na tym jednak podobieństwa w dużej mierze się kończą, ponieważ ich postawy twórcze oraz strategie autoportretowe zdają się być odmienne, choć wciąż typowe dla okresu Młodej Polski.

Zarys twórczości graficznej Leona Wyczółkowskiego

Po zdobyciu wykształcenia w Warszawie w Klasie Rysunkowej u Wojciecha Gersona (1831-1901), w Monachium u węgierskiego malarza Alexandra von Wagnera (1838-1919) i w pracowni Jana Matejki (1838-1893), Leon Wyczółkowski znalazł się w odpowiednim miejscu i czasie – w Krakowie przełomu wieków – by spróbować grafiki, „nowego” medium przywiezionego z Francji. Umożliwili mu to przede wszystkim Feliks „Manggha” Jasiński (1861-1929), Józef Pankiewicz i Ignacy Łopieński (1865-1941). Inspiracji tego pierwszego Wyczółkowski uległ po wielu zachętach, aby spróbować swoich sił w druku¹⁴⁴, tego drugiego – pioniera grafiki artystycznej w Polsce¹⁴⁵ – mógł zaś podpatrywać podczas pracy. Z kolei do Łopieńskiego, doskonałego grafika reprodukcyjnego i autorskiego, obaj Pankiewicz i Wyczółkowski zwracali się po rady w zakresie technologii¹⁴⁶. Poza tym, o Józefie Pankiewicz do dziś mówi się jako o ojcu polskiej nowoczesnej grafiki, gdyż „przywiózł ją” z Paryża. Naturalną kolejną rzeczą było więc dla Wyczółkowskiego skorzystanie z doświadczeń znajomych artystów i posłużenie się dostępnymi formami grafiki, czyli w pierwszej kolejności technikami wklęsłymi – przede wszystkim akwafortą. Próbował następnie innych technik, również tych eksperymentalnych, jak algrafii, ceratorytu, fluoroforty, ale ulubioną pozostała litografia. Dzięki Wyczółkowskiemu i innym wymienionym tu twórcom, „Kraków zdobył na

¹⁴³ P. P. Czyż, *Kultura graficzna...*, dz. cyt., s. 124, 142, przyp. 423.

¹⁴⁴ M. Twarowska, *Leon Wyczółkowski : listy i wspomnienia*, Wrocław 1960, s. 73; I. Kossowska, *Narodziny polskiej...*, dz. cyt., s. 19.

¹⁴⁵ P. P. Czyż, *Wystawa, której nie było... Ignacy Łopieński (1865-1941) : odnowiciel sztuki graficznej*, Warszawa 2019.

¹⁴⁶ Cyt. za: I. Kossowska, *Narodziny polskiej ...*, dz. cyt., s. 48, za: F. Siedlecki, *Wystawa Ignacego Łopieńskiego*, w: tegoż, *Fragmenty*, Warszawa 1934, s. 202-203; M. Turwid, *Spuścizna Wyczółkowskiego*, „Kultura” 1937, R. 2, nr 30, s. 4.

początku nowego stulecia hegemonię na polu barwnej litografii”¹⁴⁷. Jego pozycja w świecie polskiej grafiki była tym ważniejsza, że stał się nauczycielem dla późniejszego pokolenia grafików: Wlastimila Hofmana (1881-1970), Józefa Pieniążka (1888-1953), Władysława Skoczylasa (1883-1934), Wojciecha Weissa (1875-1950). Niemniej, zwrotu Wyczółkowskiego ku grafice nie można tłumaczyć jedynie bliskim dostępem do nowych narzędzi i chęcią eksploracji nieznanymi technikami, ale także kondycją zdrowotną, ponieważ był uczulony na olej zawarty w farbách oraz miał poważne problemy ze wzrokiem¹⁴⁸.

Wyczółkowski w drugiej połowie życia kazał się nazywać grafikiem i cenił techniki druku wyżej od malarstwa. Pisał w notatkach: „Te moje rzeczy graficzne zostaną. Więcej przywiązuje do tego wagi niż do moich wszystkich obrazów.”¹⁴⁹. Jego uczeń Stanisław Szwarc (1880-1953) przywołał inną wypowiedź mistrza:

Był to prawdziwy pionier sztuki graficznej. Kto tę sztukę szczerze pokochał, kto ją wywyższył ponad inne plastyki, ten zdobywał jego sympatię bez zastrzeżeń. Cieszył się, jeśli jakiego malarza udało mu się zwrócić do prób w kierunku graficznym.

– Marzeniem moim jest, żeby te malowidła znikły z sal wystawowych, żeby ściany zawieszane były wyrazem czarnobiałym, w którym by myśl plastyczna wypowiadała się bez ograniczeń.

Namawiał do pracy nie tylko fachowych artystów (...). Wyczółkowski robił to wszystko z myślą, aby wzbudzić we wszystkich kołach kult dla sztuki czarnobiałej.(...) [U]trzymał, że nie daje ono [malarstwo – przyp. AF] pełni wyrazu jako materiał o wartości przemijającej.¹⁵⁰

W ocenie Katarzyny Kulpińskiej dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym grafika zyskała pełną autonomię¹⁵¹, starania Wyczółkowskiego w propagowaniu sztuk graficznych uznać więc można za wczesne względem środowiska – być może zbyt wczesne, aby zarazić entuzjazmem innych artystów. Określenie własnej artystycznej tożsamości jako *homo graphicus* było bez wątpienia odważne i warte podkreślenia.

Ponadto, można zadać pytanie o powód, dla których Wyczółkowski dystansował się tak zaciekle od medium malarstwa, a nawet swojej dotychczasowej twórczości. Wydaje się, że fascynacja formami drukowanymi wynikała przede wszystkim ze zmiany priorytetów w procesie twórczym. W 1932 r. twórca pisał w pamiętniku:

¹⁴⁷ I. Kossowska, *Narodziny polskiej ...*, dz. cyt., s. 51.

¹⁴⁸ Według dzisiejszego stanu wiedzy Wyczółkowski mógł cierpieć na makulopatię słoneczną, zob. J. Kałużny i in., *Makulopatia słoneczna u Leona Wyczółkowskiego?*, „Klinika Oczna”, t. 108, nr 10-12, 2006, s. 489-492.

¹⁴⁹ Cyt. za: M. Twarowska, *Leon Wyczółkowski: listy...*, dz. cyt., s. 194.

¹⁵⁰ Tamże, s. 195-196, 136.

¹⁵¹ K. Kulpińska, *Matryce, odbitki...*, dz. cyt., s. 93.

„Malarz, dawniej temperament, teraz muszę sobie pomagać rozumowaniem, logiką. Zmechanizować środki, wyprowadzać logicznie ze swojego plenerowego założenia. (...) Stary człowiek, który dotychczas wojował temperamentem, musi teraz zrobić zwrot, żeby jeszcze coś dać.”¹⁵²

Wyczółkowski, mając pełną świadomość własnych ograniczeń zdrowotnych wiedział, że nie będzie mógł wrócić do malowania na stałe („Do olejnego malowania nie mogę wrócić. Tylko przez czarne rzeczy chcę dojść do celu”¹⁵³). Gdyby chciał posługiwać się kolorem i językiem bliskim malarstwu, mógł poprzestać na technice pastelu. Nie zrobił tego, nawet rozmyślnie zrezygnował z barwnych grafik, które w jego ocenie zaburzały klarowność przekazu¹⁵⁴. Być może starał się więc zbudzić w środowisku zainteresowanie grafiką, aby nie stracić w oczach innych twórców i mecenasów, jak sugerował to Szwarc w przywołanym wyżej cytacie, być może Wyczółkowski usiłował przekonać samego siebie, że obrany kierunek poszukiwań twórczych jest słuszny. Niezależnie od motywacji, nieuprawnione wydaje się bagatelizowanie kierunku rozwoju kariery autora portretu „Feliksa Jasińskiego przy organach”. Twórca rozwijał przecież eksperymenty graficzne przez trzy dekady twórczości, podczas których tytułował i czuł się grafikiem. Poniższe analizy mają za cel ujawnić potencjał prac graficznych Wyczółkowskiego oraz wskazać cechy nowoczesnego *homo graphicus*, których zapowiedź ujawniają jego autoportrety.

Na koniec dodam, że równie istotny był dla Wyczółkowskiego gatunek wizerunku własnego. Związana z MNK historyczka sztuki Krystyna Kulig-Janarek zauważyła, że „[c]hyba jedynie Jacek Malczewski przewyższył Leona Wyczółkowskiego w liczbie wykonanych autoportretów.”¹⁵⁵ Na przestrzeni czterdziestu lat wykonał bez mała pięćdziesiąt portretów własnych: malarskich, graficznych, pastelowych, akwarelowych. Odrębną grupę stanowią przygotowawcze rysunki do kompozycji w innych mediach oraz kilkadziesiąt szkiców na pojedynczych arkuszach oraz kartach szkicowników. Przedstawiał się takim, jakim był, na wprost widza, bez wikłania się w zaaranżowane sceny, pozował zazwyczaj bez atrybutów. Bliżej mu do wizerunków ułożonego, pozującego pod krawatem Juliana Fałata (1853-1929) niż scenografa wplątującego siebie w coraz to nowsze sceny i stroje Jacka Malczewskiego (1855-1929). Ci nie byli tak elastyczni i zdystansowani w spojrzeniu na samych siebie jak

¹⁵² Tamże, s. 174.

¹⁵³ Tamże.

¹⁵⁴ Tamże, s. 187.

¹⁵⁵ Cyt. za: K. Kulig-Janarek, W. Milewska, *Leon Wyczółkowski 1852-1936. W 150. rocznicę urodzin artysty*, Kraków 2003, s. 106.

młodsze o dwadzieścia lat pokolenie Wandy Komorowskiej, Stanisława Wyspiańskiego (1869-1907) czy Wojciecha Weissa (1875-1950).

Stan badań

W ostatnich latach analiz twórczości Wyczółkowskiego przybywa, głównie w formie katalogów dzieł¹⁵⁶, publikacji pokonferencyjnych nierzadko związanych z wystawami¹⁵⁷ oraz artykułów naukowych¹⁵⁸. Prace artysty stanowiły też przedmiot badań konserwatorskich¹⁵⁹. Nie mniej istotnym źródłem wiedzy o artyście, jego metodzie pracy oraz poglądach na własny warsztat pozostaje wybór listów artysty oraz notatek i wspomnień pozostawionych przez jego znajomych zebrany przez Marię Twarowską¹⁶⁰. Co prawda grupa wizerunków własnych Wyczółkowskiego została dostrzeżony jako problem badawczy¹⁶¹ również w kontekście grafiki¹⁶², to jednak poza dedykowaną wystawą w MOB i przygotowanym do niej tekstem

¹⁵⁶ Oprócz katalogów wymienionych w niniejszym tekście zob. *Leon Wyczółkowski : artysta-profesor (1852-1936) w 160. rocznicę urodzin artysty*, red. M. F. Woźniak, Bydgoszcz 2012; *Wyczół w Japonii : inspiracje japońskie w twórczości Leona Wyczółkowskiego*, red. A. Król, kat. wyst., Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej "Manggha", 16.05-16.09.2012, Kraków 2012.

¹⁵⁷ Oprócz publikacji wymienionych w niniejszym tekście: *Architektura malowana, architektura rzeczywista, miasto z epoki Leona Wyczółkowskiego*, red. D. Bręczewska-Kulesza, Bydgoszcz 2012; *W kręgu Wyczółki*, red. M. F. Woźniak, mat. pokonferencyjne, 13.12.2012 r., MOB, Bydgoszcz 2013.

¹⁵⁸ Oprócz artykułów wymienionych w niniejszym tekście: D. Markowski, *Straty wojenne malarstwa w zbiorach MOB*, „Cenne, bezcenne/utraczone” 2007, t. 51, nr 2, s. 27-33; tenże, *Portret Jana i Juliana Dobrzańskich” pędzla Leona Wyczółkowskiego : historia, badania, konserwacja*, „Kronika Bydgoska”, t. 33, 2011, s. 219-233; W. Milewska, *Muzyka i muzyczność w malarstwie i grafice Leona Wyczółkowskiego*, „Bydgoski Rocznik Muzealny” 2011, nr II, str. 67-100; J. M. Sosnowska, „Gra w krykieta” Leona Wyczółkowskiego, w: *Sztuka nie-dawna. Kolekcja w muzeum*, Łódź 2012, s. 210-228; U. Makowska, *Balladyna w obrazach*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 218-238; W. Milewska, *Leon Wyczółkowski i Juliusz Słowacki : inspiracje, paralele, odniesienia*, „Bydgoski Rocznik Muzealny” 2013/2014, R. 3, s. 133-188; P. Wąsowski, *Architektoniczne struktury Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu w twórczości litograficznej Leona Wyczółkowskiego*, w: *Wielość w jedności : litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku : materiały z sesji naukowej 22-23 października 2015 roku*, red. B. Chojnacka, M. F. Woźniak, mat. pokonferencyjne, Bydgoszcz 2015, s. 93-104; M. Woszczyński, *Leon Wyczółkowski na ASP w Warszawie*, w: tamże, s. 105-115; M. Nowakowska, *Faun z sakiwką*, „Spotkania z Zabytkami : kultura, tradycje, pamiątki” 2016, nr 9/10 (40), s. 30-32; P. P. Czyż, „Skarbiec wawelski” Leona Wyczółkowskiego jako artystyczna refleksja nad dziejami Polski, „Rocznik MNW. Nowa seria” 2017, nr 6 (42), s. 127-136.

¹⁵⁹ D. Markowski, *O Wyczółkowskim inaczej – wybrane zagadnienia techniki i technologii malarstwa Leona Wyczółkowskiego*, „Bydgoski Rocznik Muzealny” 2011, nr II, s. 25-52; B. Staszewska, *Leon Wyczółkowski – technika pastelu, zagadnienie welurowych podobrazii płóciennych wykorzystywanych przez artystę*, „Bydgoski Rocznik Muzealny” 2011, nr II, str. 53-65; J. Czuczko, *Znaczenie podłoży papierowych w twórczości Leona Wyczółkowskiego*, „AUNC : Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2013, nr 44, s. 243-260; A. Marecka, *Analiza zagadnień badawczo-konserwatorskich pastelii z przełomu XIX/XX wieku, na przykładzie wybranych prac Leona Wyczółkowskiego, Stanisława Wyspiańskiego i Wojciecha Weissa*, mps pracy doktorskiej, ASP w Krakowie, Kraków 2018.

¹⁶⁰ M. Twarowska, *Leon Wyczółkowski : listy...*, dz. cyt.

¹⁶¹ D. Muszanka, *Listy i wspomnienia...*, dz. cyt., s. 67; Roman Konik, *Leon Wyczółkowski. Portret malarza*, Bydgoszcz 2019, s. 194-199; M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966, s. 187-192.

¹⁶² E. Łuskińska, *Wyczółkowski jako grafik*, „Krytyka. Miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce” 1913, R. 15, t. 40, s. 62-66.

kuratorskim Ewy Sekuły-Tauer¹⁶³ nie była dotąd przedmiotem odrębnych studiów. Także w ogólnych opracowaniach autoportretom poświęca się, pomimo ich znaczącej liczby, na ogół kilka zdań. Pokrewne zagadnienie portretów, mimo jeszcze bogatszej reprezentacji gatunku w twórczości Wyczółła, również znalazło się na marginesie zainteresowań. Wyjątek stanowią artykuły poświęcone wizerunkom profesorów krakowskiej ASP¹⁶⁴.

W jedynym więc tekście traktującym wyłącznie o wizerunkach własnych grafika, Sekuła-Tauer zarysowała ogólną charakterystykę wizerunków własnych Wyczółkowskiego na podstawie cytatów wypowiedzi samego artysty oraz krytyków z epoki. Podkreśliła wnikliwość obrazowania co ważniejszych momentów życia twórcy, takich jak wyjazdy zagraniczne czy profesura na krakowskiej ASP. Co podkreśliła autorka, to fakt, że Wyczółkowski zilustrował na swojej twarzy przede wszystkim upływający czas. Grafik miał szczegółowo odnotować w zmarszczkach mijające lata. W podsumowaniu sformułowana wniosek, że „[n]ie znajdziemy w jego autoportretach odbicia burzliwych przeżyć wewnętrznych, lecz kolejne fazy rozwoju artystycznego, a także przemiany związane z wyglądem i psychiką na przestrzeni kolejnych kilkudziesięciu lat życia.”¹⁶⁵ Sekuła-Tauer wyeksponowała kolejne oznaki starzenia się artysty, ale nie nazwała tych psychicznych zmian, jakie miałyby zajść w Wyczółkowskim. W podobnym tonie wypowiedział się przed pół wiekiem Mieczysław Wallis, nazywając autoportrety Wyczółkowskiego pretekstem do prowadzenia studiów światła i barwy. Krytyk co prawda wspomina o tym, że prace te są świadectwem starzejącego się fizys i zmian w psychice, choć są to wnioski ogólnie dotyczące uspokojenia tonów, wyciszenia barw¹⁶⁶. Śladem Wallisa podążyli inni komentujący. Powtarzali oni tezy o ograniczonej psychologizacji postaci wobec nacisku położonego na studium efektów malarskich i graficznych, skąd być może wynika dość powierzchowna ocena formy i symbolicznego znaczenia grafik Wyczółkowskiego. Podobna ocena, choć znacznie mniejszej skali, dotyczy również prac Wandy Komorowskiej.

Zarys twórczości graficznej Wandy Komorowskiej

¹⁶³ E. Sekuła-Tauer, *Leon Wyczółkowski o sobie : autoportrety : w 80. rocznicę śmierci artysty*, kat. wyst., MOB, 15.12.2016 – 27.02.2017, Bydgoszcz 2016, dz. cyt.

¹⁶⁴ A. Małkiewicz, *Leona Wyczółkowskiego portrety Mariana Sokółowskiego*, „Opuscula Musealia” 2010, t. 17, s. 51-57; *Pyszne młodopolskie głowy. Portrety profesorskie Leona Wyczółkowskiego*, kat. wyst., Muzeum UJ Collegium Maius, 12.10-31.12.2012, Kraków 2012; A. Lohn, *Portrety profesorskie Leona Wyczółkowskiego*, „Opuscula Musealia” 2012, t. 20, s. 89-108; A. Marecka, *Pastele Leona Wyczółkowskiego z kolekcji portretów profesorów Muzeum UJ – zagadnienia technologiczne i konserwatorskie*, „Opuscula Musealia” 2014, t. 22, s. 151-63.

¹⁶⁵ Cyt. za: E. Sekuła-Tauer, *Leon Wyczółkowski...*, dz. cyt., s. 15.

¹⁶⁶ M. Wallis, *Autoportrety polskich...*, dz. cyt. s. 187-192.

Jedną z pierwszych profesjonalnych polskich graficzek krakowianką Wanda Komorowska związała się z medium graficznym na całe życie. Studia rozpoczęła na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Baranieckiego w Krakowie pod kierunkiem Jacka Malczewskiego i Franciszka Siedleckiego. Od 1902 r. grafiki uczyła się w monachijskiej prywatnej Szkole Rysowniczej, prowadzonej przez grafików Johanna Brockhoffa (1871-1942) i Moritza Heymanna (1870-1937). Po dwóch latach udała się do Paryża na praktyki w zakładach graficznych należących do wykształconego wcześniej u Félixa Bracquemonda (1833-1914) Henri Bouteta (1851-1919). U popularnego wówczas autora wizerunków kobiet i miejskich scenerii uczył się m.in. Eugène Carrière (1849-1906)¹⁶⁷. Komorowska rozpoczęła następnie studia w – konkurencyjnej względem Akademii Julian – Akademii Colarossi pod opieką Emile Renarda (1850-1930), której słynnymi absolwentkami były Paula Modersohn Becker (1876-1907, uczyła się w 1901 i 1903 r.) i Mela Muter (1876-1967, również w 1901 r.). Akademia była popularna wśród obcokrajowców, była miejscem otwartym i nowoczesnym, umożliwiającym pracę z nagimi modelami. Po uzyskaniu wszechstronnej graficznej edukacji graficzka powróciła do Krakowa, w którym pozostała aż do śmierci w 1946 r.

Artystyczna biografia Komorowskiej różni się od drogi Wyczółkowskiego, który pozostawał w centrum krakowskiego świata artystycznego i nieustannie podróżował. Młodsza od niego artystka osiadła w rodzinnym mieście, nie założyła rodziny i wiodła skromne życie, którego odzwierciedleniem była jej sztuka. Twórczość graficzna artystki cyrkuluje bowiem wokół intymnych scen figuralnych z udziałem pojedynczych figur usytuowanych w nieokreślonych wnętrzach oraz martwych natur – znane są raptem dwa graficzne ujęcia plenerowe jej autorstwa, akwatinty „Kraków-Dębni” i „Na statku” (przed 1936)¹⁶⁸. Komorowska wielokrotnie przerabiała ten sam temat, ponieważ, jak dowiadujemy się z relacji jej siostrzenicy Anny Moeser, artystka nie miała możliwości opuszczenia Krakowa oraz z trudem znajdowała modeli¹⁶⁹. Obserwowała więc bacznie najbliższych, dzieci oraz samą siebie. Wypełnione melancholijnym spokojem kompozycje wykonywała głównie w technikach metalowych suchych (mezzotinta, sucha igła) i trawionych (akwaforta, akwatinta, miękki werniks) z wykorzystaniem kolorów o tonacji ziemi. Znane są także jej monotypie¹⁷⁰. Pracowała w domu, korzystając z własnej prasy. Wystawiała regularnie w Krakowie i w Warszawie, dwukrotnie we Lwowie (w latach 1917 i 1919 odbyły się dwie wystawy

¹⁶⁷ R. J. Bantens, *The Graphic Art of Eugene Carriere: Symbolism & Technical Innovation*, „The Print Collector's Newsletter” 1992, Vol. 23, No. 3, s. 90.

¹⁶⁸ K. Kulpińska, *Matryce, odbitki...*, dz. cyt., s. 128, przyp. 273.

¹⁶⁹ Tamże, s. 131.

¹⁷⁰ W. Milarski, *Wystawa prac malarskich kobiet*, „Świat” 1907, nr 28, s. 5-6.

Związku Artystek Polskich¹⁷¹). Dla kontrastu, Wyczółkowski zwiedził wiele miejsc w Europie, gdzie również wystawiał – był w Wiedniu, Paryżu, Berlinie, niezliczonych miejscach na terenie dzisiejszej Polski i Ukrainy, wyjechał do Włoch – nauczał na krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (później ASP), został nawet jej rektorem. Był człowiekiem towarzyskim i lubianym. Z tego też względu pozostało po nim istotnie więcej źródeł i pamiątek.

Konsekwencją mniejszej rozpoznawalności za życia jest również skromne rozpoznanie twórczości Komorowskiej w opracowaniach naukowych. Poza tym, jak podkreśliła Katarzyna Kulpińska, „[s]tatus artystek uprawiających grafikę w odniesieniu do ich kolegów grafików był niższy. Świadczy o tym fakt, że niewiele było kobiet na liczących się stanowiskach w zarządach związków grafików czy redakcjach czasopism branżowych.”¹⁷² Pamiętając o niższym statusie grafików w ogóle, graficzki właściwie pozostawały niewidocznymi w środowisku artystycznym. Nie znaczy to, że Komorowska nie posiadała wykrystalizowanych opinii o uprawianym medium – przeciwnie. Pisała:

Grafik przypomina średniowiecznego alchemika, wiecznie eksperymentuje – coś waży, grzeje, dmucha, pichci – ma nawet specjalną nazwę „kuchnia grafika”.
Każden ma swoją – zależną od zamięłowania eksperymentu.¹⁷³

W podanym cytacie pracująca w kilku różnych technikach graficzka prawdopodobnie podzieliła się swoim warsztatowym doświadczeniem. Jej umiejętności nie odbiegały od innych tworzących wówczas artystów, znała trud pracy budowy barwnych kompozycji z kilku matryc. Głębokie zanurzenie się w procesie druku oraz samoświadomość podejmowanych starań bez wątplenia wpisują działalność Komorowskiej w fenomen *homo graphicus*. Zresztą, porównanie artystów pracujących przy grafice do alchemików jest stałym toposem. Wieloetapowa praca i znajomość skomplikowanych procedur działania kwasu na matrycę zrównywano z tajemną wiedzą z pogranicza magii i przyrody. Związek grafiki z alchemią szerzej omówię przy analizie prac Jerzego Hulewicza z grupy Bunt.

Autoportrety Komorowskiej zainteresowały dotąd dwie badaczki. Irena Kossowska związała artystkę z graficznym *œuvre* Whistlera, jak i wielu tworzących wówczas grafików, w tym Józefa Pankiewicza i Jana Rubczaka (1884-1942), choć każdego z artystów Amerykanin

¹⁷¹ E. Matyaszewska, *Maria Wodzicka – zapomniana malarka ze Lwowa*, „Roczniki Humanistyczne” 2007, nr 4, s. 284-285; K. Staszak, *Działalność wystawiennicza związku artystek polskich we Lwowie*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 15, s. 48-61.

¹⁷² K. Kulpińska, *Matryce, odbitki...*, dz. cyt., s. 93.

¹⁷³ List Wandy Komorowskiej do Neli Samotyhy z 5 IV 1933 r., w: *Korespondencja Anieli Samotyhy 1901-1966*, t. 8, rękopis, BN 11021 III, k. 141-142.

inspirował w odmienny sposób¹⁷⁴. Komorowska „[w]ysmakowane gamy chromatyczne Whistlerowskich «symfonii» i «harmonii»” przekładała „na język barwnej akwatinty”, zaaranżowała „nurt intymistyczny”, „nurt wolny od narodowej tematyki i patriotycznej treści, w które uwikłana była rodzima sztuka przełomu wieków”¹⁷⁵ – i w tych ramach Kossowska interpretuje grafiki artystki. Przy czym w „Narodzinach polskiej grafiki artystycznej” badaczka odmówiła krakowskiej graficze pogłębionego studium psychologicznego jej modeli, ponieważ miała się ona skoncentrować „przede wszystkim na barwnych niuansach”¹⁷⁶. Podobnie jak u Wyczółkowskiego, przyznawanie pierwszeństwa relacjom przestrzennym, świetlnym i barwnym odejmuje twórczości Komorowskiej głębi i interpretacyjnego kapitału. Niejako przecząc tej ocenie Kossowska poświęciła osobny artykuł domniemanemu autoportretowi artystki z lat 1906-1910, którego ambiwalentność związku dwóch przedstawionych figur daje szerokie pole do analiz poświęconych ich tożsamości czy relacji przestrzennych. Autorka umieściła podaną grafikę w sieci anachronicznych skojarzeń z (auto)portretami ukazujących tę samą postać z wielu perspektyw, konstatując niemożliwość rozstrzygnięcia, w jakiej relacji znajdują się figury rozrysowane przez Komorowską.

Z kolei w ocenie Katarzyny Kulpińskiej, Komorowska konsekwentnie odrzucała dominujące w grafice „męskie” spojrzenie i rozwijała motywy określane jako kobiece, czyli portrety oraz kompozycje kwiatowe. Autorka była „niemal zupełnie «zamknięta» w tematach najbliższego otoczenia, (...) nie poruszała w swej sztuce problematyki związanej ze sferą zewnętrzną, publiczną”, „twórczo przetwarzała to, od czego nie mogła uciec”¹⁷⁷. Badaczka jako kontrargument względem oceny Kossowskiej co do ograniczonej ekspresji rysowanych postaci powołała się na wypowiedzi samej Komorowskiej, która wspominała o figlarności, a nawet karykaturalności przedstawionych postaci¹⁷⁸. Spojrzenie artystki na własną sztukę symbolicznie rozbraja tajemnicę wpisaną w senne figury jej bohaterów, odrzuca też przypisywaną jej pracom specyficzną, niezwykłą atmosferę. Żartobliwy charakter ujawni się z mocą w ostatnim z wykonanych autoportretów, w którym zaprezentowała się wraz z motywem nawiązującym do ikonografii *memento mori*. Przychyłam się do opinii Katarzyny Kulpińskiej, ponieważ z uwagi na zwodnicze wizualne i znaczeniowe „zasadzki” pozostawione

¹⁷⁴ I. Kossowska, *Narodziny polskiej...*, dz. cyt., s. 71-157.

¹⁷⁵ Cyt. za: taż, *Aporia: wielokrotnione...*, dz. cyt., s. 285.

¹⁷⁶ Cyt. za: taż, *Narodziny polskiej...*, dz. cyt., s. 230.

¹⁷⁷ Cyt. za: K. Kulpińska, *Matryce, odbitki...*, dz. cyt., s. 130, 139.

¹⁷⁸ Tamże, s. 131.

przez artystkę, grafiki Komorowskiej – oprócz walorów świetlnych i barwnych – stanowią świadectwo żywej wyobraźni i głębokiego zakorzenia w kulturze przełomu wieków.

Pierwszy autoportret: twarz jako medium

Wyczółkowski rozpoczął pracę w medium graficznym przed rokiem 1900, lecz dokładne ustalenie daty oraz wskazanie najstarszych kompozycji graficznych nastrocza nieco problemu, co zauważyła Danuta Muszanka (1923-1970) już w 1958 r.¹⁷⁹ Prawdopodobnie pierwsze oleolitografie powstały faktycznie na dwa lub trzy lata przed nowym stuleciem, ale z racji niesatysfakcjonujących wyników sam artysta uznał za prawdziwą grafikę dopiero „Autoportret”¹⁸⁰ wykonany w technikach wklęsłych. Aby uwiarygodnić tę decyzję, jeden z egzemplarzy ze zbiorów MNK (1902, akwatinta, akwaforta, sucha igła, rys. 17) Wyczółkowski opatrzył dedykacją „Feliksowi Jasińskiemu/ LWyczół/ pierwsza praca/ graficzna/ akwaTinta”. Podpis jest prawdopodobnie zabiegiem promocyjnym. Wyczółkowski mógł być pewien, że Jasiński z racji ich bliskiej znajomości¹⁸¹ pokaże tę grafikę środowisku mecenasów i kolekcjonerów, dzięki czemu artysta mógłby zasłynąć z udanego debiutu w grafice. Dedykacja ta jest też dowodem świadczącym o zasługach Mangghi w zainteresowaniu Wyczółkowskiego tym medium.

Blizsza lektura pierwszego autoportretu graficznego potwierdza, że jest to praca wczesna, wykonana przez osobę dopiero kształcącą się w technikach druku. Przemawia za tym sposób opracowania odbitki, która pokryta jest siatką gęstego szrafowania w akwatincie, akwafortie i z użyciem suchej igły, tak jakby autor chciał wykorzystać wszystkie dostępne techniki za jednym zamachem i tym samym zmaksymalizować wizualne efekty¹⁸². Zintensyfikowanie graficznego języka można postrzegać w kategorii metajęzykowej, ponieważ pierwszy autoportret mówi o samej grafice i sile jej wizualnego komunikatu. Przy czym pozostawienie ekspresyjnych śladów tej fascynacji niekoniecznie było działaniem świadomym, a wybrana forma – intencjonalna.

¹⁷⁹ D. Muszanka, *Litografia Leona Wyczółkowskiego*, Wrocław, Kraków 1958, s. 2.

¹⁸⁰ I. Jakimowicz, *Pięć wieków...*, dz. cyt., s. 109; J. Baziak, *Leon Wyczółkowski – kolejne życie*, Bydgoszcz 2012, s. 29-30.

¹⁸¹ A. Kluczevska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasiński i jego kolekcja w MNK*, Kraków 2014, s. 154, 160-165; D. Godyń, M. Laskowska, *Rysunki, akwarele i pastele z kolekcji Feliksa Jasińskiego w zbiorach MNK*, Kraków 2016, s. 27-38.

¹⁸² Karty informacyjne zbiorów BUW, MOB i MNK nie zawsze wymieniają te trzy techniki, czasem pomijają akwafortę, niekiedy suchą igłę. Po zbadaniu odbitek przyjmuję, że Wyczółkowski wykorzystał je wszystkie.

W graficznym debiucie Wyczół pokazuje swoje popiersie *en face* – to klasyczny portret z usytuowaną pośrodku kadru postacią łysawego mężczyzny o spokojnej aparycji. Mocne, płynące z górnego prawego rogu światło zatrzymuje się schodkowo na linii brwi, policzka, sięga też do krańców wąsów i prześlizguje się ku brodzie, dzięki czemu wydobywa postać z niemal całkowitej ciemności i podkreśla charakterystyczne cechy fizjonomii artysty. Dopiero po chwili widz orientuje się, że pomiędzy blaskiem zza postaci i wszechogarniającą czernią tła ujawnia się chaotyczna pajęczyna linii pokrywająca nieoświetlone partie modelu¹⁸³, która urozmaica i uatrakcyjnia wizerunek. Po oswojeniu się z mocnym światłocieniem oko dostrzega sieć smug, kreseczek i rys, która buduje postać Wyczółkowskiego. Natężenie linii sprawia wrażenie, jakby grafik dosłownie wydrapał swój wizerunek na powierzchni płyty. Kilkukrotne trawienia różnicują głębię szarości i czerni, wydobywają niuanse poszczególnych partii obrazu, szczególnie w obszarze szyi i ramion. Ujawniają się takie detale, jak ciemna plama oczodołu, zmarszczki przebiegające przy nosie, maleńki blik w prawym oku, gęste brwi oraz kozia bródka. Tło urozmaica szrafowanie biegnące wzdłuż lewego konturu postaci, które wraz z migoczącymi blikami uzyskanymi za pomocą zbrylonej kalafonii daje wrażenie światła sączącego się przez niewielką szczelinę ulokowaną za figurą modelu. Do języka wizualnych form dodać można jeszcze ubytek w górnym lewym rogu kompozycji, powstały na skutek przetrawienia lub fizycznego uszkodzenia matrycy, oraz ubrudzenia na krawędziach odcisku płyty. Podobne niedoskonałości dają znać o niepokorności medium, niezdyscyplinowaniu wykorzystywanego tworzywa, oporze materii. Wybrzmiewa tu odciskowa natura grafiki, co podsycza metajęzykowe jakości płynące z eksploatacji różnych technik i rodzajów śladu graficznego w autoportrecie. Wyczółkowski korzysta z porównywalnego repertuaru środków w o cztery lata późniejszym „Autoportrecie w popiersiu na wprost” (1906, akwatinta, rys. 18), poprzedzonym olejem na płótnie (1906, rys. 19). W przypadku obu prac powtórzona zostaje kompozycja oraz sposób oświetlenia znane z pierwszego graficznego autoportretu. Autor powtarza też efekt rozproszonego światła przy krawędzi kompozycji, a dzięki lawowaniu eksponuje fakturę papieru. Malarska w formie akwatinta buduje postać i tło bogatymi w materialne niuanse warstwami brązowego tuszu. We wcześniejszych autoportretach malowanych farbami na ogół brak takiej odważnej manifestacji medium¹⁸⁴.

¹⁸³ Nie wszystkie odbitki ujawniają to intensywne szrafowanie. Na przykład do wykonania egzemplarzu znajdującego się w zbiorach BUW użyto zbyt dużo farby drukarskiej, co sprawiło, że kompozycja ta operuje jednorodnymi plamami czerni, a kreskowanie jest w części kompozycji niewidoczne (BUW, nr inw. 3137).

¹⁸⁴ Choć nierzadkie są u Wyczółkowskiego zamaszyste pociągnięcia pędzla czy widoczne impasty, jak w kompozycji dedykowanej Jagodzie (*Autoportret*, 1902, olej, 45x68 cm, dedykacja g.l. – "L. Wyczółkowski 1902

Również na tle wizerunków innych grafików kompozycja Wyczółkowskiego wypada oryginalnie, gdyż mało który grafik decydował się w pierwszych dekadach XX w. na manifestację używanych narzędzi. Znalazłam trzy takie przykłady. Pierwszym z nich jest powstały przeszło dwadzieścia lat po pierwszym autoportrecie Wyczółła „Autoportret bez brody” Konstantego Brandla (1920, sucha igła, rylce, rys. 20), warszawskiego grafika mieszkającego na stałe w Paryżu, który niemal dorównuje Wyczółkowskiemu w eksploracji technik rytych i trawionych. Grafika przedstawia popiersie artysty otoczone chmurą kresek, rys i punktów. Dla wzmocnienia autotematycznego kontekstu artysta pozuje z narzędziami w rękach, dając tym samym świadectwo graficznej tożsamości. Innym przykładem jest akwaforta ucznia Wyczółkowskiego, Józefa Pieniążka (lata 20 XX w., akwaforta, rys. 21). Zarysowania w różnym natężeniu otaczają oficjalny w wyrazie wizerunek mężczyzny, ale to, co szczególnie przykuwa uwagę, to wyraźny odcisk i okrągłe otwory w rogach kompozycji. Są one śladem po mocujących nitach, które służyły artystom do ustabilizowaniu płyty, aby łatwiej było pracować na matrycy, a po ukończeniu obrazu zazwyczaj je maskowano. Pieniążek zdecydował inaczej, co nadaje autoportretowi roboczego charakteru, który ujawnia kulisy graficznej pracy. Kolejny uczeń Wyczółkowskiego Wojciech Weiss podjął podobną próbę zmierzenia się z graficznym tworzywem w autoportrecie z 1940 r. (drzeworyt, rys. 22). Weissa interesował przede wszystkim proces odbicia tej kompozycji, ponieważ z różną siłą i zazwyczaj niedostateczną ilością farby powielał swój wizerunek, dzięki czemu uzyskał różnorodne efekty zamglenia. Weiss przyjął te „błędy” w sztuce druku za zadowalający wynik pracy, podważając tym samym ściśle reguły panujące w obrębie tradycyjnego warsztatu.

Koncentracja na materii obrazu wskazuje na metagraficzny¹⁸⁵ ładunek pierwszego autoportretu Wyczółkowskiego pracy, na istotność procesualnego wymiaru grafiki oraz graficznego gestu. W pracy nad graficznym wizerunkiem Wyczół zetknął się po raz pierwszy z rutyną grafika: z przygotowaniem narzędzi i kwasu, wyborem farby drukarskiej, z kalibracją nacisku wałka na arkusz papieru. Nacisk w grafice to fizyczna bliskość między twórcą a materią graficzną, którą mierzy się siłą naporu igły na płytę, mocą wbijania ryłca w linoleum, ciężarem prasy napierającej na matrycę i napędzanej siłą mięśni.

dla Jagody”) czy niezamalowane barwne podłoże, to metody te wspierają wrażeniową natychmiastowość oraz malarską zręczność, nie zaś refleksję nad specyficznymi właściwościami tego medium.

¹⁸⁵ Analogiczny do malarstwa termin metagrafiki nie zaistniał dotąd w literaturze poświęconej historii sztuki. Słowo „metagrafia” wyraża sposób wizualizacji tekstu poetyckiego przy użyciu „hieroglifów” łączących grafikę czy malarstwo w analizie poezji konkretnej (G. Gazda, *Poezja konkretna – zamknięty rozdział awangardowej korespondencji sztuk*, w: K. Kardyni-Pelikánová, *Literaria Humanitas. VIII. Komparatistika – Genologie – Translatologie*, Brno 2000, s. 139). Z kolei wariacje anglojęzycznego terminu (*metaprint*, *metagraphics*) dotyczą zjawisk medycznych i technicznych.

Istotność nacisku jest uchwytna zwłaszcza w procesach druku wklęsłego i wypukłego, do opisu których używa się następujących sformułowań: cięcie, rycie, wycinanie, grawerowanie, żłobienie, dłubanie (w matrycy), trawienie (za pomocą kwasu), odbijanie (ręczne, mechaniczne), piłowanie (krawędzi płyty), odrywanie (gotowej odbitki od matrycy), ostrzenie (narzędzi), rozdieranie (papieru), wałkowanie. Ostre materiały i żrące substancje sugerują włączenie do wokabularza słów takich jak ukłucia, zadrapania, rysy, rany¹⁸⁶. Te dynamiczne czasowniki oznaczają kontrolowaną przez wykonawcę akcję, czynności wymagające siły mięśni lub użycia dodatkowych narzędzi, surowców. W dużym stopniu ewokują zmianę manipulowanej powierzchni przez zdecydowaną ingerencję, a także intensywny ruch rąk. W pierwszym autoportrecie graficznym Wyczółkowski użył pełni sił, aby wtłoczyć swój wizerunek w płytę, jakby chciał mieć pewność, że jego twarz w istocie zostanie „odbita”, „wtłoczona” i „zreprodukowana”, stąd wielokrotne trawienia oraz energia włożona w uzyskanie gęstego kreskowania. To pierwsze spotkanie rąk artysty z matrycą i odbitkami nazwać można za czeskim filozofem Vilémem Flusserem¹⁸⁷ (1920-1991) gestami uchwycenia (*apprehending*) i pojmwania (*comprehending*)¹⁸⁸. Kierowane ciekawością dłonie intensywnie badają rzecz wcześniej nieznaną i decydują się na jej przekształcenie, a wygląda to następująco: „nagle obie ręce próbują odcisnąć na przedmiocie wartość, kształt, formę; lewa ręka stara się wcisnąć przedmiot w formę, a prawa – odcisnąć formę na przedmiocie.”¹⁸⁹ Flusser nieintencjonalnie operuje słowami właściwymi dla wklęsłodruku: grafik pokonuje opór materii (przez nacisk) i siłą „wciska” swoją twarz w powierzchnię matrycy, pozostawiając trwałe i głębokie, bo ryty lub trawione, ślad swojej obecności udokumentowany mocnym odciskiem płyty ramującym właściwą kompozycję. W podobnym duchu ukazał to francuski fenomenolog Maurice Merleau-Ponty:

Między moimi rękami, między mną a przedmiotem, do którego się odnoszę,
istnieje «odstęp» wypełniony cielesną tkanką, która sprawia, że jestem już zawsze
w świecie, jestem zawsze w jakimś kontekście,
stanowiąc swoiście rozumiany «element» pewnej całości.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Nacisk ma także znaczenie w kontekście politycznym, siłowym: „W procesie powstawania odbitki graficznej matryca odciska obraz na papierze, czyli wywiera presję, łacińskie słowo *premo, pressi, pressum* – cisnąć, wyciskać, wytłaczać. Od tego słowa z kolei wywodzą się takie terminy stosowane do przekazu artystycznego jak impresja – wrażenie i ekspresja – wyrażenie. Lecz także łacińskie *presso*, oznacza uciskać, przytłaczać, a rzeczownik *repressor*, to określenie pogromcy i tyra. Stąd wypływa termin represja, szykana, przemoc”, cyt. za: T. Gryglewicz, *Matryca przemocy*, w: *Akademia 2007+*, red. M. Juda, Katowice 2009, s. 249.

¹⁸⁷ V. Flusser, *Kultura pisma : z filozofii słowa i obrazu*, Warszawa 2018.

¹⁸⁸ O znaczeniowych niuansach między terminami w języku angielskim: tamże, s. 20, przyp. 1.

¹⁸⁹ Cyt. za: tamże, s. 25.

¹⁹⁰ Cyt. za: M. Morawska, *Tajemnica żywej cielesności : fenomenologia w ujęciu Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Michaela Henry'ego*, „Sztuka i Filozofia” 2008, nr 33, s. 143.

Słowa Merleau-Ponty'ego o trwałym złączeniu twórcy z materią i pozostawieniu śladu w przedmiocie i (metaforycznie) samym siebie przyrównać można do ideowego „złączenia się” z graficzną materią dzięki procesowi druku oraz naciskowi. Poza tym, jak zauważył historyk sztuki i teatrolog Rafał Solewski, „kontrolowanie używanej fizycznej siły wyraża i kontroluje psychikę.”¹⁹¹ W pierwszym graficznym autoportrecie Wyczółkowski określił swoją obecność w samym materiale, pozwalając narzędziom wybrzmieć na powierzchni swojej twarzy, która sama staje się medium. Być może w ten sposób grafik stworzył swego rodzaju „autoportret” samej grafiki, ponieważ tak wyraźnie zaakcentował właściwości tego medium. Ujawnienie obecności matrycy w technice wklęsłej wymagało podjęcia świadomych działań, gdyż materia blachy na ogół stroni od ujawnienia się – inaczej niż w przypadku drzeworytu, którego wypukłości chętniej odsłaniają potencjał naturalnego materiału ¹⁹² . A w pierwszym autoportrecie artysta eksponował gesty obcowania z materią przez głębokie rycie, użycie kalafonii, pozostawienie ubrudzonych krawędzi odcisku płyty oraz nie maskował uszkodzeń matrycy. Tym samym wysłał komunikat o świadomym, ale i śmiałym na tym etapie twórczości sposobie pracy w nowej dziedzinie.

„Autoportret” z 1902 r. jest jednym z nabierających na sile głosów wybrzmiewających już od XIX w. w sprawie uniezależnienia grafiki od jej wizerunku mechanicznej, oddalonej od twórcy metody produkcji obrazu. Ukazanie śladów pracy na matrycy było jednym z istotnych gestów przełamujących ten pogląd. Jak podkreślił Sebastian Dudzik, „[z]wrócenie uwagi na matryce i stopniowe ujawnianie jej obecności w odbitkach stanowiło z pewnością istotny przełom w myśleniu graficznym”¹⁹³, bo skierowało twórców ku obiektowi, który dotąd traktowano przedmiotowo i w kategorii pośredniego narzędzia prowadzącego do powstania obrazu. Choć dla Wyczółkowskiego celem procesu była odbitka, o czym poświadczają wspomnienia o perfekcjonizmie artysty wyrażonym przez wysokie wymagania w stosunku do jakości odbitych egzemplarzy¹⁹⁴, to wizualny manifest zawarty w rzeczonym autoportrecie symbolicznie otworzył drogę eksperymentatorom tworzącym w powojennych dekadach: Halinie Chrostowskiej (1929-1990), Henrykowi Ożógowi (ur. 1956), Antoniemu

¹⁹¹ Cyt. za: R. Solewski, *Grafika i sztuka czasów rewolucji cyfrowej. Wstęp do dyskusji*, w: *Od grafiki warsztatowej do mediów cyfrowych : doświadczenie pokoleniowe artystów przełomu XX i XXI wieku*, red. M. Raczek-Karcz, Kraków 2014, s. 91.

¹⁹² S. Dudzik, *Język procesu...*, dz. cyt. s. 68-69.

¹⁹³ Cyt. za: tamże, s. 35.

¹⁹⁴ „Żadna odbitka go nie zadowalała. Szedł z pasją i uporem do jakiegoś niedościgniętego wyrazu, roztopiającego się w czerni i bieli mnogością odcieni, które grały na jego siatkówce (...). Entuzjazm nad każdą odbitką, a potem nagłe oziębienie i nowe, wciąż nowe próby i nowe rozczarowania – to droga jego problemów graficznych, wiodąca w nieskończoność.” Cyt. za: *Z rozmowy o Wyczółkowskim z prof. Szwarcem 12 I 1937 r.*, w: D. Muszanka, *Listy...*, dz. cyt., s. 137.

Starczewskiemu (1924-2000) i wielu innym. Poza tym, to, że ujawnienie matrycy nastąpiło właśnie w gatunku autoportretu, jest także przekonującym świadectwem graficznej tożsamości Wyczółkowskiego. Artysta podkreślał swoją identyfikację jako *homo graphicus* wprost w późniejszym etapie życia, jak choćby w komentarzu do przygotowywanej jubileuszowej wystawy krakowskiej w 1932 r.:

„Jestem grafikiem, tymczasem pomijają moją grafikę...
Będę wyglądał jak pies bez ogona. (...)
Przykrość mi zrobili, że grafikę pominęli.”¹⁹⁵

Już trzydzieści lat wcześniej zrodziła się i ukazała samoświadomość Wyczółkowskiego, który na wczesnym etapie twórczej pracy graficznej skupił się na zaakcentowaniu gestu w nowym wówczas dla niego medium wyrazu.

Pierwszy autoportret: maska

O miano pierwszego autoportretu kobiecego w grafice walczą dwie kompozycje Wandy Komorowskiej: grafika przywołana wcześniej jako obiekt badań Ireny Kossowskiej z lat 1906-1910 r.¹⁹⁶ (ok. 1906-1910, akwaforta, rys. 23) oraz akwaforta z 1910 r. zatytułowana po prostu „Autoportret” (rys. 24). W poniższej analizie skoncentruję się więc na tym drugim z wymienionych wizerunków, co do którego mamy pewność, że w istocie przedstawia autorkę.

Zbudowane z zielonych odcieni akwafortowe wyobrażenie Marii Komorowskiej oparte jest o relację ukośnych linii, w które wpisana jest siedząca przy stole postać graficzki. Odchylający się od blatu ku lewej granicy obrazu korpus figury równoważą pochylona głowa oraz wyciągnięta do przodu ręka. Ułożona prawdopodobnie wzdłuż krawędzi stołu, sięga palcami do przeciwnego krańca kompozycji. Ruch kobiety na – być może – bujanym fotelu wspiera diagonalne kreskowanie w tle, abstrahujące sylwetę niemal zupełnie z otaczającego świata. Dzięki mocnemu kontrastowi ciemnych włosów i okrytych cieniem powiek z nieopracowanymi policzkami i czołem, które przybrały barwę papieru, twarz stanowi najsilniejszy punkt kompozycji. Otulają ją miękko opadające na szyję ciemne włosy, uczesane z przedziałkiem i zebrane ku górze w dwa koki. Pod bujnymi brwiami głęboko osadzone niewielkie, jakby zmrużone i nieco skośne oczy są całkowicie zaczernione, przez co oblicze

¹⁹⁵ Cyt. za: [Wystawa jubileuszowa w Krakowie, 1932], w: Tamże, s. 237.

¹⁹⁶ Kompozycję opatrzonego kilkoma tytułami: *Dwie kobiety, Dwie głowy* (I. Kossowska, *Narodziny...*), *Autoportret przed lustrem, Przyjaciółki* (w zbiorach MNWr). Zob. K. Kulpińska, *Autoportret artystki...*, dz. cyt., s. 225.

zbliża się raczej do maski niż mimetycznego portretu. Długi nos rzuca niewielki cień, podobnie jak wydatna górna warga.

Technika kwasorytu, diagonalny schemat kompozycyjny oraz oblicze modelki wpisują ten autoportret w ramy grafiki impresjonistycznej. Zdominowana przez impresjonistów-malarzy od lat sześćdziesiątych XIX w. akwaforta zyskała w tych kręgach popularność dzięki łatwości wykonywania szkicu, a także ze względu na jej multiplikacyjny potencjał. Myślano o niej jako o nośniku pozwalającym na rejestrację scen nasyconych nastrojem ulotnej chwili. Artystki zajmujące się grafiką sięgały właśnie po tę technikę, aby, podobnie jak Komorowska, komponować zapis domowych zajęć, spotkań z dziećmi i intymnych chwil z bliskimi.

Punkty wspólne między twórczością Komorowskiej a przedstawicielkami impresjonizmu widać szczególnie na przykładzie wizerunku własnego amerykańskiej, ale związanej ze środowiskiem francuskim malarki i graficzki Mary Cassatt (1844-1926). Wykonany w latach 1889-1890 autoportret „Reflection” (ang. odbicie, refleksja) (sucha igła, rys. 25) ogranicza się do całościowego przedstawienia jej siedzącej postaci. Ubrana w długą suknię i nieodłączny kapelusz na głowie, pozuje z nogą założoną na nogę i zwraca twarz ku odbiorcy. Jak wskazała historyczka sztuki Nicole M. Georgopoulos w artykule poświęconym temu obrazowi, tytuł grafiki na pozór nie koresponduje z prostą budową kompozycji oraz rozluźnioną postawą figury kobiety, lecz w istocie jej komfort komunikuje o pewnym spokoju, wewnętrznej harmonii pozwalającej na chwilę „z samą sobą”, ze swoimi myślami. Wykorzystanie przez Cassatt techniki graficznej – a nie np. rysunkowej – w trójnasób odpowiada wieloznaczności konotowanej przez tytuł kompozycji: autoportret powstał w efekcie odciskania, jest na poziomie symbolicznym lustrzanym odbiciem rzeczywistej postaci artystki oraz stanowi procesualny akt refleksji umożliwiony najpierw przez naniesiony na matrycę rysunek, a następnie przez proces pozostawiania dalszych śladów, czyli przez drukowanie. Poza tym, wybór suchej igły, techniki prostszej od akwaforty, bo niewymagającej trawienia w kwasie, w opinii Georgopoulos także wspiera tytułowy akt namysłu¹⁹⁷.

Tym samym „Reflection” to wręcz ilustracyjny przykład wieloznaczności wpisanej w fenomen *empreinte*, akcentujący korespondencję między graficznym obrazem a wielostopniowym, nieprzewidywalnym w rezultatach, heurystycznym aktem – istnieje bowiem przeszło pięć stanów kompozycji, na których obserwować można zmiany nanoszone kolejno przez artystkę. Cassatt wyraźnie testowała różne rozwiązania kompozycyjne (dodała

¹⁹⁷ N. K. Georgopoulos, *Rethinking Mary Cassatt's Reflection as a Self-Portrait*, „Print Quarterly”, Vol. XXXV, nr 4, December 2019, s. 425-438.

wyobrażenie swojego pupila, które następnie usunęła, choć kontur jego postaci widoczny w miejscu długiej sukni na wysokości butów), natężenie koloru, poprawiała szczegóły i sprawdzała je na kolejnych próbnym odbitkach, aby zobaczyć, co się wydarzy. Tak powstałe nowe własności autoportretu uruchamiają łańcuch kolejnych wizualnych napięć w obrazie, dostarczają dotykowych wrażeń, zmieniają wydźwięk kompozycji. Dwuelementowość *empreinte* gwarantuje nowe rozwiązania i dla artystki, i dla widzów jej wizerunku. Naturalnie, postawa Cassatt również wpisuje się w ramy tożsamości *homo graphicus*, ponieważ w jednym tylko wizerunku własnym zawarła ideę graficznej refleksji, która dokonuje się za pomocą aktów odbijania. To nowoczesny sposób myślenia wykraczający poza technikę druku i – w tym konkretnym przypadku autoportretu Cassatt – otwierający heurystyczne, anachroniczne konteksty: autorefleksyjne, tożsamościowe, artystyczne, historyczne (historia sztuki, mody), społeczne (miejsce kobiet i artystek w społeczeństwie, miejsce Amerykanek w Europie itd.).

Nie mam wątpliwości, że *empreinte* Wandy Komorowskiej w równym stopniu co „Reflection” obfituje w odciskowe jakości i proponuje widzom autoportret o rozległym ciągu skojarzeń i wewnętrznych napięć. Aby je opisać, cofnę się do wizualnego zaplecza impresjonistów, w skład której wchodzi także sztuka japońska¹⁹⁸. Piotr Splawski w pracy doktorskiej poświęconej japonizmowi¹⁹⁹ w rodzimym malarstwie i grafice wymienił Komorowską wśród artystek i artystów, którzy okazjonalnie dawali wyraz inspiracjom kulturze Wysp Japońskich²⁰⁰. Związany w Polskim Instytucie Studiów nad Sztuką Świata badacz w obszernym opracowaniu wymienił co prawda głównie kompozycje kwiatowe oraz trzy pejzaże autorstwa Komorowskiej za spełniające podane kryteria japonizmu²⁰¹, niemniej również w pierwszym z jej autoportretów widoczne są wpływy tego kręgu kulturowego. Świadczy o tym przede wszystkim twarz postaci, zbliżającą ją do wyobrażenia *bijin-ga*,

¹⁹⁸ Zdzisław Kępiński wyróżnił dwie fale inspiracją sztuką japońską w sztuce XIX w.: najpierw w latach sześćdziesiątych, gdy „[w]ykorzystano wówczas dorywczo jej dekoracyjność dla sporadycznych atrakcji w ramach naturalistycznie pojętych obrazów, a potem szeroko rozpracowano pewne jej wątki tematowe dla zwiększenia ostrości naturalistycznego spojrzenia na prawdę życia bieżącego”, a następnie w dziewięćdziesiątych, gdy osiągnęło znacznie większą popularność. Cyt. za: Z. Kępiński, *Impresjoniści u źródeł swych obrazów*, Wrocław 1976, s. 21.

¹⁹⁹ Japonizm to „pojemne określenie zakładające znajomość sztuki japońskiej”, które pojawiło się „po raz pierwszy w 1872 roku równolegle u dwóch francuskich autorów: publicysty Jule’s Claretiego oraz krytyka i kolekcjonera sztuki Dalekiego Wschodu Philippe’a Burty’ego. Burty posłużył się nim, postulując stworzenie nowej dziedziny nauki badającej zapożyczenia artystyczne, historyczne i etnograficzne ze sztuki japońskiej”, przy czym chodziło mu nie tylko o dosłowne «zapożyczenia», lecz o wielopoziomowe interpretacje i inspiracje.” Cyt. za: A. Król, *Japonizm polski*, Kraków 2011, s. 11.

²⁰⁰ P. Splawski, *Japonisme in Polish Pictorial Arts (1885 – 1939)*, mps pracy doktorskiej, University of the Arts Londyn, Londyn 2013. URL: https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/6205/1/Splawski,_Piotr.pdf [dost. 16.06.2023]

²⁰¹ Tamże, s. 214.

czyli tradycyjnej figury pięknej kobiety uosabianej przez kurtyzany w ramach stylu *ukiyo-e*, obecnego w sztuce od XVII do XIX w. Drzeworyty i obrazy malarskie przedstawiały m.in. ideał subtelnych, wytwornie ubranych młodych panien o wielu talentach, często w erotycznym kontekście. W końcu wieku XIX te graficzne postaci stały się symbolem pasywnego przedmiotu seksualnych męskich fantazji dla toczącej się debaty publicznej o miejscu kobiet w społeczeństwie, rodzajem nostalgii za „starym porządkiem” w kontekście zmieniającego się modelu rodziny²⁰². Misternie upinane czarne włosy były jednym z elementów wystudiowanego wizerunku *bijin-ga*. Układane i podtrzymywane przez akcesoria koki zbliżały fryzury do form artystycznych. Włosy Komorowskiej, mimo braku widocznej biżuterii, kształtem przypominają nieco style *bai-mage* czy *maru-mage*²⁰³. Skośne oczy oraz biała, pozbawiona niedoskonałości i wypudrowana cera postaci krakowskiej artystki to również cechy japońskiego wyobrażenia ideału. Wśród słynniejszych grafik tego typu należą prace Kitagawy Utamaro I (ok. 1754 – 1806), reprezentatywnego przedstawiciela sztuki okresu Edo. Pochylone głowy o niewielkich ustach jak pąki oraz wykrojona nad czołem wyraźna linia włosów mogły stanowić bezpośrednią inspirację dla Komorowskiej podczas pracy nad autoportretem (1794-1795, drzeworyt, rys. 26).

Leon Wyczółkowski również uległ modzie na sztukę azjatycką, której narzędzia wizualne przeniósł na język własnych martwych natur, a także na słynny wizerunek własny w barwnym chińskim kaftanie (1911, pastel, rys. 27). Grafik jedynie przyjął element obcej kultury jako atrybut, kaftan służył celom jedynie estetycznym – czym wpisał się w generalną ideę sztuki japońskiej, która odpowiadała hasłu *l'art pour l'art*. Podobnie postąpił kilkanaście lat później wileński grafik Gracjan Achrem Achremowicz (1889-1942) w barwnym drzeworycie, na którym przedstawił się pod krawatem i z fajką w ustach. Japońska stylizacja obejmowała gładki, ciemny kontur, rozmyte tło oraz pionowy w układzie monogram, nawiązujący do pisma *kanji* (rys. 28). W mojej ocenie, w przeciwieństwie do tu wymienionych, Komorowska wcieliła swoją postać w dalekowschodnią scenografię, stając się aktywną uczestniczką tamtej kultury. Na ogół japońskie twarze-maski, tak jak inne, „które wyszły z użycia albo zostały wyrwane z kontekstu swego przeznaczenia, służyły zaspokajaniu ciekawości”, a „wszelkie analogie z własną twarzą pozostawały poza polem widzenia.”²⁰⁴ Jednak Komorowska cechy *bijin* zaadoptowała do swojego wyglądu, do pewnego stopnia stając

²⁰² A. Tobin, *A Solution to "The Woman Question": Envisioning the Japanese Woman in the Bijin-ga of Japan's Modern Print Designers*, mps pracy licencjackiej, Oberlin College, Oberlin 2011. URL: <https://digitalcommons.oberlin.edu/honors/426/> [dost. 16.06.2023]

²⁰³ S. J. Goodwin, *The Shape of Chic: Fashion and Hairstyles in the Floating World*, kat. wyst., Yale University Art Gallery, 18.03. – 4.05.1986, New Haven 1986.

²⁰⁴ Cyt. za: *Faces*, s. 55.

się na chwilę japońskim ideałem. A fakt, że Utamaro i jemu współcześni przedstawiali wizerunki kurtyzan, nadaje autoportretowi Komorowskiej inny kontekst społeczno-kulturowy, w którym to Europejka przyjmuje standardy piękna ściśle wynikające z reguł narzuconych przez patriariat na innym kontynencie.

Jeszcze innym elementem wpływającym na odczytanie pierwszego wizerunku własnego są kontury przedmiotów usytuowane na marginesie kompozycji, tuż przy prawym górnym rogu grafiki. Układ kilku pionowych i pękatek elementów przypomina zarysy okiennic i ich dekoracyjną oprawę, być może stojącą lampę. Ekspresyjne kreskowanie w tle postaci nie sięga krańców obrazu, dzięki czemu ten niewielki detal pozostaje czytelnym, choć umyka on uwadze przez koncentrację treści obrazu po jego lewej stronie. Podobne niedopowiedzenia i „nieściśłości” były przedmiotem zainteresowania Dario Gamboniego, który w obszarze sztuki nowoczesnej prześledził zjawisko obrazów przypadkowych, ukrytych oraz potencjalnych²⁰⁵. Fragment autoportretu Wandy Komorowskiej spełnia kryteria ostatniego terminu obejmującego wieloznaczne jakości obrazu, których ślady autor intencjonalnie pozostawił odbiorcy do interpretacji. Niejednoznaczność zarysu kształtów w analizowanym wizerunku Komorowskiej skłania do refleksji nie tyle nad ich odniesieniem do rzeczywistości – co konkretnie przedstawiają – a nad intencją autorki i ich funkcją w obrazie. Naturalnym skojarzeniem jest utożsamienie tych konturów z pewną wizualizacją myśli, w których pograżona jest postać autorki. Margines kompozycji odkrywa być może imaginacyjny świat istniejący poza logicznym porządkiem, pewne alternatywne uniwersum intymnej refleksji. Choć wygląda na to, że kontury odnoszą się do wyposażenia przestrzeni, w której znajduje się postać graficzki, ich wizualna naskórkowość odsuwa się od zbudowanej mocnym światłowaniem i ekspresyjnym kreskowaniem Komorowskiej. Jej wizualny ciężar wręcz odbija od siebie delikatnie zarysowane okiennice.

Warto nadmienić, że technika akwaforty umożliwia poprawę rysunku na blasze nawet po jego wytrawieniu, wystarczy bowiem przykryć niechciany fragment werniksem. Autorka podjęła więc świadomą decyzję, aby pozostawić zarys przedmiotów prawdopodobnie właśnie po to, by opatrzyć autoportret pewnym fantazyjnym naddatkiem. W drugim ze wspomnianych wizerunków własnych Komorowskiej wieloznaczności wpisane są w same figury dwóch kobiet, ponieważ nie sposób ustalić, czy są one jedną i tą samą osobą pozującą przed lustrem, czy jednak artystka zaprezentowała się w asyście. W portretach członków rodziny czy innych

²⁰⁵ D. Gamboni, *Potential images : ambiguity and indeterminacy in modern art*, tłum. M. Treharne, Londyn 2002.

modeli graficzka zdaje się unikać podobnych nieokreśloności, mogąc dać upust wyobraźni tylko w wizerunkach własnych.

Grafiki Komorowskiej korespondują z badanymi przez Gamboniego dziełami – także autoportretami – belgijskiego twórcy Jamesa Ensora (1860-1949) czy słynnymi z powodu owych niejednoznaczności pracami Odilona Redona (1840-1916), których obrazowe palimpsesty pozostawiają otwarte pole do analiz. Czas *fin-de-siècle* i poprzedzający go okres impresjonizmu obfitowały w efemeryczne scenerie, powstałe z połączenia pracy fantazji i eksperymentów optycznych na papierze czy płótnie. Na koniec powrócę do Jamesa Abbotta Whistlera, którego, jak wskazała Irena Kossowska, twórczość stanowiła inspirację dla Komorowskiej. Dla amerykańskiego malarza

nieplanowany ruch pędzla lub przypadkowe odkrycia w użytych materiałach odgrywają ważną rolę w tych obrazach [„Nokturnach” – przyp. AF], spokrewnionych ze sztuką Dalekiego Wschodu, na co wskazuje sygnatura Whistlera przypominająca pieczęć.

Podobnie jak w przypadku Moneta, wybór czasu i miejsca sprzyja ulotności i niejednoznaczności obiektów. Czy lekko ukośna smuga marszcząca powierzchnię Tamizy reprezentuje falę, pień drzewa czy (co bardziej prawdopodobne) łódź? Czy pociągnięcia pędzla na pierwszym planie to ptaki czy trzciny? Te semantyczne rozchwianie nie jest wynikiem nieostrości, ale estetycznej intencji²⁰⁶.

Strategia przyjęta w autoportrecie przez Komorowską jest echem whistlerowskiego „semantycznego rozchwiania”, dzięki któremu uniknęła powierzchowności przedstawienia.

Koncentracja na twarzy

Wystawa i towarzyszący im katalog „Od pomysłu do dzieła. Leon Wyczółkowski”²⁰⁷ prezentowała w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy liczne prace skupione na wybranych motywach, za pomocą których ukazano wieloetapową drogę artysty prowadzącą do wyłonienia najlepszego ujęcia. Kuratorka wystawy Ewa Sekuła-Tauer wyodrębniła m.in. prace powstałe w Ukrainie (artysta przebywał tam w latach 1883-1893 z przerwami na wyjazdy do Warszawy, 1894-1897, 1903, 1911). Pobyt u Władysława Branickiego dał Wyczółkowskiemu możliwość prowadzenia licznych studiów w plenerze, podczas których malował pracujących przy wykopach i przy rzece, a także zwierzęta i otaczającą naturę. W niniejszym podrozdziale przyjrę się zasygnalizowanemu przez Sekułę-Tauer szczególnemu sposobowi pracy artysty nad autoportretami na podstawie ukraińskiego zbioru. Szczególnie interesuje mnie w nich ta cecha twórczości autoportretowej Wyczółkowskiego, jaką jest repetycja twarzy i idąca z nią

²⁰⁶ Cyt. za: tamże, s. 66.

²⁰⁷ E. Sekuła-Tauer, *Od pomysłu do dzieła. Leon Wyczółkowski*, kat. wyst., 28.01-3.04.2016, MOB, Bydgoszcz 2016.

w parze reorganizacja kompozycji graficznych względem wcześniej wykonanych obrazów malarskich lub rysunkowych.

Mianowicie, kadry ulegają zwężeniu po to, aby skupić uwagę widza na własnej twarzy. Z definicji repetycja to „wielokrotne użycie tego samego wyrazu, zwrotu, zdania dla nadania wypowiedzi mocniejszego zabarwienia emocjonalnego, podkreślenia wagi jakiegoś motywu wzmocnienia rytmu”²⁰⁸, dzięki czemu można odróżnić ją od powtórzenia. Literaturoznawca Arne Melberg zwrócił uwagę na naturę tej różnicy, mówiąc, że „repetycja to najczęściej powtórzenie tego, co ją poprzedza, lecz oznacza także odwrócenie; repetycja, by tak rzec, podejmuje i przewyższa swoje pochodzenie”²⁰⁹. Podobnie określił naturę powtórzenia filozof Gilles Deleuze, opisując je jako dyferencyjne. Z jego punktu widzenia powtarzamy to, co jest niezastępowalne, przez co intensyfikujemy ten obiekt, wydarzenie czy fenomen – znaczenie pierwotnego zjawiska ulega spotęgowaniu. Za przykład posłużyła mu „pierwsza lilia wodna Moneta”, która „powtarza wszystkie inne.”²¹⁰ Inaczej niż Melberg, Deleuze położył nacisk na niezwykłość tego, co wyjściowe, lecz oboje zwrócili uwagę na wpisane w kopie odwrócenie, zachodzące na poziomie ontologicznym: powielone byty, „odwrotnie” niż wyjściowe obrazy, nie są „oryginalnymi”. Niemniej, w obu ujęciach pochodzenie z określonego źródła nie definiuje w konsekwencji charakteru repetowanego motywu i nie zakłada powtarzalności tych samych jakości, a przeciwnie, przewiduje pewną ewolucję. Te cechy korespondują z powtarzalną, multiplikacyjną naturą grafiki oraz immanentną dla wielu technik koniecznością odwrócenia obrazu na odbitkach.

Proces repetycji u Wyczółkowskiego przebiega następująco: wpierw artysta przygotował wstępny obraz na tzn. pramatrycach²¹¹, czyli pełnoprawnych kompozycjach malarskich oraz rysunkowych, które stanowią wzór dla matryc, i przenosi go na graficzną formę. Następnie uściśla kompozycję tak, aby skoncentrować kadr tylko na twarzy. Tę repetycję Wyczółkowski realizował nawet kilkakrotnie w obrazach w różnych mediach, wielokrotnie reinterpreterując jeden kadr przez różne rozłożenie akcentów.

Zabiegi takiej repetycji i koncentracji na twarzy prześledzić można w przynajmniej kilku autoportretach. Zaliczają się do nich sepiowa akwatinta i obraz olejny omawiany

²⁰⁸ Cyt. za: *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003, s. 930.

²⁰⁹ Cyt. za: A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, tłum. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 44-45, za: M. Howorus-Czajka, *Tropami wielokrotności: strategie powtórzenia w sztuce polskiej lat 60. i 70. XX wieku*, Gdańsk 2019, s. 198.

²¹⁰ Cyt. za: G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 28.

²¹¹ Terminu pramatryca używa również Sebastian Dudzik, zob. tenże, *Język procesu...*, dz. cyt., s. 86.

w poprzednim podrozdziale (rys. 18 i 19). Wyróżniającym się przykładem jest pastel z „zadumaną”, widzianą do pasa sylwetą artysty siedzącego w fotelu, który z przymkniętymi oczami zastygł z zasłoniętymi ustami w stanie głębokiego zamyślenia (1913, pastel, tusz, rys. 29 oraz niedatowany pastel, rys. 30). Na drugim planie ginie w ciemności domowy anturaż: szafka, regał, ozdobny wazon i kwiaty – to zresztą jeden z niewielu autoportretów, w którym artysta ukazuje otoczenie swojej postaci. W jednym ze szkiców przygotowawczych z kolekcji MOB (ok. 1913, ołówek, kredka, rys. 31) widok sylwety zostaje poszerzony przez zamarkowane kolana, szkicowo potraktowano też tło. Z kolei litografia „Autoportret z ręką przy ustach” (1913, rys. 32) zwięża się do ujęcia głowy Wyczółkowskiego, dłoni oraz fragmentu barków. Tło ogranicza się do plamy czerni wykonanej metodycznie prostopadłymi ruchami. Na przykładach tych widać, jak autor wcielał zasady repetycji w życie – czerpał z pramatrycy pozę własnej postaci i rozkład światłocieni, ale zmieniał ich walor, tło, ograniczał paletę barw, odwracał kompozycje stronami. Repetycję stosował także w tworzeniu portretów innych osób, np. Konstantego Laszczki.

Jednym z najbardziej rozbudowanych przykładów procesu koncentracji, w którym Wyczółkowski wykonał aż siedem wizerunków w oparciu o jeden koncept, jest grupa dzieł „Pożegnanie stepu”. Otwiera ją „Pejzaż stepowy z jeźdźcem” (ok. 1892-95, pastel), konny portret z rozległymi stepami ukraińskimi w tle, którego układ Wyczółkowski powtórzył jeszcze trzykrotnie: w pracy wykonanej temperą i pastelami (ok. 1896-1903, tempera, pastel), zaginionym obrazie olejnym²¹² i kolejnym pastelu (ok. 1902-03). Po podjęciu decyzji o usunięciu figury zwierzęcia, artysta dokonuje znaczącej redukcji kadru w pastelu „Autoportret po ramiona” (1903) oraz dwóch fluofortach, jedno- (1904) i pięciobarwnej (1904). W dwóch zespołach prac, ze zwierzęciem i w późniejszych wersjach bez niego, szeroki kadr zostaje zestawiony z wąskim portretem, zaś monochromatyzm z feerią barw. Głowy postaci stanowią swoje zwierciadlane odpowiedniki w zależności od wybranego medium, a pejzaż w tle z czasem ulega uproszczeniu do niejednorodnej plamy barwnej, aż w końcu całkowicie zanika. Niezmiennym elementem wszystkich dzieł pozostają zadarta głowa postaci oraz sposób jej oświetlenia, co utwierdza widza we wrażeniu, że kolejne twarze wypływają z jednego „źródła”.

²¹² To tak zwany „Autoportret w czerwieni”, zob. K. Kulig-Janarek, W. Milewska, *Leon Wyczółkowski 1852-1936...*, dz. cyt., s. 106.

Według Kulig-Janarek²¹³ pierwszy autoportret z tej grupy powstał w Ukrainie podczas drugiego z wyjazdów (ok. 1892-1895, pastel, rys. 33). To wrażeniowy zapis konnych przejażdżek – figury mężczyzny oraz towarzyszącego mu zwierzęcia przedstawione są w całej postaci na tle rozciągającego się pagórkowatego stepu. Scena rozgrywa się w późniejszej części dnia, gdy słońce, rozlane intensywną żółcią przy lewym górnym rogu kompozycji chyli się ku zachodowi. Ustawione pod światło postaci obwiedzione są ciemnym konturem oraz pokryte plamami brązów i czerwieni.

Drugą w kolejności pracę wyróżnia skala płótna o szerokości przekraczającej 2,5 m, a także intensywne czerwienie i żółcienie o impresjonistycznych jakościach (ok. 1896-1903, tempera, pastel, rys. 34). Postać Wyczółkowskiego sprawia wrażenie, jakby „przegalopowawszy przez step, zatrzymał się tuż przy krawędzi obrazu. Rozchyłony kaftan ukazujący obnażoną pierś, czerwony płaszcz o poruszonych wiatrem połach, uniesiona głowa, twarz roześmiana, step i niebo prześwietlone słońcem – czynią ten obraz hymnem na cześć swobody, wolności, przyrody i radości życia.”²¹⁴ Promienie słoneczne zatrzymują się na lewym boku niemal pełnopostaciowej, wyprostowanej sylwetki, pozostawiając w zaciemnieniu oczodoły, policzki i usta. Zwrócona ku widzowi w dwóch trzecich głowa Wyczółkowskiego z podniesioną brodą pozostanie wzorem dla następnych obrazów z grafiką włącznie: brwi ramują skierowane ku górze oczy, prosty, punktowo oświetlony nos wystaje nad zaczerwienionych bujnych wąsów, a usta są lekko rozwarte, być może przez zmęczenie długotrwałym galopem. Obraz mieni się soczystymi, świetlistymi kolorami, szczególnie w obszarze płaszcza o pomarańczowej, niemal neonowej intensywności.

W ostatniej „konnej” wersji kompozycji (ok. 1902-03, pastel, 90 × 64 cm rys. 35) figury mężczyzny i konia pozostają zbliżone do tych z poprzedniej kompozycji. Zmianie ulega charakter rysunku na dekoracyjny, w którym giętka, czarna kreska wije się zamasyżycie wokół obu postaci, oraz spada intensywność kolorów, teraz kojarzących się z wiosenno-letnim dniem. W konsekwencji mocny kontur odcina grupę figur od delikatnie zarysowanego tła, powodując wizualne nieprzystawanie obu elementów i zaburzając harmonię całości.

Efekty trzech prób wykonanych w technikach pastelu i temperze zdawały się nadal nie satysfakcjonować Wyczółkowskiego. O autoportretach z Ukrainy pisał: „Niepotrzebnie na

²¹³ „Do datowania prezentowanego obrazu na lata 1896-1903 skłaniają jego cechy stylistyczne: szerokie potraktowanie formy (kształtowanej energicznymi smugami farby i pastelu oraz zawężeniem gamy barwnej), a także kontrastowe zestawienie kolorów zasadniczych.”, cyt. za: tamże, s. 106.

²¹⁴ Cyt. za: tamże, s. 106.

koniu.”²¹⁵ Wtórował mu Szwarz: „Potem na koniu, eksperyment kredkami niemieckimi nie udał się”²¹⁶. Zgodnie z krytycznymi zapowiedziami, Wyczółkowski zrezygnował z figury zwierzęcia i rozpoczyna pracę nad drugim zespołem prac, który otwiera pastel znajdujący się dziś w Galerii Rogalińskiej (1903, rys. 36). Oparty o asymetryczną kompozycję, przedstawia artystę przy lewej granicy obrazu w zbliżeniu do połowy ramion. Mocna, gruba szyja z uwydatnioną tętnicą stanowi postument dla pozostającej w cieniu głowy i prowadzi do abstrakcyjnie opracowanych połów koszuli. Wizualną przeciwagę dla postaci stanowi fragment brązowej szyi zwierzęcia w prawym dolnym rogu oraz niewielkie wzniesienie u horyzontu otoczone dymem unoszącym się nad stepem. Sytuujące się poza kadrem rozproszone słońce pada na lewą stronę sylwety mężczyzny tworząc tam jasny, żółto-piaskowy kontur, analogicznie do drugiego, największego „Powitania stepów”.

Ten rogaliński pastel posłużył jako pramatryca do obu fluorofort. Grafiki zostały względem niego zwierciadlanie odwrócone – wizerunek zwrócony jest ku lewej krawędzi, a światło pada na prawą stronę skroni i szyi. W jednobarwnej fluoroforcie studium wizerunku koncentruje się na twarzy i popiersiu mężczyzny, kompozycja odzyskuje też detale dzięki specyficznej, poszarpanej kresce uzyskanej w procesie trawienia kwasem fluorowodorowym (1904, rys. 37). Pejzaż obecny jeszcze w rogalińskim pastelu znika, nie widać też szczegółów ubioru – kompozycję ucięto na wysokości barków swobodnym kreskowaniem. Spod splełanych linii szrafowania wyłaniają się opadające na smutne powieki brwi, poniżej których posępny wyraz dopełniają zapadnięte policzki. Autoportret ujawnia różnice na poziomie poszczególnych odbitek. Dla przykładu, przywołany egzemplarz z kolekcji MNK zdradza nieco kulisy warsztatu, ponieważ krawędzie papieru pokrywają smugi czarnej farby drukarskiej i odcisnięte ślady palców, wskazując na roboczy charakter odbitki, „brudną robotę”, jaką jest grafika²¹⁷. To zwłaszcza interesujące w świetle wspomnianej dbałości o jakość drukowanych egzemplarzy. Mimo oczywistych „wad”, Wyczółkowski pozostawiał takie ubrudzone odbitki, o czym świadczą także inne kompozycje, jak litografia „Autoportret w czapce” z roku 1906 z kolekcji MNK, odbita na poplamionym arkuszu z plamą czarnej farby przy górnej krawędzi obrazu (rys. 38). Podobne świadectwa warsztatowego charakteru prac graficznych zaświadcza o jednostkowości każdego egzemplarza. Plamy i odciski przypominają o bezpośrednim kontakcie artysty z materiałem podczas pracy, uświadamiając tym

²¹⁵ Cyt. za: M. Twarowska, *Leon Wyczółkowski : listy...*, dz. cyt., s. 67.

²¹⁶ Cyt. za: *Rozmowa o Wyczółkowskim z prof. Szwarzem*, 12 I 1937 r., w: tamże, s. 102.

²¹⁷ Pół wieku później sam odcisk palca – a zwłaszcza kciuka – na papierze stanie się pełnoprawnym dziełem, jak w litografiach Piere’a Manzoniego z 1961 r. czy Bruce’a Connera z 1965 r. (zob. J. Noonan, *Bruce Conner: What’s in a Name?*, „Print Quarterly” 2014, Vol. 31, No. 1, s. 45-61).

samym, jak w zależności od podjętych kroków warsztatowych poszczególne egzemplarze tego samego obrazu mogą się od siebie różnić.

Pięciobarwną fluorofortę, która trafiła do wydanej w 1904 r. „Teki Leona Wyczółkowskiego” (znanej także jako „Teka mieszana”), artysta uzupełnił czterema kolorami, przez co postać traci nieco na czytelności szczegółów (rys. 39, 40). Kompozycja zajmuje całą płaszczyznę arkusza, jest więc pozbawiona charakterystycznego dla odbitek graficznych obramienia, co zbliża ją tym samym na powrót do rogańskiego pastelu. Oczy zostały zredukowane do punktów, bródka to teraz kilka jaśniejszych linii, usta zaś zlewają się z brodą i okalającymi zmarszczkami w brązową plamę. Koszula z poprzednich kompozycji została zastąpiona bluzką o granatowej barwie, a płaszcz autor uprościł do spływającej z ramienia plamy pomarańczowego koloru. Niejednorodne błękitne tło prześwituje przez żółtawą barwę papieru²¹⁸. W egzemplarzu ze zbiorów MNK (rys. 39) jasna żółcień arkusza przy konturze głowy artysty tworzy iluzję rozproszonych promieni na wzór nimbu. Oba sposoby osiągają ten sam cel: jeszcze mocniej koncentrują uwagę na głowach Wyczółkowskiego.

Zanim jednak o konsekwencjach zabiegu koncentracji dla wizerunku autora, przyjrzę się wybranym autoportretom przez pryzmat specyfiki samego medium. To, co wprost mówi o jego zmianie, jest odwrócenie stron względem prac malarskich. Związana z Purdue University Kathryn Reeves już w 1999 r. spostrzegła braki w opracowaniu kwestii zamiany stron podczas odbijania w piśmiennictwie o grafice²¹⁹, a do dziś niewiele się zmieniło. Problem odwrócenia jest jednak często podejmowany w tekstach poświęconych autoportretowi, ponieważ twórcy muszą korzystać z pomocy lustrzanych powierzchni pośredniczących ich wizerunek. Rumuński historyk sztuki Victor Stoichita w słynnej książce „Ustanowienie obrazu : metamalarstwo u progu ery nowoczesnej”²²⁰ wskazał na kartezyjańskie rozszczepienie jako dające początek nowoczesnemu dyskursowi autoreferencyjnemu. Po krótko, chodziło o symultaniczne utożsamienie autora z jego obrazem, nad którym aktualnie pracuje. Poza tym, twórca mógł objąć wzrokiem całą kompozycję tylko po odsunięciu się od płótna. „Aby malarz mógł przedstawić dzieło, czynność jego tworzenia oraz samego siebie, musi wyobrazić sobie i poddać się rodzajowi rozdwojenia (*schize*): być jednocześnie wewnątrz i poza nim”²²¹. Paradoks ten dotyczy wszystkich wizerunków

²¹⁸ Intensywność kolorów znacznie różni się między odbitkami: ta z BJ posiada żywe, jasne odcienie, a egzemplarz pochodzący z „Teki Wyczółkowskiego” z MNK jest wyblakły i przez to mniej czytelny.

²¹⁹ K. Reeves, *The re-vision...*, dz. cyt., s. 78.

²²⁰ V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu : metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.

²²¹ Cyt. za: tamże, s. 277.

własnych. Powiązaniem z tym problemem jest według Stoichity odbicie obrazu – praca nad tym specyficznym gatunkiem wymusza na artyście malowanie siebie tak, jak gdyby portretował kogoś innego. Zapośredniczenie może odbywać się zarówno w wyobraźni, jak i w realnych, zwierciadlanych przedmiotach. A więc zamiana stron, która ujawniła się w analizowanej grupie autoportretów w chwili, gdy Wyczółkowski zamienił pastel na kwas fluorowodorowy, wynika zarówno z wykorzystania wielu nośników zapośredniczających (lustro, pramatryce, matryce) i ze sposobu widzenia podczas pracy nad tym gatunkiem, jak i z charakteru mediów graficznych.

Jak zaznaczyłam we wstępie do tego rozdziału, badacze widzieli w Wyczółkowskim malarza oddającego wiernie atmosferę danej sceny dzięki przekonujące grze barw i światła, który nie dążył do zgłębienia emocjonalności swoich modeli. Jednak w tym wypadku Maria Twarowska już przy opracowaniu listów i wspomnień Wyczółkowskiego sygnalizowała, że prace powstałe w Ukrainie charakteryzują się pogłębioną refleksją nad społecznym kontekstem i zdecydowanie wykraczają poza pejzażowe studia²²². Pytanie, czy zabieg koncentracji w autoportretach może być argumentem przemawiającym na korzyść umiejętności artysty. Z mojej perspektywy chęć przeprowadzenia eksperymentów formalnych nie może być jedynym powodem, dla którego z taką konsekwencją Wyczółkowski koncentrował się na swojej twarzy. Zwłaszcza, że od rogałińskiego autoportretu w grafikach zaprzestał studiów warunków oświetleniowych, nie zmieniał pory dnia, otoczenia.

Strategia koncentracji wcielona w licznych autoportretach artysty jest również moim zdaniem zbieżna z ogólną specyfiką pracy *homo graphica*. Wzorcową figurą grafika bowiem myśli „nie wprost, lecz poprzez jedną warstwę widzi następną, która już jest zasłaniania kolejną”²²³. Na taki sposób myślenia wpłynęło przyzwyczajenie do wielowarstwowości, wynikającej z opartych na pozytywie i negatywie obrazów graficznych. Ma na uwadze nie tylko ten aktualny, ale i kolejne kroki w procesie: projektując matrycę, grafik głowi się nad obrazem na odbitce, a odbijając pierwszy egzemplarz, myśli już o następnym, by uzyskać satysfakcjonujące efekty barwne, tonalne, haptyczne. Dopóki nie wyczerpie planowanego nakładu, zawsze koncentruje się na odbitce $n+1$. Rezultatem jest świadomość istnienia dystansu dzielącego źródło od powtórzenia oraz odwróconego charakteru kopii. Zdaniem Folgi-Januszewskiej to przyzwyczajenie rzutuje także na percepcję wieloznaczności

²²² M. Twarowska, *Listy i wspomnienia...*, dz. cyt., s. 54.

²²³ D. Folga-Januszewska, *Kilka myśli w trakcie obrad Jury MTG – Kraków 2015*, w: *MTG Kraków 2015*, red. K. Prałat, kat. wyst., Bunkier Sztuki, 18.09-25.10.2015, Kraków 2015, s. 142.

w rzeczywistym świecie. Typ graficznego człowieka przyzwyczał się do nieustannego patrzenia przez zapośredniczenie w innych mediach oraz tym samym uwikłania obrazu w mnogie narracje, ponieważ dzięki swojej roli społeczno-kulturowej grafika sytuuje się znacznie bliżej odbiorców (jest mnoga, powszechna, obecna w życiu codziennym). Dla artysty z kolei konsekwencją tej mnogości jest nieustanne rozglądanie się za innym punktem widzenia, poszukiwanie innej perspektywy bądź lepszego (pod względem kompozycyjnym, informacyjnym itd.) kadru. Takie poszukiwania obserwujemy właśnie w zbiorze „Pożegnanie stepu”.

Oderwanie od malarskich studiów konnych, w których autor sytuował się w relacji do otaczającej przestrzeni i figury zwierzęcia, pozwoliło Wyczółkowskiemu odejść od oficjalnej formy reprezentacji i przezwyciężyć nieuchronny dystans wpisany w ten typ autoportretu. Dopiero w rogałińskim pastelu, a następnie we fluorofortach Wyczółkowski widział możliwość dopracowania obrazu siebie, ukazania osobistych jakości, których brakowało szerszym kadrom. To mechanizm opisany przez niemieckiego filozofa Hansa-Georga Gadamera (1900-2002) w oparciu o niemieckie słowo *Bild*, tłumaczonego jako „obraz” z metaforycznym naddatkiem bliskim teorii *empreinte*, oraz spokrewnione z nim wyrazy jak *Abbild*²²⁴. Gadamer akcentował kreacyjne znaczenie *Bild* jako odcisnięcie śladu w jakiejś materii, a *Abbild*, jak wyłożył to filozof Paweł Dybel w artykule poświęconym ontologii obrazu w hermeneutyce Gadamera²²⁵, to nie tylko podobizna, jak w polskim przekładzie, ale i odbicie *Bild*. Dla przykładu,

Abbild to obraz danej osoby ujrzany w zwierciadle jako obraz odbity, w którym ta – lub inni spoglądający na to odbicie – rozpoznaje samą siebie, taką, jaką jest faktycznie.

Może wówczas powiedzieć do siebie: tak to jestem ja! Ujawnia się ona wówczas dla siebie w swoim bycie, w tym kim faktycznie jest. (...)

Zanika w nim, utożsamia się z nim bez reszty.²²⁶

Trzecim elementem łańcucha powiązań jest *Urbild* jako potencjalność, źródło inspiracji, które twórca realizuje w *Bild*. Tę wieloelementową konstrukcję docelowego przedstawienia, czyli *Darstellung*, odzwierciedlają techniki graficzne. Mianowicie, sam obraz-*Bild* powstaje stopniowo przez zajęcie miejsca obrazu odbitego-*Abbild* oraz odbicie naładowanej potencjalnością matrycy-*Urbild* z zastrzeżeniem, że *Urbild* w chwili odbicia

²²⁴ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Bogdan Baran, Kraków 1992.

²²⁵ P. Dybel, *Obraz. Odzwierciedlenie. Pierwowzór. Ontologia obrazu w hermeneutyce Gadamera*, „Konteksty” 2014, R. 68, nr 3-4 (306-307), s. 227-235.

²²⁶ Cyt.za : tamże, s. 230.

zostaje niejako powołane do życia. Dlatego obraz-*Bild* posiada w sobie znaczny naddatek bytu (*Seinzuwachs*).

Przywołuję hermeneutykę Gadamera²²⁷ w kontekście autoportretów w technikach matrycowych, ponieważ wielostopniowość powstania tych ostatnich zdaje się być paralelna do kolejnych kroków budowy *Bild*. Graficzny wizerunek własny jest echem odbicia twarzy w zwierciadle i odbicie – tkwi w nim potencjał uobecniania, urealniania (a nie kopiowania) tego, do czego się odnosi. Tym samym potencjalność matrycy oraz wielokrotne odbicia (w lustrze, pramatrycach, odbitkach) mogą wpływać na jakość wizerunków własnych o tyle, że są one artyście znacznie bliższe niż na pozór bezpośrednie efekty wizualne oferowane przez malarstwo. Efekt taki jest możliwy dzięki zależności łączącej podmiot z jego odbiciem, gdyż „to, co w obrazie lustrzanym odzwierciedlone, zaczyna dopiero istnieć.”²²⁸

Droga urealniania swych doświadczeń przebiega w „Pożegnaniach stepu”, z których kolejnych przekształceń rodzi się finalny fluorofortowy autoportret zawierający osobisty ładunek. Ulokowany jest w mocno zaciemnionych rysach postaci grafika. Co prawda na obrazach wykonanych temperą i pastelami figury artysty ustawione są już tyłem do źródła światła, ale w szerszych kadrach zabieg ten nie determinował tak jednoznacznie jej charakteru (oprócz pierwszego „Pożegnania stepu”, tam jednak całkowite zaczernienie postaci licuje ze szkicową kreską). Przez stopniową koncentrację na twarzy modela i wynikające z tego wyostrenie szczegółów oblicza, wrażenie zatapiania się autoportretu w ciemnościach jest intensywniejsze w późniejszych jego wersjach, gdy z bliska możemy obserwować pochłanianie oczu i ust, co wpływa na tajemniczy wyraz postaci. Skojarzenie cienia z tym, co nierzeczywiste i odległe zostało utrwalone w kulturze, ponieważ funkcjonuje już od starożytności – we wspomnianej „monografii cienia” Stoichita wskazał w platońskich tekstach na te fragmenty, w których cień i zwierciadlane odbicia „stanowią wątpliwe rzeczywistości”²²⁹.

Poza tym, we fluorofortach w konsekwencji odwrócenia stron postać Wyczółkowskiego kieruje oblicze kontrintuicyjnie dla zachodnich odbiorców, bo w lewym kierunku, czym implikuje ruch zawracający, wycofujący. Pozostaje to w zgodzie z samym tytułem. W mojej ocenie „Pożegnanie stepów” ukazuje figurę Wyczółkowskiego już po tym, jak owe pożegnanie się odbyło, a to, co wyraźnie przysporzyło mu radości, znajduje się już za nim. Spokojna mimika twarzy postaci artysty oraz wysokie nasycenie barw – rozlewające się słońce

²²⁷ W historii sztuki hermeneutykę Gadamera systematycznie adaptuje jego uczeń Gottfried Boehm (1920-2021).

²²⁸ Cyt. za: tamże, s. 232.

²²⁹ Cyt. za: V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, dz. cyt., s. 25.

w pastelach z lat 1892-1895 oraz błękit nieba w pozostałych ujęciach („Pytano Wyczółkowskiego: Czy pan maluje przez kolorowe szyby swe obrazy?”²³⁰) – kierują odbiorcę ku konstatacji, że miniony czas, który model pozostawia za sobą, był szczęśliwy, płodny artystycznie, obfity w wydarzenia. Niemal piętnaście lat spędzonych w Ukrainie oraz znaczna liczba płócien i grafik, która pochodzi z tego okresu, potwierdzają tę hipotezę. Osuwające się w cień wizerunki we fluoroforcie, wykonane w 1904 r., czyli po najdłuższym pobycie w Ukrainie, mogą być wyrazem nostalgii czy tęsknoty za tym, co minione. By przekonująco wyrazić te uczucie, Wyczółkowski sięgnął po wizualny język paryskich symbolistów, którzy przedstawiali bohaterów targanych emocjami za mgłą, w ciemnościach, w zgaszonych barwach. Podobnie jak Wanda Komorowska, Wyczółkowski znał ich malarstwo i grafikę dzięki pobycie w Paryżu²³¹, był zaznajomiony z obrazami Pierre’a Puvis de Chavannes (1824-1898) czy Eugène Carrière’a.

Twarz dojrzała

W autoportretach wykonywanych pod koniec życia, artystki i artyści poruszają tematy związane ze zbliżającą się śmiercią, chorobami, którymi są trapieni, lub symbolicznie nawiązują do charakteru swojej twórczości, tworząc rodzaj podsumowania lat pracy. Na stały topos *memento mori* i osobiste lęki europejskich twórców awangardy w pierwszych dekadach XX w. nałożyły się także bieg krwawej Wielkiej Wojny, burzliwa polityka międzynarodowa, epidemie grypy, głód. Zwłaszcza wojenna rzeczywistość nasycona poczuciem niebezpieczeństwa i wizualizowana przez fotografie z frontu wpłynęła na dotąd romantyczną postawę wobec śmierci w sztuce, przy czym dla każdego obszaru Europy oblicza tego romantyzmu były odmienne: w wiktoriańskiej Anglii wyrażone fascynacją dostojnością i „cementarną turystyką”²³², na terenach rozbiorowych – symbolicznym bohaterstwem w walce o niepodległość. Zmiany te zachodziły z różną prędkością, bo o ile młodopolscy artyści wizualni rozmyślnie odeszli od heroizmu malarstwa historycznego, w literaturze i poezji apoteoza walki wciąż była silna²³³, a w filmie nawet podkreślana na afiszach²³⁴. Gdy w ramach nurtu symbolicznego twórcy kreślili dekadentkie i fantastyczne wizje, niemiecki

²³⁰ Cyt. za: M. Twarowska, *Listy i wspomnienia...*, dz. cyt., s. 62.

²³¹ K. Kulpińska, *Matryce, odbitki...*, dz. cyt., s. 107-108.

²³² J. Walvin, *Dust to Dust: Celebrations of Death in Victorian England*, “Historical Reflections / Réflexions Historiques” 1982, Vol. 9, No. 3, s. 353-371.

²³³ A. Czabanowska-Wróbel, *Młodopolski heroizm – fantazmaty męskości*, w: *Prace Herkulesa : człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2012, s. 473-487.

²³⁴ M. Guzek, *Umieranie jako strategia repertuarowa polskiego kina dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Kino polskie wobec umierania i śmierci*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2005, s. 11-21.

ekspresjonizm dał wyraz traumie wojennej w bezpośredniej formie. Poza tym, temat uobecniano w kulturze dzięki wykonanym po śmierci maskom czy fotografiom i szkicom wykonanym *post mortem* w poszukiwaniu zmian zachodzących na twarzach i ciałach zmarłych. Niemniej, „[a]rtefakty śmierci – rytuały umierania i pogrzebu, cmentarze i groby, testamenty i akty zgonu, same zwłoki – są w takim samym stopniu konstruktami społecznymi, dramatycznymi i narracyjnymi jak teksty, które je zawierają.”²³⁵ Obrazy i teksty poświęcone kresowi życia są wytworami wykraczającymi poza jednostkowe przeżywanie, a zataczają szerokie kręgi w kulturze.

Interesujący mnie czas drugiej i trzeciej dekady XX w. obfituje w prace poświęcone śmierci, zawęzę więc kontekst do specyficznego przypadku graficznego wizerunku własnego. Dawał on możliwość śmielszej wypowiedzi niż malarstwo, pozwalając na szybsze, bardziej emocjonalne prowadzenie kreski. Typowe kompozycje prezentują figurę autora osaczonego przez wyobrażenie kostuchy w przebraniu, kościotrupy czy czaszki. Dla przykładu, paryski twórca Paul-Albert Besnard (1849-1934) w wykonanej w 1900 r. akwafortcie przedstawił się jako siedzący naprzeciw czystego płótna malarz z paletą w rękę, do którego zza krzesła nachyliła się do ucha śmierć. Obie pogrążone w ciemności postaci kontrastują ze świecącym własnym światłem płótnem, które tu jawi się jako źródło nadziei i wiecznego trwania (rys. 41). Z kolei ikoniczne dla ekspresjonizmu autoportrety malarza i grafika Lovisa Corinthy (1858-1925) oraz sceny z sylwetkami jego żony, syna i innych bliskich zawarte w tece „Totentanz” (wydanej w 1922 r.) przedstawiają ich w osaczonych przez personifikacje śmierci. Ekspresyjna, miejscami toporna kreska – efekt częściowego paraliżu, któremu uległ Corinth dekadę wcześniej – jest nośnikiem głębokiego strachu wywołanego przez próby zawłaszczania ulatniającego się życia przez otaczające je czaszki i kościotrupy (rys. 42). Przejmującą scenę złączenia ze śmiercią zaprezentowała niemiecka graficzka Käthe Kollwitz, strauatyzowana po śmierci osiemnastoletniego syna Petera we Flandrii w październiku 1914 r. Dotykająca ramienia postaci Kollwitz ręka nie należy jednak, jak zazwyczaj w takich scenach, do kościotrupa, a do innej żyjącej osoby, co odejmuje spotkaniu ciężar demoniczności i pozwala widzieć w śmierci kompana dalszej drogi (rys. 43). Metod akceptacji szukano więc na wiele sposobów, raz widząc szansą w spokojnym poddaniu się, raz szarpiąc się z demonami o własny los. Wanda Komorowska i Leon Wyczółkowski obrali jeszcze inne kierunki: ironiczną i spokojną, pogodzoną z losem.

²³⁵ Cyt. za: A. W. Friedman, *Fictional Death and the Modernist Enterprise*, Cambridge 1995, s. 5

Hipoteza o ironicznym zabarwieniu wizerunku Komorowskiej jest uprawniona o tyle, że ironia obecna była w obu biegunach literatury polskiej XIX w. (która położyła fundamenty pod sztukę młodopolską), czyli i w tekstach realistycznych traktujących narracje „serio”, i w tych walczących z nieznośną powagą, w których wykorzystano groteskę, absurd, strategię „nie-serio”²³⁶. Literaturoznawca Jarosław Ławski podjął się próby zarysowania specyfiki ironii młodopolskiej w literaturze ²³⁷, fenomenu obecnego, ale jednak marginalnego i niebędącego „symbolem epoki” – w przeciwieństwie do sarkazmu. Inspirowana dziewiętnastowiecznym pesymizmem Schopenhauera, ironia w Młodej Polsce była według Ławskiego „filozofią pokolenia”, choć nikt z jej członków nie nazywał się i przez krytyków nie był nazywany ironistą. Głównie uobecniona w tekstach opisujących stany emocjonalne, miłosne, erotyczne (głównie w pamiętnikach czy listach), ironia dotyczyła „zakres[u] doświadczeń związanych z byciem artystą i określeniem roli sztuki” oraz „sfer[y] kosmicznych zmagania Dobra i Zła”²³⁸ (w publicystyce, krytyce), służyła też występowaniu przeciw Bogu i krytyce filistrów. Wbrew powszechnym wyobrażeniom młodopolska „odmiana” ironii nie wojowała aktywnie z zakorzenionym w kulturze oświeceniowo-pozytywistycznej historycznym patosem, lecz wykorzystywała go do budowy własnych nowych mitów: „To, co narodowe, społeczne, klasowe, płciowe (feministki), nabierało kosmicznej głębi w mistyce, religiach, ezoteryce. A tu na ironię nie było miejsca.”²³⁹. Dla przykładu, Jerzy Hulewicz z grupy Bunt, którego wizerunek własny omówię w następnym rozdziale, był mocno zaangażowany w odbudowę poznańskiej kultury inteligentkiej w oparciu z jednej strony o stroniącego od wiary, dekadentckiego Stanisława Przybyszewskiego (1868-1927), z drugiej zaś o teozofię. Niemniej, opracowanie teoretyczne ironii w interesującym mnie okresie to zadanie wymagające oddzielnych, pogłębionych badań, bowiem charakterystyka zaproponowana przez Ławskiego to zaledwie wstęp do tego zagadnienia. Podobnie jest w przypadku ironii wizualnej, która zdaje się umykać w opracowaniach ze względu na niebezpośredniość języka obrazowego i trudności w kategoryzacji używanych narzędzi stylistycznych, semantycznych itd. Łatwo zilustrować różnicę między ironicznymi

²³⁶ J. Ławski, *Ironia młodopolska*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, pod red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016, s. 23-24.

²³⁷ W literaturze utrwalił się podstawowy podział rodzajów ironii, uwzględniający rozwój jej historycznego znaczenia: sokratyczna, retoryczna i romantyczna. Oprócz tego rozróżnia się ironię sytuacyjną od werbalnej i dramatycznej, a także stosuje się podział ze względu na medium (ironia słowna, obrazowa, muzyczna...). Por. D. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, w: *Ironia*, dz. cyt., s. 43-74. Zob. wybór: W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992; *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002; *Ironia modernistów : studia*, red. M. Bajko, i in., Białystok 2018.

²³⁸ Cyt. za: J. Ławski, *Ironia młodopolska...*, dz. cyt., s. 35.

²³⁹ Cyt. za: tamże, s. 29.

komunikatami werbalnego i wizualnego typu prostą anegdotą – komentarz „Jaki piękny dzień!” wypowiedziany w deszczowe popołudnie ma zupełnie inny ładunek od obrazu przedstawiającego słoneczny widok, który oglądamy w tych samych warunkach.

Próbie wyłożenia fundamentów pod zrozumienie ironii wizualnej powziął angielski filozof Gregory Currie, dla którego główny problem sprowadzał się do rozstrzygnięcia, w jakiej sytuacji dany obraz jest ironiczny (nadaje widzowi komunikat o ironicznym charakterze), a kiedy przedstawia tylko ironiczną sytuację (nie jest więc ironiczny sam w sobie)²⁴⁰. Jest to rozróżnienie paralelne do ironii komunikatywnej, wyrażanej przez słowa, gesty, obrazy oraz sytuacyjnej, która dotyczy się jedynie wydarzeń. Currie wysunął hipotezę, że wizualna ironia może zaistnieć, jeżeli kontekst powstania, a przede wszystkim intencja autora, wskazują na taki ładunek (*origin-dominant hypothesis*). Sam jednak przyznał, że w wielu przypadkach nie sposób odczytać w obrazie lub za pomocą innych źródeł dociec tychże intencji. Filozof za determinujące charakter obrazu uważa więc ekspresyjną formę, zawierającą cechy poświadczające – lub zdające się poświadczać – mentalny stan twórcy i jego ironiczne intencje. Równocześnie odrzucił punkt widzenia odbiorcy oraz sposób, miejsce czy czas jego prezentacji, które nie mogą sprawić, że sam obraz stanie się drwiącym. Currie tym samym nie uwzględnił podnoszonej przez Michała Głowińskiego konieczności identyfikacji ironii przez odbiorców komunikatu, aby w ogóle ironia zaistniała, gdyż w przeciwnym razie dosłowne odczytanie wiadomości prowadzi do nieporozumień²⁴¹. Za przykład ironicznego malarstwa Currie podał obraz niemieckiego artysty Hansa Haacke „Taking Stock (unfinished)” (1983-1984, olej), przedstawiający brytyjską premierkę z ramienia Partii Konserwatywnej Margaret Thatcher (1925-2013) pozującą w długiej sukni w klasycyzującym gabinecie z biblioteczką ukrytą za kotarą. Patosu sceny dopełnia połączana, bogata rama zamykająca płótno stylizowanym belkowaniem i dwiema jońskimi kolumnami. Na ironiczny przekaz wpływają więc nieprzystający randze szefowej współczesnego rządu schemat reprezentatywnego portretu nowożytnego oraz kiczowate antykizujące elementy dekoracyjne – dobór środków wyrazu stoi w oczywistej sprzeczności z charakterem portretowanej, która znana była z oszczędnego i gospodarnego trybu życia (i rządzenia).

Czy wobec tak określonych kryteriów uprawnionym jest odczytanie autoportretu Wandy Komorowskiej jako ironicznego? Graficzka w wieku czterdziestu siedmiu lat rozpoczęła przeszło dziesięcioletnią pracę nad szczególnym wizerunkiem własnym (ok. 1917-

²⁴⁰ G. Currie, *The Irony in Pictures*, „British Journal of Aesthetics” 2011, Vol. 51, No. 2, s. 149-167.

²⁴¹ M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, w: *Ironia*, dz. cyt., s. 8-9.

1928), którego znamy cztery różne wersje. Dwie starsze odbitki o zielonkawym kolorze, wykonane w miękkim werniksie i suchej igle (ok. 1917, rys. 44) oraz mezzotincie (przed 1928, rys. 45) stanowią początkowe studium pracy nad pełną kompozycją. Ukazują samotne popiersie postaci autorki po czterdziestce z pojedynczym loczkiem opadającym na czoło i w okularach o okrągłych drucianych oprawkach, zza których spogląda w prawy bok (w miękkim werniksie) lub z ukosa na swoje palce (w mezzotincie). Cień uśmiechu na ustach można odczytać też jako grymas zniecierpliwienia, oznakę powagi wieku. Postać wychyla się przez ramię ku widzom, co sugeruje, że zaprasza nas do zapoznania się z tym, co się przed nią znajduje – niczego w tle jednak nie ma – ale i kieruje na wzrok w bok, albo uciekając przed spojrzeniem odbiorczyń, albo sugestywnie wskazując w stronę, która mogłaby je zainteresować. Przekazuje nam pewien znak, wiadomość zakodowaną w szczególnym ułożeniu swojej dłoni – palce uniesionej prawej dłoni jakby przebiegają po niewidzialnych klawiszach. Przez widoczne zakola oraz podkreślenie bruzd na czole półtonowymi cieniami w obu obrazach postać Komorowskiej jawi się poważnie i znacznie starzej niż wskazywałyby na to jej wiek. Kontrast między subtelnym, wieloznacznym ruchem palców „grających” na niewidzialnym fortepianie a poważną mimiką kryje w sobie niepokojący ładunek i kieruje ku pytaniu, jaką właściwie melodię wystukuje postać.

Powtórzenie sylwety w dwóch późniejszych obrazach posłużyło Wandzie Komorowskiej do rozszerzenia kompozycji o drugą dłoń oraz rodzajową scenkę z kościotrupami (przed 1928, rys. 46, 47). Pierwsze dwie z wymienionych grafik mają więc charakter wprawki, pola eksperymentu dla pełnoprawnego obrazu, szkicu koncepcyjnego. Paradoksalnie, mimo upływu lat i wyeksponowanego motywu śmierci, postać Komorowskiej w późniejszych wersjach autoportretu wygląda żywiej, młodziej, ponieważ zniknął odsłaniający zakola lok na czole oraz rozjaśniały zmarszczki. Zmianie uległ też układ palców prawej dłoni, które w nowej odsłonie skierowane są ku postaci. Sugestia czynności „grania” na instrumencie została zastąpiona innym, niezrozumiałym gestem, w którym najmniejszy palec jednej ręki styka się z opuszką z kciukiem drugiej. Z palca wskazującego wyłania się dymna serpentyna, w którą autorka wkomponowała dwa szkielety: jeden z nich zgina się pod ciężarem okrągłej skały, nasuwającej skojarzenia z Syzyfem, drugi zaś, z wybałuszonymi oczami, kpi z niego, pokazując drwiąco palcem. Przy czym mityczny król znany z obrazu z 1548 r. autorstwa Tycjana (1488-1576) oraz wielu podobnych w sztuce przedstawiany jest jako muskularny mężczyzna, uginający się pod ciężarem lub pchający pod górę ogromny głaz w samotności. W grafice krakowskiej graficzki żywe ciało zostało zastąpione kościotrupem, a „Syzyfowi”

towarzyszy jeszcze otwarcie naigrywający się z niego drugi szkielet. Być może istota sceny zawiera się właśnie w hierarchicznej relacji łączącej te figury – to opowieść o nieuchronnej eksploatacji ciała, o wyższości śmierci nad człowiekiem, która w okrutny sposób kpi z jego doli. Jaki by nie był sens zaaranżowanej wizji, postać Komorowskiej posyłająca widzom wyzywające spojrzenie zza okularów zdaje się w pełni ją rozumieć. Zwłaszcza, gdy weźmiemy pod uwagę wybałuszone oczy kościotrupów oraz okrągłe gałki oczne graficzki, bo ich podobieństwo wizualnie zbliża obie postaci do siebie. Poza tym, przy górnej partii wyobrażonej sceny,

na przecięciu płamy czerni i tła autorka zaznaczyła delikatnym kreskowaniem marszczenia materiału, czym zasugerowała inne źródło wyobrażenia ze szkieletami niż dymna serpentyna – scena rozgrywa się za teatralną kurtyną, którą odkrywa przed nami figura artystki, chcąca pokazać toczące się w sekrecie przedstawienie. Według historyka sztuki Wolfganga Kempa płótna malarskie od zawsze zakrywały kotary, a w wersji iluzyjnej zostały wcielone do obrazu w 1644 r., by „czynić dzieło sztuczką”:

Zamierzonym efektem w przypadku tego rodzaju przedmiotów było nie tyle złudzenie, ile dez-iluzja, deziluzjonizacja widza – to dawało powód do zaskoczenia, także do śmiechu, przede wszystkim jednak do rozmowy, do rezonowania o licznych *modi* rzeczywistości między pozorem a bytem. (...) [Widz] nastawiony był nie na kontemplację, ale na dialog – na towarzyską wymianę zdań między jemu podobnymi i dziełem, dialog, w którym również dzieło mogło uczestniczyć.²⁴²

Z tej perspektywy postać artystki jest pomostem między szkieletami a widzami. Przez bezpośredni zwrot do odbiorców daje wgląd do tego, co się za tą kotarą dzieje, a zarazem pozostaje z fantazmatami w relacji przestrzennej (współdzielą jedno pole obrazowe), znaczeniowej (kościotrupy są efektem wyobraźni graficzki i jej przekonań na temat śmierci), emocjonalnej (wizualizacja wyobrażeń wywołuje u graficzki określone emocje). I tak jak postuluje Kemp, kurtyna ma za zadanie przekonać patrzących, że triada odbiorczyni – graficzka – szkielety operują różnymi, przeplatającymi się poziomami rzeczywistości i iluzji. Każdy z trzech uczestników chce wciągnąć pozostałych w przestrzenie swoich rejestrów.

Zagadkową pozostaje wiadomość zakodowana w układzie palców postaci Komorowskiej, ponieważ nie jest to gest obecny w kulturze zachodniej, nie pojawia się też w ikonografii ani w polskim języku migowym. Według mojej wiedzy autorka nie skorzystała ze znanego systemu komunikacji, tylko ironicznie zadrwiła z odbiorców. Heurystyczny zmysł *homo graphicusa*, którego reprezentantką bez wątpienia była Wanda Komorowska, ta zdolność

²⁴² Cyt. za: W. Kemp, *Dzieło sztuki i widz: metoda estetyczno-recepcyjna*, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki: antologia przekładów "Artium Quaestiones"*, red. nauk. M. Bryl i in., Poznań 2009, s. 153-154.

do wyszukiwania i łączenia fenomenów mimo ich pozornej sprzeczności pozostaje w bliskości z kategorią ironii. Analogicznie artystka połączyła ze sobą oczy postaci własnej i kościotrupich oraz zawarła w nich znaczeniowe nieczytelności, które nie pozwalają na rozstrzygnięcie, czy autoportret jest ironicznym komentarzem pod adresem młodopolskich wariacji na temat *memento mori*, wyrażonym na przykład przez Józefa Mehoffera w „Zuchwałym ogrodniku” (1912, akwaforta), czy chęcią zdystansowania się od lęków własnych i ogólnospołecznych w powojennej rzeczywistości i niepodległej (choć wciąż niestabilnej) ojczyźnie. Zgodnie z regułami nakreślonymi przez Gregory’ego Curry’ego, zarówno intencja – w przywołanym wcześniej liście z 1933 r. artystka pisała o „silnej charakterystyce graniczącej z karykaturą”²⁴³ w kontekście własnej sztuki – jak i narzędzia wizualne wykorzystane w autoportretach świadczą w moim odczuciu o ironicznym potencjale omawianych prac. Ironiczna postawa łączy zresztą wielu z przedstawicieli *homo graphicus*: Jerzy Panek i Grzegorz Banaszekiewicz ironizowali, gdy – odpowiednio – wkładali maski pijaków i osób w kryzysie oraz ustawiali swoje wizerunki na piedestałach, ironizowała Krystyna Piotrowska, gdy dała odbiorcom pozorną możliwość „sklejenia” jej wizerunku z wybranych wyidealizowanych elementów twarzy innych osób.

Z kolei ostatni graficzny wizerunek własny Leona Wyczółkowskiego wykonany między 1928 a 1931 r. (rys. 48) na podstawie powstałego wcześniej w 1927 r. rysunku tuszem (rys. 49) przedstawia schemat odmienny, należący do poprzedniego pokolenia. Wyczółkowski nakreślił realistyczny rysunek swojej twarzy, w którym uchwycił szczere spojrzenie, sieć zmarszczek, krótką, białą bródkę. Frontalnie ujęta figura artysty zredukowana do głowy i barków spogląda prosto na widza na tle abstrakcyjnie opracowanego tła – dokładnie tak jak w pierwszym omawianym graficznym autoportrecie artysty sprzed trzydziestu lat, tylko w zwierciadlanym odbiciu (rys. 17). Autor w młodszej kompozycji pozował w nieformalnym stroju, z niezastłoniętymi cieniem oczami, w większej swobodzie. Obie kompozycje powtarzają z kolei pastelową pra-matrycę z 1898 r. (kredka, pastel, rys. 50). I w niej pozował na wprost i do ramion w abstrakcyjnie opracowanej przestrzeni, z poważnym, choć nieco zatroskanym wzrokiem, ubrany obowiązkowo w koszulę z muchą. Pastel oraz późniejsze grafiki tworzą więc wizualną i symboliczną klamrę spajającą początek i koniec cyklu autoportretów, dowodząc międzyobrazowej spójności osiągniętej przez repetycję ujęć, kadrów i modelunku.

Klasyczne upozowanie i mimetyczna forma, które cechują znamienitą większość wizerunków własnych Wyczółkowskiego, składają się na wrażenie koherencji zewnętrznego

²⁴³ Cyt. za: List Wandy Komorowskiej do Neli Samotyhy..., dz. cyt.

obrazu i wewnętrznej natury artysty, który traktuje sam siebie serio. Wyczółkowski wykonał wiele karykatur, ze wspomnień poznanych osób wynika, że był ciepłą osobą niepozobawioną dowcipu, w jego autoportretach odcisnął jednak ślad nie na żarty – on, grafik, popularyzator technik druku, profesor uczelni, ważna postać w środowisku artystycznym, w swoich *empreinte* dał wyraz powagi swojego nazwiska. Co innego Komorowska, funkcjonująca na marginesie krakowskiego życia malarzy i grafików.

Wnioski

Choć Komorowska i Wyczółkowski należą do grona nesterek i nestorów polskiej grafiki, rozpoznanie twórczości artystki jest znacznie mniejsze niż w przypadku Wyczółka. Ich twórczość autoportretowa, oprócz tego samego czasu i miejsca powstania, przecina się również w innych punktach wspólnych: tworzyli przez cztery dekady, konsekwentnie mówili o swojej grafice (Wyczółkowski co prawda śmieiej, ale zachował się list Komorowskiej, w którym mówi wprost o charakterze uprawianej sztuki graficznej), spotkali się z zarzutami o nienasycenie swoich grafik treścią na rzecz wyeksponowania walorów światłocieniowych. Szukali inspiracji w ludzkich postaciach, tworząc liczne portrety, nie zabrakło w ich *œuvre* wątków japońskich. U obojga prześledzić można również przepracowywanie tych samych kadrów i motywów. Różnił ich przede wszystkim status społeczny i charakter wykonywanej pracy – Wyczółkowski czerpał inspiracje z licznych podróży, był w sercu młodopolskiego ośrodka artystycznego, otaczał się uczniami, zaś Komorowska żyła samotnie, mogła tylko sięgać pamięcią do czasów studiów w Monachium i Paryżu, z konieczności przepracowywała w sztuce to, co było jej najbliższe.

Choć Wyczółkowski kazał nazywać się grafikiem tuż po tym, jak sięgnął po medium druku na przełomie XIX i XX w., wciąż jego dorobek oceniany jest głównie przez pryzmat malarstwa i pasteli. Nie zawsze grafikom Wyczółkowskiego chciano poświęcać uwagę w pismach krytycznych czy na wystawach, a jak już zdecydowano się je skomentować, to pojawiają się w opiniach zwroty o malarskich walorach jego litografii. Oceny te wynikają jednak z hierarchizacji mediów sztuki, nie zaś tożsamości artysty. Niemniej, to, że Wyczółkowski kazał nazywać się grafikiem – *homo graphicusem* – jako pierwszy polski twórca wizualny tej rangi utorował drogę późniejszym grafikom. Cenił monochromatyzm grafiki i syntezywanie za jej pośrednictwem rzeczywistości, według niego kolor niepotrzebne zaburza graficzną kompozycję. Upraszczał, poszukiwał istoty swojego wizerunku w prostocie formy. Świadomie korzystał ze zwierciadlanego odwrócenia w matrycy i odbitkach, wiążąc nawet odległe w czasie obrazy lustrzaną kompozycją. Nieustannie szukał nowych sposobów

na trafniejsze oddanie wrażeń świetlnych, fakturowych: używał rylca, prószenia, kredy, technik kwasowych. Wielokrotnie przekształcał obraz, powtarzał, stosował repetycje, „koncentrował” budowę kompozycji. Wymagał od siebie i drukarzy produkcji idealnych odbitek. Jego autoportrety odzwierciedlały ówczesną modę na litografię, ale i chęć eksperymentów formalnych, z drugiej strony pod względem upozowania i wrażeniowości tkwił jeszcze mocno w tradycyjnych, realistycznych konwencjach. Przywiązanie do mimetyzmu i ukazania koherentnej jaźni za pośrednictwem niezmiennych w formie wizerunków Wyczółkowskiego staną się z biegiem czasu w autoportrecie nieistotne, tak samo jak zmianie ulegnie przywiązanie do odbitkocentrycznego schematu pracy w grafice. Poza tym, medium stanie się częścią szerszego obiegu społecznego z uwagi na licznie wydawane czasopisma projektowane przez artystów – jak w przypadku członków grupy Bunt.

Nie posiadamy źródeł, w których Komorowska mówiłaby o sobie: graficzka. Zważywszy na zagraniczne studia oraz jej pierwszy wizerunek własny wśród współczesnych jej graficzek, zakładam, że idea *homo graphicus* była jej bliska. Inspirowała się Whistlerem, bez wątplenia zasłużoną postacią w historii grafiki. Wiązała portretowane postaci w niejednoznaczne relacje, fantazjowała, oddawała dekadentckiego ducha epoki młodopolskiej znacznie trafniej niż Wyczółkowski. Eksperymentowała z fakturami i barwami kompozycji, z uporem pracowała nad idealnym kadrem, przerabiając kompozycje nawet w kilku technikach wklęsłych. Charakter jej grafiki jest bliższy doświadczeniom szeregu innych twórców pracujących w domu, bez takich możliwości, jakie miał Wyczółkowski. Poza tym, *empreinte* obojga artystów zdradzają pewne ograniczenia grafiki względem ówczesnej fotografii. W kontraście do utrwalonych na kliszy autoportretów Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885-1939) czy amerykańskiej fotografki Imogen Cunningham (1883-1976), ówczesna, trwająca w konserwatywnych ramach grafika w węższym spektrum oferowała odbiorcom ostrość emocjonalnego przekazu oraz doznania wizualne. To zmieni się na dobre dopiero w dekadach powojennych.

Rozdział III

1917 – 1930: Grupa Bunt

Rozpoczęcie I Wojny Światowej wyznacza cezurę zamykającą pierwsze dwie dekady historii polskiej nowoczesnej grafiki, rozpoczętej przez Józefa Pankiewicza w latach 1896-97²⁴⁴. Wybuch konfliktu wymusił przerwanie nieskrępowanego życia artystycznego. Krystyna Czarnocka, autorka monografii „Półtora wieku grafiki polskiej”, dodała jeszcze jedno wydarzenie z 1914 r., które definiuje ten rok jako graniczny i zamykający pierwszy etap w polskiej historii grafiki. Mowa mianowicie o zorganizowanym wówczas w Warszawie II Konkursie im. Henryka Grohmana – „urządzony w «Zachęcie» równocześnie z wielką wystawą «Towarzystwa Sztuk Graficznych», był właściwie pierwszą ogólnopolską wystawą grafiki nowoczesnej.” Wystawy podsumowywały osiągnięcia grafików tego czasu, które polegały na budowie solidnych fundamentów dla środowiska graficznego – na „stworzeni[u] samodzielnej dojrzałej dyscypliny, (...) rozszerzeni[u] zakresu możliwości technicznych, stworzeni[u] szkolnictwa graficznego”²⁴⁵. Do 1914 r., w tych pierwszych dwóch dekadach od „przywiezienia” sztuk graficznych przez Pankiewicza do Krakowa, za kształtowanie nowoczesnej szkoły grafiki odpowiedzialni byli twórcy dotąd tworzący głównie prace malarskie, z czego wynikała zbieżność budowy ówczesnych obrazów graficznych i malarskich pod względem kompozycyjnym i tematycznym. Z czasem graficy rozpoczęli proces poszukiwań odrębnego języka.

We wspomnianym konkursie pierwsze miejsce w kategorii drzeworytów uzyskał Władysław Skoczylas, którego działalność – samodzielna, pedagogiczna oraz w założonym w 1925 r. Stowarzyszeniu Polskich Artystów Grafików „Ryt” – zdefiniowała sztukę polską w drugiej i trzeciej dekadzie XX w., rozlewając się poza sztywne ramy graficznego medium. Grafik stworzył cztery wizerunki własne w krótkim czasie na początku lat dziesiątych XX w., kiedy jego styl dopiero się krystalizował, dlatego wykonał je w różnych technikach: akwaforcie, suchej igle oraz w drzeworycie. W każdej z tych kompozycji twarz grafika o ściągniętych brwiach i dużym nosie zajmuje niemal cały kadr – oprócz pierwszego, wykonanego w 1910 r., w którym Skoczylas przedstawia swoją postać na tle sielankowej scenerii ze spacerującą parą i grającego na trąbce archanioła. Grafikę wyróżnia niecodzienna poza twórcy, w której równocześnie odgina prawe ucho w geście nasłuchiwania, a lewe

²⁴⁴ I. Kossowska, *Narodziny polskiej...*, dz. cyt., s. 9-10.

²⁴⁵ K. Czarnocka, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962, s. 256. Więcej o wystawie i jej recepcji zob. P. P. Czyż, *Kultura graficzna Warszawy...*, dz. cyt., s. 141-148.

zakrywa, jakby nie mógł zdecydować się, czy wsłuchać się w muzykę posłańca zapowiadającego koniec, czy też ją zignorować (akwaforta, rys. 51). Kompozycja stanowi rzadki – inspirowany być może sztuką Jacka Malczewskiego – w tym czasie przykład narracyjnego graficznego wizerunku własnego, którego treść wykracza poza życie wewnętrzne autora i sięga po ikonografię religijną. Mimo że cztery autoportrety wykonane zostały w różnych technikach, łączy je charakterystyczna kreska, która choć w suchej igle i kwasorycie cieńsza i poszarpana, wije się tak samo giętko i gęsto jak w późniejszych, najsłynniejszych drzeworytach tego twórcy. W późniejszych latach Skoczylas nie wykonał żadnego wizerunku własnego – dlatego najsłynniejszym, utrwalonym dodatkowo w brązowym odlewie (który powróci jeszcze przy okazji prac Jerzego Panka), pozostaje kompozycja z 1913 r. z grzywką i w koszuli. Za sprawą Skoczylasa i jego szkoły ośrodek warszawski zyskał na znaczeniu i odrębności względem tkwiącego w symbolizmie i akademizmie Krakowa oraz jego zakopiańskiej „filii”.

W tym samym czasie pojawiają się wśród polskich twórców ożywione próby wcielenia zachodniej awangardy do własnej twórczości. Pierwsze próby przyswojenia kubizmu podjęli Jan Hrynkowski (1891-1971) i Tytus Czyżewski (1880-1945). Ich autoportrety, odpowiednio futurystyczna „Winda i ja” (rys. 52) i geometryzujący szkic w książce Leona Chwistka o artyście (rys. 53), są dwa, trzy lata późniejsze względem pierwszych kompozycji wykazujących wpływy awangardowe, ale pokazują zasadniczy kierunek poszukiwań. Dzięki liniom markującym rozbitcie planów i samych figur oraz dzięki rezygnacji z koloru, wrażenie schematyzmu i wynikającej z niej nowoczesności w tych rysunkach czy grafikach są czytelne dla odbiorców i dysponują ekspresją być może jeszcze mocniejszą niż obrazach malarskich.

Silne zainteresowanie ekspresjonizmem niemieckim wykazali w drugiej połowie lat dziesiątych członkowie związanej z Berlinem i Poznaniem grupy Bunt oraz łódzkiego Jung Idysz²⁴⁶. W kontraście do zaakceptowanej w środowisku artystycznym ludowości Skoczylasa oraz młodopolskich tradycji, przeniesienie tego nurtu do rodzimej sztuki było efemerycznym zjawiskiem ze względów politycznych, ale właśnie przez wpływ na rodzącą się w kraju awangardę oraz bliskość z zachodnimi prądami jest warta wyróżnienia. Kontekstu dla autoportretów członków pierwszej z grup (ci drudzy nie wykonywali wizerunków własnych)

²⁴⁶ Nie uwzględniam tu Formistów, którzy motywowani chęcią odcięcia się od wpływów niemieckich zrezygnowali z nazwy Ekspresjoniści Polscy, choć należy podkreślić, że twórczość wizualna i literacka z tych kręgów była Formistom dobrze znana. Poza tym, formistyczne doktryny krystalizowały się poza grafiką. Wyjątek stanowi jedynie twórczość Gustawa Gwozdeckiego.

należy szukać więc w kulturze niemieckiej. Ekspresjonizm akcentował wiodące miejsce człowieka w świecie i jego indywidualne doświadczenia, skąd wynika znaczna liczba wizerunków własnych. Twórcy chętnie „przebierali się” wówczas w kostiumy postaci z toposów kultury czy ubierali maski spoza kultury europejskiej, aby udratyzować swoją powierzchowność. I tak Ernst Ludwig Kirchner portretował się w roli „kochanka lub męża boleści, pijaka lub palacza, chorowitego mężczyzny lub narkomana, dandysa, włóczęgi, podróżnika, lub wielbiciela zwierząt, albo wielokrotnie jako pracującego artystę”²⁴⁷, Oskar Kokoschka (1886 – 1980) pozował jako Chrystus czy Tristan²⁴⁸, a Edvard Munch (1863 – 1944) wcielał się w rolę dandysa²⁴⁹. Ta reżyseria własnej tożsamości (ang. *self-fashioning*) wynikała nie tylko z chęci wywarcia konkretnego wrażenia, ale również z zainteresowania ekspresjonistów freudowską psychoanalizą. W takim ujęciu różne strategie *self-fashioning*, mogły wynikać z niemożności jednoznacznego zdefiniowania siebie samej czy samego, a to „wszczyn[ą] potencjalnie samonapędzający się, niekończący się proces autosymbolizacji.”²⁵⁰ Choć opinie o możliwości uchwycenia autentycznej tożsamości w autoportrecie przez odbiorcę są różne²⁵¹, faktem jest, że graficzne autoportrety służyły artystom z kręgu ekspresjonizmu za wizualny podpis. Okładkę teki promował wizerunkiem własnym Max Beckmann (1884-1950) (rys. 54), twarz Käthe Kollwitz trafiła na plakat wystawy zorganizowanej z okazji jej pięćdziesiątych urodzin (rys. 55), a pierwsze strony periodyków zdobiły oblicza takich artystów, jak Conrad Felixmüller (1897-1977) (rys. 56), Karl Jakob Hirsch (1892-1952) (rys. 57), Erich Heckel (1883-1970) (rys. 58). Podane przykłady ilustrują też również stylistyczną różnorodność w ramach nurtu, który obejmował zarówno mimetyczny rysunek (Kollwitz), jak i dalece posuniętą deformację (Hirsch), a tym, co spajało twórczość pozornie odległych sobie twórców, była sugestywność w prezentowaniu silnych emocji, w tym stanów skrajnych, jak napad lękowy czy stres pourazowy.

Zarys twórczości graficznej członków grupy Bunt

Grupa Bunt powstała na przełomie lat 1917 i 1918. Należeli do niej rozrzuceni po Polsce i Niemczech artyści i pisarze: Jerzy Hulewicz (1886-1941), Stanisław Kubicki (1889-1942) i

²⁴⁷ Cyt. za: P. Springer, *Hand and Head: Ernst Ludwig Kirchner's Self-Portrait as Soldier*, Berkeley 2002, s. 4.

²⁴⁸ C. Cenuschi, *Defining Self in Kokoschka's Self-Portraits*, “The German Quarterly” 2011, nr 84, s. 198-219.

²⁴⁹ P. G. Berman, *Edvard Munch's Self-Portrait with Cigarette: Smoking and the Bohemian Persona*, “The Art Bulletin” 1993, nr 75, s. 627-646.

²⁵⁰ Cyt. za: C. Cenuschi, *Defining Self...*, dz. cyt., s. 208.

²⁵¹ M. Meskimmon, *The Art of Reflection : women artists' self-portraiture in the twentieth century*, Nowy Jork 1996, s. 22-23.

Margarete Kubicka (1891-1984), Jan Panieński (1900-1925), Władysław Skotarek (1894–1969), Artur Maria Swinarski (1900-1965), Stefan Szmał (1893-1970), Jan Jerzy Wroniecki (1890-1948), August Zamoyski (1893-1970)²⁵². W kręgu zaprzyjaźnionych twórców pozostawali Jan Sychalski (1893-1946) i Stanisława Przybyszewska (1901-1935). Przedstawicielem literackim stał się poeta i teoretyk Adam Bederski (1893-1961), choć miano teoretyków należy się także Kubickiemu i Hulewiczowi. Rolę dokumentalistki życia grupy pełniła Margarete Kubicka, dzięki której dysponujemy nielicznymi śladami po wspólnych działaniach grupy i korespondencją²⁵³. Swoje teksty oraz prace rysunkowe i graficzne twórcy publikowali w wydawanym od października 1917 r. przez Jerzego Hulewicza czasopiśmie „Zdrój. Dwutygodnik poświęcony sztuce i kulturze umysłowej” – i przy wsparciu autorytetu uznanego pisarza Stanisława Przybyszewskiego²⁵⁴. Inspiracje intelektualne i społeczne członkowie Buntu czerpali z idei niemieckiego ekspresjonizmu – bliskie kontakty z przedstawicielami niemieckiego środowiska wyróżniają Bunt na tle innych polskich grup artystycznych²⁵⁵ – i z tradycji polskiego romantyzmu. Wyrażali je w oryginalnym konglomeracie ekspresjonistyczno-konstruktywistyczno-(kubi)futurystycznych oraz abstrakcyjnych (jako pierwsi wśród Polaków) form w różnych mediach. W obszarze sztuki czerpali zaś z prac różnych artystów europejskich drugiej dekady XX w., zarówno niemieckich ekspresjonistów, jak i francuskich awangardzistów. Grupa Bunt rozpadła się pod koniec 1918 r.²⁵⁶, lecz jej wpływy i echa pobrzmiwały jeszcze w następnych latach, chociażby ze względu na literacką grupę „Zdrój”, do której należeli m.in. Hulewicz wraz z braćmi Bohdanem (ps. „Nowina”, literat, także wojskowy, 1888-1968) i Witoldem (ps. „Olwid”, poeta, tłumacz wojskowy, 1895-1941), Jan Stur (1895-1923) oraz Emil Zegadłowicz (1888-1941). Pomimo tego, że czas działania grupy Bunt był krótki, to przez te kilkanaście miesięcy artyści

²⁵² Panieński i Swinarski dołączyli po pierwszej wystawie grupy w kwietniu 1918 r.

²⁵³ L. Głuchowska, „*Nicht unsere Werke sind wichtig, sondern das Leben*”. *Performative Manifestationen der Gruppen Bunt und Die Kommune*, „Expressionismus: Der performative Expressionismus“ 2015, nr 2, s. 15–36.

²⁵⁴ *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda : Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego*, kat. wyst., red. L. Głuchowska, MNP, 19.04- 31.05.2015, Poznań 2015, s. 48

²⁵⁵ Obecne w twórczości Buntu wątki zebrane z wielu nurtów każą poszerzyć wąski termin „ekspresjoniści poznańscy”, którym niekiedy posługują się badacze, o różnice wizualne i programowe względem niemieckich ekspresjonistów. Należy ująć w nawias poznańskie konotacje, rozszerzając je do transgranicznych. „Pojęcie «ekspresjonizm poznański» niesłusznie, choć zapewne nieintencjonalnie, zawęża wyobrażenie o zasięgu działalności środowiska. Termin ten odnosi się do zjawiska lokalnego i lokalnych ambicji jego twórców, choć od ponad dwudziestu lat badacze akcentują, że ich publikacje i dzieła plastyczne odzwierciedlają podwójną – narodową (a więc ponadnarodową i ponaddzielnicową) oraz internacjonalistyczną perspektywę.” Cyt. za: L. Głuchowska, *Zdrój – Die Aktion – Der Sturm. Czasopisma artystyczne i transfer kulturowy a echa kubizmu w twórczości graficznej grupy Bunt*, w: *Bunt a tradycje grafiki w Polsce i Niemczech*, red. taż i in., Bydgoszcz 2015, s. 39.

²⁵⁶ Tamże, s. 38, przyp. 1.

zdołali wydać prawie czterdzieści zeszytów „Zdroju”, zawiązali bliską współpracę ze środowiskiem niemieckich ekspresjonistów, tworzyli prace przeznaczone do druku i w innych mediach oraz pisali teksty teoretyczne i poezję. Rola łączników przypadła Kubickim z racji ich regularnych podróży między stolicą Niemiec a Poznaniem. Para inicjowała i koordynowała także wystawy Buntu za zachodnią granicą²⁵⁷.

Opis twórczości grupy Bunt nastrocza jednak problemów z innych powodów. Członków dzieliło sporo: wiek, stopień artystycznego wykształcenia i doświadczenia, poglądy na sztukę i politykę – które też zmieniały się w czasie – co zresztą powodowało spięcia szczególnie między Hulewiczem a Kubickim, ponieważ obaj rościli sobie prawo do intelektualnego przewodnictwa. Ponadto, wszyscy pochodzili z odmiennych środowisk, w czasie trwania grupy mieszkali w różnych miejscach w kraju i poza nim, co utrudniało komunikację. Wreszcie, lata działalności Buntu to także koniec pierwszej wojny światowej oraz intensywny czas dla ruchów niepodległościowych, na mapie których Poznań zaznaczył swoje istotne miejsce z uwagi na opór przeciw niemieckiemu okupantowi – a kontekst polityczny był dla Buntowców bardzo istotny, ponieważ idee odrodzeniowe łączyli z powstaniem niepodległego państwa.

Ostatnią kwestią pozostaje bogata literatura wszechstronnie ujmująca fenomen twórczość Buntu. Opracowano tematy zarówno uwzględniające historię grupy i jej związki ze sztuką, kulturą i polityką europejską, rozpoznano źródła ikonograficzne, przeprowadzono analizy stylowe, wskazano bazę ideologiczną²⁵⁸. Zaslugi w wyczerpującym opracowaniu działalności grupy oraz poszczególnych jej członków ma przede wszystkim zainteresowana głównie Kubickimi Lidia Głuchowska²⁵⁹, pierwszy monografista Buntu Jerzy Malinowski²⁶⁰ oraz Agnieszka Salamon-Radecka, autorka katalogów i artykułów poświęconych różnym aspektom twórczości grupy²⁶¹. Tak więc z uwagi na wielość zjawisk mających wpływ na

²⁵⁷ Taż, *Avantgarde und Liebe : Margarete und Stanislaw Kubicki 1910–1945*, Berlin 2007, s. 37.

²⁵⁸ Zob. bibliografia do 2015 włącznie w: *Bunt, ekspresjonizm...*, dz. cyt., s. 197-203. Publikacje po 2015: A. Salamon-Radecka, *Z "Beocji" do stolicy sztuki: przyczyny i skutki pobytu Jerzego Hulewicza w Paryżu w latach 1907-1910*, w: *Wyjazdy za sztuką : Nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*, red. D. Kudelska, E. Kuryłek, Lublin 2016, s. 211-223; A. Salamon-Radecka, *Jerzego Hulewicza (1886-1941) kłopoty z formizmem : przyczynek do burzliwej historii kontaktów poznańskich ekspresjonistów z krakowskimi formistami*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2018, nr 13, s. 67-73; M. Geron, J. Malinowski, *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści - Bunt - Jung Idysz 1917- 1922*, Warszawa-Toruń 2019.

²⁵⁹ Dotąd niewymienione: L. Głuchowska, *Stanislaw Kubicki. Kunst und Theorie*. Berlin 2001; taż, *Okkultismus, Esoterik, Mystik und die Ikonographie des Unsichtbaren in der frühen mitteleuropäischen Avantgarde. Das Beispiel der Posener Gruppe Bunt und des Baugausprofessors Lothar Schreyer*, w: *Europa! Europa? : The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, red. Sascha Bru i in., Berlin 2009, s. 306-327; taż, *Artyści polscy w orbicie „Der Sturm”*, „Quart” 2013, nr 3 (13), s. 3-30.

²⁶⁰ J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota : Zrzeszenie Artystów Bunt 1917-1922*, Wrocław 1991.

²⁶¹ Dotąd niewymienione: A. Salamon-Radecka i in., *Bunt - Der Sturm - Die Aktion : polscy i niemieccy ekspresjoniści*, kat. wyst., Muzeum Początków Państwa Polskiego, 21.08-16.10.2011, Gniezno 2011; A. Salamon-Radecka, *Graficzny warsztat ekspresjonisty: linoryty i rysunki Stefana Szamaj (1893-1970)*, Poznań 2014; taż,

działanie twórców grupy, zwięzła charakterystyka ich prac i warsztatu graficznego, którą przedstawiam poniżej, jest obarczona nieuchronnymi uproszczeniami.

Wyróżniającym dla tej grupy był przede wszystkim programowy antynaturalizm, jaki prezentowali w swoich dziełach: naśladownictwo natury odrzucono na rzecz gry barwą i linią, w którą wcielał się duch twórcy, jego zdolności kreacyjne, emocje, uczucia. W tym ujęciu futurizm, kubizm i inne nurty pierwszych dwóch dekad XX w., które stanowiły dla Buntowców punkt odniesienia, miały być objawem nowej duchowości. Jerzy Malinowski nazwał ten rodzaj ekspresjonizmu kracjonistycznym ze względu na nacisk na zagadnienia formalne²⁶². Artyści Buntu poszukiwali nowych form wyrazu, aby zmierzyć się z kryzysem moralnym po dopiero co zakończonej wojnie i stworzyć „nowego człowieka” bogatego w życie wewnętrzne, blisko związanego z naturą i sztuką. Aspirowali do „roli ruchu zmierzającego do stawiania wyzwań artystycznemu i kulturalnemu status quo w Poznaniu”²⁶³, ale i poza nim, czym dali wyraz podczas współpracy z Formistami, członkami Jung Idysz czy czeskimi artystami. Wydarzeniem formującym Bunt była ich pierwsza wystawa, otwarta w kwietniu 1918 r. w atmosferze skandalu²⁶⁴, dzięki której prezentacja okazała się sukcesem, ponieważ sprzedano niemal wszystkie prace²⁶⁵. Pokaz reklamowano plakatem z reprodukcją ikonicznej dla Buntu grafiki, czyli kompozycji „Wieży Babel” Kubickiego²⁶⁶ z krzyżącymi postaciami wybiegającymi z walącej się wieży. Związany z nowojorskim środowiskiem historyk sztuki Marek Bartelik zwrócił uwagę na niejednoznaczny wyraz tej kompozycji, ponieważ uproszczone sylwety o szeroko otwartych ustach wydają się raczej wyc w agonii w strachu przed apokalipsą, a nie biblijnym początkiem²⁶⁷. Dualizm ten oddaje w moim mniemaniu spektrum poruszanych przez artystów tematów, choć trzeba przyznać, że ci polscy dalecy byli

Kim jest ta pani na portrecie ? - czyli po co historykom sztuki genealogia. Rozważania wokół biografii i twórczości plastycznej Jerzego Hulewicza (1886-1941), „Gens” 2015-2016, s. 81-100.

²⁶² J. Malinowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w grafice polskiej*, "Sztuka" 1976, nr 5, s. 5. Por. D. Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917-1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Kraków 2013, s. 72-82.

²⁶³ Cyt. za: M. Bartelik, *Jeszcze jeden most do przebycia: Bunt a wielokulturowość sztuki polskiej*, w: *Bunt : ekspresjonizm poznański 1917-1925*, red. G. Hałasa, kat. wyst., MNP, 11.2003-01.2004, Poznań 2003, s. 33.

²⁶⁴ Pierwotnie wystawę zaplanowano na 24 marca 1918 r. w gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, ale ich członkowie wnieśli o usunięcie pięciu dzieł „obrażających uczucia przyzwoitości”. Członkowie Buntu wynajęli więc inne pomieszczenie, aby zaprezentować wszystkie prace zgodnie z planem. Zob. *Z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kronika. Wiadomości miejscowe*, „Dziennik Poznański” 25.03.1918, r. 60, nr 71, s. 2. Więcej o wystawie zob. A. Salamon-Radecka, *Poznańskie stowarzyszenie artystów Bunt (1917-1925) i jego kontakty z niemieckimi ekspresjonistami*, w: *Bunt - Der Sturm...*, dz. cyt., s. 15-20.

²⁶⁵ L. Głuchowska, *Avantgarde und...*, dz. cyt., s. 38.

²⁶⁶ O genezie powstania kompozycji zob. L. Głuchowska, *Sto lat awangardy i transgraniczny hold dla Buntu i Jung Idysz*, w: *Bunt. Nowe ekspresje*, red. M. Kurak, Poznań 2021, s. 125-133,

²⁶⁷ Cyt. za: M. Bartelik, *Jeszcze jeden...*, dz. cyt., s. 30.

katastrofizmu ekspresjonistów niemieckich wizualizujących traumy wywołane doświadczeniami wojennymi. Niemniej, poddane uproszczeniu i geometrycznej stylizacji figury ludzkie są często na grafikach Buntu osamotnione, uchwycone w dramatycznych gestach lub wprawione w ekstatyczny ruch. Artyści w swoich grafikach sięgali zarówno po ikonografię religijną, jak i po sceny codzienne, akty oraz postaci historyczne. Regularnie portretowali siebie nawzajem, a także próbowali uchwycić ludzkie typy i stany. Wielokrotnie dokumentowali też widoki miast, architekturę i pejzaże. Od połowy roku 1919 w „Zdroju” niektórzy dawali również wyraz zainteresowaniom mistycznym (o czym więcej w dalszej części tekstu).

Podstawowym środkiem wyrazu Buntowców był linoryt, często podpisywany jako drzeworyt najpewniej po to, aby nobilitować mniej szlachetny materiał – zwłaszcza, że obie techniki dawały podobne efekty wizualne. Twórcy z poznańskiego kręgu nie mogli pozwolić sobie na pracę w drewnie, skąd wynikał wybór tańszego i prostego w obsłudze zamiennika, choć, jak pisała Grażyna Hałasa, „[w]ydaje się jednak, że nawet tego, dobrej jakości materiału [linoleum – przyp. AF] artyści nie mieli pod dostatkiem, co wyraziło się w stosunkowo niewielkiej ilości prac”²⁶⁸. Po Buncie pozostało nieco ponad dwieście prac, co jest liczbą skromną zwłaszcza w porównaniu z tysiącem grafik artystów niemieckich. Jak podkreśla poznańska badaczka, aspirujący artyści na początku XX w. nie mieli dostępu do wykwalifikowanej kadry, od której mogliby uczyć się warsztatu. Poza tym, na łamach lokalnych gazet nie uprawiano merytorycznej krytyki artystycznej, co dodatkowo utrudniało pracę twórczą – nieliczni poznańscy opiniodawcy otwarcie nie sprzyjali awangardzie z uwagi na bliskie związki Buntu z Niemcami. Niemniej, zarówno drzeworyt, jak i linoryt wydobywają bezpośrednio ekspresyjnych gestów w dużych połaciach czerni, a także sprzyjają tworzeniu kubistycznych, uproszczonych form ludzkiej postaci. Inne techniki graficzne, jak akwaforta i cynkografia, sytuują się w twórczości Buntu jedynie na marginesie²⁶⁹. Jak wskazuje Jerzy Malinowski w monografii grupy, kompozycje charakteryzowały się niewielkimi rozmiarami właśnie ze względu na planowane zastosowanie w prasie, czego dowodzą nieliczne zachowane płytki linorytowe. W drukarni nabijano je na niewielką deskę i wmontowywano w szpalte.

²⁶⁸ G. Hałasa, *Zamiast wprowadzenia*, w: *Bunt : ekspresjonizm...*, dz. cyt., s. 18. Wbrew temu, co pisała Hałasa, Salamon-Radecka w opracowaniu warsztatu Szmaja zwraca uwagę na wysoką jakość używanego przez niego linoleum. Por. A. Salamon-Radecka, *Graficzny warsztat...*, dz. cyt., s. 19.

²⁶⁹ Salamon-Radecka doliczyła się dwóch akwafort Skotarka i dwóch wkłęsłodruków Panieńskiego, a zachowanym akwafortom Hulewicz poświadczyła artykuł, zob. A. Salamon-Radecka, *Ku abstrakcji geometrycznej – techniki metalowe w twórczości Jerzego Hulewicz (1886-1941)*, w: *Wielość w jedności : Techniki wkłęsłodruku w Polsce po 1900 roku : materiały z sesji naukowej 18-19 października 2012 roku*, Bydgoszcz 2013, s. 31-40; por. J. Malinowski, *Sztuka i nowa...*, dz. cyt., s. 51-52.

Do przedruków fotografii, okładek i małych form jak winiety wykorzystywano cynkografię oraz zamieszczano cynkowe reprodukcje rysunków²⁷⁰.

Graficznemu warsztatowi członków Buntu nie poświęca się na ogół uwagi w literaturze ze względu na skromną liczbę zachowanych matryc i innych materiałów źródłowych. Wyjątkiem pozostaje opracowanie praktyki Stefana Szmaja przez Salamon-Radecką²⁷¹. Autorka skupiła się na analizie matryc z różnych etapów twórczości artysty, formułując też pojedyncze uwagi, które można odnieść do warsztatu pozostałych twórców. Mianowicie, sposób opracowania kompozycji bywał u ekspresjonistów intencjonalnie zgrzebny i prymitywny, aby dać wyraz negatywnemu nastawieniu wobec historycznych nurtów i idei *l'art pour l'art*. Ta stylistyka pozwoliła nieco zatrzeć różnice w artystycznym wykształceniu członków Buntu. Najbardziej doświadczonym w grafice był Wroniecki, który zdobywał doświadczenie w zakładach graficznych Antoniego Fiedlera i u Emila Orlika na Wydziale Grafiki w berlińskim Unterrichtsanstalt am Staatlichen Kunstgewerbemuseum w Berlinie, zaś Szmaj (pomijając trzymiesięczny epizod nauki w monachijskiej szkole malarskiej Hermanna Groebera w 1910 r.) i Skotarek nigdy nie uzyskali artystycznego wykształcenia, pozostali zaś na różnym etapie życia kształcili się na kierunkach innych niż graficzne. Salamon-Radecka podkreślała również propagandową nośność medium graficznego, która licowała z ideami odnowy społecznej, na której zależało twórcom związanym ze „Zdrojem”.

„Zdrój” i czasopisma niemieckie

Dystrybucja prasy zainteresowała ekspresjonistów niemieckich z grupy Die Brücke (1905-1911), którzy wykorzystali czasopisma, medium otwarte na czytelników, do publikacji tekstów krytycznych, manifestów, prozy i poezji wraz z autorskimi grafikami. Dzięki temu uwolnili techniki graficzne od „zmęczonych konwencji” i otworzyli sztukę ekspresjonistyczną na szerszy krąg odbiorców. Pracowali głównie w drzeworycie, wpływając na odnowę i popularność tej techniki²⁷². Przez ponad dwie dekady ekspresjonizmu, w Niemczech wydawano aż kilkadziesiąt różnych tytułów – trzeba wziąć jednak pod uwagę efemeryczność sporej ich części (również z powodu przesylenia rynku podobnymi treściami²⁷³).

²⁷⁰ J. Malinowski, *Sztuka i nowa...*, dz. cyt., s. 51-52; por. A. Salamon-Radecka, *Graficzny warsztat...*, dz. cyt., s. 20, przyp. 17.

²⁷¹ A. Salamon-Radecka, *Graficzny warsztat...*, dz. cyt.

²⁷² *German Expressionism: The Graphic Impulse*, red. S. Figura, kat. wyst., MOMA, Nowy Jork, 27.03-11.07.2011, Nowy Jork 2011, s. 12-15.

²⁷³ Tamże, s. 33.

Dwa pierwsze numery periodyku „Zdrój” wpisywały się w nurt secesyjny, a wzorem nie tylko w kwestii estetyki, ale i treści były wydawane przez Przybyszewskiego i Stanisława Wyspiańskiego młodopolskie „Życie” (tygodnik wydawano w latach 1897-1900) oraz „Chimera” Zenona Przesmyckiego (1901-1907)²⁷⁴. Powodem, dla którego Hulewicz zdecydował się na założenie „Zdroju”, było nawiązanie kontaktów „z zaborem rosyjskim i austriackim w celu nadrobienia zaległości w młodopolskiej estetyce, jakie w obszarze życia kulturalnego wytykano zaborowi pruskiemu.”²⁷⁵ Gdy Bederski, Kubicki i pozostali członkowie zapoznali się z konserwatywnym profilem pisma, poddali go silnej krytyce i nakłonili Hulewicza do zwrotu ku ekspresjonistycznej stylistyce. W efekcie zarysował się wyraźny podział na „tradycjonalistów” i „awangardzystów” wśród członków grupy²⁷⁶. To, co więc łączyło „Zdrój” z niemieckimi wydawnictwami, to swobodny dobór problemów poruszanych w warstwach literackiej i wizualnej, które niekoniecznie – choć trzeba zastrzec, że akurat twórczość Kubickiego świadczy o pełnej spójności jego wizji – orbitowały wokół tych samych wartości²⁷⁷. W polskim czasopiśmie nowoczesne, ekspresjonistyczne formy towarzyszą apologetycznym tekstom tworzonym pod młodopolskim wpływem. Poza tym, układ graficzny „Zdroju” nawiązywał do periodyków takich jak „Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst” oraz „Der Sturm”. Zwłaszcza z tym pierwszym członkowie grupy Bunt zacieśnili relacje, prawdopodobnie w rezultacie starań Kubickiej na samym początku funkcjonowania Buntu. Redakcje wymieniały się obrazami i tekstami, prace poznańskich ekspresjonistów trafiały na niemieckie wystawy. Jednym z elementów współpracy była także wymiana prac: w „Die Aktion” wydrukowano w sumie 25 grafik (niekiedy powielając kompozycje znane już ze „Zdroju”) oraz kilkanaście tekstów i wierszy twórców z Polski. W czerwcu 1918 r. wydano nawet odrębny numer poświęcony twórcom Buntu pod tytułem „Polnische Kunst”, dwa miesiące później pojawiło się także wydanie dedykowane Hulewiczowi. Współpraca zakończyła się z uwagi na opowiedzenie się redakcji „Der Aktion” po stronie sowieckiej, czego Polacy nie zaakceptowali²⁷⁸. Nakład „Zdroju” produkowano w Spółce Wydawniczej „Ostoja” założonej przez Hulewicza wraz z braćmi.

²⁷⁴ Więcej o szacie graficznej pierwszych numerów „Zdroju”, warstwie wizualnej „Chimery” i innych czasopiśmie nawiązujących do secesji zob. K. Kulpińska, *Szata graficzna młodopolskich czasopiśmie literacko-artystycznych*, Warszawa 2005.

²⁷⁵ Cyt. za: A. Salamon-Radecka, *Początki sztuki...*, dz. cyt. 180.

²⁷⁶ O różnicach zdań Przybyszewskiego i Kubickiego zob. *Bunt – Ekspresjonizm...*, dz. cyt., s. 48-49.

²⁷⁷ P. Guenther, *An Introduction to the Expressionist Movement*, w: *German Expressionist Prints and Drawings : The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies : Essays*, red. S. Barron, B. Davis, Los Angeles 1989, s. 19.

²⁷⁸ L. Głuchowska, *Margarete i Stanisław Kubiccy a początki grupy Bunt*, w: *Bunt. Ekspresjonizm poznański ...*, dz. cyt., s. 46-64.

Współwłaścicielem był też Przybyszewski. Korzystali najpierw z usług tłoczni „Pracy”²⁷⁹, następnie z Drukarni Nakładowej Braci Winiewiczów. Do wydawania „Zdroju” używali dość mięsistego papieru maszynowego w formacie 4⁰ w 4 zeszytach²⁸⁰ i co do zasady czarnej farby, kolor pojawiał się rzadko. Hulewicz pod koniec 1922 r. ogłosił zawieszenie tytułu, do którego już nie powrócił – przeważyły powody finansowe.

Członkowie Buntu a *homo graphicus*

Jerzy Malinowski w monografii grupy wysunął wniosek, że „[m]ożliwość publikacji własnych prac w dość szeroko rozchodzącym się piśmie, a także stała konieczność wypełniania szpalt tego obszernego tygodnika spowodowała, że przez trzy lata (do 1920 r. włącznie) linoryt będą uprawiać wszyscy (z wyjątkiem Zamoyskiego) członkowie grupy.”²⁸¹ Badacz zdaje się więc sugerować, że grafika traktowana była przez twórców instrumentalnie. W tym samym opracowaniu Malinowski zaproponował następujący podział twórców ze względu na uprawianą sztukę: Kubicki, Hulewicz, Panieński i Swinarski byli malarzami, którzy tylko sięgali po druk, a grafikami – Wroniecki, Szmaj i Skotarek²⁸². Kubicka pracowała zaś w wielu mediach. Tym samym ci, którzy w znacznym stopniu zdefiniowali program Buntu wyrażać się mieli przede wszystkim w malarstwie, co spycha znaczenie sztuki drukowanej na drugi plan. Kubicki był jednoznacznie malarzem. Również Lidia Głuchowska sugerowała, że to malarstwo, które uprawiali na pewno Kubicy, Hulewicz, Panieński i Swinarski, zasługuje na miano głównego środka wyrazu członków Buntu²⁸³. Grafiki traktowano w opracowaniach priorytetowo dlatego, że jedynie marginalna liczba płócien ocalała po wojnie (w przypadku prac Kubickiego większość z zachowanego malarstwa znajduje się dziś w Niemczech). Prac na papierze zachowało się zaś sporo. Odmienny pogląd zaprezentowała Katarzyna Kulpińska: wybór medium graficznego był dla członków grupy sprawą drugorzędną. „Uprawiając zazwyczaj linoryt, często świadomie na łamach «Zdroju» podpisywany jako drzeworyt, a znacznie rzadziej akwafortę, czy litografię, nie szukali potwierdzenia statusu zawodowego grafika, lecz traktowali technikę jako środek do celu”, dopowiadając w przypisie, że wyjątkami były „postawa i późniejsza twórczość graficzna Hulewicza i Wronieckiego”²⁸⁴. Badacze zdają

²⁷⁹ J. Tondel, *Literatura piękna w młodopolskim księgozbiórce toruńskiego malarza i bibliofila Eugeniusza Przybyła (1884-1965)*, „Folia Toruniensia” 2012, t. 12, s. 47.

²⁸⁰ P. Nowak, *Poznań jako ośrodek wydawniczy w dwudziestoleciu 1919-1939*, Poznań 1997, s. 86.

²⁸¹ Cyt. za: J. Malinowski, *Sztuka i nowa...*, dz. cyt., s. 52

²⁸² Tamże, s. 53.

²⁸³ L. Głuchowska, *Stanisław Kubicki – In Transitu...*, dz. cyt., s. 203.

²⁸⁴ *Autoportret w grafice artystów grupy Bunt*, w: *Bunt a tradycje grafiki...*, dz. cyt., s. 69. Więcej o twórczości Wronieckiego po rozwiązaniu Buntu zob. J. Mulczyński, „Bezpośrednie przeniesienie swych wrażeń”

się być więc zgodni, że członkowie Grupy nie dążyli do tożsamościowych deklaracji i myśleli o sobie ogólnie jako o malarzach lub artystach, lecz na pewno nie jako o grafikach.

W przeciwieństwie więc do omawianej w poprzednim rozdziale postawy Wyczółkowskiego, który wymagał od krytyki artystycznej, aby tytułowała go grafikiem, członkowie Buntu nie wysuwali podobnych postulatów. Argumenty wysunięte przez przywołanych badaczy oraz brak podobnego postulatu stawiają więc pod znakiem zapytania możliwość przypisania Buntowcom tożsamości *homo graphicus*. Jest to zarazem odpowiedni moment, aby poruszyć kwestię samookreślenia się twórców i przypisywania ich do środowiska grafików. Mianowicie, podejmując się rozszerzenia kategorii *homo graphicus*, zdecydowałam, aby włączyć w tę grupę także twórców czasów wcześniejszych niż ostatnie sto lat, co sygnalizowałam już we wstępie do prowadzonych tu analiz. Specyficzne cechy myślenia dwoma etapami, chęć nieustannego nanoszenia poprawek (na śledzenie których pozwalają mnogie stany konkretnych kompozycji), a wreszcie eksperymentowanie z materiały graficzną pozostają bowiem w moim przekonaniu ponadczasowe i można śledzić je niezależnie od stopnia zaawansowania rozwoju technik graficznych. Ze względu jednak na utrwaloną hierarchię sztuk i sposób postrzegania grafiki przez nieprzychylnie jej środowisko twórców i krytyki skupionej głównie wokół malarstwa, twórcy do połowy XX w., a czasem i do dziś stronią od tytułowania się grafikami lub świadomie sytuują się poza klasyfikacją określającą medium, prąd, nurt. W przypadku Hulewicza i innych, z uwagi na obowiązujący negatywny stosunek do tradycji artystycznej błędem byłoby oczekiwać, aby wpisali się oni w dotychczasowe jej ramy. Przeciwnie, pojemne określenie „artysta” oddaje zarówno wszechstronność poszukiwań formalnych, jak i skłonność do eksperymentowania ze wszystkimi dostępnymi mediami. Poza tym, również badacze zdają się stronić przed akcentowaniem roli grafiki w *oeuvre* danej twórczyni czy twórcy, aby nie odbierać im potencjału. Moim zdaniem w ocenie praktyk członków Buntu mógł zadziałać podobny mechanizm.

Chcę więc podkreślić, że zaangażowanie we współtworzenie czasopisma wymagało od twórców nie tylko systematycznej produkcji kompozycji, ale również zwiększenia świadomości w zakresie tzw. *print culture* (ang. kultury drukowanej). Z kolejnymi numerami twórcy z Buntu nabierali wprawy w pracy nad „Zdrojem”, projektowali ciekawsze strony tytułowe dla poszczególnych tomów, w październiku 1918 r. pojawił się też charakterystyczny

– o litografiach Jana Jerzego Wronieckiego (1890-1948), w: *Wielość w jedności: litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku : materiały...*, dz. cyt., s. 129-140.

nagłówek z nazwą periodyku na tle ekspresyjnie wygiętych ludzkich postaci. Poza tym, linoryty publikowane w czasopiśmie trafiały później na wystawy Buntu, więc artyści musieli być usatysfakcjonowani z tych prac. Malinowski przywołał liczbę prezentowanych na nich dzieł, a następnie skategoryzował je według użytych narzędzi – wyniki pokazują, że grafika stanowiła znaczący procent wszystkich kompozycji²⁸⁵. Twórcy wykonywali więc je chętnie i licznie. Co również ważne, śledzili wydawnictwa niemieckie, szukając inspiracji w warstwie tekstowej i wizualnej. Stanowili świadomie część środowiska graficznego i dążyli do coraz lepszych efektów.

Koronnym argumentem w moim przekonaniu jest fakt, że związek członków Buntu z grafiką nie ograniczał się jedynie do lat 1917-1918, czyli do czasu trwania grupy. Przeciwnie, po rozpadzie grupy Hulewicz, Kubicka i Szmaj kontynuowali pracę w linoleum, a po 1922 r. ten pierwszy został nawet członkiem Związku Artystów Grafików. Wroniecki z kolei wszedł do komitetu organizacyjnego poznańskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i objął posadę wykładowcy Wydziału Grafiki i Introligatorstwa. Dla czwórki tych artystów medium graficzne pozostawało więc istotnym środkiem wyrazu na dłużej. W moim przekonaniu dezawuowanie w dotychczasowej literaturze rangi prac drukowanych wykonanych przez członków Buntu było niesłuszne. Niezależnie od tego, co wywołało i jak długo trwało zainteresowanie medium, na czas intensywnej pracy wokół „Zdroju” wszyscy członkowie – prócz Zamoyskiego, który po rylec sięgał tylko w pracach trójwymiarowych – byli *homo graphicusami*, którzy odkryli w sobie umiejętności pracy w wypukłodruku. Raptem kilkanaście miesięcy wspólnej pracy przełożyło się na prace wizualne i literackie niemające precedensu w ówczesnej sztuce polskiej²⁸⁶.

Stanisław Kubicki. W obiektywie

Stanisław Kubicki był artystą wszechstronnym, członkiem międzynarodowej grupy awangardzistów, który utrzymywał kontakty z twórcami ruchu dadaistycznego, z Wassylim Kandynskim i Kazimierzem Malewiczem. Pamięć o nim pozostaje żywa dzięki zachowanym dziełom sztuki, notatkom, listom, znaczna część została jednak zniszczona w okresie działań wojennych. Pogłębione monografie o życiu i dziełach Kubickiego – w tej drugiej poświęcono równoważną uwagę żonie Stanisława, Margarete – opracowała Lidia Głuchowska, w których

²⁸⁵ J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota...*, dz. cyt., s. 53.

²⁸⁶ Z zastrzeżeniem, że twórczość członków Buntu porównywano z działającymi w równoległym czasie w Krakowie przedstawicielami formizmu. O związkach między dwoma grupami zob. M. Geron, *Formiści : Twórczość i program artystyczne*, Toruń 2015, s. 346-350; M. Geron, *Formists' Relations with the Artistic Milieus of Munich and Berlin*, w: *Polish Avant-Garde in Berlin*, red. M. Stolarska-Fronia, Berlin 2019, s. 39-64

z kronikarską dokładnością śledziła ich losy oraz analizowała pozostawione dokumenty²⁸⁷. Wiedzę uzupełniają liczne artykuły badaczki oraz dwie inne monografie, „Roger Loewig, Stanisław Kubicki. Wyspy człowieczeństwa”²⁸⁸ o powinowactwie twórczości obojga artystów i „Stanisław Kubicki – In Transitu : Poeta tłumaczy sam siebie. Ein Poet übersetzt sich selbst“²⁸⁹ o komplementarności twórczości poetyckiej i obrazowej Kubickiego.

Do śmierci w 1942 r. artysta wykonał dziewięć znanych autoportretów, spośród których pierwszą jest kompozycja olejna w gauguinowskim stylu z 1911 r. Kilka lat później utrwalił swój wizerunek kilkakrotnie na papierze. Te rysunki i grafiki pokazują drogę ewolucji jednego motywu od eksperymentów geometryzujących – „Autoportret II” (ok. 1918 r., rys. 59) i „Autoportret III” (ok. 1918, rys. 60) – do uproszczeń bliskich abstrakcji. Na ich podstawie prześledzić można pozdyscyplinowanie Kubickiego w dążeniu do ujawnienia swoich koncepcji artystycznych, reformatorskich czy kosmologicznych, przy równoczesnym całkowitym unikaniu narracyjności i autobiografizmu.

Pochodzący z 1918 r. linoryt „Autoportret IV” (rys. 61), znany dziś tylko z przedruków w „Zdroju” i „Die Aktion”, przedstawia postać Kubickiego w zbliżeniu, gdy dłonią wspiera czoło w geście zamyślenia. Centralnymi obszarami zgeometryzowanej twarzy są cienie pod brwiami układające się w dwa duże romby. Za nośniki wewnętrznej symetrii służą równoległe układające się w trójkąt linie, które przecinają obraz na wysokości linii włosów, zmarszczki na czole, brwi, czubka nosa i kanciastej brody. Te same cechy wyglądu zaakcentował również Hulewicz w graficznym portrecie przyjaciela (1918, linoryt, rys. 62). Kolejnym ogniwem w łańcuchu przekształceń jest „Autoportret VI” (ok. 1918, linoryt, rys. 63) ze znanym już układem twarzy, tym razem wyrażonym za pomocą kilku prostych linii uzupełnionych plamami czerni i miejscowym szrafowaniem. Ostatnią rysunkowo-graficzną kompozycją w drodze do abstrakcji jest linoryt „La pensée”, czyli z francuskiego „Myśl” (ok. 1919, linoryt, rys. 64), który przetwarza tylko fragment „Autoportretu IV” – dłoń. Tym samym autor doprowadził schematyzację autoportretu do skrajności i całkowicie odbiegł od mimetycznego autoprezentowania, chcąc zawrzeć esencję swojej postaci w dłoni. Trzy lata później Kubicki powrócił do idei schematycznego ukazania wizerunku w malarskim „Autoportrecie VII” (1922, olej na płótnie, rys. 65). Pośrodku obrazu lokują się dwa prostopadłe długie pasy imitujące brwi i nos, na styku których w miejscu oczu pojawiają się znane z wcześniejszych wizerunków

²⁸⁷ L. Głuchowska, *Stanisław Kubicki. Kunst...*, dz. cyt., oraz też, *Avantgarde und Liebe...*, dz. cyt.

²⁸⁸ Taż, *Roger Loewig, Stanisław Kubicki. Wyspy człowieczeństwa*, Berlin 2003.

²⁸⁹ Taż, *Stanisław Kubicki – In Transitu : Poeta tłumaczy sam siebie. Ein Poet übersetzt sich selbst*, Wrocław 2015.

romboidalne cienie. Z prawej strony „twarży” pojawia się też zgięta w łokciu i nadgarstku ręka o dwóch długich, zwróconych ku górze palcach. Górna partia twarzy Kubickiego zostaje włączona w przestrzenny układ barwnych pasów i figur, których cienie padają na poszczególne kształty w losowy sposób, dzięki czemu kompozycja zyskuje na dynamicznym, odśrodkowym ruchu. Motyw ten zostanie powtórzony w późniejszych obrazach i rysunkach „Święty i zwierzęta” jako ukryty autoportret.

Opisana tu po krótko droga ewolucji „Autoportretu IV” pokazuje konsekwencję Kubickiego w przestrzeganiu reguł kubizmu (a nie ekspresjonizmu), czym wyróżnia się na tle pozostałych członków grupy poprzestających na geometrycznej stylizacji niezaburzającej rozpoznawalności poszczególnych elementów²⁹⁰. Jest też zapisem wieloetapowego dążenia do wyabstrahowania, „zgrafizowania” autoportretu z okalających go kontekstów i wizualnych elementów w celu ukazania aktu myślenia przedstawionego na obrazie artysty. Ujawnia się tu energia *homo graphicus* podtrzymująca chęć do ciągłych poszukiwań przekraczających „sztukę czarno-białą”, przenoszenie motywów graficznych na media malarskie i fotograficzne.

Lidia Głuchowska wpisała wskazane tu autoportrety w kontekście toposu melancholijnych stanów towarzyszących intelektualistom. Kubicki pod naporem negatywnych doświadczeń kontemlował życie wewnętrzne, ukazując siebie jako przede wszystkim intelektualistę (w kontraście do autoportretów z przyborami malarskimi czy graficznymi, będącymi wyrazem rzemieślniczego charakteru zawodu)²⁹¹. Źródłem ikonograficznym jest oczywiście grafika „Melancholia I” Albrechta Dürera. „Melancholia w sztuce przejawia się pod postacią *nierozstrzygalności*. Nierozstrzygalność owa kryje się w strukturze obrazu, raz określając dumającego człowieka, innym znów razem zabarwiając wizję nieskończoności”²⁹². Przykładem tego melancholijnego dualizmu jest właśnie droga rozwoju omawianych tu autoportretów, w których Kubickiego reprezentuje najpierw rzeczywisty wizerunek, a potem zmaterializowana myśl. Katarzyna Kulpińska przyrównuje twarz z „Autoportretu IV” do maski, która według niej „[s]ytuuje osobę portretowaną poza czasem, poza wszelkimi życiowymi okolicznościami i uwarunkowaniami.”²⁹³ Tym samym wystudiowana w autoportrecie postać Kubickiego miałaby mieć epifaniczne zdolności i wszechmocny, intelektualny potencjał. Jak sugerują oba tropy, melancholijny i ten oparty na

²⁹⁰ O kubistycznej praktyce w grupie Bunt zob. L. Głuchowska, *Zdrój – Die Aktion...*, dz. cyt., s. 37 – 60.

²⁹¹ L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe*, dz. cyt., s. 333.

²⁹² Cyt. za: W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholijny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 23-24.

²⁹³ Cyt. za: K. Kulpińska, *Autoportret w grafice artystów grupy Bunt*, w: *Bunt a tradycje...*, dz. cyt., s. 64.

idei maski, w wizerunku Kubickiego tkwi uchwytny dla odbiorcy ładunek epifaniczny, zbliżający jego osobę do romantycznego artysty-geniusza.

Pełną wizualizację tej natury artysty znajduję w fotografii przedstawiającej pozującego w swojej berlińskiej pracowni Kubickiego przed obrazem „Święty i zwierzęta” (1931, odbitka srebrbro-żelatynowa, rys. 66), dziś znanego z rysunku (1932, rys. 67). Autorem zdjęcia jest Raoul Hausmann (1886-1971), austriacki artysta i krytyk sztuki, dadaista, naukowiec-eksperymentator łączący sztukę z teorią (badał na przykład sensoryczne mechanizmy wzroku²⁹⁴), wieloletni przyjaciel Kubickiego. Zdjęcie zostało wykonane w 1932 r., na rok przed opuszczeniem Niemiec przez Hausmanna i na dwa przed wyprawą Kubickiego do Polski. Postać polskiego twórcy ulokowana jest w lewym dolnym rogu i oświetlona światłem padającym z góry, które wydobywa tylko prawą stronę jego sylwetki. Reszta ciała niknie w ciemnościach. Dzięki reżyserowanej grze światłem figura Kubickiego zyskuje wyraz znany ze starszych autoportretowych linorytów. Nachodzące na czoło włosy, długie zmarszczki przebiegająca wzdłuż czoła oraz koło ust i oczy pograżone w mroku powtarzają układ „Autoportretu IV” i pozostałych, uabstrakcyjnionych wizerunków. Głuchowska nazwała nawet tę fotografię „repliką” grafiki właśnie przez wizualną zbieżność²⁹⁵. W tle fotografii rozciąga się mocno zgeometryzowane malarskie wyobrażenie św. Franciszka z głowami zwierząt. Płaszczyznę obrazu buduje sieć geometrycznych kształtów pokrytych drobnymi punktami o zmiennej tonacji, dając wrażenie mieniącej się połyskliwości. „W dziele tym można rozpoznać motywy wpisane w siatkę krystalicznych form, wyobrażone wcześniej na mniejszych obrazach z 1931 r.: «Leżącą antylopę gnu» i «Odpoczywającą antylopę garyal»”. Głuchowska uznała obraz „Święty i zwierzęta” za „syntez[ę] koncepcji kosmologicznej Kubickiego, wypracowan[ą] w obliczu kryzysu wartości cywilizacyjnych, idylliczną wizj[ę] jedności człowieka i przyrody.”²⁹⁶

Zanim szerzej rozpatrzę idee Kubickiego, bliżej przyjrę się fotografii Hausmanna, która dzięki czerni i bieli oraz efektom światłocieniowym włącza wizerunek Kubickiego do płaszczyzny obrazu „Święty i zwierzęta”. Dramatyczne światło wydobywa z wiszącego w tle obrazu mocny kontrast jasnych kształtów i otaczających je cieni, co wpływa na wrażenie,

²⁹⁴ Hausmann wynalazł tzw. optofon, narzędzie służące do akustycznego odczytywania pisma dla niewidomych. Zob. J. Donguy, *Machine Head: Raoul Hausmann and the Optophone*. „Leonardo” 2001, r. 34, nr 3, s. 217–220.

²⁹⁵ L. Głuchowska, „Obiektywna” fotografia i konstruowana historiografia sztuki? *Głosy dziejów kosmopatriotycznej grupy BUNT, w: Bunt, ekspresjonizm...*, red. tejże i in., dz. cyt., s. 166.

²⁹⁶ Cyt. za: L. Głuchowska, *Dokąd człowieka? Czyli o poszukiwaniach artystycznych Stanisława Kubickiego*, „Ikonotheka” 2004, nr 17, s. 146-147.

że artysta stoi pod ścienną płaskorzeźbą, a nie płaskim, malarskim wyobrażeniem. Gra światła i cieni kształtująca postać oraz tło upodabnia te dwie sfery na tyle, że granica tej „rzeczywistej” przedstawionej w fotografii i „wyobrażonej” na obrazie ulega zatarciu. Wrażliwość Hausmanna na manipulację światłem wynikała z wcześniejszego doświadczenia w fotografii i fotomontażu²⁹⁷. Kierowało nim przekonanie, że fotografia wyostreza i rozwija percepcję widza, dlatego też radził fotografom dostosowanie kadrów do budowy ludzkiego oka i nawyków percepcyjnych społeczeństw europejskich. Akcentował istotność używanych materiałów oraz wagę osobistego doświadczenia w łagodzeniu obiektywności obrazów fotograficznych. Dowód na to stanowią szczególnie zdjęcia wykonane przy końcu lat 20- i na początku 30-tych XX w.²⁹⁸. Na okres ten przypada także portret Kubickiego. Hausmann czerpał inspiracje z filmu, co ma swoje odzwierciedlenie w dramatycznym oświetleniu w interesującej mnie fotografii. Niemiecki teoretyk filmu Siegfried Kracauer w pionierskiej książce z 1947 r. „Od Caligariego do Hitlera”²⁹⁹ poświęconej niemieckim filmom z lat 1918-1933 i atmosferze społecznej, jakiej odpowiadały, mawiał, że źródłem światła w ekspresjonistycznych filmach była „dusza bohaterów”. W tym nieco emfaticznym stwierdzeniu akcentował kluczową rolę podmiotowości postaci dla narracji filmowej. Koncentracja na chwiejnych osobowościach i błędach jednostki charakteryzowała takie filmy jak „Student z Pragi” („Der Student von Prag”, 1913, reż. Stellan Rye) czy „Gabinet doktora Caligari” („Das Cabinet des Dr. Caligari”, 1920, reż. Robert Wiene), inspirujące również, jak się okaże w następnym podrozdziale, Stefana Szmaja. Bohaterowie tych tytułów przedstawieni byli jako postaci tragiczne, a ich działaniom towarzyszyło ostre światło, ekspresjonistycznie połamane linie, „skąpanie całej scenerii w nieziemskim świetle celem podkreślenia, że chodzi tu o ukazanie duszy. (...) Dzięki silnym tradycjom romantyzmu zapalenie tego wewnętrznego świata [duszy – przyp. AF] nie przedstawiało większych trudności.”³⁰⁰ Nawiązania te wybrzmiewają w fotografii przedstawiającej Kubickiego i rzutują na sposób odczytania jego figury właśnie jako oryginalnego, tajemniczego twórcy „wkraczającego” w przestrzeń swojego obrazu.

Wspomniany efekt spłaszczenia obu przestrzeni ukazanych na fotografii Hausmanna upodabnia przedstawienie do linorytu, płaskiego, dwuwymiarowego obrazu operującego mocnym kontrastem i ograniczonego możliwościami ryłca. Oba media jeszcze w latach

²⁹⁷ Zob. D. Hackbarth, *Media as Medium : Raoul Hausmann 1915-1945*, mps pracy doktorskiej, Stanford University, Stanford 2012, s. 281. URL: <https://search.proquest.com/openview/961613984eb8061c5a4326eb1c9d8084> [dost. 12.12.2022].

²⁹⁸ Tamże, s. 281-302.

²⁹⁹ S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Gdańsk 2009.

³⁰⁰ Cyt. za: Tamże, s. 73-74.

dwudziestych czy trzydziestych XX w. wykazywały spore wizualne podobieństwo. Opatentowane w 1863 r. przez brytyjskiego przedsiębiorcę Frederica Waltona (1834-1928) linoleum stało się materiałem inspirującym projektantów wnętrz i architektów Bauhausu³⁰¹, podczas gdy fotografia w drugiej dekadzie XX w. kończyła okres piktorializmu i zmierzała ku chłodnemu dokumentalizmowi i fotomontażom. Graficy przejęli linoleum jako tani materiał artystyczny pod koniec XIX w., prawdopodobnie dzięki wiedeńskiemu malarzowi i nauczycielowi Franzowi Čižkowi (1865-1946)³⁰². Docenili łatwość rytowania znacznie większą niż w bratnim drzeworycie, dostępność dużych rozmiarów matryc oraz trwałość linoleum podczas odbijania. Wyłania się zatem obraz techniki ogólnodostępnej i przystępnej podczas pracy, tak samo jak w przypadku coraz nowocześniejszych aparatów fotograficznych, których obsługa nie wymagała ręki profesjonalisty. Do wspólnych cech obu mediów należą więc: wykorzystanie czerni, czytelność uzyskana dzięki kontrastowi barw, współdzielona przestrzeń w obrębie tzw. *print culture*, przynależność do nowoczesności – nawet mimo związków linorytu z prehistorycznymi *empreinte* i technikami wklęsłymi.

Czerń postrzegam jako główną płaszczyznę analogii między linorytem Kubickiego i fotografią Hausmanna, ze względów zarówno wizualnych, jak i ideowych. Czerń fascynowała Johanna Wolfganga von Goethe'ego (1749-1832), Ludwiga Wittgensteina (1889-1951), Theodora W. Adorna (1903-1969) i wielu innych filozofów różnych epok pochyłających się nad problemem koloru³⁰³. Zgodnie z tezami podanych wyżej autorów czerń ewokuje niesamowitość, niewidzialność, traktowana jest jako brak, nieobecność światła. Jest wreszcie istotową podstawą dla obu mediów: kolor ten funkcjonował jako synonim dla grafiki, kiedy nazywano ją „sztuką czarno-białą”, zaś w historycznej fotografii był podstawą budowania rejestrowanego obrazu. Choć ujawnienie się czerni na powierzchniach grafik i zdjęć zachodzi inaczej i polega na różnym stosunku do światła, to wciąż poruszamy się we wspólnym polu mediów odbitkowych. Mianowicie, zwyczajowo linoryt operuje plamami czerni, zaś istota fotografii opiera się na ziarnistości – która przynależy także do mezzotinty, akwatinty czy litografii – wyrażonej przez różnej wielkości skupisk halogenków srebra, kalafonii, farby. Według badacza brytyjskiego medioznawcy Seana Cubitta ziarnistość jest wynikiem

³⁰¹ G. Kaldewei, *Linoleum: History. Design. Architecture 1882-2000*, Berlin 2000.

³⁰² Tamże, s. 71-73.

³⁰³ Zob. m.in. J. W. von Goethe, *Theory of Colours*, tłum. C. L. Eastlake, Cambridge and Londyn 1840; J. Albers, *Interaction of Colour*, New Haven and Londyn 2013; L. Wittgenstein, *Uwagi o barwach*, Warszawa 2014; J. Gage, *Color and Meaning: Art, science, and symbolism*, Londyn 2000; T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994 (szczególnie rozdziały „Ideał czerni” i „Metexis sztuki w tym, co ciemne”); J.-L. Marion, *In Excess : Studies of Saturated Phenomena*, trans. R. Horner, V. Berraud, Nowy Jork 2002 (rozdział „The Idol or the Radiance of the Painting” o malarstwie Marka Rothko).

współdziałania natury i techniki, między którymi pośredniczy artysta³⁰⁴. W tym stwierdzeniu pobrzmiewają echa postulatów Kubickiego o złączeniu na powrót człowieka z naturą. To moment, w którym w przenikających się linorycznych i fotograficznych *empreinte* dochodzi jeszcze jeden element, czyli ideały przyświecające Kubickiemu już po roku 1918, czyli po rozwiązaniu grupy Bunt.

W ramach utopijnego projektu „Nowego Człowieka” Kubicki wysunął główny postulat o konieczności wzmocnienia relacji między ludzkim podmiotem a przyrodą i sztuką. Dał temu wyraz jeszcze w latach dwudziestych, ale większość tekstów poruszających ten temat uległa zniszczeniu w 1934 r. Z konieczności więc za główny manifest jego autorstwa uważa się artykuł „Stosunek człowieka do stworzenia” opublikowany dwa lata wcześniej w czasopiśmie „a bis z”³⁰⁵. Autor przeciwstawia w tekście przykazanie Mojżesza dotyczące panowania człowieka nad zwierzętami (co według Kubickiego doprowadziło do eksploatacji przyrody) stanowiskom św. Franciszka oraz Buddy, którzy z kolei podkreślali równość flory i fauny oraz człowieka. Panteistyczna wizja przyrody Kubickiego nakazywała zbyt mocno pochłoniętej nauką i techniką ludzkości zaprzestania nadmiernego korzystania z dóbr naturalnych i zasobów³⁰⁶, wyprzedzając tym samym głosy, które w pełni wybrzmiały dopiero pod koniec stulecia. Poza tym, kilkanaście lat wcześniej Kubicki z estymą nawoływał na łamach „Zdroju”, aby porzucić ideę sztuki dla sztuki i aktywnie działać na rzecz wspólnotowych idei³⁰⁷. Wcielał się w rolę artysty-demiurga, przed którym stoją zadania kierowania masami i odsłanianiem im „widnokręgów”³⁰⁸. Fotografia Hausmanna dokumentuje to trwałe związanie osoby Kubickiego z jego twórczością artystyczną i literacką, ponieważ obraz wiszący za postacią artysty wprost zawłaszcza go swą wizualnością, włącza autora w przestrzeń budowanego przez niego uniwersum. Innym słowy, Kubicki realizował swą ekspresyjną wizję „i w ten sposób nada[ł] [sw]ojemu życiu określony kształt. Zgodnie z tym poglądem ludzkie życie przedstawia potencjał, który jest zarazem kształtowany przez samo to przedstawienie”³⁰⁹. Co więcej, figurę Kubickiego pochłania świat wykreowany na płótnie, który w kadrze Hausmanna uległ dodatkowemu „zgrafizowaniu” – kontrasty na twarzy i obrazie są w efekcie optycznie spłaszczone i zacernione jak własne wizerunki na grafikach i rysunkach.

³⁰⁴ S. Cubitt, *The practice...*, dz. cyt., s. 80-83.

³⁰⁵ S. Kubicki, *das verhältnis des menschen zur schöpfung*, „a bis z” 1932, nr 21, s. 81-83.

³⁰⁶ L. Głuchowska, *Stanisław Kubicki...*, dz. cyt., s. 60.

³⁰⁷ S. Kubicki, *Tamtym coś niecoś*, „Zdrój” 1919, r. 3, t. 6, nr 2, s. 34,-36.

³⁰⁸ Zob. Zapowiedź dwóch wykładów Stanisława Kubickiego, które odbyły się na wydziale sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk 28 i 29 marca 1917, „Dziennik Poznański” 27.03.1917, r. 59, nr 70, s. 2.

³⁰⁹ Cyt. za: *Źródła podmiotowości*, s. 692.

Dzięki temu zabiegowi twórczość malarska Kubickiego, którą na zdjęciu reprezentuje „Święty i zwierzęta”, staje się uniwersalnym symbolem twórczości tego artysty, mieszczącym wszystkie używane media artystyczne.

A zarazem chcę podkreślić, jak bliskie są wizualne związki omawianego zdjęcia z wcześniej wskazanymi graficznymi *empreinte*. Autoportrety od drugiego do szóstego doprowadziły do stworzenia uproszczonego symbolu wizerunku Kubickiego, czyli kilku pionowych i poziomych kresek układających się w ściągnięte brwi, podkrążone oczy i dłoni przyłożoną do skroni. Z tych linorytów zrodziły się późniejsze ukryte autoportrety, jak w „Świętym...”, oraz fotografia Hausmanna. Poza tym, wszystkie prace wyrastają z „czarno-białych mediów”, czyli z jednego fundamentu o multiplikacyjnym potencjale. Ten bliski związek z grafiką pobrzmiewa więc na wielu polach twórczości i samego wizerunku tego artysty. Określa go wewnętrzna i zewnętrzna spójność, która obejmuje też samą grafikę i cechy przynależne do *homo graphica* – i to właśnie przedstawia interesująca mnie fotografia. We wspólnych podstawach obu mediów chciałam pokazać grafizujący potencjał technik drukowanych, których specyficzna wizualność oraz sposób wykonania „rozlewa się” na inne języki sztuki.

Jerzy Hulewicz. Alchemik

Członkowie grupy Bunt podjęli się zilustrowania modernistycznej kliszy wielkemiejskiego pędzącego życia przynajmniej w dwóch portretach o podobnych kompozycjach z chaotycznym układem figur i centralnie usytuowaną postacią. Pierwszym z nich jest nieco groteskowy, wieloznaczny wizerunek własny Hulewicza, opublikowany dwukrotnie w 1918 r.: w czwartym tomie „Zdroju” (rys. 68) oraz na okładce wrześniowego numeru „Die Aktion“ (rys. 69)³¹⁰. Przez ograniczenie palety barw oraz daleko posuniętą syntezę, „Autoportret” daleki jest od konkretności przedstawianego tematu, co pokaże następujący problematyczny opis tej grafiki. Rok później powstał olejny obraz Stanisława Kubickiego „Wchodzący II” przedstawiający postać (według Lidii Głuchowskiej niesłusznie uznawaną za samego autora) wkraczającą do Café des Westens, słynnej na cały Berlin kawiarni popularnej w środowisku ekspresjonistycznych artystów oraz modernistycznych pisarzy i poetów (rys. 70). W szybach drzwi wejściowych odbijają się nagłówki francuskich gazet i reklam, widoczne są napisy „Rue” (fr. ulica), „Fin” (fr. koniec). Według syna Kubickich

³¹⁰ Odbitka stanowa autoportretu Hulewicza nie zachowała się prawdopodobnie dlatego, że oryginalna matryca została zniszczona w procesie druku.

Stanisława Karola Kubickiego (1926-2019), „[c]zęść tych napisów można uznać po prostu za odbicie reklamy ulicznej, podczas gdy inne jednoznacznie odnoszą się do aktualnych wydarzeń politycznych”³¹¹. Pierwsza wersja obrazu Kubickiego powstała na przełomie listopada i grudnia 1919 r., czyli już po wydaniu numeru „Zdroju” z interesującą mnie grafiką Hulewicza przedstawiającą podobną scenę.

Centrum kompozycji wyznacza wychylająca się zza arkady – lub drzwi zamkniętych od góry półkolem – figura artysty, wokół której zorganizowana jest sieć wielokierunkowych linii układających się w zagadkowe i niesprecyzowane zarysy przedmiotów czy innych postaci. Trudności w określeniu szczegółowych cech wyglądu tyczy się już sylwety samego Hulewicza. Nakryta najpewniej turbanem ciemna głowa oraz długa, stylizowana broda zbliżają postać do „wschodniego maga”³¹², może sikha lub muzułmanina. Cienie padające spod brwi układają się w stożkowaty kształt na policzkach, a pomiędzy oczami wystaje długi i sporawy nos. Postać artysty nachyla się ku odbiorcom z lewą ręką wystawioną w stronę lewej krawędzi kompozycji – w podkurzonej na kształt „łódki” dłoni zdaje się trzymać jakiś niewielki (magiczny?) przedmiot. Ma na sobie najprawdopodobniej dynamicznie narzuconą, omiatającą otoczenie długą szatę, będącą kolejnym magicznym atrybutem. Kostium ten wyznacza podwójny półokrągły obrys z ząbkami pod prawym barkiem oraz rozciągające się pod nim cztery wydłużone trójkąty. Gest ręki postaci Hulewicza zostaje zatrzymany przez inną dłoń wyłaniającą się zza lewej krawędzi obrazu: jej wyprostowane palce mówią „stop”, komunikując opór przed przyjęciem tego, co artysta zdaje się jej podsuwać. Stąd z kolei może wynikać smutek kobiecej sylwetki usytuowanej po prawej stronie za grubą, ząbkowaną linią. Na jej zmartwienie wskazuje dotknięcie policzka oraz wygięte w łuk brwi. W innym scenariuszu, mag może kierować lewą dłoń ku schematycznie nakreślonej kobiecej głowie z nieregularną grzywką i brwią zakreśloną pojedynczą kreską (ten sam element Katarzyna Kulpińska odczytała jako głowę cierpiącego mężczyzny³¹³), zaś dłoń zza krawędzi próbuje samotną głowę odwieść od wzięcia oferowanego przedmiotu. Ostatnim detalem autoportretu jest wiązka lub kolejna mała dłoń (?) skierowana ku prawemu oku i brwi maga. Nakierowanie na tak ważny obszar jak głowa nie może być przypadkowe, zwłaszcza, że diagonalna, w którą jest wpisana przecina obydwie dłonie po lewej stronie kompozycji. Promień swoim kształtem koresponduje jedynie z zaczesanymi włosami Hulewicza, co utrudnia identyfikację jego

³¹¹ Cyt. za: L. Głuchowska, *Stanisław Kubicki – In Transitu...*, dz. cyt., s. 111.

³¹² O okultystycznych i mistycznych zainteresowaniach Hulewicza wraz ze wskazaniem literatury zob. K. Kulpińska, *Autoportret w grafice...*, w: *Bunt a tradycje ...*, dz. cyt., s. 65, przyp. 24.

³¹³ K. Kulpińska, *Autoportret w grafice...*, w: L. Głuchowska i in., *Bunt a tradycje...*, dz. cyt., s. 65.

funkcji. Być może jest ucieleśnieniem wiązki magicznych „sił” trafiającej prosto do umysłu artysty – nie wiadomo. Niezależnie od interpretacji, gest Hulewicza łączy go z pozostałymi postaciami i stawia jego centralną postać w roli darczyńcy, która koncentruje uwagę otoczenia.

Podział kompozycji na trzy główne obszary pozwoli uporządkować powyższy opis oraz unaocznic wewnętrzną logikę obrazu. Centralną strefę wyznacza postać artysty-magika i otaczająca go arkada, zza której zdaje się wyłaniać. Lewa strona kompozycji podporządkowana jest głowie z krótką grzywką i wiązką skierowaną ku postaci Hulewicza i autonomicznej, nieprzypisanej do żadnej z widzianych postaci dłoni. Zaś po prawej za arkadą sytuuje się figura smutnej kobiety. Trójelementowy schemat kompozycji wizerunku własnego unaocznia kontrintuicyjny kierunek biegu narracji do lewej, wynikający być może z tego, że Hulewicz komponował obraz bezpośrednio na matrycy i nie uwzględnił zamiany stron podczas odbijania. Niemniej, efekt zgodny jest ze sposobem czytania w językach arabskim czy hebrajskim, co jest kolejną cechą bliską temu kręgu kulturowemu. Ponadto, istotnym zdaje się być fakt, że kompozycja zagęszcza akcję przy gestach poszczególnych figur. Ruch postaci Hulewicza można porównać do aktu przejścia między dwiema stronami obrazu, które różnią się od siebie nastrojem i/lub znaczeniem. W takim układzie mag zostawiałby za sobą płaczącą kobietę, przekraczałby „portal” i zjawiałby się w miejscu odprawiania rytuału, który zapoczątkowuje lub w który się włącza. Przejście z jednej przestrzeni do drugiej sugeruje również wiersz, z którym autoportret dzieli stronę „Zdroju”, zatytułowany „Giordano Bruno” autorstwa pisarza, tłumacza i publicyisty czeskiego pochodzenia Pawła Hulki-Laskowskiego (1881-1946)³¹⁴:

Wierście, kochajcie i twórcie – odchodzę

Tam, skąd przyszedłem, w mrok, co tworzy Słońca

I w ciszę wielką, w której piorun zrodzę,

Co wracać będzie i błyskać bez końca³¹⁵

³¹⁴ Paweł Hulka-Laskowski był żyrdowskiim społecznikiem, pisarzem i tłumaczem, z wykształceniem teologicznym i filozoficznym. Utwór poświęcił włoskiemu renesansowemu dominikaninowi i filozofowi przyrody, który zasłynął z szerzenia kosmologicznych teorii o nieskończoności i jednorodności wszechświata w oparciu o dzieła Kopernika. Na stosie spłonął jednak nie za poglądy, lecz przez negowanie boskości Chrystusa. Bruno pozostawał symbolem walki z władzą kościelną o naukę i społeczne oświecenie, co podchwycili później teozofowie. Hulka-Laskowski poruszył problem konieczności zaprowadzenia zmian społecznych i zwrócenia się ku „duchowi”. Zob. M. Twardowski, *Paweł Hulka-Laskowski, w setną rocznicę urodzin*, „Rocznik Mazowiecki” 1987, nr 9, s. 359-369.

³¹⁵ Cyt. za: P. Hulka-Laskowski, *Giordano Bruno*, „Zdrój” 1918, t. 4, z. 4, s. 116-117.

Źródłem dla kostiumu postaci Hulewicza mogą więc być: obecne w jego twórczości artystycznej i literackiej wątki mistyczne oraz elementy kultury hinduskiej³¹⁶, inspiracje dorobkiem Wassily'ego Kandinsky'ego w zakresie szeroko pojętego okultyzmu³¹⁷ oraz teozofia, którą interesował się wraz z bliskim mu Przybyszewskim³¹⁸. Figura Kandinsky'ego bez wątplenia była dla Buntowców istotna. Opisując rolę prymitywizmu w sztuce awangardowej, Andrzej Kisielewski przytoczył pracę amerykańskiej badaczki Peg Weiss (1932-1996), która postawiła tezę, że

Kandinsky przybierał pozę szamana i próbował traktować malarstwo jako odpowiednik obrzędowości szamańskiej. Między kulturowym wzorem bycia artystą, postrzeganym z perspektywy wyznaczanej jeszcze przez tradycję antyku, a byciem szamanem rzeczywiście można wskazać wiele analogii. Szaman, podobnie jak antyczny poeta grecki, uchodził za pośrednika między bogami a ludźmi, ponadto posiadał zdolność przekraczania granic czasu i przestrzeni. Jako przewodnik dusz bywał także kapłanem, mistykiem i poetą, a jako wybraniec duchów miał dostęp do sfery sacrum.³¹⁹

Z kolei Jerzy Malinowski i Diana Wasilewska wskazali źródła inspiracji Hulewicza w tradycji polskiego romantyzmu³²⁰, zaś Lidia Głuchowska podkreślała wielokierunkowość inspiracji artysty w temacie ezoteryki, które wpływały równocześnie z polskich utworów romantycznych, chrześcijańskiej ikonografii, abstrakcji Kazimierza Malewicza, jak i prac Kandinsky'ego czy metafizyki filozofa Henri Bergsona (1859-1941) i austriackiego filozofa i okultysty Rudolfa Steinera (1861-1925)³²¹. Niemniej, dyskusja nad źródłami zainteresowań Hulewicza nie poddaje pod wątpliwość skłonności artysty do odwoływania się do sfer pozarzeczywistych czy duchowych. Wątki spirytystyczne czy para-religijne były w kręgu Buntu obecne również w twórczości Stefana Szmaja. Dał temu wyraz w cyklu „Bożki” z lat

³¹⁶ Inne prace Hulewicza o tematyce mistycznej to „Misterium. Budda w przekroju Chrystusa” z ok. 1921 oraz ilustracje do „Genezis z Ducha”. Charakterystyka twórczości Hulewicza, zob. A. Salamon-Radecka, *Od Zdroju do Fausta. Linoryty i drzeworyty Jerzego Hulewicza z lat 1917-1938*, w: *Wielość w jedności: drzeworyt polski po 1900 roku: materiały...*, dz. cyt., Bydgoszcz 2011, s.61-69.

³¹⁷ Kandinsky w dwóch głównych tekstach, książce „O duchowości w sztuce” oraz almanachu Blau Reiter wyklada główne tezy „zwrotu duchowego”, czyli rozwoju indywidualności m.in. poprzez medytację, powrót do sztuki ludowej i średniowiecznej. Artysta zetknął się z twórczością Kandinsky'ego jeszcze w 1909 r. na paryskim Salonie Niezależnych (G. Hałasa, *Bunt wobec dwóch pokoleń niemieckiego ekspresjonizmu. Doświadczenia graficzne*, w: *Bunt a tradycje...*, dz. cyt., s. 32-33). O inspiracjach Hulewicza twórczością Kandinsky'ego zob. A. Radecka-Salamon, *Początki sztuki...*, dz. cyt., s. 18-185.

³¹⁸ O teozoficznych tekstach Hulewicza zob. A. Jocz, *Jerzy Hulewicz, czyli o religijnych, gnostycznych aspiracjach literatury*, „Przegląd Religioznawczy” 2020, nr 275, s. 147-157. Poza tym, Hulewicz opublikował w „Zdroju” teozoficzne teksty Stanisławy Hausnerowej, zob. też, *Zagadnienia obecnej doby w oświetleniu nauk teozoficznych*, „Zdrój” 1918, r. 2, t. 4, z. 4, 103-108.

³¹⁹ Cyt. za: A. Kisielewski, *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku: Mitologie i obrazy pierwotności*, Białystok 2011, s. 170.

³²⁰ J. Malinowski, *Sztuka i nowa...*, dz. cyt., s. 99; o inspiracjach spirytystycznych i romantycznych Hulewicza zob. rozdział *Teodycea i Teozofia* w: *Sztuka i nowa wspólnota...*, dz. cyt., s. 95-104. Por. D. Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja?...*, dz. cyt., s. 184-185.

³²¹ L. Głuchowska, *Ezoteryka i polityka...*, dz. cyt.; też, *Okkultismus, Esoterik...* dz. cyt.

1918-19 (linoryt, rys. 71) oraz kompozycji „Modlitwa do słońca” (1920, linoryt, rys. 72), w której nawiązał „do symboliki solarnej i lunarnej jako obrazów archetypowych” pochodzących z kolei od tekstów Junga o alchemii³²². Uwagę zwraca fakt, że podobizny proroków są u zachodnich ekspresjonistów dość konwencjonalne, więc na ich tle autoportret Hulewicza wyróżnia się kompozycją i wymową. Wśród przedstawień wizjonerów dominują ujęcia popiersiowe z wyciągniętą dłonią i dynamicznym opracowaniem głowy, jak w grafikach: „Teozof” Ernsta Ludwiga Kirchnera (1917-18, drzeworyt, rys. 73), „Prorok” Josefa Eberza (ok. 1918, drzeworyt, rys. 74), „Mówca” Maxa Pechsteina (1918, drzeworyt). W wymienionych przykładach o profetycznym, magicznym charakterze osoby świadczą tylko drobne atrybuty.

Przywołane prace graficzne otwierają temat historycznego związku medium druku ze sferą duchową (magiczną, religijną, metafizyczną), którego początek sięga czasów przed wynalezienia druku przez Johanna Gutenberga (ok. 1400-1468). W 1390 r. kupiec Ulmann Stromer (1329-1407) spod Norymbergii otworzył pierwszą w Niemczech papiernię, gdzie odbijał małe święte obrazki przeznaczone do prywatnej modlitwy. Ta indywidualna, mistyczna kontemplacja za pośrednictwem grafiki poluzowała kontrolę kościoła nad wiernymi, co rozpoczęło „deregulację duchowości” dotąd chronionej wyłącznie przez instytucje kościelne³²³. Sto lat później drukowane książki obwołano diabelskimi artefaktami, ponieważ nie wierzono, że istnieje możliwość wyprodukowania kilkuset identycznych kopii. Przez dekady krążyła legenda, że zatrudnionego przez Gutenberga drukarza Johanna Fusta (ok. 1400-1466) (czasem nazwisko zapisywano jako Faustus) posądzono w nieznanym druku Paryżu o działalność magiczną właśnie ze względu na sprzedawanie nieodróżnialnych od siebie egzemplarzy po bardzo niskich cenach. Owego Fusta o „diabelskich” umiejętnościach łączono z postacią legendarnego doktora Fausta, mimo różnic w datach życia ich obojga – ten pierwszy zmarł czternaście lat przed przyjmowanym rokiem urodzenia Fausta³²⁴. Także z przekazów średniowiecznej Europy i Bliskiego Wschodu³²⁵ dowiadujemy się o alchemii – w znaczeniu dzisiejszej chemii oraz magicznego sposobu na uzyskanie złota – w której spotyka się kult i sztuka. Zainteresowanie alchemią obejmowało nie tylko Europę, ale i państwa arabskie,

³²² K. Rakowska, *Pan, Sluga i Stwórca. Szkic o rolach, jakie przyjmują wobec kobiet mężczyźni w utworach Stanisława Przybyszewskiego*, „AUL. Folia Litteraria Polonica” 2007, nr 9, s. 140.

³²³ B. Wyss, *Fragments for an art history of media: electr(on)in thinking*, w: *Perspectives on contemporary...*, dz. cyt., s. 19-20.

³²⁴ E. L. Eisenstein, *Divine Art, Infernal Machine. The Reception of Printing in the West from First Impressions to the Sense of an Ending*, Philadelphia, Oxford 2011, s. 1-3.

³²⁵ L. M. Principe, *The Secrets of Alchemy*, Chicago and Londyn 2013, szczególnie rozdział drugi “Development: Arabic al- al-Kīmiyā”, s. 27-50.

co razem z turbanem noszonym przez postać Hulewicza w autoportrecie wskazuje na kolejny trop interpretacji obrazu. Przyrównanie artysty-grafika do osoby władającej wiedzą z pogranicza alchemii sięga Renesansu, a przykładem jest sam Albrecht Dürer:

Mamy metalową płytkę, żrący kwas (...), mamy ogień, który pali i dymi metal, mamy szereg faz, czekanie, tajemnicze fragmenty, które przydają się w jego (Dürera – przyp. AF) pracy graficznej. Jest mało prawdopodobne, aby artysta taki jak Dürer, który był zainteresowany procesami alchemicznymi, czego dowodzi poprawna interpretacja Melancholii, nie pomyślał o tych podobieństwach.³²⁶

Również w Romantyzmie pojawiają się alchemiczne wątki, w których przeobrażenie, tego co zwyczajne „opierało się na głębokim przekonaniu, że natura jest dobra.”³²⁷ Alchemia łączy więc myślenie magiczne, naukę i przyrodę. Kojarzymy z nią „przeobrażenie metali (przemiana ołowiu w złoto), tworzenie eliksiru przedłużającego/ powołującego życie, produkcję uniwersalnego leku lub opracowanie uniwersalnego rozpuszczalnika.”³²⁸ W dyskursie alchemicznym obecne są także zagadnienia z pogranicza duchowości i magii oraz trudnej teoretycznej wiedzy chemicznej. Wrażliwość połączoną ze znanstwem w tych tematach przypisywano artystom, „okultystycznym technikom”³²⁹, oraz grafikom, ponieważ proces wykonywania odbitek, zwłaszcza kwasorytów, przywodził na myśl rytuał niedostępny dla postronnych – zresztą, do dziś myśli się o nich podobnie. Tytułem grafików-alchemików obdarzono twórców tak odległych, jak Rembrandt³³⁰, Otto Dix (1891-1969)³³¹, Paul Gauguin (1848-1903)³³² czy Anselm Kiefer (ur. 1945)³³³. Na tej podstawie wnioskować można, że „alchemiczna wiedza” historycznie stanowiła do pewnego stopnia synonim dla *homo graphica*, ponieważ tak jak dzisiejszy termin autorstwa Doroty Folgi-Januszewskiej zawierała niepowszechnie umiejętności i znanstwo materii oraz pewną tajemnicę.

Tarnowski grafik Mariusz Pałka (ur. 1952) w referacie poświęconym europejskiej trawestacji azjatyckiej tradycji widział związek obu kultur w technikach druku: „[p]odchodząc

³²⁶ Cyt. za: M. Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, Turyn 1993, s. 67, tłum. na język angielski K. Pinkus, *Alchemical Mercury : a Theory of Ambivalence*, Stanford 2009, s. 40.

³²⁷ Cyt. za: *Źródła podmiotowości*, s. 794.

³²⁸ Cyt. za: S. Elisabeth, *The Art Of The Occult : a Visual Sourcebook for the Modern Mystic*, Londyn 2020, s. 69. Por. P. Możdżyński, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011, s. 101.

³²⁹ A. Gell, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, w: *Anthropology, Art, and Aesthetics*, red. J. Coole, A. Shelton, Oxford 1992, s. 51.

³³⁰ E. van de Wetering, *Introduction: Rembrandt – An Alchemist?*, w: tenże, *Rembrandt : The Painter at Work*, Berkeley, Los Angeles, Londyn 2000, s. 2-9.

³³¹ L. F. McGreevy, *Bitter Witness: Otto Dix and the Great War*, Nowy Jork 2001, s. 280-281.

³³² *Gauguin : artist as alchemist*, red. G. Groom, kat. wyst., 25.06-10.09.2017, The Art Institute of Chicago, 9.10.2017 – 21.01.2018, Grand Palais, Paryż, New Haven, Londyn 2017.

³³³ J. Hyman, *Anselm Kiefer as Printmaker — II: Alchemy and the Woodcut*, 1993-1999, „Print Quarterly” 2000, Vol. 17, No. 1, s. 26-42.

do warsztatu graficznego jak do pewnego rodzaju misterium, sięgamy w głąb świadomości, poszerzamy pojmowanie sztuki w oparciu o stabilny punkt odniesienia”³³⁴. Związany z poznańskim środowiskiem artysta Marek Glinkowski (ur. 1977) wywiódł alchemiczne fundamenty grafiki z charakteru pracy nad matrycą:

Alchemia to pojęcie niejednokrotnie już wykorzystywane jako metafora warsztatu graficznego. Choć może ona się kojarzyć z pewnego rodzaju oszustwem, to jednak chcę podkreślić, iż chodzi przede wszystkim o autentyczną hermetyczną tradycję.

Jako sztuka metafizyczna dzieli się na dwie części składowe: *operatio* – działanie praktyczne w laboratorium (warsztacie), *tractatus* – dzieło teoretyczne, pisane (zapis koncepcji, projekt). Trudno nie znaleźć tu analogii z naszym postępowaniem względem matrycy, które kojarzy się z jakimś specyficznym laboratorium. A warsztat grafika jako miejsce działania i twórczości staje się sam w sobie odbiciem jego duszy i osobowości.

Zaś sama grafika warsztatowa opierając się na zasadach wspólnych innym sztukom w dziedzinie piękna, poszukuje skuteczności, która w alchemii pozwoliłaby uzyskać złoto.³³⁵

Artysta podkreślił dwojaki charakter pracy grafika: głęboko umysłowy, a przy tym rytualny, pozwalający artyście na wewnętrzną, duchową podróż. W autoportrecie graficznym Hulewicza alchemiczne jakości *homo graphicus* ujawniają się właśnie w tym w duchowym zaangażowaniu twórcy i elitaryzmie zawodu artysty-grafika. Chodzi o podniesienie metafizycznych wątków, ale i pracy nad szlifowaniem swoich umiejętności w graficznym „laboratorium”. Nie bez znaczenia pozostaje też sam wybór techniki wypukłej – linorytu, pochodnej drzeworytu, która pozostaje dalekim echem czternastowiecznych drzeworytniczych obrazków przeznaczonych do prywatnej dewocji.

Duchowy pierwiastek, metafizyka tkwiąca w pracy nad ulepszaniem własnego warsztatu umożliwia nie tylko wejrzenie w siebie, ale pracę nad byciem lepszym, a nawet – pracę nad kształtowaniem przyszłości, o której wiele pisał Hulewicz („MY nadajemy dziś formę przyszłemu życiu, toczymy okrągłość jego, kujemy zwartość i pełnię i moc”³³⁶). W tej optyce artysta oferuje społeczeństwu epifaniczne wartości. Wizję tę w pełni zrealizuje Romantyzm, w którym artysta zjawia się pod postacią „wizjonera [podkreślenie AK] czy wróżbity. (...) Jako pośrednik pomiędzy światem duchowym a ludźmi, artysta może być przyrównany do kapłana.”³³⁷ Wizje te umożliwiają artyście „naświetlenie owych nie ujawnionych wzorów i związków”, tłumaczył Charles Taylor³³⁸. Postać Hulewicza można więc rozumieć jako dobrotliwie darującego odbiorcom dostęp do tego, co na co dzień niedostępne, ponieważ ma

³³⁴ Cyt. za: M. Pałka, *Matrix – reaktywacja...*, dz. cyt., s. 153-156.

³³⁵ Cyt. za: Tamże, s. 155.

³³⁶ Cyt. za: J. Hulewicz, *MY*, „Zdrój” 1918, r. 2, t. 5, z. 5-6, s. 166.

³³⁷ Cyt. za: *Źródła podmiotowości*, s. 698.

³³⁸ Cyt. za: Tamże, s. 860.

on możliwość widzenia konkretnych przedmiotów jeszcze przed osiągnięciem przez nie finalnych form oraz otaczającej je aury – jak w przypadku wiązki trafiającej do oka postaci Hulewicza w autoportrecie. Proces badania rzeczywistości, w trakcie którego artysta dostrzega w widzialnym świecie struktury i przekracza ograniczenia biernej percepcji jest przedstawiony przez Hulewicza w interesującej mnie grafice. Podczas gdy tylko jego figura jest pewna i czytelna, materialna, o mocnym konturze, bo to ona jest odbiorcą otaczającej rzeczywistości czy zjawisk, to inne figury oraz tło dopiero się wyjawiają z zarysów form albo ujawniają się szczerkowo, czekając na narracyjne dopełnienie. Artysta wśród przypadkowych na pozór linii i kształtów jest wyraźnie predystynowany do zobaczenia w tym porządku i harmonii świata. Ujawnia się więc jego omnipotencja artysty, a wschodnia maska funkcjonuje jako atrybut dla wzmocnienia duchowego aspektu tego procesu, jest kostiumem służącym do niepospolitej komunikacji ze społeczeństwem.

Skojarzenie artysty z alchemią jest punktem wyjścia dla takiej interpretacji i tylko jedną z historycznych „inkarnacji” artysty-grafika-demiurga. Graficzna tożsamość Hulewicza ujawnia się więc na dwóch poziomach. Po pierwsze, złączenie figury wróżbity z uprawianą magią, alchemią wzmacnia przekonanie o wykorzystywaniu przez niego technik niedostępnych dla zwykłych osób – a do takich należy właśnie grafika. A zarazem Hulewicz jako wizjoner nowoczesny przełamuje tę izolację i wykorzystuje graficzne medium, aby zapewnić dostępność swojej twórczości przy udziale graficznej multiplikowalności. Czasopisma, choć wówczas kierowane do innych artystów i wąskiego grona zainteresowanych, pozwalają z definicji na kolportowanie w większej skali idei stojących za drukowanymi tekstami i obrazami. Publiczność potrzebna jest magowi-alchemikowi w uaktywnieniu swojego magicznego widzenia, musi bowiem poddać walidacji jego umiejętności oraz uznać jego wyższość nad sobą. Równocześnie, współczesna Hulewiczowi kultura odbija się we wspomnianych na początku podrozdziału prawdopodobnych źródłach aranżacji sceny. Kawiarniane wnętrza pełne gości to zupełnie odmienna wizja otoczenia alchemika – w przeszłości ukazywany był w samotności i otoczony naukowymi atrybutami, jak u Rembrandta („Badacz w pracowni”, ok. 1652, akwaforta, sucha igła). Ta otwartość koresponduje z coraz śmielszym i zauważalnym przez innych twórców i krytyków udziale grafiki w dwudziestowiecznej kulturze, co widać na przykładzie związków z fotografią (u Kubickiego) i filmem (u Szmaja).

Stefan Szmaj. Z kina

Grafiki Stefana Szmaja jako jedyne go członka z grupy Bunt miały szczęście przetrwać wojnę w kilku formach i odbitkach, co dopełnia obrazu warsztatu twórcy³³⁹. Rysunkowy autoportret wykonany w 1912 r., kiedy autor miał raptem 19 lat, pokazuje charakterystyczne cechy Szmaja – szczupłą twarz z wydatnymi, wysokimi kośćmi policzkowymi i przede wszystkim złowrogo wygiętymi brwiami (ołówek na papierze, rys. 75). W późniejszych wizerunkach artysta intencjonalnie wyostrzył je tak, aby osiągnąć niemal demoniczny wygląd. W graficznym autoportrecie z 1916 r. zaprezentował się z wysokim czołem, zmarszczonymi brwiami i głębokimi cieniami pod oczami, którymi patrzy „spod byka” gdzieś obok widza. Widoczne są zakola i mocno podkrążone oczy, dodatkowo poświadczane przez „Autoportret ze zdjęcia w mundurze” wykonany po latach z fotografii z 1919 r.³⁴⁰ (ołówek na papierze, rys. 76) czy fotomontaż „Maski, maski, maski” z 1930 r. przedstawiający cztery portrety mężczyzny strojącego sugestywne miny (rys. 77). Barbara Chojnacka wskazała właśnie na tę ostatnią pracę oraz wykonaną na jej podstawie rysunkową karykaturę (znaną dziś tylko z reprodukcji prasowej, rys. 78) jako na wizerunki szczególnie ukazujące lucyferyczną fizjonomię Szmaja³⁴¹. W istocie, niewielkie tylko podkreślenie cech fizjonomii Szmaja skutkuje efektem jak z filmów *noir*, co zbliża jego postać do mocnych rysów bohaterów kreowanych przez Kirchnera i innych twórców nurtu ekspresyjnego. Korespondencja autoportretów z medium filmowym stanowi główną oś analizy prowadzonej w niniejszym podrozdziale.

Najsłynniejszym graficznym autoportretem Szmaja jest już wspomniany wizerunek z 1916 r., w którym głowa twórcy zwrócona jest ku odbiorcy *en trois quarts* na czarnym tle. Znany jest przynajmniej z czterech wersji: uważanej za oryginalną, z kolekcji syna Kubickich, reprodukowanej w czasopiśmie oraz pochodząca z tzw. „Teki Zielińskiego”. Zmiany naniesione w kolejnych matrycach nie dokumentują drogi rozwoju kompozycji, jak w przypadku omawianego wcześniej cyklu autoportretowego Stanisława Kubickiego,

³³⁹ Opracowanie grafik z lat 1916-1920 zob. U. Dragońska, *Stefan Szmaj Linoryty 1916-1920. Odzyskana wolność ekspresji*, kat. wyst., Olszewski Gallery, 23.03-15.05.2019, Warszawa 2019, URL: https://www.academia.edu/40135765/Stefan_Szmaj_Linoryty_1916_1920_Odzyskana_wolność_ekspresji_Stefan_Szmaj_Linocuts_1916_1920_The_Regained_Independence_of_Expression [dost. 29.12.2022].

³⁴⁰ Datowanie ustalone na podstawie autorskich zapisek: na odwrocie l. g.: „Stefan Szmaj/lekarz podporucznik/r. 1919” oraz p. g.: „Autoportret. Rysunek kredką z/fotografii Ulatowskiego /w Poznaniu/Stefan Szmaj 49”, URL: <https://www.sda.pl/aukcja/obiekty/stefan-szmaj-autoportret-1944-r,12840,pl> [dost. 21.12.2022].

³⁴¹ B. Chojnacka, *A przecież rysowałem ciągle... Stefan Szmaj w Bydgoszczy. Ekspresjonizm Buntu a ekspresja rysunków*, w: *Bunt a tradycje...*, dz. cyt., s. 98.

są raczej zapisem prób ulepszenia istniejącego obrazu oraz ewentualnie dopasowania autoportretu do szaty graficznej periodyku. Najprawdopodobniej w pierwszej wersji Szmaj wykonał kompozycję na rewersie linoleum podbitego płótnem, stąd charakterystyczne kropki oddające splot materiału w obszarze twarzy (rys. 79). Detale autoportretu są zaznaczone grubymi, obłymi liniami, ponieważ splot tkaniny uniemożliwiał szczegółowe opracowanie powierzchni. Kompozycja przedstawia pochyloną głowę mężczyzny patrzącego „spod byka”, z czego lewe oko spogląda ku górze, a prawe – na odbiorcę. Cień rozlewa się po lewej części twarzy, wzmacniając zmarszczone brwi i otaczając plamą czerni oczy i nos. Głowę otaczają ekspresyjnie kładzione linie o ostrym zakończeniu, przypominające błyski i pioruny. Przez „kolczasty” otok ginie kontur ucha postaci, przez co zdaje się być ono zbyt duże i jakby oderwane od ciała. Z kolei kompozycja z kolekcji Stanisława Kubickiego być może stanowiła wprawkę do matryc przygotowywanych na potrzeby wydawnictw prasowych (rys. 80). Grafiki zreprodukowane w czasopiśmie „Zdrój” (rys. 81) i „Die Aktion” (błędnie podpisana jako praca Wronieckiego, rys. 82), choć na pozór zgodne (poza zwierciadlanym odbiciem) z pierwszą przywołaną tu odbitką operują bowiem prostszym detalem przez wyraźne pogrubienie konturów. Zmianie uległ też kształt obrazu z prostokątnego na nieregularny. Ważnymi szczegółami wyróżniającymi reprodukcje prasowe są zmiany naniesione w obszarach oczu, ponieważ są one skierowane wyraźne ku górze, oraz brwi, które przy skroniach zyskują na ostrych zakończeniach, przez co uwydatniają demoniczny wyraz. Poza tym, autor poprawił niefortunnie ukształtowane ucho przez dodanie konturu wokół małżowiny, przez co jest ono znacznie większe. Ostatnia z wymienionych odbitek stanowych pochodzi z tzw. „Teki Zielińskiego” z 1916 r. Postać Szmaja budowana jest w niej w oparciu o precyzyjne ruchy rylca, na co pozwalało twardsze linoleum, jednak wyraźniejsze rysy wpłynęły na załagodzenie aury figury artysty (rys. 83). Niemniej, to, co wspólne dla tej grupy autoportretów, to z pewnością kreacja upiornej postaci Szmaja.

Tak jak w przypadku autoportretu Hulewicza opublikowanego w „Zdroju”, tekst towarzyszący grafice Szmaja w tym czasopiśmie nastraja czytelnika w zaplanowany przez twórców sposób. Na stronie poprzedzającej autoportret znajduje się wiersz z cyklu „Dekadami” autorstwa Lecha Suchowiaka³⁴². To utwór zagrzewający do walki dzięki wykrzyknieniom („To nie jest sen!”) i rymom nadającym całości miarowy rytm. Słowa przestrzegają przed popadaniem w marzenia i sny o wolności, a także przed

³⁴² Zachowało się niewiele informacji o autorze – poza tym, że napisał polityczną satyrę „Szopka poznańska” w 1913 r.

zawierzeniem swojego losu „prorokom”, ponieważ tylko realna walka i hart ducha prowadzić może do zwycięstwa. Powtarzające się słowa nawiązujące do cierpień wojny: „gwałt”, „przemoc”, „miecz”, „sromota”, „wróg” prowokują w odbiorcy stan niebezpieczeństwa, odwołując się do jego osobistych doświadczeń z wojennej codzienności. Na stronie z autoportretem zamieszczono krótkie „Uwagi” Kubickiego, będące manifestem odpierającym ataki estetyków na artystów ekspresjonistycznych. Ostatnie słowo usytuowane tuż nad twarzą Szmaja zostało wizualnie rozbite w celu wzmocnienia jego wyrazu: „p r z e r a ż a j ą”. Cały ten fragment według Głuchowskiej stanowi *pars pro toto* idei grupy³⁴³:

Sztuka to MY!

Naszego życia skamieniałości (formy wydają się wam dziwaczne)

Budulcem są życia przyszłego, którego kończyły ostatnie

(nie nas) p r z e r a ż a j ą

Oczy postaci w autoportrecie skierowane są ku górze właśnie w stronę ostatniego wersu, w czym manifestuje się nierozłączność słów Kubickiego i wizerunku Szmaja. Tę samą funkcję pełni też fragment górnej krawędzi obrazu, która pod wyodrębnionym czasownikiem przyjmuje formę ostro zakończonego trójkąta wskazującego na to słowo. Zabiegi te służą przetrzuceniu znaczenia czasownika „przerażają” na samą postać. Odbiorca przyjmuje, że w istocie, postać Szmaja p r z e r a ż a dzięki czarnej plamie, z której wyłania się budowana oszczędnymi formami twarz o demonicznym wyrazie. Strategia Szmaja polegająca na podkreśleniu naturalnych cech fizycznych odróżnia go od Hulewicza, który adaptuje maskę z kultur wschodnich oraz buduje swój wizerunek w oparciu o tradycję alchemiczną, i od Kubickiego, dążącego do geometryzacji, aby zatrzeć narracyjne i biograficzne ślady. W takim ujęciu Szmajowi bliżej jest do aktora reżyserującego swoje na wskroś nowoczesne oblicze, dla którego twarz jest filmowym atrybutem³⁴⁴.

Porównanie to wynika z biografii Szmaja – grafik w latach 1910 i 1914-1918 przebywał w Berlinie i Monachium³⁴⁵. Na ten czas przypada rozwój niemieckiego kina ekspresjonistycznego³⁴⁶, dla którego najważniejszymi gatunkami były dramat i film grozy. Do wczesnych lat dwudziestych otwarto w Niemczech już ponad trzy tysiące kin oraz

³⁴³ Więcej o manifeście zob. L. Głuchowska, *Zdrój – Die Aktion...*, w: *Bunt a tradycje...*, dz. cyt., s. 44-45.

³⁴⁴ *Faces*, s. 35.

³⁴⁵ J. Malinowski, *Bunt...*, dz. cyt., s. 42, 51. Por. M. Geron, *Formiści...*, dz. cyt., s. 57.

³⁴⁶ O problemie terminu „kino ekspresjonistyczne” zob. T. Elsaesser, *Expressionist Cinema – Style and Design in Film History*, w: *Expressionism in the Cinema*, red. O. Brill, G. D. Rhodes, Edynburg 2016, s. 15-21.

produkowano średnio pięćset filmów rocznie³⁴⁷, Szmał z dużym prawdopodobieństwem oparł więc swój wizerunek na archetypicznych głównych bohaterach charakterystycznych dla tego nurtu. Na litograficznych plakatach do filmów „Tajemniczy Klub” („Der geheimnisvolle Club”, 1913, reż. Joseph Delmont, rys. 84), „Student z Pragi” (rys. 85) czy „Głowa Janusa” („Der Januskopf”, reż. Friedrich Wilhelm Murnau, 1920, rys. 86) widnieją twarze postaci podobnych do interesującego nas autoportretu, z równie silnymi szczękami i wywiniętymi brwiami podkreślającymi skrajne stany protagonistów. Przejaskrawienie w filmowych adaptacjach postaci Golema („Der Golem und die Tänzerin”, 1917, reż. Rochus Gliese, Paul Wegener), Cezara z „Gabinetu doktora Caligari” czy wampira Nosferatu („Nosferatu, eine Symphonie des Grauens”, 1922, reż. Friedrich Wilhelm Murnau) to konsekwencja rozpoczętego we wczesnych latach dziesiątych stylu, w którym „film ekspresjonistyczny ma wiele cech wspólnych z dramatem ekspresjonistycznym, takich jak nacisk na konflikty ojciec-syn i prowokowanie kobiecej seksualności, preferowanie rozpoznawalnych stereotypów zamiast psychologicznie rozwiniętych postaci, zainteresowanie transgresją, szaleństwem i buntem, fascynacja niejednoznacznością, odmiennością i innością.” Skrajna emocjonalność aktorów wzmocniona jest specyficznym wizualnym językiem mającym na celu wydobycie zależnego od niesprzyjającego losu położenia postaci oraz przeniesienia jej w nierealny świat duchów czy straszdeł: „[b]udowane poprzez ukośne, płaskie powierzchnie, przekrzywione perspektywy, ostre kontrasty i światłocieniowe oświetlenie, wyobrażone przestrzenie filmów podważają wiarę widza w fizyczną rzeczywistość i prymat realizmu.”³⁴⁸

Z tej zwięzłej charakterystyki wynika, że wizualne związki grafiki ekspresjonistycznej i filmów tego okresu były bardzo bliskie. Cechy filmowych kadrów odpowiadają ekspresywnym, monochromatycznym grafikom ekspresjonizmu niemieckiego pierwszej fali spod znaku Die Brücke oraz naśladowujących ich Buntowców. Zwłaszcza charakterystyczne pozostaje oparcie elementów scenografii, którą projektowali zresztą członkowie ekspresjonistycznych grup, na geometryzacji i grze diagonalii. „Na przykład «Gabinet doktora Caligariego» z pełni wykorzystuje wpływ na psychikę, jakie dają przekątne i skosy wykorzystywane w poszczególnych planach; budynki i ulice są zniekształcone, upiorne, z namalowanymi cieniami i ulicami, które wydają się prowadzić donikąd. Ograniczenia ekonomiczne – film musiał być kręcony w studiu, na tle malowanych na płótnach scenerii –

³⁴⁷ C. Schönfeld, *Modern Identities in Early German Film: The Cabinet of Dr. Caligari*, w: *Engaging Film: Geographies of Mobility & Identity*, red. T. Cresswell, D. Dixon, Maryland 2002 s. 174-175.

³⁴⁸ Cyt. za: S. Hake, *German National Cinema*, Londyn 2008, s. 31.

szczęśliwie zmusiły producentów filmu do stworzenia ścisłego, dwuwymiarowego świata.”³⁴⁹ Spowicie kulminacyjnych scen czernią i punktowe oświetlenie odpowiada zaś kontrastom farby i podłoża w odbitkach wykonanych w druku wypukłym, których płaskie plamy barwne oraz widoczne cięcia ryłcem oddają typowość, archetypiczność przedstawionych postaci (w kontraście do kwasorytów, których szczegółowość i potencjalna malowniczość oddają indywidualność scen ³⁵⁰). Berliński reżyser Hermann Warm (1889-1976) miał nawet powiedzieć: „Obraz filmowy musi stać się grafiką” (niem. „Das Filmbild muß Grafik werden”³⁵¹), zaś niemiecko-francuska pisarka i krytyczka filmu Lotte H. Eisner (1896-1983) w przełomowej monografii „Die dämonische Leinwand” ³⁵² określiła poetycko film ekspresjonistyczny „wytrawionym w [światłoczułej – przyp. AF] emulsji”³⁵³, czym oboje podkreślili nierozzerwalność świata filmowego z drzeworytami i linorytami tworzonymi przez ekspresjonistów, a przy tym koherentność ówczesnej kultury oraz istotną rolę grafiki w jej kształtowaniu.

Związek autoportretów Stefana Szmaja z filmami okresu weimarskiego, podobnie jak wskazana wcześniej fotografia Raoula Hausmanna przedstawiająca Stanisława Kubickiego są właśnie śladami tej spójnej wizualności współdzielonej w różnych mediach matrycowych. Wskazując związki z fotografią, filmem i plakatami reklamowymi chcę podkreślić wrażliwość Buntowców-*homo graphicusów* na otaczającą ich kulturą wizualną oraz adaptowanie (nawiązywanie, inspirowanie się) we własnych praktykach artystycznych wizualnymi, tematycznymi i technologicznymi nowościami. Dorota Folga-Januszewska w kontekście współczesnych *homo graphicus* wspominała o tym, że graficy reagują na sferę reklamową i kulturę popularną szybciej i żywiej niż inni³⁵⁴, a taką właśnie masową, sensacyjną formę przyjęły filmy tego okresu. Z podobnych względów badacze z dystansem podchodzą do terminu „film ekspresjonistyczny”, ponieważ określenie to przynależy do sztuki wysokiej,

³⁴⁹ Cyt. za: J. S. Tittford, *Object-Subject Relationships in German Expressionist Cinema*, „Cinema Journal” 1973, Vol. 13, No. 1, s. 21. Por. L. H. Eisner, *The Haunted Screen : Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, tłum. R. Greaves, Londyn 1969, s. 21.

³⁵⁰ S. Cubitt, *The practice...*, dz. cyt., s. 5.

³⁵¹ M. E. Setje-Eilers, *Faces: Maps, masks, mirrors, masquerades in German Expressionist visual art, literature, and film*, mps pracy doktorskiej, University of Virginia, 2003, s. 6. URL: <https://www.proquest.com/openview/3c6ac465efd36582fd1b3139ab495d39/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750> [dost. 2.05.2023]

³⁵² L. H. Eisner, *Die dämonische Leinwand : die Blütezeit des deutschen Films*, Wiesbaden-Biebrich 1955.

³⁵³ Taż, *The Haunted Screen...*, dz. cyt., s. 144.

³⁵⁴ D. Folga-Januszewska, *Inteligencja graficzna*, dz. cyt.

a w latach dziesiątych i dwudziestych scenariusze opierały się na legendach czy bajkach i służyły rozrywce³⁵⁵. Szmaj zaś czerpał z tego inspirację dla własnej kreacji.

Filmowi bohaterowie przedstawieni na plakatach nakładają na wizerunek grafika kliszę fantastycznej postaci o niesamowitej aparycji, obdarzonej złym charakterem lub popchniętej do niecných postępków – maskę postaci, która przeraża. Tak też jest w przypadku „Autoportretu III” z 1919 r., linorytu ciętego spontanicznymi ruchami dłuta o ostrym zakończeniu, w którym głowa Szmaja w ujęciu *en face* otoczona jest okrągłym otokiem przypominającym rozbłysk światła (rys. 87). Wytrzeszczone oczy postaci za każdym razem ściągają uwagę przez ich znaczną wielkość, centralne usytuowanie i rozbiegane spojrzenie, a cienie wokół oczu i ust przybierają nieregularny kształt zdradzający raptowne cięcia. Twarz w ogóle przecina sieć zmarszczek (a może szram? – w takiej interpretacji wizerunek koresponduje z pracą Jerzego Panka, zob. podrozdział „Twarz brzydka i zwyczajna”, s. 128-135), które wzmagają upiorność postaci aż do przesady. Znaczenia demonicznych masek i wynikająca z nich podwójna tożsamość zajmowały od dawna badaczy twórczości z kręgu ekspresjonizmu. Wspomniany już filmoznawca Kracauer zaznaczył, że „Student z Pragi” rozbudził w narodzie „głębokie i pełne obawy zainteresowanie się ludzką jaźnią” przez oparcie osi narracji na osobach głównego bohatera i jego sobowtóra³⁵⁶. Z kolei opowieść o Caligari miała odsłonić „podwój[ę] życi[e] Niemców, łącząc rzeczywistość, w której triumfuje autorytet Caligarięgo, z halucynacją, w której ten sam autorytet doznaje porażki.”³⁵⁷ Niemieckie filmy przez kilka lat przypatrywały się tyranii wprowadzonej przez szalone jednostki i chaosowi, jaki w konsekwencji powstawał, co zresztą według Kracauera miało zapowiadać dojście Hitlera do władzy. A także, co w omawianym kontekście istotniejsze, te filmowe opowieści traktowały o ciemnych ludzkich instynktach: skrajnych namiętnościach i emocjonalnych impulsach. To wszystko prowadzi do konstatacji, że Szmaj na obrazach prezentujących samego siebie wzbogacił swoją rzeczywistą fizjonomię o wyraźniejszą mimikę, makijaż i odpowiednie ufryzowanie, upodabniając się do aktora, zaś swoje autoportrety – do scenicznego występu. Szmaj pokazał liczne twarze jednej, trwającej całe dorosłe życie teatralnej kreacji w różnych graficznych i fotograficznych ujęciach. Inscenizacja trwa tak długo – późniejsze powojenne prace wciąż nawiązują do jednego scenariusza – że granica między maską a twarzą uległa zatarciu. Zwłaszcza, że potrzeba wykreowania innej tożsamości,

³⁵⁵ T. Elsaesser, *Expressionist Cinema...*, dz. cyt., s. 18.

³⁵⁶ S. Kracauer, *Od Caligarięgo...*, dz. cyt., s. 32-34.

³⁵⁷ Cyt. za: Tamże, s. 67.

w której Szmaj był oryginalną i nierzeczywistą postacią mogła być silna, gdyż na co dzień uprawiał zwyczajny zawód okulisty.

Programowe projektowanie własnego wizerunku wpisuje się w szerszy fenomen społecznej funkcji masek, którą opisał Hans Belting. Jak wspominałam w rozdziale wstępnym, w ujęciu badacza jaźń wyraża się w twarzy, która używa mimiki, aby intencjonalnie ujawnić swój stan, emocje, myśli, oraz której wyraz odbija wpływy zachodniej kultury kształtującej wizerunek jednostki w oparciu o klasę społeczną, krąg kulturowy itd. Społeczna funkcja maski w kulturze zachodu Belting wykrystalizowała się wraz z malarskim nowożytnym portretem, zapewniającym symboliczną reprezentację ukazanej osoby i jej pozycji, statusu, aspiracji. Pojedyncza twarz odzwierciedlała więc obraz społeczeństwa: „[b]ez względu na to, czy malarz przedstawiał stan czy zawód osoby, zawsze związany był konwencjami, których granic nie wolno mu było przekroczyć”³⁵⁸. W czasie, gdy Szmaj pracował nad swoimi pierwszymi grafikami, to w głównej mierze klatki niemych filmów poruszały widownię i zachęcały do chłonięcia „ruchomych masek”, jakimi były oblicza aktorów. „[Z]bliżenie sprawiało, że twarz w oku kamery nieruchomiała i przeistaczała się w ikonę (...), którą jednak postrzegamy w sposób tak intymny, jak rzadko dane jest nam doświadczać twarzy drugiego człowieka”³⁵⁹, co samo w sobie było doświadczeniem wówczas nadzwyczajnym, stawiającym twarz w centrum zainteresowania tłumnie przychodzących do kin widzów. Nie były to jednak wizerunki konkretnych aktorów – ich głowy „odkleiły się” od ciał i zamieniły w maski, jak w opisywanym przez Beltinga późniejszym przypadku szwedzko-amerykańskiej aktorki Greta Garbo (1905-1990), której ikoniczna twarz wyprzedziła jej osobę, a ona sama stała się „wyłącznie reprezentacją jej legendarnej twarzy i czymś nieobecnym w sensie cielesnym.”³⁶⁰ Filmy dźwiękowe dystrybuowane po 1927 r. stworzą „mówiące maski”, które ostatecznie ugruntują dwudziestowieczny kryzys twarzy.

Nieme kino ekspresjonistyczne przyczyniło się do umocnienia takiej ikonicznej maski, pod którą nikogo nie było. Zamiast konkretnych postaci, filmowcy i artyści używali przejaskrawionych, zdeformowanych masek humanoidalnych, fantastycznych bohaterów, nie mówiących nic o wewnętrznych stanach emocjonalnych ich właścicieli, tylko o emocjonalnych toposach oraz społecznym kontekście funkcjonowania tych toposów³⁶¹. Pomimo tego, że maski Szmaja zdają się być „półprzezroczyste”, powstały bowiem przez tylko

³⁵⁸ Cyt. za: *Faces*, s. 127.

³⁵⁹ Cyt. za: *Tamże*, s. 260.

³⁶⁰ Cyt. za: *Tamże*, s. 219.

³⁶¹ M. E. Setje-Eilers, *Faces: Maps, masks...*, dz. cyt., s. 2.

delikatne wzmocnienie rzeczywistych rysów grafika, to zakorzenienie tych kompozycji w ekspresjonistycznym filmie epoki weimarskiej sprawiło, że realny wizerunek mężczyzny właściwie zniknął. Inspirowana współczesnymi kreacjami kinowymi postać demona całkowicie przejęła twarz Stefana Szmaja, wpisując ją w kadr ekranizacji kolejnej przerażającej historii wymyślonej przez niemieckich reżyserów.

Wnioski

Na graficzny charakter twórczości grupy Bunt rzutuje jednowymiarowa pod względem wykorzystanych mediów spuścizna. Utrata dzieł malarskich podczas wojny oraz obecność tych ocalonych w zagranicznych zbiorach prywatnych wpływają na percypowanie działań Stanisława Kubickiego czy Jerzego Hulewicza jako przynależnych grafice. Badacze przychylają się do opinii, że dla obu twórców, a już na pewno dla Kubickiego, ważniejsze było malarstwo. Jest to rzadki przypadek, w którym twórcy zostają zakwalifikowani do środowiska graficznego – na ogół to łaska malarza zostaje łatwo przypięta artystom wszechstronnym oraz realizującym się w grafice, jak w przypadku Leona Wyczółkowskiego. W toku analiz starałam się jednak wykazać, że twórcy skupieni wokół Buntu intencjonalnie rozwijali swoje zainteresowanie drukiem i poszerzali umiejętności graficzne: intensywnie pracowali przy czasopiśmie „Zdrój”, współpracowali z zagranicznymi artystami i periodykami, prezentowali swoje grafiki podczas krajowych i zagranicznych wystaw. Jednym słowem, przyjęli postawy bliskie *homo graphicusowi*. A Hulewicz, Małgorzata Kubicka, Władysław Skotarek, Stefan Szmaja i Jan Wroniecki tworzyli w technikach drukowanych również po rozwiązaniu grupy, medium było im bliskie przez dekady. W kulturze wizualnej Europy pierwszych trzech dekad grafika przenika się z młodszymi mediami filmu i fotografii, które wyrastają z czerni i bieli tradycyjnej grafiki. Ich wizualność przeplata się w grze diagonal, geometryzacji, uproszczeniu, ziarnistości, płaskich plam barwnych. W oku aparatu fotograficznego Raoula Hausmanna Kubicki wciela się w płaszczyznę własnego obrazu, Hulewicz staje się współczesnym magiem-alchemikiem w miejskiej przestrzeni, a Szmaja – aktorem spektaklu reżyserowanego przez Murnau. Powody te moim zdaniem wystarczą, aby móc określić członków Bunt mianem *homo graphicus*. Ich wszechstronne zainteresowania różnymi mediami sztuki nie przekreślają ani wysokich graficznych jakości, jakimi charakteryzują się prace Hulewicza i pozostałych członków, ani wpływu, jaki odcisnęli oni na grafikę polską w następnych dekadach.

Rozdział IV

1950 – 1960: Jerzy Panek

W krótkim okresie w latach 1945-1949 artyści kontynuowali działalność sprzed wojny. W malarstwie dominowały nurty kolorystyczne oraz pozostające w opozycji abstrakcja i surrealizm. Również graficy powrócili do dawnej stylistyki, jak w przypadku pierwszego powojennego ugrupowania grafików. To w Krakowie, gdzie doszło do odrodzenia drzeworytu zawiązała się Grupa Dziewięciu Grafików (1946-1960), realizująca sztukę figuratywną operującą tradycyjnymi motywami³⁶². Nie inaczej niż malarze tego czasu, członkowie Dziewięciu i inni graficy przedstawiali losy jednostki w socjalistycznym społeczeństwie. Gatunek autoportretu sytuował się na marginesie zainteresowań ze względów ideowych, poświęcał bowiem uwagę jednostce, której poszczególne sfery życia i tak podporządkowane były dobru ogółu. Wyrażanie indywidualności w sztuce było poddawane cenzurze, a narzucona ścieżka edukacyjna i zawodowa oraz brak praw politycznych skutecznie miały w zamyśle władzy ograniczać wszelkie rozterki i refleksję obywatela. Z tych powodów wizerunków własnych – również w grafice – pod koniec lat czterdziestych i w latach pięćdziesiątych wykonano niewiele. Część członków wspomnianej Grupy Dziewięciu Grafików wykonała w tym czasie zaledwie jeden autoportret. Co jednak interesujące, zdecydowali się oni wydać je wszystkie w katalogu do swojej trzeciej wystawy w lutym 1951 r., co można odczytywać jako cichy akt sprzeciwu wymierzony w cenzurę³⁶³.

Pojedyncze wizerunki własne oparte na realistycznych szkicach wykonali bydgoszczanin Stanisław Brzęczkowski (1897-1955) (np. „Autoportret przy pracy”, 1952, drzeworyt, rys. 88) oraz utytułowany profesor grafiki krakowskiej ASP Franciszek Bunsch (ur. 1926) („Autoportret”, 1954, akwaforta, rys. 89). To studia o uproszczonym rysunku, w którym przedstawione zostało własne oblicze artysty podczas pracy, pozbawione atrybutów innych niż narzędzia graficzne czy rysunkowe. Związana z Grupą Krakowską Janina Kraupe-Świdorska (1921-2016) zbudowała oszczędny w formie wizerunek w miękkim werniksie. Delikatna kreska złączyła figurę graficzki z abstrakcyjnie opracowanym tłem, przy czym trzymane w dłoni pióro upodobnione do liścia, loki przypominające kiści owoców oraz niedbałe szrafowanie w tle dają wrażenie floralnej dekoracyjności (1948, rys. 90). Na wyróżnienie zasługuje

³⁶² I. Jakimowicz, *Punkty zwrotne w rozwoju powojennej grafiki polskiej*, w: *Grafika wczoraj i dziś*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1974, s. 137-156; D. Wróblewska, *Współczesna grafika...*, dz. cyt., s. 9. Por. monografia grupy M. K. Krzyżanowska, *Twórczość Grupy...*, dz. cyt.

³⁶³ A. Kaczmarek, *Self-portraits...*, dz. cyt.

twórczość Krystyny Wróblewskiej (1904-1994), która w latach pięćdziesiątych wykonała sześć wizerunków własnych w drzeworycie, przedstawiając siebie jako graficzka z dłutem i klokiem drzeworytniczym w rękach („Autoportret”, 1950, rys. 91) oraz podejmując temat macierzyństwa w przejmującej kompozycji „Matka” (1960) wrytym po stracie syna Andrzeja (1927-1957)³⁶⁴. Artystka kontynuowała rozwiniętą przed wojną stylizację postaci, intensywnego szrafowania oraz śmielszego ukazywania organicznych śladów narzędzi na powierzchni klocka.

Aby dopełnić ogólnego obrazu grafiki powojennej warto dodać, że nie organizowano wówczas znaczących wystaw prac w tym medium. Zmieniła to dopiero I Ogólnopolska Wystawa Grafiki Artystycznej i Rysunku (OWGAR), zorganizowana w 1956 r. w warszawskiej CBWA, na której przedstawiono grafiki twórców z całej Polski, w tym wiele prac pochodzących ze środowiska krakowskiego. Wśród autorów znaleźli się m.in. Bogna Krasnodębska-Gardowska (1900-1986), Jerzy Panek (1918-2001), Konrad Szrednicki (1894-1993), Mieczysław Wejman (1912-1997). OWGAR stała się obietnicą rozpoznawalności i sukcesu nowego pokolenia grafików³⁶⁵. I rzeczywiście, lata pięćdziesiąte można uznać za początek trwającego przynajmniej trzy dekady *prosperity* grafiki polskiej. Po odwilży graficy znacznie rozszerzyli poruszaną tematykę, chętniej operowali syntezą, wprowadzili formy surrealistyczne i metaforyczne, popularne zwłaszcza w Krakowie. Wzorem malarstwa sięgnęli także po większe rozmiary arkuszy i wprowadzili do kompozycji kolor. Renesans przeżywała również monotypia, po którą sięgali malarze drugiej Grupy Krakowskiej, a także Andrzej Wróblewski i Stanisław Dawski (1905-1990). W następnej dekadzie nastąpił zwrot ku środkom typowo graficznym, coraz silniej swą obecność zaznaczały formy nadrealne i abstrakcyjne w twórczości takich artystów jak przywołana już Kraupe-Świdorska, Jan Tarasin (1926-2009) czy Jan Berdyszak (1934-2014). Wraz z rozwojem malarstwa materii zmieniła się też grafika: „[m]atryce są głębiej trawione lub cięte, na papierze nawarstwiają się ślady płyty, dochodzi do kombinowania różnych technik w jednej pracy.”³⁶⁶ W 1960 r. odbyło się Biennale Grafiki w Krakowie (sześć lat później zamienione na Triennale), będące do dziś najważniejszym wydarzeniem z zakresu grafiki w kraju. Pięć lat później zainicjowano Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie, co odpowiadało rosnącej wówczas

³⁶⁴ Więcej o autoportretach Wróblewskiej zob. M. K. Krzyżanowska, *Twórczość Grupy...*, dz. cyt., s. 201.

³⁶⁵ J. Eggit-Pużyńska, *Od «I Ogólnopolskiej Wystawy Grafiki Artystycznej i Rysunku» (1956) do «Grafiki w Polsce ludowej» (1971)*, w: M. Bogdańska-Krzyżanek i in., *Grafika polska...*, dz. cyt., s. 53.

³⁶⁶ Cyt. za: D. Wróblewska, *Współczesna grafika polska*, Warszawa 1983, s. 17.

popularności sitodruku dającego możliwość wykonywania prac jeszcze większych i barwniejszych.

Zarys twórczości Jerzego Panka

Ponad półwieczna twórczość urodzonego w Tarnowie, ale związanego z Krakowem Jerzego Panka zawiera się w setkach drzeworytów – to jego ulubiona technika graficzna – oraz akwafortach i odpryskach, obrazach olejnych, pastelach, szkicach. Przygotowując wystawę w 2018 r. w galerii sygnowanej swoim nazwiskiem³⁶⁷, kolekcjoner i przyjaciel artysty Jan Fejkiel jego wypowiedź „[w]łaściwie wszystko, co robiłem, wiąże się z autoportretem”³⁶⁸ potraktował dosłownie i włączył do ekspozycji i wizerunki własne Panka, i grafiki przedstawiające krowy, konie, w których można odnaleźć ślady charakterystycznej fizjonomii ich autora. Panek bowiem patrzył w zawieszone w krakowskim studio lustro za każdym razem, gdy zabierał się do pracy, eksplorując swój wizerunek właściwie bez przerwy, niezależnie od podejmowanego tematu. Przyjaciele i historycy sztuki widzą to podobnie: „«Pastuch I» to Pan przecież!”³⁶⁹, pisał jego przyjaciel, grafik Józef Gielniak (1932-1972). „Bo właściwie Panek to autoportret. Jego rysy mają bohaterowie grafik i obrazów: pastuchy, wariatki, kurwy, świdrowaci, potępieńcy, źli urzędnicy, aktorki, starcy. I zwierzęta – kozy, krowy, konie i psy – też mają coś z artysty.”³⁷⁰

Sympatia Panka do autoportretu ujawniła się już w pierwszych próbach graficznych na początku lat czterdziestych. Utrwalał w graficznym obrazie swoją twarz ze wzrokiem wbitym w widza, niekiedy w czapce („Autoportret”, 1941, drzeworyt; „Autoportret”, 1941-42, akwaforta), eksperymentował z uproszczoną stylizacją („Autoportret z literami”, 1941-42, linoryt). Wzorem nowożytnych grafik opatrywał kompozycje tytułami wkomponowanymi w portret, nie radząc sobie początkowo z pisaniem w lustrzanym odbiciu. Artysta stopniowo redukował rolę czerni, upraszczał kompozycje, aż w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX w. osiągnął swój charakterystyczny styl. Odtąd tworzył kompozycje oszczędne w formie, prowadzone swobodną kreską na dużych, całkowicie białych lub czarnych płaszczyznach, nie

³⁶⁷ J. Fejkiel, *Jerzy Panek : ego sum : w 100. rocznicę urodzin artysty*, kat wyst., Jan Fejkiel Gallery, 11-12.2018, Kraków 2018.

³⁶⁸ Cyt. z materiałów do filmu, zob. *Jerzy Panek. To, co najważniejsze*, reż. E. Dzikowska, 1998-2002.

³⁶⁹ J. Gielniak, *List 2*, 16.04.1962, w: *Panek-Gielniak: życie, przyjaźń, sztuka: korespondencja 1962-1972*, oprac. E. Dzikowska, W. Wierzchowska, Warszawa 2005, s. 20.

³⁷⁰ K. Blik, *Co Jerzy Panek zobaczył w lustrze*, „Gazeta Wyborcza” 21.09.2006, URL: <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,42699,3635449.html> [dostęp 1.10.2023].

pozbawiając kompozycji dekoracyjności dzięki subtelnym urozmaiceniom linii lub komponowaniu kształtów z drobnych kafelków.

Lata 1958-1962 uznać można za klasyczny okres drzeworytu Panka. Osiąga w tym czasie równowagę między powabem pięknej formy, a potrzebą dekonstrukcji, uchwycenia wewnętrznej struktury drzeworytu. (...) Jest to też okres największych jego sukcesów.
W ciągu kilku lat odmienia obraz dyscypliny³⁷¹

Rysował twarze swoje w różnych ujęciach i stanach, portretował też bliskich (np. „Moja matka”, 1955, drzeworyt), partnerkę Marię Blumenfeld („Popiersie Marii Blumenfeld”, 1960, drzeworyt), wspomnianego Gielniaka (cykl „Gielniak”, 1963, drzeworyt) czy innych znajomych („Dr Jan Mitarski”, 1957, drzeworyt). Studiował także wygląd zwierząt domowych i dzikich, utrzymywał sylwety przypadkowo napotkanych osób na wsi i na szlaku oraz czerpał inspiracje z natury (widoki Golubia-Dobrzynia, Chełmna, Płaszowa) i dzieł literatury (stworzył ilustracje do „Piekle” z „Boskiej Komedii” Dantego i „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza). Przedmiotem zainteresowania w tym rozdziale będą drzeworytnicze autoportretowe właśnie z klasycznego okresu, który Fejkiel wyznaczył na przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w.

Z charakteru twórczości oraz słownych komentarzy samego Panka wynika, że w procesie graficznym najbardziej cenił czas poświęcony na opracowywanie drewnianej matrycy. To praca wymagająca siły i odpowiedniego przygotowania, co pokazują głębokie cięcia upodabniające matrycę do płaskorzeźby o bogatej, przestrzennej strukturze. Artysta panował nad każdym etapem tworzenia, ponieważ i szukał desek – a sięgał po każdy dostępny rodzaj drewna – i odbijał je ręcznie, bez pomocy drukarzy³⁷². Matryce traktował jak dzieła same w sobie, i jedynie pod presją niemieckiego dziennikarza, kolekcjonera sztuki i organizatora wystaw Dietera Burkampa wykonał po latach pojedyncze odbitki. Fejkiel wspominał:

Znana jest niechęć artysty do pokrywania deski farbą drukarską. Kto zna deski Panka zrozumie dylemat. Ich uroda jest olśniewająca – są same w sobie dziełem sztuki.³⁷³

³⁷¹ Cyt. za: J. Fejkiel, *Jerzy Panek. Chorągwie / Banners*, Kraków 2007, s. 9.

³⁷² Pras drukarskich wówczas i tak brakowało, ponieważ nie było drukarni przeznaczonych dla artystów. „Fakt ten przyczynił się do rozwoju grafiki w jej niepowtarzalnym wymiarze autorskim, opartym na wartości kolekcjonerskiej i muzealnej”, cyt. za: M. K. Krzyżanowska, *Twórczość grupy Dziewięciu...*, dz. cyt., s. 169; por. *Panek o Panku z taśm wideo Konrada Pollescha*, rozm. Adam Komorowski, w: *Panek-Gielniak*, dz. cyt., s. 326.

³⁷³ Cyt. za: J. Fejkiel, *Drzeworyt, ziemioryt, komputer i to, co pomiędzy (wokół problemu matrycy we współczesnej grafice polskiej)*, w: *Grafika współczesna...*, dz. cyt., s. 36. Por. K. Kulig-Janarek, *Czy wystawy są artystycznie niezbędne do życia potrzebne?*, w: *Jerzy Panek 1918-2001...*, dz. cyt., s. 10, 12; A. Warzecha, *Panek*, „Dziennik polski” 22.06.1984, nr 146, s. 4.

Poza tym, sam Panek oraz kuratorzy ekspozycji po jego śmierci włączali klocki drzeworytnicze do ekspozycji swoich prac, przypieczętuwując istotną rolę, jaką dla niego pełniły³⁷⁴. Prymaryny status matrycy miał swoje źródło w głęboko zakorzenionej sympatii do drewna, której rozbudzenie Panek zawdzięczał ojcu drukarzowi („Towarzysz sztuki drukarskiej» — Józef Panek»)³⁷⁵. Rozmiałował się w drewnie w pełni podczas trzymiesięcznego pobytu w Chinach (grudzień 1955 – luty 1956 r.), który był przełomowym punktem w karierze³⁷⁶. Wówczas Panek zetknął się z kulturą materialną o bogatej historii: ręcznie czerpanymi papierami, intensywną czernią farb oraz klockami drzeworytniczymi wysokiej jakości. Obcowanie z materią i nauka graficznego rzemiosła od kultywujących jego tradycję chińskich twórców zdefiniowało podejście Panka do sztuki.

Stan badań

Źródłem wiedzy o twórczości i warsztacie Panka jest kompletny katalog dzieł graficznych wykonanych do 1993 r. autorstwa wspomnianego wyżej Burkampa³⁷⁷ oraz katalogi wystaw, w znacznej liczbie wydawane przez Fejkiela³⁷⁸. W uporządkowaniu twórczości i podsumowaniu głównych wątków interpretacyjnych zasłużone są organizatorki pierwszej, ale już pośmiertnej, monograficznej wystawy artysty: Krystyna Kulig-Janarek i historyczka sztuki Wiesława Wierzchowska³⁷⁹. Poza tym, Wierzchowska wraz z Elżbietą Dzikowską opracowały korespondencję twórcy z Gielniakiem³⁸⁰. Również portrety

³⁷⁴ W rozmowie 4 czerwca 2021 r. Jan Fejkiel potwierdza, że Panek włączał deski do ekspozycji. Kuratorzy MNK powrócili do tej idei w 2021 r. w nowej aranżacji wystawy stałej.

³⁷⁵ J. Panek, *To ja jestem kierownikiem*, rozm. K. Czerni, w: *Co po Cybisie?*, red. M. Jachūła, M. Jurkiewicz, kat. wyst., Zachęta, Warszawa 2018, s. 117-123, URL: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5bd311226a3d0.pdf> [dost. 14.09.2023]; A. Panek, *Jestem wierny zmianie*, rozm. E. Dzikowska, w: *taż, Artyści mówią: Wywiady z mistrzami grafiki*, Warszawa 2011, s. 176.

³⁷⁶ O wpływie wyjazdu pisze T. Gryglewicz w *Chinese Inspiration in Jerzy Panek's Prints*, w: *Poland-China. Art and Cultural Heritage*, red. J. Wasilewska, Kraków 2011, s. 270-272. Por. J. Wasilewska, *Trzej polscy artyści w Chinach w latach 50. XX wieku*, „TECHNE. Seria Nowa” 2009, nr 3, s. 139-152.

³⁷⁷ D. Burkamp, *Jerzy Panek: Werkverzeichnis der Graphischen Arbeiten 1939-1993*, Bielefeld 1995.

³⁷⁸ Dotąd niewymienione publikacje autorstwa Jana Fejkiela: *tenże, Jerzy Panek : pięćdziesięciolecie twórczości : Rysunek, Grafika*, kat. wyst., Jan Fejkiel Gallery, 5.1992, Kraków 1992; *tenże, Jerzy Panek : Akwaforta*, Kraków 1994; *tenże, Dante Jerzego Panka*, kat. wyst., Jan Fejkiel Gallery, Kraków, 6-28.11.2002, Kraków 2002; *tenże, Jerzy Panek: Kobiety : w 90. rocznicę urodzin*, kat. wyst., Jan Fejkiel Gallery, 12.2008, Kraków 2008; *tenże, Jerzy Panek : o zwierzętach i ludziach*, kat. wyst., Jan Fejkiel Gallery 01.2011, Kraków 2011; *tenże Jerzy Panek : Trzy dni przed październikiem wyleciałem do Pekinu*, kat. wyst., Jan Fejkiel Gallery, 11.2016, Kraków 2016.

³⁷⁹ K. Kulig-Janarek, W. Wierzchowska, *Jerzy Panek 1918-2001...*, dz. cyt.

³⁸⁰ *Panek-Gielniak...*, dz. cyt., 2005.

namalowane przez innych artystów³⁸¹, filmy³⁸², zdjęcia³⁸³ i przeprowadzone wywiady³⁸⁴ stanowią bogatą dokumentację barwnego życia Panka i dopełniają obrazu jego twórczości.

W literaturze przyjęło się określać działalność artystyczną Panka mianem bacznej obserwacji natury własnej, ludzkiej i zwierzęcej. Podkreśla się również uniwersalność przekazu oraz bezkompromisowość w postawie życiowej oraz artystycznej. Tezy te zdają się być powierzchowne, formułowane na podstawie ogólnikowych opisów prac, a nierzadko anegdoty o życiu artysty przesłaniają same prace. Brakuje w dotychczasowej literaturze przedmiotu szczegółowszych analiz, które powiedziałyby więcej o wyróżnionych wyżej wątkach. Zważywszy na przeszło sześć dekad pracy oraz zanurzenie w konkretnych źródłach dwudziestowiecznej sztuki europejskiej, postulowana „uniwersalność” obrazów Panka jest zbyt daleko idącym uproszczeniem, wynikającym być może z prostoty formy. W rzeczywistości Panek operował paletą form znanych ze sztuki nowoczesnej z dużą świadomością.

Przywołam jeszcze zaistniały w literaturze przedmiotu spór o genezę tzw. „estetyki wsi” w grafice Panka, uobecnionej w przedstawieniach zwierząt gospodarczych, pastuchów, „swojskich” bab. Krakowski historyk sztuki Tomasz Gryglewicz wskazał za inspirację sztukę ludową³⁸⁵, zaś Kulig-Janarek – dobrą orientację w sztuce dawnej i współczesnej. Według badaczki utożsamienie wyboru codziennych tematów czy stosowania form surowych i dekoracyjnych z „poetyką jarmarczno-ludową” niesłusznie upraszcza semantycznie rozbudowaną sztukę Panka³⁸⁶. W moim przekonaniu oboje krytyków ma rację: Panek trawestował gęstą materię obrazów swoich mistrzów Francisco Goyi, Maxa Beckmanna, Pablo Picassa (1881-1973)³⁸⁷ czy Tomasza Makowskiego (1882-1932) na język czerni i bieli,

³⁸¹ Wybór: J. Kluza, *Autoportret z Jerzym Pankiem*, 1953, olej, 60 × 80; S. Wójtowicz, *Portret Jerzego Panka*, ok. 1983, olej, 31 × 24,5; J. Gielniak, *Jureczek! Jak go widział J. Gielniak*, b.d., tusz na papierze.

³⁸² *Jerzy Panek. To, co najważniejsze*, reż. E. Dzikowska, 2001; film K. Pollescha i F. Palowskiego.

³⁸³ Fotografie wykonali m.in. J. Gaj, O. Hutnicki, K. Pollesch, M. Sochor, T. Sumiński, S. K. Zawadzki zob. K. Kulig-Janarek, *Jerzy Panek...*, dz. cyt.; E. Lempp, *Krajobrazy literackie : Fotografia 1985-2007*, Kraków 2007.

³⁸⁴ *Aneks 13. Jerzy Panek rozmawia z redakcją „Projektu”*, w: *Panek, Gielniak*, dz. cyt., s. 308-309; J. Panek, *To ja...*, dz. cyt.; J. Panek, *Jestem wierny zmianie*, rozm. E. Dzikowska, w: *taż, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami grafiki*, Warszawa 2011, s. 176-186.

³⁸⁵ T. Gryglewicz, *Kraków i artyści. Teksty o malarzach i grafikach środowiska krakowskiego drugiej połowy wieku XX*, Kraków 2005, s. 103.

³⁸⁶ K. Kulig-Janarek, *Czy artyście wystawy są niezbędnie do życia potrzebne?*, w: *Jerzy Panek (1918-2001)*, dz. cyt., s. 10-11. Kontekstem dla tej dyskusji może być kategoria „ludowości” w PRL, zob. K. Piątkowski, *Estetyka PRL: Ludowość i groteska*, „Konteksty” 2011, R. 65, nr 1 (292), s. 73.

³⁸⁷ Prace Picassa, Cezanne’a i Bonnard’a Panek widział już w 1936 r. na wystawie „Od Maneta po dzień dzisiejszy”, zob. Z. Grzywacz, *Mistrz odszedł*, „Przekrój” 21.01.2001, nr 3, s. 42. J. Nowicka, J. Fejkiel, *Zawsze chodził...*, dz. cyt., s. 40; A. Masłowska, *Kronika wystaw MNW 1862-2002*, t. I, Warszawa 2002, s. 82.

ale korzystał z tych inspiracji na własny użytek. Jego sztuka przywołuje wizualne skojarzenia z Jeanem Dubuffetem (1901-1985), Paulem Klee (1879-1940)³⁸⁸, Henri Matisse'em (1861-1954)³⁸⁹. Sieć skojarzeń jest tak rozległa, że ani terminy ekspresjonizmu, ani sztuki dziecięcej, ani *l'art brut* – w realizacjach malarskich spostrzec można również wpływy informelu – nie wyczerpują oryginalnej budowy jego prac.

Równocześnie możliwie jest nakreślenie mapy pokrewieństw między Pankiem a innymi grafikami aktywnymi w latach sześćdziesiątych XX w. Podobne zainteresowanie wsią i ludowością widać w drzeworytach Antoniego Boratyńskiego (1930-2015) (np. „Starość I”, 1964, drzeworyt, rys. 92), litografiach Witolda Skulicza (1926-2008; „Faraon i niewolnica”, 1960, litografia, rys. 93), pracach wrocławskiego grafika Stefana Szmidta (1923-2017) z syntetycznego okresu (np. „Duchy starych mieczów”, 1965, drzeworyt³⁹⁰). Charakterystyczna forma drzeworytów Panka z dekoracyjnym ornamentem niedbale wyrzeźbionych pasów i kwadratów koresponduje z grafikami Skulicza i Stanisława Wójtowicza (1920-1991), cenionego przez Panka pedagoga w krakowskiej ASP (np. „Pejzaż włoski (II)”, 1957, drzeworyt, rys. 94).

Twarz brzydka i zwyczajna

Pod koniec szóstej dekady XX w. Panek intensywnie pracował nad autoportretami, w których prezentował różnorodne sposoby widzenia siebie. Relacje między niemal dwudziestoma autoportretami można kreślić w różnych konfiguracjach w zależności od kadru (głowa, ppopiersie, cała postać), relacji barw (dominanta bieli lub czerni) czy stopnia przekształcenia wizerunku (najbliższe wizerunkowi Panka, uproszczone, nadrealne). Przegląd według ostatniego sposobu kategoryzacji mimo umowności najlepiej pokazuje różnorodność strategii autoportretowych Panka. W grupie kompozycji najbliższych rzeczywistości wyglądowni – choć wciąż są to prace operujące uproszczeniem i stylizacją – twórca przyjął maski postaci brzydkich i zniszczonych przez życie, jak w „Autoportrecie w białym kapeluszu V”, 1960, rys. 95). W „Autoportrecie w kapeluszu IV” (1956, rys. 96) stworzył hybrydyczny wizerunek, w którym twarz pokrywa krótka szczecina. Postać twórcy mruży oczy i rozszerza nozdrza z ciekawską miną jak zwierzę o przyjaznym usposobieniu. Wygląda ona nieco jak wykreowane przez holenderskiego artystę Karela Appela i grupę CoBRA

³⁸⁸ Prace Panka zawisły na wystawie „Homage a Klee. Artyści polscy XX wieku wobec praktyki artystycznej Paula Klee”, MNW, 5.04-27.05.2001, MNP, 10.06 – 31.07.2001.

³⁸⁹ J. Fejkiel, *Dante Jerzego...*, dz. cyt., s. 13.

³⁹⁰ I. Ryłska, *Współczesna grafika wrocławska, 1945-1965*, Wrocław 1973, s. 131-133.

międzygatunkowe, człowieczo-zwierzęce połączenia³⁹¹. Skojarzenie z Appelem podkreśla wspomnianą istotność inspiracji sztuką ludową, „prymitywną”. Na drugim biegunie lokują się prace wykonane przez Panka przy pomocy skromnych środków artystycznych. Dla przykładu, ograniczona do pojedynczych kresek głowa zredukowana do oczu i nosa przypomina najprostsze dziecięce rysunki („Autoportret”, 1959, rys. 97, „Autoportret II”, 1960, rys. 98). Interesująca wydaje się również próba wizualizacji wielu ujęć twarzy w jednym kadrze z zastosowaniem kubistycznego widzenia („Autoportret w białym kapeluszu IV”, 1960, rys. 99).

Na tle wskazanych drzeworytów wyróżnia się grafika, w której Panek oszpecił wizerunek przez przecięcie twarzy krechami podobnymi do długich szram („Autoportret I”, 1960, rys. 100), podobnie jak wcześniej zrobił to Stefan Szmaj w „Autoportrecie III” (rys. 87). Szukając wizualnych skojarzeń w polu medium graficznego, to, co zniszczone, zabliznione to tzw. „odbitki końcowe”, na których widnieją głęboko wryte lub wytrawione linie przekreślające kompozycję lub jej fragment. Odbitki końcowe mają za zadanie potwierdzić, że z danej matrycy nie powstaną już kolejne egzemplarze. Celem tego zabiegu jest zwiększenie rynkowej wartości ograniczonego nakładu. Uszkodzenia w matrycy istotnie ingerują w strukturę kompozycji – widać to, dla przykładu, w odbitce końcowej autoportretu Andersa Zorna (1904, akwaforta, rys. 101) – a tym samym nadają obrazowi nowej wartości, zwłaszcza w przypadku (auto)portretu. W przypadku grafiki akty uszkodzenia jednak „nigdy nie są uznawane za akty ikonoklazmu lub wandalizmu”, gdyż „o matrycach mówi się jak o niczym innym tylko o etapach lub instrumentach do tworzenia dzieł sztuki (odbitki)”³⁹². Włoski historyk Dario Gamboni podkreślił tym samym wewnątrzmedialną, historycznie usankcjonowaną opozycję między negatywem a pozytywem, z czego to zawsze matryca jest na drugim planie. Zjawisko końcowych odbitek tylko to potwierdza – nic nie stoi na przeszkodzie w niszczeniu płyt czy desek, ponieważ stanowią tylko narzędzie do produkcji obrazów.

W „Autoportrecie I” twarz obrysowanej konturem figury przecinają liczne blizny, sięgające od czoła aż po brodę. Przez brak detali w ujętej do pasa sylwecie wzrok widza zakotwicza się na dużej głowie o wystającym lewym uchu. Zmarszczone brwi umieszczone nad oczami bez źrenic komunikują niezadowolenie, może nawet agresję, a zakrzywiony łuk policzka sugeruje napuchnięte oko po pobiciu. Cięcia przekraczają policzki, brwi i usta,

³⁹¹ H. Foster, *Creaturely CoBRA*, “October”, 2012, nr 141, s. 4-21.

³⁹² D. Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Londyn 1997, s. 92-93.

ale oszczędzają oczy, przez co można sądzić, że postać ucierpiała w wyniku jakiegoś ataku. To wrażenie pogłębia spojrzenie na drewnianą matrycę tej kompozycji (1960, deska lipowa, rys. 102). Jej powierzchnia jest świadkiem ran wymierzonych przez samego artystę (rys. 103). Wyżłobienia wyrte ostrymi narzędziami pod różnymi kątami tworzą sieć głębokich cięć, spośród których trudno rozgraniczyć obszary drukujące od tych należących do tła, co w efekcie dehumanizuje przedstawionego mężczyznę. Z kolei sztywne ramiona i zakrzywiona linia plisy sugerują niedbalstwo w ubiorze, a zarazem umacniają nieprzyjemne wrażenie, jakie wywołuje postać Panka. Powierzchnia papieru poprzecinana drobnymi śladami farby powstałymi przez zbyt mocne dociśnięcie niedrukujących miejsc sprzyja niechlujnej prezencji przedstawionego, a brak tła i jakichkolwiek atrybutów dopełnia wizerunek osamotnionej, żyjącej na marginesie postaci. Łącząc to z bliznami przecinającymi głowę można pomyśleć, że postać z „Autoportretu” została poddana jakiejś karze – a zważywszy na wygląd matrycy tę karę wymierzył autoportretowi sam autor.

Jak zaznaczyłam we wstępie, matryce od niemal początku twórczości miały dla Panka priorytetową wartość. Zresztą, inni współcześni graficy nie raz przyznają, że odwołują się w czasie żmudny proces odbijania nakładu, chcąc skoncentrować się na pracy nad negatywem. Równomierne rozłożenie akcentu pomiędzy matrycę a odbitkę i przeniesienie uwagi z obrazu na proces dokonało się w efekcie zmian zachodzących dopiero w sztuce nowoczesnej. Dawniej matryce stanowiły transparentne półprodukty graficznego procesu, ale od czasu wynalezienia fotografii etapami zyskiwały na znaczeniu. Współcześnie płyty, klocki drzeworytnicze i inne materiały z utrwalonym rysunkiem włącza się do graficznych instalacji lub traktuje jako finalną pracę, przedstawia publiczności na ekspozycjach galeryjnych, a wreszcie poświęca naukowe zainteresowanie. Sebastian Dudzik w książce poświęconej językowi procesu graficznego obserwował tę rosnącą sprawczość matrycy w polu tego medium. Badacz zwracał uwagę na pierwsze procesy konceptualizujące jej status, które zachodziły w drzeworycie oraz technikach metalowych ze względu na ich uchwytny potencjał ideowy i wizualny skupiony wokół charakterystycznych cech materii. Otóż w tych pierwszych próbach graficy podejmowali nieśmiało starania uwidocznienia matrycy w samej odbitce przez ukazanie narzędzi i procesowego działania na materię negatywu, np. przez zastosowanie reliefu bez użycia farby, pozostawienie śladów dłoni czy głębokie trawienie. Inni ujawniali materialność odbitki przez odsłonięcie usłojenia drewna. Następnym krokiem w „uwolnieniu” matrycy było zatarcie granicy między odbitką a matrycą, jak w odlewniczych formach Antoniego Starczewskiego, dla którego bazą dla ceramicznych i brązowych odlewów były linorytnicze płytki.

Upodobanie Panka do materii drewna, z racji rzeźbiarskiego opracowania desek, rezygnacji z tworzenia odbitek oraz ich ekspozycji na wystawach sytuuje się gdzieś między tymi dwoma pierwszymi etapami drogi usamodzielnienia się matrycy. Dudzik słusznie zwracił uwagę, że „[w] przypadku drzeworytniczych matryc Panka, choć widać wyraźnie rzeźbiarską naturę każdego śladu cięcia, cel ich powstania był jasno określony. Nadal to odbitka stanowiła ukoronowanie procesu.”³⁹³ Jednak z racji na ciągle odpychanie i odsuwanie w czasie stworzenia odbitek oraz zrównanie statusu matrycy z płaskorzeźbą uważam za zasadne zaakcentowanie roli Panka w odwracaniu prymarności odbitek w historii sztuki polskiej.

To, że klocki drzeworytnicze artysty zostały zachowane i po jego śmierci przekazane MNK, a dziś zdigitalizowane i dostępne dla widzów, ma również znaczenie w tym procesie. Dorota Folga-Januszewska tę dostępność matryc wykorzystała do osłabienia mitu „alchemicznego” rytuału pracy graficznej na rzecz zaakcentowania przystępności tego aktu dla obu stron, a nawet do usytuowania w tym procesie samego widza. Mianowicie, według badaczki odbiorca, który miał dostęp do płyty czy klocka „[r]ozbił spójność graficzną dwóch stanów tworzenia. Zatrzymał twórcę w pół drogi, mówiąc – stop – sam odbiję Twoją matrycę w mojej wyobraźni”³⁹⁴. Odbiorca miał więc wgląd w źródło odcisku i zapośredniczony w nim kontakt z samym grafikiem. W antropologicznym kontekście najbardziej namacalną reprezentacją łączącego obecność i nieobecność odcisku jest *veraikon*, którego wizualność przełamuje hierarchię zmysłów, nadając *empreinte* Didi-Hubermana oraz samemu dotykowi niepodobną w swojej historii rangę. Konsekwencją potężnej siły perswazji Sudarium jest utożsamianie tego, co cielesne, z tym, co bezpośrednie i autentyczne. Innymi słowy, odcisk zawarty w obiekcie pozwala doświadczać jego aury. A istota aury – według autora terminu Waltera Benjamina – zawiera się w niczym innym, jak w wymianie spojrzeń między przedmiotem a odbiorcą. To antropologiczne dziedzictwo pozwala przełożyć cielesność i emocjonalność twarzy na materię dzieła graficznego, i tym samym na wizerunek własny Jerzego Panka.

Blizny na twarzy oraz poharatana matryca „Autoportretu I” wskazują na to, że w wypadku tej deski dotyk artysty zawierał się w raptownych, a nawet brutalnych ciosach wymierzonych w klocek drzeworytniczy. Ładunek tkwiący w gestach żłobienia i rycia przenosi się na sam odbitkowy obraz: „[n]awarstwienie czy powtarzalność poszczególnych etapów

³⁹³ Cyt. za: S. Dudzik, *Język procesu...*, dz. cyt., s. 85.

³⁹⁴ Cyt. za: D. Folga-Januszewska, *Inteligencja graficzna*, w: *Grafomania: teksty o współczesnej grafice warsztatowej*, red. A. Klimczak-Dobrzaniecka, Wrocław 2012, s. 36.

czynności powstaje również jako nawarstwienie myśli, emocji, przeżyć, których zapisem materialnym staje się matryca, a następnie odbitka (...). Warsztat ma wpływ na ujawniającą się ekspresję, daje szansę korekty języka przekazywanej idei, co uczytelnia jej przekaz.”³⁹⁵ O agresji włożonej w cięcie drewna wypowiedział się niemiecki grafik Thomas Klipper w kontekście swoich wielkoformatowych prac, w których zamieniał drewniane klepki leżące na podłodzie w wielkopowierzchniowe matryce. Fizyczna praca wyzwalała w artyście silne emocje, które „właczał” w matryce³⁹⁶. W przypadku grafiki Panka nie bez znaczenia jest fakt, że z ciosów tych wyłania się własny portret zeszepecony długimi bliznami. Powstałe efekcie dramatycznego rzeźbienia szramy nastawiają widza do postaci negatywnie. Dzieje się to nie bez przyczyny, ponieważ blizny i brzydotę utożsamia się z osobami niebezpiecznymi, co ma rozległe kulturowe i historyczne korzenie. Valentin Groebner posługuje się niemieckim terminem *Ungestalt* (w znaczeniu zarówno rzeczownikowym „brzydactwo”, jak i przymiotnikowym „brzydki”) w ramach studiów nad średniowiecznym źródłem fenomenu bezczeszczenia twarzy, a te dziedzictwo łączy z dzisiejszą ikonografią brzydoty. Najczęstszym powodem ataku na twarz jest przemoc, często bardzo brutalna, której cel, forma i sposób wizualizacji uzależnione są od klasy społecznej, jaką reprezentuje ofiara – im niższy, tym ataki przybierają na sile³⁹⁷. W przeszłości dotyczyło to głównie niewolników i chłopów, Indian oraz osób czarnoskórych, a dziś osób w kryzysie bezdomności czy w nałogach. W XIX w. uwydatniły się różnice między twarzami ludu a mieszczaństwa, i to tym pierwszym do dziś chętniej przypisuje się brzydotę oraz łączące się z nią potencjalne zagrożenie. „Klasy pracujące to klasy niebezpieczne: w typie człowieka z ludu gnieździ się typ zbrodniarza”. W konsekwencji „powstaje typ «gęby mordercy»”³⁹⁸. Tym samym szramy zyskały status stygmatu symbolicznie zawieszono między atrybutem a stereotypem³⁹⁹. Naturalnie, skojarzenie z „marginesem” zazwyczaj nie jest trafne i odzwierciedla tylko klasowe uprzedzenia. Za kontrargument w obszarze sztuki posłużyć może nieco starszy od „Autoportretu I” akwafortowy portret Williama Blake’a (1966, rys. 104) wykonany przez amerykańskiego rzeźbiarza i grafika Leonarda Baskina (1922-2000). Ekspresyjnie rozciągniętą w żalonym wyrazie twarz angielskiego poety i grafika pokrywa sieć poziomych linii,

³⁹⁵ Cyt. za: M. Pałka, *Matrix – reaktywacja...*, dz. cyt., s. 150-151.

³⁹⁶ P. Coldwell, *Matrix, Meaning and the Specificity of Site: The Floor-cuts of Thomas Kilpper*, „Print Quarterly” 2012, Vol. 29, No. 4, s. 396-405.

³⁹⁷ V. Groebner, *Defaced: The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, Nowy Jork 2004, s. 163.

³⁹⁸ Cyt. za: J.-J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy: wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2007, s. 168.

³⁹⁹ E. Bogdanowska-Jakubowska, *Face: an interdisciplinary perspective*, Katowice 2010, s. 111.

sygnalizujących „spływający” ruch zmarszczek, cieni i łez, wzmocniona cieniującym szrafowaniem pośrodku twarzy. Zamknięte w bolesnym wyrazie oczy podpowiadają, że za wzór do portretu posłużyła maska pośmiertna Blake’a. Zafascynowany dziedzictwem autora „Europa. Proroctwo”⁴⁰⁰, Baskin zawarł w wizerunku dramatyczną emocjonalność oddającą głębokie życie duchowe oraz trudny charakter mistrza. A przede wszystkim zaakcentował „intelektualną” inność artysty, która rzutuje na odrębność jego fizycznej postaci. W układzie wytrawionych na twarzy wizualnych ran i cieni tkwi również admiracja dla talentu i wyobraźni Blake’a.

Kontekstem dla aktów przemocy ze strony autora, mimo odmiennych wizualnych języków, może być interpretacja obrazów irlandzko-brytyjskiego malarza Francisa Bacona (1909-1992)⁴⁰¹ autorstwa Gillesa Deleuze’a⁴⁰². Deleuze dostrzega w figurach twórcy ciała pozbawione skóry, fascynuje się malarskim sposobem ukazania mięsa i kości, dzięki któremu upodabniają się do żywej, pulsującej tkanki nabiegłej krwią. Postaci pozbawione twarzy są anonimowe, a ich ból – bezosobowy⁴⁰³. Dzięki dłutom i rylcom również Panek uzyskuje porównywalny efekt anonimowości i uwypuklenia cierpienia swojej figury. Wyraża go jednak w syntetycznym języku czerni i bieli, a sam proces dochodzenia do tego stanu przeprowadzony jest zupełnie odwrotnie – nie za pomocą farby, a dłuta.

To, co jeszcze łączy postaci wykreowane przez obu artystów, to ich samotność. Baconowskie figury izolują obręcze, sześciiany i inne figury nakreślone pojedynczą linią, sylwetę Panka – konturowa rama przebiegająca wzdłuż krańców deski. W autoportretach jest zawsze sam, pozbawiony atrybutów i jakichkolwiek elementów tła, zamknięty w obrazie dodatkowym obramieniem tak, by nie mógł opuścić kompozycji. Skrajna oszczędność obrazu oraz cienka ramka wzbudzają wrażenie opresyjności, jak gdyby twórca symbolicznie „zaaresztował” swój wizerunek w wizualnej pustce. Jeżeli sam Panek był autorem fizycznego ataku na własną twarz, to być może to zamknięcie jest wyrazem jakiejś „kary” – psychiczne tortury spowodowane osamotnieniem dopełniałyby ból fizyczny zadany przy oszpeceniu szramami.

⁴⁰⁰ K. M. Lopez, E. M. Schaumberg, *Leonard Baskin: Imaginary Artists*, “Schmucker Art Catalogs” nr 23., 2017, s. 4. URL: <https://cupola.gettysburg.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1023&context=artcatalogs> [dost. 16.01.2023]

⁴⁰¹ O inspiracjach malarstwem Bacona w sztuce polskiej zob. K. Zychowicz, *Recepcja twórczości Francisa Bacona w sztuce polskiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Rozpoznanie wstępne*, „Roczniki Humanistyczne” 2009, nr 04, s. 55-79.

⁴⁰² G. Deleuze, *Bacon. Logika wrażenia*, tłum. A. Z. Jaksender, Kraków 2018.

⁴⁰³ Tamże, s. 38.

Źródeł takich decyzji autora poszukuję w atmosferze społeczno-politycznej późnych lat pięćdziesiątych. Grafika Panka wpisuje się w szerszy nurt zjawisk odwilżowej i poodwilżowej kultury polskiej, w której w dużym natężeniu pojawiają się wątki nihilistyczne. Okres charakteryzuje też penetracja małomiasteczkowej rzeczywistości, w której śledzi się takie zjawiska społeczne jak rabunki, alkoholizm. Jak podaje Jerzy Kochanowski w rozległym społecznym studium o latach 1956-57⁴⁰⁴, dyskusje o nadużywaniu alkoholu, złodziejstwie i chuligaństwie nabrały na sile i dominowały doniesienia prasowe przy okazji ujawniania kolejnych aktów przemocy w miastach i wsiach. Klimat ten rezonował na literaturę i poezję Andrzeja Bursy, Marka Hłaski, Stanisława Grochowiaka, w tekstach których z mocą wybrzmiewały mroczne strony ludzkiej egzystencji: turpizm, ból, brutalność. Ten ostatni w eseju z 1963 r. następująco definiuje charakterystyczną dla współczesności brzydotę (wyrażając przy okazji swoją niechęć wobec terminu „turpizm”):

Afirmacja turpistyczna polega więc i polegać chyba będzie na coraz ściślejszym związku z przeciętnością, ze światem ludzi dzisiejszych, a więc niezbyt bogatych, zmęczonych, niekiedy boleśnie poparzonych językami historii. (...) Zadaniem poezji turpistycznej więc (...) było i jest to, co nazywamy brzydotą, nędzą, cierpieniem, jako przymioty głęboko ludzkie, przywrócić sztuce bez futurystycznych wygibasów, bez odrazy, Baudelaire’a.⁴⁰⁵

W czasie pracy nad omawianym „Autoportretem” Panek mieszkał w Prokocimiu, w którym to stykał się z przykrym wymiarem codzienności opisanym przez Grochowiaka. Po studiach w Krakowie artysta celowo powrócił „na prowincję, aby splukać z siebie studia” oraz po to, jak sam tłumaczył, aby nauczyć się „przeżywania, widzenia, emocji, wreszcie nieobojętnego stosunku do wszystkich spraw – nie tylko artystycznych.” W tym samym wywiadzie Panek potwierdził upodobanie do groteski i humoru, dodając, że za ich pomocą „najłatwiej jest wyrazić dramat ludzkiego losu, ogólny dramat istnienia.”⁴⁰⁶ Bliskie to jest ludowemu sposobowi widzenia świata, umożliwiającemu „poszukiwanie prawdy o świecie i człowieku”⁴⁰⁷, na który często powołują się badacze w kontekście twórczości Panka. W tekście „Estetyka PRL: ludowość i groteska”⁴⁰⁸ Krzysztof Piątkowski postawił tezę, że sztuka ludowa jako jedyna w socjalistycznej kulturze mogła być nośnikiem wartości pozytywnych, a nie społecznych czy „racjonalnych”, ponieważ wpisywała się w postulat formy narodowej. Zaś obca władzy totalitarnej groteska funkcjonowała na marginesie (od znaczenia

⁴⁰⁴ J. Kochanowski, *Rewolucja międzypaździernikowa : Polska 1956-1957*, Kraków 2017.

⁴⁰⁵ S. Grochowiak, *Turpizm – realizm – mistycyzm*, „Współczesność” 1963, nr 2, s. 1.

⁴⁰⁶ Cyt. za: A. Turczyński, *Jerzego Panka autoportret rysowany słowami*, „Głos Koszaliński” 16.09.1974, nr 258, s. 7.

⁴⁰⁷ Cyt. za: K. Piątkowski, *Estetyka PRL...*, dz. cyt., s. 73.

⁴⁰⁸ Tamże, s. 70-74.

groteski w sztukach plastycznych, definiowanej jako rodzaj ornamentalnej bordiury) i na bazie zharmonizowanego dysonansu⁴⁰⁹, wyrażała bunt i opisywała świat sprzeczności. W omawianym autoportrecie Panek obie wizje połączył. Oddał atmosferę pełnię przeciętności wiejskiego życia, odchodząc od optymistycznej wizji peryferiów kreślonych przez władze na rzecz brutalnego wizerunku mieszkańca wsi o fizjonomii naznaczonej pracą fizyczną, nie stroniącego od przemocy i alkoholu⁴¹⁰. Jako że w czasie wykonania tego drzeworytu autor mieszkał pod Krakowem i czuł się częścią tamtejszej społeczności, przyjął stereotypowy obraz za swój własny. Do czego był zresztą uprawniony z racji lat młodzieńczych spędzonych w Prokocimiu. Poza tym, twórcę cechowało pesymistyczne nastawienie, do czego przyznał się w wywiadzie z Elżbietą Dzikowską: „Proszę się (...) przyjrzeć dobrze moim pracom. Nie są wesołe. Pogoda jest pozorem.”⁴¹¹ Połączenie pesymizmu i humoru pozwoliła to na przejaskrawienie cech fizycznych swoich postaci w autoportretach, by przełamać jednowymiarowy związek z szarą rzeczywistością PRL. Powstałe figury zamykał symbolicznie w graficznej ramie, nie dając im szans na ucieczkę z takiego obrazu wsi i z takiego obrazu siebie.

Obecna w głównym nurcie sztuki polskiej twórczość Jerzego Panka, powszechnie aprobowana i nagradzana na konkursach, problematyzuje codzienność końca lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych XX w. i realizuje sparafrazowany postulat wyrażony w przytoczonym wyżej eseju Grochowiaka: „szuk[a] nowej, realistycznej formuły dla sztuk plastycznych.”⁴¹²

Dwie strony maski

W o cztery lata starszej od „Autoportretu I” „Głowie”⁴¹³ Jerzy Panek ukazał się w zupełnie innej pozycji i kamuflażu. Tym razem kadr jego wizerunku własnego zapełnia głowa o masywnej szyi (1956, drzeworyt, rys. 105). Asymetryczną twarz dzieli na połowy duży nos o nozdrzach przesuniętych na lewo względem grzbietu. Oczy są duże, mają elegancki, migdałowaty kształt, a ich różny wyraz sprawia, że lewa strona oblicza jawi się bardziej drapieżnie od tej drugiej, łagodnej. Całość została zakreślona grubym konturem oraz białym, nieregularnym, jakby świecącym otokiem, który umacnia wrażenie powagi i siły, w tle zaś

⁴⁰⁹ Autorem terminu jest Michał Głowiński, zob. tenże, *Groteska jako kategoria estetyczna*, w: *Groteska*, red. tegoż, Gdańsk 2003, s. 5-15.

⁴¹⁰ A. Perzanowski, *Bzija, zabij, ja honorem ręce... Bójka wiejska - walka i rytuał*, „Konteksty” 1995, r. 49, nr 1 (227), s. 55-63.

⁴¹¹ J. Panek, *Jestem wierny...*, dz. cyt., s. 178.

⁴¹² S. Grochowiak, *Turpizm – realizm...*, dz. cyt., s. 1.

⁴¹³ Inne tytuły tej pracy to „Głowa III”, „Autoportret III” oraz „Autoportret IV”.

mrugają oka regularnej, drobnej kratownicy. „Głowa” ma stabilną formę usytuowaną na mocnej szyi-cokole, przedstawia postać dumną, lecz ze względu na brak źrenic także nieobecna, zdystansowana.

W przeciwieństwie do rysów twarzy i jej konturu, powierzchnia głowy opracowana jest w negatywie: to białe, a nie czarne linie tworzą właściwy rysunek. Przez połączenie obu sposobów opracowania powierzchni odbiorca, aby uchwycić niuanse poszczególnych partii obrazu, zmuszony jest do zmiany sposobu widzenia. I tak niemal regularna, wykonana wąskim dłutem negatywowa krata walczy o uwagę z chaotycznie położonymi punktami i śladami na powierzchni ciała postaci, pozostałościami po różnokierunkowych, losowych cięciach. Właśnie te niedbale porzucane po obszarze głowy plamy wymagają od odbiorcy przestawienia widzenia, aby zrozumieć zabieg Panka. Niemniej, dzięki dekoracyjnemu potraktowaniu geometrii i gęstym, abstrakcyjnym deseniu autoportret jawi się pulsacyjnie i żywo – zupełnie inaczej niż omawiany uprzednio „Autoportret I”.

Verso odbitki „Głowy” Jerzego Panka ze zbiorów BJ otwiera kolejny, obok istotowego znaczenia matrycy, problem związany z materią graficzną, mianowicie dwustronność odbitki. Na ogół przednią stronę każdej grafiki zajmuje obraz wraz z sygnaturą, na tylnej zaś znajdują się stemple, ewentualnie adnotacje autora i instytucji, w posiadaniu której egzemplarz się znajduje. Jednak silny odcisk płyty czy ilość i kolor użytej do druku farby mogą sprawić, że kompozycja będzie widoczna również na *verso*. Zdarza się też, że tylna strona bywa zadrukowana (na próbę) lub przedstawia inną kompozycję, łącząc obrazy w pary i sugerując istnienie wizualnej korespondencji między nimi⁴¹⁴. Obustronne prace na papierze są powszechniejsze o tyle, że sam materiał, w przeciwieństwie do blejtramu płócien, nie wytwarza żadnych barier w ponownym zagospodarowaniu płaskiej powierzchni.

Z tyłu wspomnianej odbitki grafiki Panka widnieje ołówkowy szkic przedstawiający siedzącą figurę o nieco zgarbionej, pochylonej do przodu sylwetce z zarzuconą nogą na nogę (rys. 106). Postać okutana jest długim, zwisającym płaszczem, spod którego wystaje elegancki pantofel z zapięciem wokół kostki. Prawdopodobnie trzyma w dłoni jakiś przedmiot, na co wskazuje niewielki prostokąt tuż przy zakończeniu przedramienia. To, co w tym egzemplarzu najbardziej intrygujące, to przenikanie się elementów grafiki z awersu i rysunku.

⁴¹⁴ Dwustronność prac na papierze oraz obrazów malarskich jest fenomenem rozpoznany, a nawet często podnoszonym w obrębie sztuki polskiej za sprawą prac Andrzeja Wróblewskiego i Jacka Sempolińskiego, zob. *Po drugiej stronie lustra*, oprac. D. Żaglewska, kat. wyst., Poznań: Artykwariat, 11.05-30.06.2017. URL: <http://www.artkwariat.pl/katalog.pdf>; *Andrzej Wróblewski: Recto/ Verso*, red. É. de Chasse, M. Dziewańska, Warszawa 2015; M. Poprzeczka, *Impas: opór, utrata, niemoc, sztuka*, Gdańsk 2019, s. 31-60.

Powstała w ten sposób nowa kompozycja tworzy niejako trzecią warstwę nierozzerwalnie wiążącą *recto* i *verso*. Mianowicie, w obszarze głowy nadrukowane drobne punkty z awersu układają się w zasmuconą twarz: dwie kreski usytuowane na jednej wysokości przypominają skierowane ku dołowi oczy, okrągły punkt poniżej jest nosem, zaś układająca się w poziomą łezkę plama ustami. Całość dopełniają równoległa do prawego oka kreska sugerująca brew oraz gruba pionowa przecinająca brodę jak zarost.

Naturalna tendencja do szukania znanych wyobrażeń – zwłaszcza rozpoznawania twarzy – w przypadkowych formach czy przedmiotach nazwana jest pareidolią (z greckiego *παρά* – pomimo i *εἶδωλον* – obraz). Fenomen ten jest przedmiotem badań zwłaszcza w obszarze neurobiologii i psychologii, ale pojęcie aplikuje się także do studiów nad sztuką, na przykład w odniesieniu do malarstwa Paula Cézanne’a (1839-1906) czy Gauguina⁴¹⁵. Skłonność do łączenia przypadkowych kształtów w wyobrażenie twarzy implikuje dalsze działania, jak dopisanie temu wizerunkowi konkretnych emocji, a nawet tożsamości. Tym samym u Panka widz nadaje naszkicowanej głowie podstawowe fizjonomiczne cechy i może nawet dookreślić jej wyraz. Podobnych związków dwóch odrębnych wizualnych światów jest więcej. Z dwustronną „Głową” Panka rezonuje na przykład rysunek Picassa z 1908 r. („Głowa mężczyzny”, tusz, węgiel, rys. 107) przedstawiający popiersie krótkowłosego mężczyzny ledwie mieszczącego się w kadrze. Jego walcowate ramiona rozpychają kompozycję na boki, a czubek wydłużonej głowy prawie zahacza o górną krawędź. Oczy, w pierwotnej wersji w kształcie połówek okręgu i bez źrenic⁴¹⁶, zamazane są długimi, spływającymi po policzkach i brodzie czarnymi kreskami, które przebiegają równoległe do skośnie pochylonych konturów głowy. Ten dynamiczny ruch spływających łez czy padającego cienia nadaje figurze melancholijnego, dramatycznego wyrazu. Na arkuszu widnieje jeszcze całopostaciowy szkic kobiety wykonany węglem, w konsekwencji czego obie kompozycje przenikają się, tworząc rodzaj uproszczonego palimpsestu. Choć rysunek częściowo zasłania torso mężczyzny, nie ma wątpliwości co do kształtu figury kobiety – na wysokości czoła wyeksponowane są jej piersi, a poniżej szyi wizerunku mężczyzny masywne łydki i stopy. Sprymityzowany rysunek sfer erogennych, uproszczony do dwóch symetrycznych kółek i umieszczony niezgodnie

⁴¹⁵ S. Geist, *Interpreting Cézanne*, Cambridge 1988; D. Gamboni, *Potential Images...*, dz. cyt.; tenże, *Paul Gauguin: The Mysterious Centre of Thought*, Londyn 2014; J. Lee, *I See Faces: popular pareidolia and the proliferation of meaning*, w: *Materiality and popular culture: the popular life of things*, red. A. Malinowska, K. Lebek, Abingdon, Oxon 2016; R. G. Wilner, *Pareidolia and the Pitfalls of Subjective Interpretation of Ambiguous Images in Art History*, „Leonardo” 2021, Vol. 54, issue 6, s. 1-10.

⁴¹⁶ C. Poggi, *Double Exposures: Picasso, Drawing, and the Masking of Gender, 1906–1908*, w: *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection*, red. E. Braun, R. A. Rabinow, New Haven, Londyn 2014, s. 36–39.

z anatomiczną poprawnością w symbolicznym miejscu zestawia to, co rozumowe, z tym, co należy do sfery popędów. Poza tym, zaznaczenie obu postaci innymi narzędziami wpływa na przynależność tych postaci do odrębnych światów. Przez nieostry rysunek figura kobiety zdaje się niknąć w dali erotycznych snów i przynależć do wspomnień, skąd wynika niepewność w odtwarzaniu szczegółów jej wyglądu. Interpretatorka rysunku historyczka sztuki Christiane Poggi rozpoznaje w wizerunku Picassa, który przedstawił samego siebie jako zaślepionego przez wyobrażenie kobiety.

Podobnym przykładem międzyobrazowej relacji w grafice są dwie postaci koegzystujące w sitodruku amerykańskiego artysty R. B. Kitaja (1932-2007) „Ezra Pound II” (1974, rys. 108). Pod graficznym konturem sylwetki przypominającym rzeźbiarską podobiznę amerykańskiego poety Ezry Pounda (1885-1972) autorstwa francuskiego artysty Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915)⁴¹⁷ znajduje się szkic nawiązujący do portretu wiolonczelistki Ewy Mudocci (1872–1953), narysowanego z kolei przez Matisse’a w 1915 r. W sitodruku twarz modelki usytuowana jest dokładnie w miejscu graficznej głowy wizerunku Pounda, przez co na pierwszy rzut oka nie widać warstwowości pracy Kitaja. Oczy, nos i usta „spod spodu” nadają czarnemu konturowi indywidualność i sympatyczny wyraz, odmienną od kubistycznych rysów rzeźby Gautier-Brzeskiej kształtowanej grubym konturem. Również w *œuvre* Andrzeja Wróblewskiego znajduje się dwuwarstwowy rysunek – to szkic do „Rozstrzelań” z konturowym profilem głowy o wydatnych policzkach poprowadzony czarnym tuszem na tle naszkicowanych pojedynczych głów i sylwet gotowych na śmierć (1949, ołówek, tusz)⁴¹⁸. Przez różnicę w natężeniu kolorów i zmianę używanego narzędzia osoba przedstawiona na pierwszym planie zdaje się wspominać sobie liczne twarze i figury osób napotkanych w przeszłości – a wymiar symboliczny „Rozstrzelań” nadaje tej introspekcji dramatyczny charakter. Grafika Panka funkcjonuje podobnie, ponieważ drukowany portret i szkic usytuowane są na jednej płaszczyźnie i wzajemnie na siebie wpływają. Ich interakcję można odczytać jako dwustronne podglądanie. Otóż graficzna głowa ma dostęp do tego, co postać z *verso* trzyma w dłoniach, podczas gdy ta może spojrzeć przez puste oczodoły graficznej maski „na wskroś” autoportretu Panka. Dzięki temu „wiedzą” o sobie znacznie więcej niż sam widz.

⁴¹⁷ Francuski rzeźbiarz przyjął nazwisko Brzeska po swojej partnerce, pisarce Zofii Gaudier-Brzeskiej (1873-1925).

⁴¹⁸ Praca znana jest jedynie dzięki archiwalnej reprodukcji, zob. Andrzej Wróblewski : *unikanie stanów pośrednich*, red. M. Ziółkowska, W. Grzybała, Warszawa, Ostfildern, 2014, s. 180-181.

„Głowa” traktuje też o różnych sposobach percypowania grafik jako materialnych przedmiotów. Mianowicie, aby dowiedzieć się o skrywanym na *verso* rysunku, należy wspomnianą odbitkę wziąć do ręki, obrócić, zwrócić ku źródłu światła. Niezbędnym jest ten osobisty kontakt, wyciągnięcie pracy z ramy i *passé-partout*. Obie warstwy dopełniają informacji o sobie, budując narrację łączącą przedstawione postaci (patrz: *pareidolia*). W tej relacji tylko graficzna głowa Panka może funkcjonować samodzielnie – co robi zresztą z sukcesem na innych odbitkach – ale suplementujący ją szkic już nie, ponieważ wówczas całkowicie traci swój wyraz. Ta jednostronna zależność hierarchizuje użyte media, gdyż to silniejszy w wyrazie drzeworyt metaforycznie wygrywa ze słabszą kreską ołówka.

Wyraźna czerń gwarantowana przez użytą farbę drukarską oferuje również zapośredniczony wgląd w wyrzeźbiony w klocku obraz. Autoportret obserwowany z tej drugiej strony kwi w zawieszeniu między negatywem (klockiem drzeworytniczym) a pozytywem (odbitką), pozwalając na poszerzenie percepcji i zbliżając odbiorcę do nieobecnej matrycy. Przyglądając się wyobrażeniu głowy Panka od rewersu, na którym kolor odbitego autoportret wyraźnie przebija z awersu, możemy nieco zbliżyć się do tego, jak wyglądała matryca, symboliczne praźródło dla obrazu. Obserwujemy na rewersie ruch dłuta zgodny z tym, jak prowadził go Panek – to tak autor widział ujawniający się na powierzchni drewna wizerunek. Widząc *verso*, „cofamy” efekt zamiany stron zachodzący podczas odbijania. Dzięki temu widz o krok zbliża się do twórcy podczas pracy, etapami odtajnia specyfikę warsztatu.

Obecność tego „cienia” właściwego obrazu dodaje nowy kontekst do na stałe wpisanego w grafikę problemu nieobecności źródła. Kathryn Reeves w artykule „The re-vision of printmaking” z 1999 r., będącym jednym ze wczesnych tekstów teoretycznych w obszarze grafiki, wskazała na problem podwójnego braku tkwiącego w mediach drukowanych. Mianowicie, w odbitce graficznej spotykają się problemy nieobecności i autora, i obrazotwórczej matrycy. Badaczka zastanawiała się, czy ten stały „deficyt” może rzutować na kierunek zainteresowania widzów, których przede wszystkim ciekawi techniczne zaplecze grafiki⁴¹⁹. Według Reeves taka nadmierna – z punktu widzenia artystów – koncentracja na warsztacie miałaby spełniać funkcję kompensacyjną. „Brak” wpisany w techniki graficzne równoważony byłby przez dociekliwość odbiorców w zakresie aspektów formalnych. Co prawda „cień” matrycy nie zastąpi do niej dostępu, ale daje wyobrażenie chociażby o wzajemnej relacji negatywu i pozytywu. Zwłaszcza, że w tym „cieniu” graficzna głowa jawi się nieco inaczej niż na odbitce, ponieważ ma inny, kpiący charakter. Świadomość charakteru

⁴¹⁹ K. Reeves, *The re-vision...*, dz. cyt., s. 74.

obrazu „od drugiej strony” zbliża odbiorcę do samego artysty, ponieważ dzięki temu ten pierwszy zyskuje punkt widzenia tego drugiego.

Twarz wieczna

Przedstawienie na nagrobku czy pamiątkowej tablicy autoportretu zmarłego artysty właściwie się nie zdarza. Jeżeli dzieła lub jego fragmenty zdobią miejsca pochówku, dawnego mieszkania, pracowni itd., to wybór pada zazwyczaj na prace najbardziej znane. Upamiętnienia wizerunkiem własnym doczekali się tylko Władysław Skoczylas – na elewacji budynku Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na granitowej płycie widnieje brązowy odlew jego wizerunku znanego z drzeworytniczego „Autoportretu” z roku 1913 (drzeworyt, rys. 109) – oraz Jerzy Panek. Do wykonanego przez krakowskiego rzeźbiarza Jana Siutę wypukło rzeźbionego nagrobka Panka (rys. 110) za wzór posłużyła deska drzeworytnicza jego autorstwa (1962, rys. 111) przedstawiająca kompozycję „Chorągiew I” (1962, drzeworyt, rys. 112). Korespondencja między dwiema instancjami matrycy tego samego obrazu będzie przedmiotem analizy w niniejszym podrozdziale.

„Chorągiew I” przedstawia dużą, zbliżoną do pięciokąta głowę zamkniętą w prostokącie z wyciętym u dolnej podstawy trójkątem, przywodzącym na myśl proporczyk. Jan Fejkiel z kolei stawia hipotezę, że jest „[t]o bardziej flaga korsarska – Black Jack – niż dostojna chorągiew”⁴²⁰. Być może to dalekie echa renesansowych *labarum fenebre*, na których przedstawiano na ogół herb zmarłego, niekiedy także jego wizerunek, albo zamkniętych wielokątnie portretów trumiennych. W swoim autoportrecie Panek zaznaczył oczy dwoma maleńkimi konturowymi kółkami, nos stanowi odwrócona litera L, a usta zostały uproszczone do dwóch przylegających do siebie kresek. Trudno zgadnąć, jaki wyraz ma ta twarz: ironiczny, apatyczny, zatroskany? Głowę i tło pokrywa gęsta, negatywowa kratownica, przebiegająca w partii głowy i tła pod innymi kątami. Drobnym szczegółem różniącym klocek drzeworytniczy od nagrobnego kamienia jest przestrzeń u podstawy kompozycji po wewnętrznej stronie wyciętego trójkąta chorągwi, ponieważ w matrycy cięcia są głębokie, równoległe do siebie i układają się na kształt geometrycznych płomieni, zaś na nagrobku widoczne są raczej ślady krótsze, o okrągłym przekroju⁴²¹.

Panek dopiero w rozpoczętej w 1962 r. cykl „Chorągwie” po raz pierwszy konsekwentnie posłużył się zbliżeniem twarzy – wcześniej podobne ujęcia się zdarzały, ale nie

⁴²⁰ Cyt. za: J. Fejkiel, *Chorągiew I*, w: *Jerzy Panek : Chorągwie*, dz. cyt., s. 28.

⁴²¹ Tej różnicy brak w pamiątkowej tablicy wywieszanej na fasadzie kamienicy przy ul. Szerokiej w Krakowie, w której artysta mieszkał przez niemal czterdzieści lat.

z taką sugestywnością. Bliskie są one wyobrażeniom masek innych graficzek i grafików tworzących w latach sześćdziesiątych XX w., zwłaszcza do tych przedstawionych w cyklu linorytów Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej. Maską opatrzoną numerem czwartym (1966, linoryt barwny, rys. 113) kształtem, okrągłymi oczami i wąskimi ustami przypomina pracę Panka. Z chorągwią-nagrobkiem rezonują również obrazy z cyklu nagrobków Andrzeja Wróblewskiego, który powstawał w tym samym czasie co „Chorągwie” Panka. One także łączą dziecięcą żywotność przedstawionych twarzy z cmentarną ikonografią. W niedatowanym „[Nagrobku nr 1047]” (akwarela, gwasz, rys. 114) głowa z okrągłymi oczami podporządkowała sobie zgeometryzowaną, prostą formę, a efekt balansuje na granicy autoironii. Podobnie przebiega to w grafice Panka – i nie zmienia tego nawet funkcja oficjalnego wizerunku artysty w nagrobku.

Graficzno-kamienna głowa artysty w „Chorągwiach” funkcjonuje niejako w zastępstwie za tradycyjnie umieszczoną na płycie nagrobnej fotograficzną podobiznę zmarłego. Dzisiejsze cmentarze

za sprawą fotografii umieszczanych na nagrobkach zyskują charakter wspomnień, wypełnionych twarzami. Połączenie z grobem czyni te wizerunki świadectwami nieodwołalnie już zakończonej historii, przywiązanej jednak do jakiegoś nazwiska i jakiegoś miejsca. Fotografie nagrobne kontynuują praktykę masek pośmiertnych⁴²².

Zamknięta konturem głowa z niewidzącymi oczami oraz nieodgadnioną mimiką jest maską tak samo jak tradycyjna reminiscencja zmarłego na fotografii. Są to różne formy tego samego fenomenu, mającego źródło już w prehistorycznym kulcie zmarłych, o niezmiennej funkcji: „[p]od postacią maski przodkowie powracali do społeczności żywych, w której ich śmierć uczyniła wyłom.”⁴²³ Fotograficzne czy rzeźbiarskie maski zmarłych pozwalają żywym uporać się ze stratą. Inaczej wizerunki z cyklu odczytuje Jan Fejkiel, widząc w koncentracji na głowach próbę wykreślenia „wektorów sił” promieniujących z tego „centrum energetycznego”⁴²⁴. Zaprzyjaźniony z twórcą właściciel galerii skoncentrował się więc na innej cesze publicznych obrazów – manifestacji pewnej żywotności. Niezależnie od interpretacji, chorągwie zawsze służą do określenia tożsamości, ponieważ są znakami przynależności państwowej, lokalnej czy też religijnej, stąd pojawiają się na nich godła i herby. Amerykański filozof Alfred North Whitehead, przywołany w artykule niemieckiego historyka sztuki Horsta Bredekampa, uznaje flagi, chorągwie i inne oznakowanie wojska za „[n]ajbardziej przenikliwy przykład wagi form

⁴²² Cyt. za: *Faces*, s. 244-245.

⁴²³ Cyt. za: *Tamże*, s. 46.

⁴²⁴ J. Fejkiel, *Jerzy Panek. Chorągwie*, dz. cyt., s. 11.

symbolicznych”, ponieważ pod tymi sztandarami żołnierze na froncie tracą swoją jednostkowość i funkcjonują jako masy powtarzające rozkazy⁴²⁵. Bredekamp teorię Whiteheada wpisuje w koncepcję aktów obrazowych, w których mowa o dwukierunkowej zależności wspólnot i obrazów⁴²⁶. Myśl ta idzie w ślad za potrzebą utożsamienia nagrobkowej matrycy z wizerunkiem Panka. Przyzwyczajenie do eksponowania fotografii zmarłego transponowane na kamienne „Chorągwie” jest właśnie przykładem funkcji obrazu w obliczu oczekiwań wspólnoty.

Jest jednak jasne, że nagrobek drzeworytnika odbiega od tradycyjnych form upamiętnienia, a odzwierciedla raczej ironiczny charakter zmarłego. Twarz o nieodgadnionej minie oraz małe, świdrujące kreują ujęta jest w sposób, który dystansuje się od tradycyjnej ikonografii nagrobkowej. Na podobne upamiętnienie – niezależnie od tego, kto podjął decyzję o wyborze nagrobka⁴²⁷ – zdecydowałyby się tylko osoba o nieco prowokatorskim usposobieniu. Oryginalny sposób prezentacji sylwetki artysty w przestrzeni wspólnej wieńczy tym samym barwność jego postaci, o której wspominałam na początku rozdziału. Panek dał się poznać jako osoba o zdecydowanym charakterze, skora do dowcipu, zabawy (ale i do ciężkiej pracy). To zresztą nie pierwszy raz, gdy artysta zaprezentował się na przekór konwenansom. Jak wspominała historyczka i krytyczka sztuki Ewa Toniak,

[w] katalogu wystawy Panka – Galeria Krytyków „Pokaz”, Warszawa, kwiecień-maj 1998 – na ostatniej stronie, nad notą biograficzną zamieszczono zdjęcie artysty. Patrzy nam prosto w oczy. (...) [S]fotografowano go w stroju raczej nietypowym dla portretów oficjalnych – w szlafroku i piżamie⁴²⁸.

„Chorągiew I” licuje z jego charakterem – Panek był dowcipny, a w rozmowie bezpośredni i szczery – oraz wizerunkiem twórcy, jaki zdołał wykreować w ciągu swojego życia: ironicznym, porywczym. Kamienna matryca utrwala ten charakter na zawsze.

Szczerłość objawia się również na poziomie materii, do którego forma nagrobka nawiązuje – drewna. Przekonanie o bezpośredniości obrazów wykonanych w drzeworycie było silne już na przełomie XIX i XX w., kiedy różne państwa europejskie poszukiwały „narodowej formy”. W sztuce polskiej (Skoczylas) czy norweskiej (Munch) wskazano właśnie na drzeworyt przez jego konotacje z naturalnym pejzażem, sztuką ludową, a więc i dziedzictwem

⁴²⁵ Cyt. za: H. Bredekamp, *Formy substytucji tego, co społeczne*, „Artium Quaestiones” 2012, R. 23, s. 198.

⁴²⁶ Tamże, s. 199.

⁴²⁷ Na moje zapytanie o wybór formy nagrobka Zarząd Cmentarza Komunalnego w Krakowie odmówił udostępnienia danych dysponentów.

⁴²⁸ Cyt. za: E. Toniak, *Oczy*, „Twórczość : miesięcznik literacko-krytyczny” 1998, R. 54, nr 12, s. 144.

przeszłości. „Technika drzeworytu stała się potężnym symbolem niwelującym napięcia obecne w kulturze nowoczesnych społeczeństw: sztuki z rzemiosłem, intelektualności ze skromną egzystencją, jednostki z masami.”⁴²⁹ Drzeworyt odnosi się także do fizycznej pracy, dzięki czemu „Chorągwie I” symbolicznie wieńczy upodobanie Panka do rzeźbienia w klockach i ogromny trud, jaka ich materia wymaga podczas kształtowania trójwymiarowego obrazu. Zresztą, przywiązanie do przestrzennych, dotykowych własności nie ograniczało się tylko do drewna, ponieważ obrazy malarskie twórcy również wysuwają haptyczne cechy na plan pierwszy. Panek rozsmarowywał farby na płótnie grubymi warstwami, aby następnie móc brodzić w nich pędzlem pozostawiając wklęsłe ślady, jak w olejnym „Portrecie” (olej, rys. 115) czy późnych obrazach z serii „Listy gończe” (olej, rys. 116). Warstwowo nakładał również pastele, których używał zwłaszcza w ostatniej dekadzie życia przy pracy nad autoportretami (na przykład w rysunkach z cyklu „Niewidomy erotoman”, 1993, rys. 117). To, co zdaje się szczególnie zajmować artystę, to konstruowanie za pomocą budowania lub odejmowania wielowarstwowych obrazów w takich surowcach, które mają swój wolumen, wyczuwalny ciężar. Nic dziwnego, że – opisane przez Sebastiana Dudzika jako „naskórkowe” – odbitki, z natury płaskie, dwuwymiarowe i pozbawione tej materialnej grubości, szybko przestały interesować Panka. „Czasami robiłem odbitkę i miałem ją tylko przez chwilę. Rzuciłem na nią okiem i niszczyłem” – mówił Elżbiecie Dzikowskiej⁴³⁰. Jakości związane z drewnem i jego wartości symboliczne są na stałe wpisane w twórczość Panka.

Przykład granitowego nagrobka ponownie – po przywołaniu fotografii i filmu w kontekście grafik członków grupy Bunt – ilustruje w moim przekonaniu potencjał grafiki do współpracy z innymi mediami oraz jej głębokie zakorzenienie w kulturze wizualnej. W tym przypadku odwołam się do faktu, że obie matrycowe wcielenia „Chorągwi” opierają się na działaniu zupełnie różnych fenomenów. Podczas gdy drewniana matryca przyjmuje farbę w kontrastowym (najczęściej czarnym) do arkusza papieru kolorze, to powierzchnia nagrobka odsłania obraz tylko dzięki grze światła. Za tą grą kontrastów, ciemności i bieli stoją zarazem konotowane z nimi fenomeny – odpowiednio śmierć i brak oraz boskość i nadzieja. Jak pokazał przywoływany już wcześniej Sean Cubitt, warsztat wczesnych grafików oparty na operowaniu czernią stoi u podstaw wszystkich nowoczesnych mediów wizualnych i wirtualnych, które z kolei wykorzystują światło, energię i kolor⁴³¹. Medioznawca za punkt wyjściowy opowieści

⁴²⁹ Cyt. za: U. Kuhlemann Falck, *Idea and Reality: Edvard Munch and the Woodcut Technique*, w: *Burning Bright: Essays in Honour of David Bindman*, red. D. Dethloff i in., Londyn 2015, s. 246.

⁴³⁰ Cyt. za: Jerzy Panek, *Jestem...*, dz. cyt., s. 178.

⁴³¹ Cyt. za: S. Cubitt, *The Practice...*, dz. cyt., s. 22.

o rodowodzie fotografii, kina, telewizji wybrał twórczość graficzną Rembrandta i wskazał na dominującą w niej rolę plamy czerni, która reprezentuje to, co niewidzialne i przez to niedostępne. Aby przełamać jednoznaczne utożsamienie grafiki z czernią, autor rozrysował paralelę między technikami graficznymi, których sposobem na uzyskanie czerni jest skupienie punktów farby tego koloru, a cząsteczkami soli srebra tworzących ziarno na światłoczułej kliszy fotograficznej i filmowej. Cząstki te czernieją na skutek kontaktu ze światłem tak samo, jak kolor farby zyskuje widzialność dzięki oświetleniu. Cubitt tym samym pokazał, jak światło uruchamia paradoksy bieli i cienia, gdyż odpowiada za czernienie czułego na nasłonecznienie filmu i jaśnienia opartej na czerni grafiki. Tym samym, autor uświadamia, że mechanizm uwidocznienia obrazów graficznych i fotograficznych jest, mimo różnic materiałowych i technologicznych, w zasadzie taki sam, co niuansuje opozycję czerni i bieli. Światło i ciemność (i tym samym odpowiadające im biel i czerń) współdziela więc przestrzenny i czasowy obszar wzajemnych wpływów⁴³². W ten sposób drzeworyt Panka oraz matrycowa płyta nagrobna artysty nie stanowią swoich symbolicznych przeciwstawności, lecz lokują się na wspólnej osi tego, co widzialne. Wszystko to sprawia, że klocek drzeworytniczy do „Chorągwi I” i wykonany na jej podstawie nagrobek, mimo wykorzystania materii o pozornie przeciwnych cechach współlistnieją w polu grafiki, a zarazem z powodzeniem utrwalają pamięć o Jerzym Panku. Perspektywa Cubitta dodatkowo osłabia opozycję śmierci-wieczności reprezentowanej przez nagrobek oraz matrycę, którą źródłosłów wiąże z macierzą, macicą, matką, a więc początkiem życia. Choć zimny, „martwy” kamień komunikuje przeciwstawne wartości do dającego ciepło „życiodajnego” drewna, w obu przypadkach wyryty w nich obraz funkcjonować może tylko i wyłącznie dzięki światłu, które w kontekście życia wiecznego generuje boskie konotacje. Wskazane skojarzenia ulokowane w nagrobnej płycie oraz charakter wyrytej w niej twarzy-maski-chorągwi przełamują chłód wpisany w tę formę upamiętnienia.

Wnioski

Jan Fejkiel wspominał słowa Panka o tym, „że nie lubi słowa «grafik», bo kojarzy mu się to z projektowaniem etykietek na butelki”⁴³³, dodając zaraz potem, że artysta bardzo poważnie podchodził do własnej pracy: wykonywał ją według ustalonego rytmu, w samotności. Graficzna praktyka Panka daleka jest od komercyjnej utylitarności, przytoczone słowa artysty traktować więc można – podobnie jak wiele z jego autoportretów – jako ironiczny, cięty

⁴³² Tamże, s. 267.

⁴³³ J. Fejkiel, *Zawsze chodził własnymi drogami*, rozm. J. Nowicka, „Dekada literacka” 2001, nr 1/2 (179/180), s. 39.

komentarz. Tu akurat dał wyraz istniejącej i, jak z tego wynika, aprobowanej przez niego hierarchii mediów sztuki. W przytoczonym wcześniej wywiadzie z Elżbietą Dzikowską nazwał malarstwo prawdziwą sztuką, a grafikę „krzykiem, gwałtem”⁴³⁴. O czym świadczy to porównanie – czy jedynie akcentuje onieśmielający ciężar i autorytet tradycji europejskiego malarstwa, z prestiżem którego grafika nie może konkurować? Czy też można je rozumieć szerzej, jako akcentujące pewną specyfikę grafiki, która wyraża się w lapidarności graficznych obrazów, szybkości ich produkcji, wpisany potencjał multiplikacji? To, jak będziemy rozumieć tę opinię, nie zmienia zaangażowania Panka w rozwój własnego graficznego języka, który od drugiej połowy lat pięćdziesiątych XX w. konsekwentnie odróżnia się od metaforycznego nurtu krakowskich grafików. Przy czym Panek nie przestawał kształcić się również w kolejnych dekadach:

[k]iedy obróbka klocka czy deski drzeworytniczej zaczęła mu sprawiać przyjemność samą swoją snyderką, na niekorzyść odbitkowania, zatrzymał się. Miał za sobą prawie czterysta płaskorzeźb w drewnie (...). Po przerwie, namyśle, kolejnych chorobach, którym dał radę, wchodził w akwafortę, a później, bo mu tego za mało, w malarski wśród technik graficznych odprysk.⁴³⁵

Nie poprzestawał w poszukiwaniach nowych form wyrazu na tyle, na ile pozwalał mu stan zdrowia i nigdy nie wystarczało mu wykonywanie prac jedynie rysunkowych i malarskich. Obrazotwórczy potencjał matrycowych technik poruszał go do końca. Mimo niepoehlebnej opinii o grafice, wrażliwość twórcy na graficzną materię, wypracowanie charakterystycznego wyrazu w drzeworycie, a wreszcie opanowanie tradycyjnego warsztatu oraz eksperymentowanie w jego ramach sprawia, że Panek bez wątpienia współdzielił tożsamościowe cechy *homo graphicus*. Jak wielokrotnie podkreślał, ważniejszy był dla niego proces niż efekt. Myślał nie-wprost, wychodząc o odbicia w lustrze przekształcał widzialną rzeczywistość w biało-czarny rebus metafory, abstrakcji i humoru.

Wątki poruszone w tym rozdziale spotykają się w jednym znaczącym przedmiocie, wykonanym już po śmierci Panka. Jak podaje Krystyna Kulig-Janarek „[n]a życzenie rodziny zrobiono mu po śmierci maskę. Wygląda tam identycznie jak staruszka na tym drzeworycie [kompozycji wykonanej w Chinach, w Hangzhou – przyp. AF].”⁴³⁶ Maski pośmiertne artystów, kompozytorów i władców potwierdzają ich status oraz miejsce w historii, „stał[y] się przedmiotem czci, umożliwiającym realizację nostalgicznego kultu twarzy ponadczasowo

⁴³⁴ J. Panek, *Jestem wierny...*, dz. cyt., s. 186.

⁴³⁵ Cyt. za: D. Wróblewska, *Po trzykroć Panek*, „Dekada literacka” 2001, nr 1/2 (179/180), s. 45-46.

⁴³⁶ Cyt. za: *Co Jerzy Panek zobaczył w lustrze*, „Gazeta Wyborcza” 21.09.2006. URL: <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,42699,3635449.html> [dost. 4.10.2023]

prawdziwej”⁴³⁷. Znane są utrwalone w materiale zmarłe oblicza Williama Blake’a, Ludwiga van Beethovena, Napoleona, jak i twarze uchwycone za życia, jak w przypadku Marcela Duchampa – to one „stają się obrazami pamięci, które miały zachować jakąś twarz po wieczne czasy.”⁴³⁸ Maską stylizowaną na pośmiertną jest przedmiotem zainteresowań Grzegorza Banaszkiewicza, którego „Autoportrety niemetaforyczne” analizuję w następnym rozdziale. Jerzy Panek, obok gombrowiczowskich gęb, które sobie dorabiał w autoportretach, dalekich od społecznego wyobrażenia artysty, bliższe chuliganom i „niewidomym erotomanom” (to tytuł cyklu z lat dziewięćdziesiątych XX w.), był uznanym artystą o nietuzinkowych zasługach dla grafiki polskiej i drzeworytu europejskiego. W ostatnim, pośmiertnym już odcisku, jeszcze raz wcielił się postać przedstawioną na swojej matrycy.

⁴³⁷ Cyt. za: *Faces*, s. 103.

⁴³⁸ Cyt. za: *Tamże.*, s. 127.

Rozdział V

1970 – 2000: Krystyna Piotrowska

Ósma dekada XX w. w sztuce polskiej następczo szereguje problemy przy próbach precyzyjnego opisu pejzażu różnorodności postaw artystycznych tamtego czasu, ale najczęściej nazywa się ją dekadą konceptualną, utożsamianą z ruchem twórców oddanych badaniom nad warstwami ideową, językową i dyskursywną, głównie w sztukach performatywnych. Luiza Nader w monografii „Konceptualizm w PRL” podkreśla jednak jego „rozszerzoną tożsamość”, która kieruje wektory działalności artystów w strony: krytyki widzenia, hybrydyczności, tautologii, śmierci autora, eksploracji codzienności, autonomii sztuki, materializacji idei itd.⁴³⁹ Tak rozległa mapa podejmowanych problemów zmusza do wyboru ledwie jej wycinka podczas kreślenia kontekstu dla sztuki Krystyny Piotrowskiej. Skoncentruję się więc na krótkim omówieniu głównych cech polskiego konceptualizmu w obszarze fotografii i grafiki⁴⁴⁰.

Za pomocą fotografii i wideo dokumentowano performensy wcielające „sztukę pojęciową”, ale i same te media stały się przedmiotem artystycznej eksploracji. Zaistniały w polu sztuki dyskursywnej dzięki inicjatywom grupowym, takim jak Warsztat Formy Filmowej (Łódź, 1970-77) czy podczas Plenerów w Osiekach (1963-1981), oraz w instytucjach galeryjnych (m.in. Galerie Permafo i Galeria Foto Medium Art, Wrocław; Galeria ON, Poznań; galeria w mieszkaniu Przemysława i Zofii Kulik, Warszawa)⁴⁴¹. Aparaty i kamery wyzwoliły w artystach analityczne, pozornie zobiekttywizowane spojrzenie na rzeczywistość i używane media oraz stanowiły narzędzie analizy reprezentacji ideowej i językowej. Grafika, choć niewymieniana ze wspomnianymi wyżej mediami, również odegrała istotną rolę w sztuce konceptualnej. Wiele prac i druków towarzyszących wystawom wykonano na papierze za pomocą technik drukowanych. Należą do nich książki artystyczne (np. autorstwa Jarosława Kozłowskiego, związanego z Poznaniem artysty urodzonego w 1945 r.), manifesty, katalogi, plakaty, zaproszenia oraz oczywiście wydruki samych fotografii,⁴⁴².

⁴³⁹ L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009. Analizę w niniejszym rozdziale opieram – poza wskazaną literaturą – na dwóch rozmowach z Krystyną Piotrowską, które przeprowadziłam 31 maja 2021 r. oraz 14 listopada 2022 r. w Warszawie.

⁴⁴⁰ Materialnemu dziedzictwu sztuki konceptualnej poświęcono w ostatnich latach monografie: M. R. Sullivan, *Sculptural Materiality in the Age of Conceptualism: International Experiments in Italy*, Nowy Jork 2017; *Conceptualism and Materiality Matters of Art and Politics*, red. C. Berger, Leiden, Boston 2019.

⁴⁴¹ Ł. Guzek, *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 7, s. 13-30.

⁴⁴² L. Nader, *Konceptualizm...*, dz. cyt., s. 200-223.

W wizualności sztuki konceptualnej dominowała prostota wyrazu wynikająca z: eliminacji kontekstu i obrazowych elementów budujących narrację, oszczędnych interwencji w materię, niewidocznego gestu artysty, ale także – w Polsce – z ograniczonej dostępności do narzędzi artystycznych, wysokiej jakości materiałów, sprzętu audiowizualnego. Wizualna oszczędność wynikała z przyjęcia krytycznej, logicznej i dyskursywnej perspektywy na rzeczywistość. Kompozycje opierano na grze linii lub kształtów geometrycznych, swobodnych rysunkach, implementowano do nich litery i całe słowa, cyfry, piktogramy, wykresy. Drobne przesunięcia w kolejnych kadrach oraz ich powtarzalność, a nawet „taśmowość” wynikała bezpośrednio z analitycznej i dokumentacyjnej natury kliszy fotograficznej oraz multiplikacyjnego potencjału sztuk graficznych. Andrzej Lachowicz nazwał tę specyfikę „idea permanentności fotografii”, zgodnie z którą miarowo wykonane „zapisy rzeczywistości były jej wiarygodnym relacjonowaniem i jednocześnie przekraczaniem.”⁴⁴³ Właściwie wszystkie z tych składowych materialnej postaci dzieła konceptualnego implementowała Piotrowska w swoich wczesnych pracach z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Problematyka sztuki konceptualnej była bliska Krystynie Piotrowskiej już w pierwszej połowie ósmej dekady XX w., ponieważ studiowała wówczas w Poznaniu. Obok wrocławskiej Galerii Pod Moną Lizą oraz warszawskiej Galerii Foksal, Poznań stanowił jeden z głównych ośrodków polskiego konceptualizmu. Jego centrum była galeria Akumulatory 2 (1972-1990), założona m.in. przez Kozłowskiego, wykładowcę Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (PWSSP). Ścieżki przetrwała dla niej galeria odNOWA (1964-69) oraz klub studencki o tej samej nazwie, gdzie odbywały się prezentacje prac współczesnych twórców malarstwa materii, abstrakcji, konceptualizmu czy poezji konkretnej. Poszczególne punkty na mapie artystycznej Poznania miały według zamysłu Kozłowskiego znamiona „społeczno-artystycznego układu, funkcjonującego poza możliwością oddziaływania instytucji artystycznych”⁴⁴⁴. Prywatny wymiar pokazów nie przeszkodził pokazywać w Akumulatorach twórczości artystów kanonicznych dla zachodniej historii sztuki⁴⁴⁵. Piotrowska orientowała się w działalności galerii i twórczości Kozłowskiego dzięki zaangażowaniu w życie studenckie Akademii, choć, jak przyznaje, nie uczestniczyła w żadnym z organizowanych pokazów⁴⁴⁶ – być może ze względu na różnicę wieku oraz zmaskulinizowanie środowiska konceptualistów.

⁴⁴³ Cyt. za: M. Jankowska, *Jedna o wielu twarzach. Natalia Lach-Lachowicz – strategie i formy obecności*, Toruń 2018, s. 105.

⁴⁴⁴ Cyt. za: G. Dziamski, *Instytucje i imprezy artystyczne*, w: *Sztuki plastyczne w Poznaniu 1945-1980*, red. T. Kostyrko, Poznań 1987, s. 46-47.

⁴⁴⁵ Tamże, s. 44.

⁴⁴⁶ A. Filipiak, Rozmowa K. Piotrowską, 14.11.2022.

Niemniej, od końca lat siedemdziesiątych XX w. Piotrowska implementowała do własnej sztuki dokumentujący, powtarzalny charakter dzieł konceptualnych do własnej sztuki.

Na koniec wspomnę o miejscu fotografii w graficznych autoportretach i portretach tego okresu. W nowoczesnej sztuce polskiej wykorzystanie procesów fotograficznych w tworzeniu grafik zyskało popularność w końcu lat sześćdziesiątych XX w. i trwało przez następną dekadę. Pionierem był najpewniej Lucjan Mianowski (1933-2009), grafik wykształcony w Krakowie i pracujący w poznańskiej PWSSP. Mianowski powielał figury kobiet i fragmenty ich ciał w różnych barwnych i kompozycyjnych konfiguracjach za pomocą litografii, wpisując pop-artowo zwielokrotnione twarze i usta w erotyczny kontekst, tworząc portret „uniwersalnie” pięknej kobiety, której nie grozi zestarzenie się (rys. 118).⁴⁴⁷ Liczne cytaty fotograficzne zaimplementował do swoich litografii Włodzimierz Kunz (1926-2002, cykl „Reportaż”, lata 70-te XX w.), korzystając z reportażowych zdjęć, materiałów prasowych czy reprodukcji ikon. Multiplikował je i zmieniał natężenie kolorów, aby osłabić ich fotograficzną dosłowność i nadać estetyczny charakter (o mechanizmie tym więcej pisała Ruth Pelzer-Montada, s. 146). Poznańska artystka i przyjaciółka Piotrowskiej od czasów studenckich Izabella Gustowska (ur. 1948) połączyła oba media w oryginalny sposób, drukując swoje wizerunki na tkaninach, które komponowała w przestrzenne instalacje przypominające poduszki – więcej na ich temat w ciągu analiz. Również związany z krakowskim ASP Wincenty Dunikowski-Duniko (ur. 1947) tworzył wizerunki własne na pograniczu performance’u, fotografii i grafiki. W najslynniejszym „Oddechu Duniko” (1976, fotografia transparentna) artysta pozował trzymając niewielką kwadratową szybę przed twarzą, która dzięki jego ciepłemu oddechowi i osadzającej się na szybie parze zasłoniła szczegóły jego wizerunku. Duniko dotknął kwestie bliskie *empreinte*, podważając oczywistą fizyczność graficznego odcisku, eksplorowaną później przez Jana Berdyszaka w cyklach „Studium po...” czy „Poruszone passe-par-tout”, w których transparentne szyby i folie rzucały barwne cienie na otaczające płaszczyzny. Duniko w geście dającym wyraz alienacji oraz stanowiącym manifestację niezgody na autorytarne rządy autor wymazał siebie z przestrzeni publicznej (w roku powstania pracy odbyły się „wybory” parlamentarne do Sejmu PRL oraz liczne strajki w odpowiedzi na podwyżki cen artykułów spożywczych). Z kolei przyciskając twarz do niewielkiej szyby, Duniko w wykonanej rok później fotografii „Moment Art. Press” (rys. 119) uchwycił moment powstania *empreinte*: autor stał się równocześnie aktywnym producentem odcisku oraz – dzięki

⁴⁴⁷ Lucjan Mianowski 1933-2009, red. M. Kołpanowicz, Z. Starikiewicz kat. wyst., Arsenał, Poznań, 15.07-07.08.2011, MNK, 2.03-03.06.2012, Poznań, Kraków 2011.

zdjęciowej dokumentacji – obserwatorem tego, co dzieje się na styku dwóch płaszczyzn. Chciał tym samym „oszukać” naturę *empreinte*, podejrzeć to, do czego nie żaden artysta nie miał dotąd dostępu. Ścisnięcie twarzy do płaskiej powierzchni naturalnie konotuje również przemoc stosowaną przez władzę na obywatelach – w maju 1977 r. po politycznym morderstwie krakowskiego studenta polonistyki Stanisława Pyjasa zorganizowano demonstracje i studenckie strajki. Prace Duniko powstały równolegle z konceptualnymi akcjami Janusza Kaczorowskiego, wcielającego w życie swoją teorię matrycowania (o której więcej w rozdziale poświęconym Grzegorzowi Banaszkiwiczowi).

Fotografia wpłynęła na twórczość wspomnianych wyżej artystów, którzy podjęli świadomą grę z na pozór przezroczystym, bezosobowym medium w polu równie „mechanicznej” i „oddalonej od autora” grafiki po to, aby osłabić mity narosłe wokół sztuk drukowanych. Natura fotografii pozwoliła też na zawarcie odniesień do aktualnej sytuacji politycznej.

Nie tylko konceptualizm inspirował wówczas grafików. Należy wyróżnić nurt tzw. egzystencjalny, stawiający w centrum problematykę moralną. W tradycyjnych technikach i na ogół małych formatach twórcy – związani często z Krakowem – opowiadają o samych sobie, nierzadko w zwykłych, w codziennych sytuacjach. Dla przykładu, Leszek Sobocki (ur. 1934) w autoportrecie z 1979 r. (miedzioryt, rys. 120) związał mimetyczny obraz swojej twarzy z krańcami kompozycji za pomocą czterech pojedynczych kresek. Poddając szczegółowej analizie swoje przerażone, starzejące się oblicze, złączył je równocześnie słabymi liniami z otaczającą go pustką. Tadeusz Jackowski (ur. 1936), wychowanek – podobnie jak Banaszkiwicz – Mieczysława Wejmana, tworzył za to senno-surrealistyczne kompozycje w miękkich tonach mezzotinty („Autoportret z zagadkowym przedmiotem”, 1976, rys. 121).

Zarys twórczości Krystyny Piotrowskiej

Zabrzanka Krystyna Piotrowska (ur. 1949) jest z wykształcenia graficzką, studiowała w PWSSP w Poznaniu w latach 1972-1975, ale ukończyła również studia na Wydziale Architektury Wnętrz ASP w Krakowie w 1972 r. W początkowym etapie praktyki artystycznej oraz działaniach kuratorskich – Piotrowska prowadziła samodzielnie, a następnie współprowadziła z Gustowską poznańską Galerię ON przez pięć lat między 1978 a 1983 r. – artystka podejmowała szerokie zagadnienie obrazu współczesnej kobiecości, w tym opresyjnego kanonu urody („Rekonstrukcja”, 1977, „Katalog 1-8”, 1979). W 1980 r. współ

z Gustowską przygotowała słynną, bo jedną z pierwszych⁴⁴⁸ w kraju wystaw poświęconych problematyce kobiecej twórczości zatytułowaną „Sztuka kobiet”. Obok prac organizatorek zaprezentowane zostały dzieła Marii Pinińskiej-Bereś (1931-1999), Anny Kutery (ur. 1952), Natalii LL (1937-2022), Ewy Partum (ur. 1945) i Teresy Tyszkiewicz (1953-2020). Działania te dały asumpt do umieszczenia praktyki Piotrowskiej w szerokim polu sztuki kobiet⁴⁴⁹. W tym samym roku wraz z jej ówczesnym narzeczoną i przewodniczącą Komisji Kultury Zarządu Wojewódzkiego Socjalistycznego Związku Studentów Polskich Grzegorzem Gaudenem i we współpracy z paryskim Centre Pompidou zainicjowała pierwszą i jak dotąd jedyną w Polsce wystawę Marcela Duchampa, która odbyła się w poznańskim BWA w 1980 r. oraz w roku następnym w warszawskiej Galerii Studio. Prezentacji „La Boîte-en-valise” towarzyszyło ożywienie w środowisku, zorganizowano wykłady i seminaria⁴⁵⁰. W 1984 r. ze względu na działalność opozycyjną Gaudena oboje zdecydowali się na emigrację do Szwecji. Tam artystka rozwijała umiejętności graficzne w pracowni w Grafiskolan Forum w Malmö prowadzonej przez pochodzącego z tego miasta twórcy Svena Bertila Berga (1931-2022). Upodobanie do zdjęć analogowych, a później cyfrowych, Piotrowska przejęła właśnie od Berga i od tego czasu służą jej one jako punkt wyjścia do przekształceń w graficznych kompozycjach.

Po wyjeździe z Polski artystka zarzuciła praktyki feministyczne⁴⁵¹ i odtąd skupiła się na problematyce tożsamości i historii jednostki, jej cielesności oraz pamięci, które poddała wizualnej analizie za pośrednictwem autoportretów oraz portretów najbliższych osób. Od czasu powrotu z emigracji do Warszawy w pierwszych latach dwutysięcznych Piotrowska koncentruje się również na swoich żydowskich korzeniach. W pracach, w których podejmuje to zagadnienie, wykorzystuje m.in. włosy⁴⁵², rodzinne pamiątki oraz publiczne archiwa czasu Holocaustu.

⁴⁴⁸ „Za pierwszą w Polsce wystawę sztuki feministycznej uważa się ekspozycję Sztuka feministyczna zorganizowaną w 1978 roku przez Natalię LL we Wrocławiu w Galerii Jatki. Oprócz swojej sztuki pokazała tam ona prace Noemi Maiden, Suzy Lake i Carolee Schneeman.” Cyt. za: P. Leszkowicz, *Izabella Gustowska: w stronę wolności!*, w: *Pamiętam jak..., pamiętam że. Wybór prac 1977–1996*, red. M. Piłakowska, A. Sołtysiak, kat. wyst. PGS Sopot, 01.10-15.11.2015, Sopot 2015, s. 29, przyp. 20.

⁴⁴⁹ I. Kowalczyk, *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, „Artium Quaestiones” 1997, R. 8, s. 141-143; A. Jakubowska, *Na marginesach lustra*, Kraków 2004, s. 64-71; G. Dziamski, *Przyczynek do rozważań o sztuce kobiet*, „Format. Pismo Artystyczne” 2016, nr 73, s. 11-15; A. Jakubowska, *Nie siostrzeństwo a przyjaźń. Odbicia Izabelli Gustowskiej i Krystyny Piotrowskiej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 15, s. 71-77.

⁴⁵⁰ K. Piotrowska, *La Boîte-en-valise*, mat. wideo dostępny na wystawie w Galerii Studio, Warszawa, 12.09-23.10.2022.

⁴⁵¹ Z dzisiejszej perspektywy działania Piotrowskiej mają jednoznacznie feministyczny wydźwięk, lecz w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych artystki i komentatorzy życia artystycznego nie używali tego określenia. Zob. A. Markowska, *3 kobiety i inne wystawy duetu Toniak-Szczęśniak*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 15, s. 79-96.

⁴⁵² Wybór instalacji: *Warkocz*, 2007, ludzkie włosy; *Dywan*, 2013-2016, ludzkie włosy; *Nazywają się kitki*, 2021, ludzkie włosy. Por. K. Piotrowska, *Jej włosy*, „Konteksty” 2016, R. 313, s. 136. W ten sposób

Literatura na temat sztuki graficznej Krystyny Piotrowskiej zawiera się niemal wyłącznie w tekstach publikowanych w katalogach wystaw. O twórczość artystki wspomina się też w artykułach o sztuce feministycznej oraz grafice polskiej, lecz konkretnym pracom nie poświęca na ogół większej uwagi. W skrypcie krótkiej rozmowy Izabelli Gustowskiej i Grzegorza Dziamskiego z 1990 r., rozmówcy wskazują na tropy obecne w sztuce Piotrowskiej: odciskanie śladów ciała, odniesienia do codzienności, dialogowanie ze sobą za pośrednictwem autoportretów, maskowanie się, pozory unaukowienia⁴⁵³. Późniejsze artykuły i wzmianki na ogół nie wykraczają tematycznie poza analizę powyższych tropów, z naciskiem na kwestię wielokrotnego powtórzenia ujęć portretowych i autoportretowych. Wiedzę dopełniają autokomentarze artystki⁴⁵⁴.

Twarze w sieci

Amerykańska krytyczka sztuki Rosalind Kraus w artykule „Siatki” z 1978 r. zdefiniowała siatkę jako najważniejszą strukturę dwudziestowiecznej sztuki, która „wyraża autonomiczność sztuki jako dziedziny”, „odrzuca[n] narrację czy wszelkiego rodzaju odczytania sekwencyjne”, „jest strukturą, (...) która dopuszcza sprzeczność między wartościami nauki i duchowości, aby zachować je w świadomości modernistycznej (...) jako coś wypartego”⁴⁵⁵. Porządkująca funkcja płaszczyzny oraz jednoczesna zdolność do emitowania metafizycznych treści (tę rozpiętość między wieloma sprzecznymi funkcjami Kraus nazwała „schizofreniczną”) zafascynowała w Polsce m.in. Zofię Artymowską (1923-2000), Tadeusza Mysłowskiego (ur. 1943)⁴⁵⁶, Jana Pamulę (1944-2022) – oraz Krystynę Piotrowską. Liczna grupa jej autoportretów rozrysowana jest wewnątrz regularnego układu krzyżujących się linii lub jest na ten układ naniesiona. Cykle „Kadr” (offset, 1982), „Lustro” (offset, 1982-84), „Autoportret z pamięci” (offset, 1984) i przede wszystkim pierwszy z nich i najbardziej rozbudowany „Ćwiczenia z portretu” (litografia, offset, techniki mieszane,

Piotrowska nawiązuje do ortodoksyjnej wiary swojej babki, zwraca też uwagę na społeczną i religijną rolę fryzury (lub jej braku), *Krystyna Piotrowska: złote włosy Małgorzaty*, red. K. Piotrowska i in., kat. wyst., Galeria Miejska "Arsenał", Poznań, 20.06 – 10.07.2011, CSW Znaki Czasu, 23.09 – 20.11.2011, Poznań 2011, s. 66; *Krystyna Piotrowska: jej włosy*, kat. wyst. MOCAK, MNK, Galeria Alfa, 18. 10. 2013-26. 1. 2014. Kraków 2013.

⁴⁵³ I. Gustowska, G. Dziamski, *Rozmowa...*, w: *Krystyna Piotrowska – Rozmowy*, BWA, Poznań, 12.1990, Poznań 1990, s. nlb. URL: <http://www.arsenal.art.pl/wystawy/archiwum2178/> [dost. 9.01.2023]

⁴⁵⁴ Wybór: *Krystyna Piotrowska – autorka prac „Z tamtej strony” i „Oczy niebieskie”*, mat. wideo, Żydowski Instytut Historyczny, 24.05.2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3MTkD2r6U2w> [dost. 7.01.2023]; K. Piotrowska, *Korzystne etapy w życiu oraz Jej włosy*, „Konteksty” 2016, nr 2 (313), s. 126-127, 136.

⁴⁵⁵ Cyt. za: R. Kraus, *Siatki*, w: tejsze, *Oryginalność awangardy...*, dz. cyt., s. 18, 20, 21.

⁴⁵⁶ Sitodrukowa teka „Avenue of the Americas” (1974-83) zawiera grafiki oparte na siatce ulic amerykańskich miast (D. Folga-Januszewska, *Konstruktywizm organiczny Tadeusza Mysłowskiego*, „Powidoki” 2019, nr 2, s. 24-29).

1979-80) poruszają kwestie obiektywizacji i unaukowania twarzy artystki w oparciu o wewnątrzobrazowy porządek.

W kilkunastu grafikach i rysunkach z „Ćwiczeń z portretu” Piotrowska bazowała na jednej fotografii – przedstawia ona jej spokojne oblicze uchwycone *en trois quart*, z lekkim uśmiechem i spojrzeniem skierowanym w obiektyw, z włosami zaczesanymi do tyłu. Przystępująca do pracy twórczej Piotrowska najpierw podzieliła zdjęcie na kwadraty, a następnie przykryła je kartką z wyciętym „okienkiem” wielkości jednego modułu. Analogicznie postąpiła z powierzchnią nośnika docelowego autoportretu, którą również pokryła siatką i zasłaniała kartką z małym otworem. W efekcie, podczas przenoszenia wizerunku na matrycę (lub papier w przypadku rysunku) artystka nie miała dostępu ani do całej fotografii, ani do powstającego obrazu. Musiała więc sięgnąć pamięcią do poprzednio wypełnionych kwadratów, aby dopasować do siebie kolejne fragmenty pod względem kadru i natężenia czerni. Celem było pobudzenie pamięci i sprawdzenie własnych możliwości.

Stąd też pochodzi tytuł „Ćwiczenia z portretu”. Podkreśla on roboczy i eksperymentalny charakter procesu twórczego, a także odnosi się do innego, rozpoczętego pod koniec lat sześćdziesiątych XX w. cyklu „Ćwiczenia z...” (np. *Ćwiczenia z gramatyki*, 1973, *Ćwiczenia z orientacji*, 1976, *Ćwiczenia z etyki*, 1976) Jarosława Kozłowskiego. Bożena Czubak w rozmowie z artystą postawiła tezę, że „[w]szystkie te ćwiczenia były realizowane na zasadzie seryjności, jakby rozpisywania danego problemu na różne sposoby”, co „miałoby relatywizować wszelkie prawdy” (za przytoczonym przez Czubak włoskim teoretykiem sztuki Umberto Eco), na co Kozłowski odpowiedział:

Moje „ćwiczenia” były nie tyle próbą okiełznania czegoś, ile raczej doświadczenia tego. Ćwiczenia dają pewnego rodzaju swobodę poruszania się w ramach bardzo elastycznej struktury. To, co robiłem, nigdy nie było do końca zdefiniowane, bo było tylko „ćwiczeniem”, które niczego nie ogranicza.⁴⁵⁷

Podobnie proces twórczy zdawała się widzieć Piotrowska, dla której „ćwiczenia” z utrwalania własnego – i ciągle tego samego – wizerunku to przede wszystkim kreatywna praktyka ukierunkowana na procesualne przepracowywanie ograniczeń własnej percepcji i pamięci.

Dowodzą tego coraz bardziej zmyślne sposoby wpisywania obrazu w kratę oraz sama struktura odbitki w kolejnych kompozycjach z cyklu. Dla przykładu, aby pobudzić proces

⁴⁵⁷ J. Kozłowski, *Ćwiczenia i paradoksy*, rozm. B. Czubak, w: *Jarosław Kozłowski. Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965-1980*, red. J. Kozłowski, kat. wyst., CSW Znaki Czasu, 16.10.2015–3.01.2016, MOCAK, 21.10.2016–26.3.2017, Toruń, Kraków 2016, s. 96.

przypominania i zmotywować się do intelektualnego wysiłku, artystka uzupełniała tylko co drugie kratki („Ćwiczenia z portretu 5”, rys. 122), albo korzystała z innych nośników niż papier – w wersji „C” (rys. 123) sięgnęła po podłużne, bawełniane kawałki, w splocie których szuka koherentnego obrazu twarzy. Również dzięki tym zabiegom artystka zdynamizowała kompozycję i urozmaiciła jej powierzchnię, ale przede wszystkim sproblematyzowała sam akt autoanalizy (o czym później w szczegółach). W jeszcze innych grafikach z cyklu rozrysowana cienkim ołówkiem siatka stanowi jedyne wizualne umocowanie dla rozrzuconych po płaszczyźnie fragmentów autoportretu (wersja „d”, rys. 124), co wzmacnia sugestię braku integralności, a nawet dowolności w doborze poszczególnych części twarzy.

Ale Piotrowska nie tylko przed sobą postawiła zadania percepcyjne. Widz także musi aktywnie włączyć się w proces widzenia, aby we własnej wyobraźni „złożyć” na powrót rozrzucone kawałki autoportretu. Najmocniej pod tym względem angażującą grafiką jest wersja szósta „Ćwiczeń z portretu” (rys. 125), w której artystka zasymulowała matematyczne działanie na macierzy lub kartezjańskim układzie współrzędnych z siedmioma wierszami i ośmioma kolumnami. Pocięła swój wizerunek znany z wcześniejszych „Ćwiczeń” na sześćdziesiąt trzy niewielkie kwadraty i wpisała je w siatkę odmiennie niż dotychczas, bo w kaskadowym układzie. W efekcie, przy osi rzędnych w pierwszych trzech polach znajdują się części włosów i czoła, a wraz ze wzrostem wartości osi odciętych ujawniają się oczy, nos, usta, a na skraju osi – broda. Nie wszystkie pola układu zostały wypełnione, bo trzy ostatnie elementy pierwszego wiersza, ostatni element drugiego wiersza oraz dwa ostatnie pola pierwszej kolumny pozostały puste, a to nasuwa skojarzenia z manualną dziecięcą grą logiczną, tzw. „piętnastką”, inaczej „przesuwanką”, która polega na ułożeniu fragmentów obrazka w całość⁴⁵⁸. Pozostawienie jednego pustego pola (w szóstych z kolei „Ćwiczeniach” takich pól jest pięć) umożliwia przesuwanie kwadratami horyzontalnie i wertykalnie, dzięki czemu płaszczyzna autoportretu staje się aktywnym polem komunikacji oraz interaktywnego działania ze świadomością i ciałem artystki. Odbiorcy, aby móc zobaczyć właściwy wizerunek artystki, muszą w wyobraźni „poprzesuwać” kolejne kwadraty. Trudność polega na tym, że jedynie przemyślane ruchy w logicznej kolejności zaowocują koherentnym autoportretem. Pamięć o dziecięcych grach „przesuwankach” podpowiada, że nie zawsze jest to tak proste jak się wydaje.

⁴⁵⁸ Matrycę w formie takiej przesuwanki wykonał lata później Bartłomiej Bochniak (*Autoportret- forma I*, 2006, matryca kinetyczna, sklejką, 90x90 cm, za: M. Pałka, *Magia matrycy*, w: *Wielość w jedności: Drzeworyt: drzeworyt polski po 1900 roku : materiały...*, dz. cyt., s. 181.

Procesualny sposób pracy przy „Ćwiczeniach z portretu” oparty na przypominaniu sobie i przerysowywaniu zdjęcia wskazuje na konkretną koncepcję stojącą za cyklem. Piotrowska chce widzieć siebie i zrozumieć to, jak wygląda. Przy czym, jak się zdaje, podobnie jak Kozłowski, artystka nie dążyła do „okiełznania” przedmiotu swojej uwagi w „Ćwiczeniach”. Nie chciała neutralizować procesu percepcji, poskromić swojego spojrzenia, tylko czerpać z tego procesu, dlatego go rozciągnęła, zmieniała, utrudniała. Poddała swoją pamięć licznym testom, aby podczas pracy twórczej przekonać się, czy po przykryciu części lub rozrzuceniu fragmentów własnej twarzy uda się na powrót osiągnąć wizualną – i być może symboliczną, psychiczną, emocjonalną – całość, pełnię wizerunku. Nie efekt jest tu ważny, a sama sposobność do namysłu.

„Ćwiczenia z portretu” i podobnie wpisane w siatkę litografii zatytułowane „Lustro” (1982), a także krótki cykl „Kadr” (1982) wprost czerpią z tradycji konceptualizmu. Wskazuje na to oparcie dzieł o powtarzalne fotograficzne ujęcia, czasowy proces twórczy oraz pozorowanie logicznej analizy wizualnej wizerunków artystki. Pod tym względem szczególnie podobieństwo upatruję w seriach fotograficznych autorstwa Natalii LL i Jolanty Marcolli (ur. 1950) z uwagi na eksploatację własnego wizerunku przez obie artystki. Łączy je złagodzenie metafizycznej analizy i antypersonalnej idei na rzecz inscenizacji czy procesualnej percepcji własnej cielesności⁴⁵⁹. Choć w sztuce Lach-Lachowicz wątki cielesne i erotyczne są zintensyfikowane i to one stały się przedmiotem głównego zainteresowania, u Marcolli podążamy za dyskusją o perspektywach widzenia w fotografii, wideo i transmisji telewizyjnej⁴⁶⁰ oraz kulturze upiększania się, a grafiki Piotrowskiej należą do bardziej zachowawczych w analizach autoportretowych, to wspólnym dla tych artystek jest korzystanie z narzędzi sztuki konceptualnej w celu wyrażenia swoich przemyśleń o ludzkiej egzystencji i przemijaniu. Łukasz Ronduda nazwał ten rodzaj konceptualizmu egzystencjalnym⁴⁶¹. Artystki powołują się zresztą na te inspiracje: we własnych tekstach Natalia LL podziela zasady i cele umysłowej sztuki⁴⁶², Piotrowska również potwierdza przyjęcie racjonalnej, czerpiącej wprost z konceptualizmu perspektywy we własnej twórczości. Inną postacią konieczną do przywołania w kontekście „Ćwiczeń z portretu” jest wspomniany już Jarosław Kozłowski. Zważywszy na jego istotną rolę w kształtowaniu neoawangardowego środowiska w Poznaniu

⁴⁵⁹ Z powodu intelektualnego „lenistwa”, sztukę Lach-Lachowicz i innych Wiesław Borowski nazwał pseudoawangardą, zob. W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura” 1975, nr 12, s. 11-12.

⁴⁶⁰ T. Załuski, *Najbardziej efemeryczna ze sztuk. Wczesne realizacje z użyciem wideo w lubelskich galeriach Labirynt i BWA w latach 1976-1984*, „Sztuka i Dokumentacja” 2022, nr 27, s. 181-223.

⁴⁶¹ Ł. Ronduda, *Sztuka polska 70. Awangarda*, Warszawa 2009, s. 8.

⁴⁶² M. Jankowska, *Jedna o wielu...*, dz. cyt., s. 117-118.

naturalne jest, że studiująca wówczas Piotrowska czerpała ze strategii twórczej tego artysty. Ich twórczość przecina wiele tych samych problemów: wariacyjność i powtórzenie, badanie pamięci, cielesność⁴⁶³.

Specyficzny „chłód”, którym charakteryzują się „Ćwiczenia z portretu”, cechuje sztukę lat siedemdziesiątych XX w. Określeniami „logiczny”, „kartezjański”, „geometryczny”, które padły w opisie grafik z tego cyklu, opisywano również matematyczne układy obecne w sztuce Ryszarda Winiarskiego⁴⁶⁴ oraz prace przedstawicieli „matematycznego” typu grafiki przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych: Ryszarda Gieryszewskiego, Jerzego Grabowskiego (1933-2004), Antoniego Starczewskiego. Graficy na rozpięte w kompozycjach siatki wpisywali powtórzone geometryczne kształty, które dopełniali niekiedy barwnym akcentem czy głębokim reliefem (Starczewski wychodził poza płaski nośnik dzięki trójwymiarowym instalacjom), aby przetworzyć rzeczywistość na uproszczony język graficzny. W ósmej dekadzie XX w. nurt ten był już ugruntowany w praktyce grafików i opracowany przez krytyków. Wspólność cech twórczości Piotrowskiej i „matematyzujących” twórców wiąże się z wątkiem iluzji przeprowadzania „naukowej analizy” swojej twarzy. Choć odwzorowanie trójwymiarowego wizerunku na hiperpłaszczyźnie, czyli w tym wypadku dwuwymiarowej siatce, jest podstawową techniką, która pozwala na interpretację obiektów geometrycznych, to wystarczy to, aby graficzny efekt uzyskany przez Piotrowską złączył jej autoportrety ze złożoną, popartą wyliczeniami wiedzą naukową. Powodem dla takiego stanu rzeczy jest to, że „[l]iczy i figury jako abstrakcyjne idee potrafią wydobyć porządek wszechświata z wszechogarniającego chaosu zdarzeń. Matematyka daje narzędzia adekwatne do opisu tego, co uniwersalne, niezmiennie i ukryte za pozorami zmiany”⁴⁶⁵. W efekcie, jak wyraził to niegdyś Immanuel Kant, ciągi liczb i geometria wpływają na ocenę danego obszaru wiedzy: „dyscypliny są tym bardziej naukowe, im bardziej są zmatematyzowane”⁴⁶⁶. Mieczysław Porębski pisał również o matematyzacji humanistyki:

Istnieje język obrazów i język matematyki. Bardzo trudno jest dzisiaj mieć rozsądny stosunek do świata, nie wiedząc, co to jest zbiór, liczba, przestrzeń, relacja, funkcja, struktura, ciągłość, prawdopodobieństwo, co to jest klasa pusta.⁴⁶⁷

⁴⁶³ L. Nader, *Konceptualizm materialistyczny Jarosława Kozłowskiego*, w: *Jarosław Kozłowski. Doznania...*, red. J. Kozłowski, dz. cyt., s. 16.

⁴⁶⁴ Winiarski w charakterystyczną dla swoich prac matrycę wpisał nawet kafelkowy, dwubarwny autoportret (olej na płótnie, 1974-89). Autoportret Winiarskiego powstał na marginesie jego działalności i uchodzi za żartobliwy dodatek do głównego *œuvre*. W podobnym stylu autor wykonał jeszcze portret Mieczysława Porębskiego (1980).

⁴⁶⁵ Cyt. za: P. Moźdzynski, *Inicjacje i transgresje...*, dz. cyt., s. 260.

⁴⁶⁶ Cyt. za: J. Misiak, *Sztuka i Nauka*, „Estetyka i Krytyka” 2009-2010, nr 17/18, s. 203.

⁴⁶⁷ Cyt. za: M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1966, s. 206.

Matematyczny układ legitymizuje więc faktyczność, obiektywizm percypowanego obrazu, dla którego przeciwwagę stanowi pierwiastek emocjonalny ulokowany w wizerunku. Połączenie to zresztą szczególnie rezonowało we współczesnej grafice. Danuta Wróblewska wskazała na „badawczą” artykulację, która, co znamienne dla Piotrowskiej, bliżej lat osiemdziesiątych XX w. straciła na kategoryczności i kierowała się ku (egzystencjalnej) treści. Grafikę tego czasu Wróblewska przyrównuje do ruchu poetyckiego nazywanego „Nową Prywatnością”⁴⁶⁸.

Te dwa wektory, empiryczno-laboratoryjny i subiektywny, spotykają się w próbach odnalezienia przez artystkę spójności z ciałem i otaczającym światem. Na ogół odbywało się to w akcie wymiany spojrzeń między podmiotem a własnym odbiciem. Jak wiemy, Piotrowska nie używała lustra, musiała więc podjąć inne starania, aby tej integralności doświadczyć – wysilić pamięć i odtworzyć wielokrotnie widziane odbicie. Stała przed trudnym zadaniem odbudowy swojej cielesności oczami wyobraźni, a powstałe wyobrażenie musiała następnie przenieść na papier. Zdaje się, że artystka wychodziła z założenia, że uparte przerysowywanie i ćwiczenie pamięci zaowocować może bardziej wiernym, bardziej wnikliwym obrazem samej siebie, a przynajmniej podjęła próbę sprawdzenia tego hipotezy.

Piotrowską przybliżył do tego rytuał refleksyjnego rysowania. Nie chodzi o automatyczne, odtwórcze przeniesienie obrazu z jednego medium na drugie, lecz o ponowne odtworzenie psychiczności tkwiącej w wizerunku postaci. Potencjał rysunku do odkrywania indywidualnych jakości jest oczywiście mocno zakorzeniony w historii sztuki. Nowożytna kategoria włoskiego *disegno* wiązała się z pomysłowością i akcentowała talent „genialnego” umysłu odzwierciedlony w perfekcyjnym rysunku. Równocześnie *disegno* w odniesieniu do szkiców czy niedokończonych studiów było rozumiane z kolei jako ślad bliskości z ciałem i duszą artysty⁴⁶⁹. Tak czy inaczej, rysunek miał status medium najbliższego swojemu twórcy. Kłam temu zadał postmodernizm i obecny w nim krytyczny dyskurs o autorstwie, podmiotowości i oryginalności⁴⁷⁰. W moim przekonaniu celem Piotrowskiej nie było

⁴⁶⁸ D. Wróblewska, *Polska grafika współczesna*, dz. cyt., s. 29-30. „Nowa prywatność” (in. Pokolenie ’76) to nieformalnie zrzeszeni poeci urodzeni po 1950 r. i debiutujący w latach 1976-80 – m.in. Tomasz Jastrun, Krzysztof Lisowski – skupieni na życiu wewnętrznym, traktujący poezję jako „rzecz wyobraźni”, włączający w twórczość turpizm, funeralizm. Zob. E. Balcerzan, *Poezja jako samopoczucie (pokolenie ’76)*, „Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacji” 1990, nr 1, s. 25-45.

⁴⁶⁹ D. Rosand, *Drawing acts: studies in graphic expression and representation*, Nowy Jork, Cambridge 2002, s. 22, za: R. Pelzer, *Elective Affinities – Observations on Contemporary Printmaking through Drawing*, w: *Intersections and counterpoints : proceedings of the Impact 7 International Multi-Disciplinary Printmaking Conference*, Clayton 2013. URL: https://www.pure.ed.ac.uk/ws/portalfiles/portal/4775893/PelzerMONTADA_R_Impact_paperOCT11.pdf [dost. 3.04.2023].

⁴⁷⁰ Bibliografia zob. R. Pelzer, *Elective Affinities...*, dz. cyt.

eksponowanie swojego talentu, lecz poszerzenie samopoznania. Sam proces refleksji o regenerujących właściwościach był dla artystki celem. Taki terapeutyczny wymiar rysunku także w grafice jest z powodzeniem wykorzystywany w pracy edukacyjnej i psychologicznej⁴⁷¹. Osobiste doświadczenia opisał grafik i wykładowca Grzegorz Hańderek:

Kultywując klasyczny warsztat ponad wszystko jest dziś grafika polem intymnej kontemplacji świata. Wypełnia cały obszar życia wewnętrznego, starając się poprzez praktykę „oczyszczyć drzwi percepcji”. Funduje drogę poznania na bazie graficznego doświadczenia, wraz z jej naturą „ograniczenia” zarówno w odniesieniu do naturalnych możliwości percepcyjnych, jak i do postulowanej konieczności narzucenia sobie granic — w kontekście nadmiaru i masowej inflacji obrazów. Fizyczna materia stawia nam opór, dzięki czemu staje się gwarantem naszego zaufania, stanowi oparcie, fundament i waloryzujący punkt odniesienia dla nadmiaru doraźnej wizualności.⁴⁷²

Podczas procesualnych, rozciągniętych w czasie wielokrotnych „Ćwiczeń z portretu” autorka być może sięgała właśnie do ‘obszaru życia wewnętrznego’, tej „tajemnicy tożsamości”⁴⁷³, jak nazwała swoje uwikłanie w przeszłość. Nie rozwiązała tego sekretu, lecz rozpatrywała kolejne scenariusze, kolejne odsłony ja.

Tajemnica ta miała ujawnić się już w latach młodości, gdy koledzy i koleżanki „mówiły, że nie [Piotrowska] wyglą[a] na Polkę”⁴⁷⁴. Utrudniona orientacja w kształtującej się dopiero przestrzeni własnej identyfikacji zapewne wywarła wpływ na postawę artystki, która już w dorosłym życiu niejednokrotnie powracała do tej formującej ją niepewności. Podobnego przestrzennego porównania użył Charles Taylor, ujmując w ten sposób ramy tożsamości nazwanej przez niego moralnym środowiskiem. Wewnątrz tego środowiska wielokierunkowe siły wskazują na istotne dla nas wartości i przekonania oraz więzi społeczne. I to na tę przestrzeń, mówił Taylor, „musimy nałożyć siatkę naszych silnych wartościowań czy jakościowych rozróżnień”, ponieważ dzięki nim „tożsamość potrafi zorientować nas, dostarczyć nam pewnych ram, wewnątrz których rzeczy mają dla nas sens.”⁴⁷⁵ Osoba pozbawiona „moralnego kompasu” jest zagubiona, niepewna co do swego stanowiska. Wizualizująca być może podobny proces „nakładania siatki” Piotrowska dążyła do uporządkowania fundamentalnych dla autoidentyfikacji doświadczeń: rodzinnej przeszłości, doświadczenia płci, zmieniającej się fizjonomii, ulatującej pamięci.

⁴⁷¹ L. M. White, *Printmaking As Therapy : Frameworks for Freedom*, Londyn and Philadelphia 2002.

⁴⁷² Cyt. za: G. Hańderek, *10. Triennale Grafiki Polskiej*, w: *10. Triennale Grafiki Polskiej*, red. tenże, A. Cichoń, Katowice 2018, s. 017.

⁴⁷³ Sformułowania tego użyła Piotrowska w rozmowie ze mną w dniu 14 listopada 2022 r. w Warszawie.

⁴⁷⁴ K. Piotrowska, D. Jarecka, *Godzina Szumu #71*, rozm. K. Plinta, „Magazyn Szum”, 5.10.2023, URL: <https://magazynszum.pl/podcast/godzina-szumu-71-krystyna-piotrowska-dorota-jarecka/> [dost. 4.10.2023].

⁴⁷⁵ Cyt. za: *Źródła podmiotowości*, s. 57-58.

Równolegle, koncentracja na małym wymyku twarzy wyraża nieufność względem jedności wizerunku, i w tym bliska jest Piotrowskiej postawa amerykańskiego malarza i grafika nurtu hiperrealistycznego Chucka Close'a (1940-2021). Ten również bazował na fotografiach, które pokrytą gęstą siatką czekały na przeniesienie na płótno. W grafikach i obrazach malarskich kratka ta przez Close'a została wyeksponowana, aby podkreślić przedmiotowe traktowanie twarzy⁴⁷⁶. Na poły mechaniczny, powtarzalny gest artysty można określić mianem medytacyjnego, skupionego na budowaniu obrazów z drobnych elementów jak kwadraty czy odciski palca. Jak opisywała postawę Close'a Ewa Bobrowska,

[n]ie interesuje go synteza, harmonia, scalenie, organizacja, ale analiza detalu, którą uważa za obiektywną. Jest to postawa pewnego sceptycyzmu poznawczego, mającego swoje źródło w pojęciu Kartezjańskiej czystej, „jasnej i wyraźnej” wizji, obawiającej się zgubnej złudy iluzji i pozoru. (...) [B]rak tu wiary w scalającą moc ludzkiego rozumu, który posiada zdolność syntetyzowania i scalania autonomicznych wielości.⁴⁷⁷

Wariacyjne ułożenie fragmentów twarzy autorki na płaszczyźnie w grafikach z cykli „Ćwiczeń z portretu” i „Kadru” autorstwa Piotrowskiej wskazywać może na podobną polemiczną względem poczucia wewnętrznej i zewnętrznej jedności wyrażonej w historii zachodniego portretu.

Na sam koniec analizy „Ćwiczeń z portretu” powrócę do wizualnej siatki, o których właściwościach pisała Rosalind Krauss. W siatce zawarty jest bowiem rozległy magazyn znaczeń. W przeszłości używano jej w planach budowy średniowiecznych katedr, stanowiła podwalinę dla nowożytnych teorii perspektywy⁴⁷⁸ oraz wpisywano w nią renesansowe antyki. Oparcie obrazu na siatkach charakteryzuje przede wszystkim sztukę modernistyczną, czemu przysłużyła się niemiecka szkoła sztuki i rzemiosła Bauhaus. Zważywszy na rozległe rozmiary mapy tych kontekstów, chcę tylko ogólnie zaakcentować ogromną rolę siatek w kształtowaniu historii nowoczesnej grafiki. Jak wskazał szwajcarski grafik Josef Müller-Brockmann (1914-1996), pierwsze publikacje o sposobach pracy na siatkach, pomagających zorganizować elementy graficzne na powierzchniach, były dostępne już w drugiej połowie lat czterdziestych XX w. W swoim klasycznym podręczniku z 1981 r. „Grid systems in graphic

⁴⁷⁶ Portrety Close'a opisuje się często jako „pozbawione twarzy” (ang. *faceless*) – bez podobieństwa do kogokolwiek, bez tożsamości, J. Edkins, *Face Politics*, Nowy Jork 2015, s. 119-121.

⁴⁷⁷ Cyt. za: E. Bobrowska, *Autokreacja jako zamazanie umysłu*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2019, nr 27, s. 132-133.

⁴⁷⁸ Krauss nie zalicza renesansowej perspektywy do historycznych przykładów użycia siatek, ponieważ perspektywa dąży do uporządkowania widzialnych elementów na płaszczyźnie, a więc odzwierciedlenia rzeczywistości, podczas gdy siatka przyjmuje za cel odejście od realności, zob. R. Krauss, *Oryginalność awangardy...*, dz. cyt., s. 18.

design” (wydanie polskie „Systemy siatek w projektowaniu graficznym”⁴⁷⁹), Müller-Brockmann sformułował następujące cele projektowania na siatkach:

dążenie do porządkowania, wyjaśniania

dążenie do wnikięcia w istotę rzeczy, koncentracji

dążenie do obiektywizmu zamiast subiektywizmu

dążenie do zracjonalizowania procesów tworzenia i wytwarzania

dążenie do łączenia w całość formy, barwy i tworzywa⁴⁸⁰

W moduły o różnych wymiarach i zmiennej złożoności wpisuje się identyfikacje wizualne firm, strony drukowanych publikacji i materiałów promocyjnych, a także projektuje przestrzenie wystawiennicze, produkty czy meble w taki sposób, aby ich konstrukcje opierały się na porządku, czytelności i przewidywalności. Z siatek korzysta się również przy projektowaniu kompozycji dzieł malarskich, rysunkowych, graficznych – o czym zaświadcza również sam rysunek Piotrowskiej (niedatowany, rys. 126) z autoportretem wykonanym w akwatincie „Autoportret z ręką 3”. Podczas studiów na kierunku grafiki w poznańskiej PWSSP Piotrowska poznała podstawy projektowania graficznego i bez wątpienia wykonywała podobne szkice. Warto również wspomnieć o architektonicznym wykształceniu zdobytym w Krakowie w latach 1966-1972⁴⁸¹, które również miało wpływ na „widzenie za pomocą siatki prostych”⁴⁸². Projektowanie architektoniczne wymaga umiejętności przeprowadzania szczegółowych analiz przestrzennych, wielowarstwowego badania i szeregowania złożonych elementów, co ponownie legitymizuje „wyniki” laboratoryjnej strategii przyjętej przez Piotrowską – tak samo jak wybór technik litografii i offsetu. Druk płaski daje bowiem pełną swobodę w ekspresji formalnej oraz pozwala na produkcję dużych nakładów w dobrej jakości, dlatego po wynalezieniu ok. 1800 r. przez dekady służyła reklamie⁴⁸³. Gładkie powierzchnie arkuszy papieru z litograficznymi kompozycjami są pozbawione śladów bezpośredniej pracy rąk, i to głównie dzięki temu Piotrowskiej udało się stworzyć iluzję „laboratoryjnego”

⁴⁷⁹ J. Müller-Brockmann, *Systemy siatek w projektowaniu graficznym* tłum. M. Komorowska, Kraków 2020. Piotrowska nie mogła skorzystać z tego tytułu podczas pracy nad „Ćwiczeniami z portretu”, ale podręcznik ma charakter podsumowujący i rozszerzający wiedzę z poprzednich publikacji tego autora.

⁴⁸⁰ Tenże, s. 10.

⁴⁸¹ *70 lat Wydziału Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie : Monografia 1950/2020*, red. J. Cupryś, A. Dettloff i in., Kraków 2020, szczególnie rozdziały WAW'60 i WAW'70. URL: <https://files.cargocollective.com/c630843/MONOGRAFIA-WAW.pdf> [dost. 10.10.2022]

⁴⁸² Sformułowanie przejmuję za Juliuszem Żórawskim, krakowskim architektem i teoretykiem architektury, którego pośmiertnie wydana rozprawa „Siatka prostych” prezentuje pionierską w Polsce postmodernistyczną teorię psychologii architektury. Zob. tenże, *Siatka prostych o architekturze nadindywidualnej*, red. J. K. Lenartowicz, Kraków 2012.

⁴⁸³ F. Robertson, *Print Culture : From Steam Press to Ebook*, Abington, Oxon, 2013, w szczególności rozdział *Lithography and 'improper' printing*, s. 58-77.

chłodu własnych wizerunków. Ponadto, podporządkowanie rysunku zautomatyzowanym procesom przez litografię zbliża ją do druku komputerowego, a więc oddalonego od autora⁴⁸⁴. W dodatku, jak zauważył Sebastian Dudzik, wynikająca z tego neutralność to cecha współdzielona z bezstronnymi badaniami naukowymi⁴⁸⁵, co ponownie prowadzi do analitycznego charakteru autoportretów wpisanych w siatkę. Przytoczona na początku podrozdziału Krauss w tym samym tekście konstatuje, że „nie jest przesadą stwierdzenie, iż za każdą dwudziestowieczną siatką kryje się – niczym trauma, która musi być wyparta – symbolistyczne okno”⁴⁸⁶, czym jak klamrą spina poruszone tu wątki, ponieważ logiczna struktura autoportretu otwiera się na to, co dla Piotrowskiej najskrytsze i fundamentalne: ma „wpu[ścić] światło – lub ducha – do pokoju początkowo ogarniętego ciemnością.”⁴⁸⁷

W matrycy

Kolaż synonimów słowa „powtórzenie”⁴⁸⁸ zawiera multiplikację, repetycję, ponowienie, iterację, odtwarzanie, cytowanie, a w kontekście graficznym dodatkowo: kopiowanie, przedrukowanie, reprodukcje. Wykorzystanie matryc, fotografii i sprzętu kserograficznego pozwala na nieskończoną reprodukcję jednego obrazu. Powtórzenie jest wpisane w charakter medium graficznego dzięki reprodukcyjnej cesze matrycy oraz generalnej skłonności graficzek i grafików do wielokrotnego podejmowania danego tematu, powielania ujęć czy tworzenia cykli. Oprócz tego, Piotrowska niekiedy multiplikuje – nawet kilkakrotnie – twarze w obrębie tej samej kompozycji, nawarstwiając powtórzone powierzchnie. Pozwala jej na to także natura fotografii, którą, jak wspomniałam w poprzednim podrozdziale, wykorzystuje jako punkt wyjścia do tworzenia graficznej kompozycji. Sama artystka opowiadała o tym procesie następująco:

Idea, z którą przystępuję do pracy, wymaga najczęściej fotograficznej rejestracji obiektu. Jest to pierwsza transformacja rzeczywistości za pośrednictwem odbitki fotograficznej. Następnym krokiem jest montowanie zdjęć dające w efekcie nowy, nieistniejący uprzednio

⁴⁸⁴ S. Cubitt, *The Practice...*, dz. cyt., s. 38.

⁴⁸⁵ S. Dudzik, *Twarze i maski współczesnego druku płaskiego. Wprowadzenie historyczne*, w: *Wielość w jedności : litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku : materiały...*, dz. cyt., s. 319-326.

⁴⁸⁶ Cyt. za: R. Krauss, *Oryginalność awangardy...*, dz. cyt., s. 25.

⁴⁸⁷ Tamże, s. 24.

⁴⁸⁸ W ostatnich kilkunastu latach powstało w Polsce kilka opracowań problemu powtórzenia w praktyce artystycznej. Na wyróżnienie zasługuje praca badawcza Tomasza Załuskiego poświęcona modernistycznym koncepcjom powtórzenia (tenże, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008). Z kolei Magdalena Howorus-Czajka (taż, *Tropami wielokrotności...*, dz. cyt.) analizowała przykłady dzieł z różnych dziedzin artystycznych realizujących strategie powtórzenia. Wybór form urzeczywistnienia powtórzenia jest szeroki i nieoczywisty, ponieważ mieści i rekurencyjne układy labiryntu, i praktyki performatywne, i pismo. Wybrane przez badaczkę ramy czasowe mogą stanowić kontekst dla prac Piotrowskiej, ze szczególnym uwzględnieniem dzieł konceptualnych oraz tych używających linii i modułowości, jak w przypadku Wandy Czełkowskiej pracującej nad rzeźbiarskimi i malarskimi głowami w wielkopowierzchniowych strukturach.

obraz. Ten obraz zostaje skopiowany przy pomocy kopiarki. Otrzymana kopia zostaje poddana szeregowi modyfikacji za pomocą odrysowywania i innych podobnych technik.

Ten obraz zostaje następnie powiększony na kopiarce i poddany kolejnym podrysowywaniom. Jego ostateczna wersja zostaje jeszcze raz skopiowana, następnie przeniesiona na kliszę, a z niej przeniesiona na płytę miedzianą. Płyta poddana procesowi trawienia, polerowania, staje się matrycą.⁴⁸⁹

Pierwszym takim zmultiplikowanym autoportretem jest szczególnie mnie interesujący „Portret grupowy z Krystyną” z 1989 r., wykonany w technice akwaforty na blasze aluminiowej (rys. 127). To samo ujęcie twarzy *en face* autorka użyła jeszcze w latach dziewięćdziesiątych w wybranych akwafortowych autoportretach, na których prezentuje się wraz z mistrzami malarstwa⁴⁹⁰. Po kilkuletniej przerwie artystka powróciła do pomysłu wielokrotnego powtórzenia realizowanego w autorskiej kwasowo-malarskiej technice na wielkoformatowych blachach. Powstały wówczas grafiki: „Autoportret podwójny” o kompozycji analogicznej do „Portretu grupowego z Krystyną” (2008 (?), rys. 128), „Razem” z wizerunkiem widzianym z ptasiej perspektywy (2006, technika własna, rys. 129) oraz „Portret z Krystyną”, w którym również artystka występuje w turbanie, ale ujęta w *en trois quarts* (2007 r., rys. 130). Zbiór „autoportretów powtórzonych” dopełniają pozbawione tytułów wizerunki własne z lat 2007-2008 (rys. 131), tym razem w ujęciu do kolan i z wyciągniętymi przed siebie rękoma⁴⁹¹.

Co istotne, wymienione tu kompozycje pełnią dwojaką rolę. Są zarazem matrycami dla wykonanych odbitek, jak i pełnoprawnymi grafikami-matrycami włączanymi do prezentacji twórczości artystki. Choć Piotrowska nie zawsze korzystała z możliwości wykonania wydruków, to ten potencjał multiplikowania jest immanentnie wpisany we właściwości blaszanych plansz. Jak dowodził Sebastian Dudzik, eksponowanie matrycy we współczesnej grafice polskiej nie jest częste, lecz gdy już występuje, to służy podejmowaniu symbolicznego bagażu, jakim obarczona jest w swojej historii, przez znaczną część której pozostawała schowana poza zasięgiem oczu odbiorców⁴⁹².

⁴⁸⁹ Cyt. za: *Krystyna Piotrowska – grafika, rysunek*, kat. wyst., BWA, Łódź, 04-05.1992, nlb.

⁴⁹⁰ Artystka w latach 1992-94 zestawia swój wizerunek z autoportretowymi ujęciami Jana van Eycka (1390-1441), Rembrandta, Vincenta van Gogha (1853-1890) i Fridy Kahlo (1907-1954). Dalszym przetworzeniem tych kompozycji są prace zatytułowane „Pies Pontus w muzeach i galeriach świata”, w których postać kobiety zastąpiona jest pyskiem zwierzęcia. Cykl uzupełniają grafiki z innym ujęciem Piotrowskiej, do którego artystka pozowała z głową zwróconą w trzech czwartych obok Albrechta Dürera oraz ponownie Rembrandta. Artystka wybrała twórców umocowanych w tradycji wizerunków własnych, którzy wraz z nią współdzielą konkretne doświadczenie artystyczne.

⁴⁹¹ Podwojeniu uległy też figury bliskich, m.in. wizerunki męża w „Portrecie grupowym z Grzegorzem” (1990), „Portrecie podwójnym z Grzegorzem” (1995) „Kopiach” (1997) oraz twarz Izabeli Gustowskiej w „Portrecie grupowym z Izą” (1990).

⁴⁹² S. Dudzik, *Język procesu...*, dz. cyt., s. 80-97.

W interesującym mnie „Portrecie grupowym z Krystyną” dwie niemal takie same twarze artystki usytuowane są obok siebie, patrzą wprost na widza dużymi okrągłymi oczami o podkreślonych czarną kredką powiekach. Podłużny, owalny kształt twarzy dzieli na pół niemal idealnie prosty nos, na którym załamuje się ostre, padające z lewej strony światło. W odbicie prawa część policzka jest zaciemniona, podobnie jak czarne tło, które pochłania lokowane włosy (w matrycy – na odwrót). Wrażenie identyczności obu głów jest jednak złudne. Po przyjrzeniu się widać, że cienie inaczej kształtują owal twarzy, długość nosa i kontur ust, zmieniają też głębokość zmarszczek, przez co wizerunek po lewej zdaje się przedstawiać osobę nieco starszą od tej obok. Wiemy jednak, że do autoportretu posłużyło jedno ujęcie, a na dyskretne zróżnicowanie obu twarzy wpłynęła manipulacja środkami graficznymi.

Piotrowska w swojej praktyce za pomocą różnych technik graficznych, podmalowywania odbitek i matryc farbą, kopiowania na kserokopiarce⁴⁹³ i kolażowego wyklejania wzbogaca fakturę wyjściowego obrazu fotograficznego. Powierzchnia „Portretu grupowego z Krystyną” zyskała na materialności dzięki gęstej sieci kropek kalafonii i niejednorodnej plamy czerni z licznymi przetarciami w jej obrębie. Ruth Pelzer-Montada podobne ingerencje wpływające na unikalny charakter grafik nazywa „rezonującymi” śladami (ang. *resonant marks*)⁴⁹⁴. Wtłoczenie w obraz tego indywidualnego pierwiastka ma na celu odejście od „automatycznej” perfekcji oraz iluzyjnej oczywistości fotografii na rzecz znacznego „zwolnienia” (*deceleration*) percepcji⁴⁹⁵. Efekt został osiągnięty dzięki plastyczności technik druku, która wzmaga potencjał materialny, dotykowy i procesualny, unaoczniając nacisk – a więc i czas, i energię włożoną w pracę twórczą – niezbędny podczas procesu odbicia⁴⁹⁶ oraz przedłużając czas trwania i oglądu obrazu (foto)graficznego. Wpływ na wrażenie spowolnienia ma również wielokrotne zjawianie się postaci Piotrowskiej w obrębie kompozycji, ponieważ „rozciąga” to jej wizualną obecność, sprawia, że „jest jej pełno”. Warto przywołać w tym miejscu termin „haptyki poszerzonej” związanej z Uniwersytetem Artystycznym badaczki Marty Smolińskiej), odnoszący się nie tylko do zmysłu dotyku

⁴⁹³ Urządzenia do kopiowania dokumentów i zdjęć są traktowane jako narzędzia graficzne. Już Andy Warhol wykorzystał jej działanie do tworzenia oryginalnych dzieł; zob. S. Suzuki, *Print People: a Brief Taxonomy of Contemporary Printmaking*, „Art Journal” 2011, nr 70, s. 10. W grafice polskiej kserokopiarki intensywnie używał m.in. Leszek Leo Małysa (1953-2001) w cyklu „Stany świadomości” (1980).

⁴⁹⁴ G. Currie, *The Invisible Surface : Painting, Photography, Cinema*, wykład wygłoszony na Wydziale Filozofii Uniwersytetu w Edynburgu, 11.12.2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bggh89GIXPY> [dost. 2.06.2023]

⁴⁹⁵ R. Pelzer-Montada, *Deceleration Through the Imprint: Photo/graphic interactions in contemporary art*, „photographies” 2018, nr 11, s. 3-30.

⁴⁹⁶ Por. uwagi na temat drzeworytów C. Baumgartner zob. R. Pelzer-Montada, *Deceleration Through...*, dz. cyt., s. 20.

i wzroku, jak w teorii austriackiego historyka sztuki Aloisa Riegla⁴⁹⁷, ale i pozostałych zmysłów oraz pracy wyobraźni, pamięci i empatii. Termin znajduje zastosowanie w omawianych grafikach Piotrowskiej, ponieważ wymagają one percepcyjnej uważności ze względu na bogatą powierzchnię blach oraz odbitek na papierze. Siła działania kwasu pozostawiła na obu powierzchniach mikrowypukłości, które zobaczyć i poczuć można jedynie w bliskim kontakcie. Poza tym, autorka porusza w tej i wielu innych pracach problemy ulotności i ułomności pamięci, zachęcając również samych odbiorców do przywołania obrazów mentalnych. Dzięki graficznym interwencjom „Portrety grupowe” przeciwstawiają się więc lakoniczności obrazu fotograficznego i wywoływanej przez niego obojętności⁴⁹⁸.

Zwolniona percepcja autoportretu pozwala na skupienie się na podmiotowości powtórzonych wizerunków artystki. Piotrowska to powtórzenie ujęła w kategorii „fenomen[u] dwoistości”, tłumacząc je tym, że „nieustannie konfrontujemy widzenie siebie samych z widzeniem nas przez innych, z poczuciem tego, jacy jesteśmy, a jacy chcielibyśmy być.”⁴⁹⁹ Poczucie to zdaje się lokować bliżej negatywnych emocji, bliżej kompleksów i wstydu, a nawet prowadzić nawet do zaburzeń osobowości. W tym sensie, przejęty przez kulturę psychologiczny koncept rozdwojenia jaźni został utrwalony jako topos bliźniaka uśmierconego w okresie prenatalnym. A sam tytuł autoportretu „Portret grupowy z Krystyną” wskazuje właśnie na to immanentne, mentalne rozszczepienie: we mnie jest kilka ja⁵⁰⁰. Cień obecności nienarodzonej siostry czy brata nosić mielibyśmy w sobie przez całe życie, co objawia się poczuciem ciągłej straty, a w innym ujęciu dzięki bliźniaczej części sami stajemy się swoimi krewnymi⁵⁰¹. Piotrowska zestawia więc oblicze własne i te siostrzane, unaoczniając wzajemną bliskość, ale i powątpiewanie w wewnętrzną integralność. Innymi słowy, wyraża ważny ubytek w pojmowaniu siebie jako całości. Odnosi się także do tego, co przeszłe (prenatalne, dziecięce itd.), i do czego się nieustannie wraca, a to wpływa na stan długotrwałej melancholii. Stan ten według freudowskiej klasyfikacji rzeczywiście może być reakcją na utratę, ale niekoniecznie związaną z konkretną osobą, lub może skutkować tożsamościowym rozszczepieniem, gdyż

⁴⁹⁷ A. Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, Wiedeń 1927.

⁴⁹⁸ R. Pelzer-Montada, *Deceleration Through...*, dz. cyt., s. 20.

⁴⁹⁹ Cyt. za: K. Piotrowska, *Krystyna Piotrowska : Zachować przeszłość*, rozm. E. Dzikowska w: *taż, Artyści mówią ...*, dz. cyt., s. 200.

⁵⁰⁰ Jeszcze inny sposób odczytania dwóch twarzy zaproponowała Anna Szyjewska-Piotrowska, która przywołała dwie twarze Janusa z rzymskich mitów czy dwojaką naturę Chrystusa. Zob. *taż, Po-twarz...*, dz. cyt., s. 35-36.

⁵⁰¹ H. Schwartz, *The Culture of the Copy : Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, Nowy Jork 2014, s. 21.

dwie wersje ja występują przeciw sobie⁵⁰². Podobnie odczytuje się prace Izabelli Gustowskiej z cyklu „Względne cechy podobieństwa” (1979, offset, rys. 132), w którym zwielokrotnione wizerunki służyły artystce (mającej bliźniacze rodzeństwo) do przeprowadzenia analizy nad (nie)przystającymi do rzeczywistości reprodukcjami twarzy i ciała⁵⁰³. W tekście do wystawy „Pamiętam jak... Pamiętam że...” historyk sztuki Paweł Leszkowicz pisał o tym, że

odbicia, zwierciadła, podwojenia (...) wykorzystywane [są] po to, aby oddać doświadczenie egzystencji jako labiryntu wielu rzeczywistości, w których jesteśmy zgubieni, ale i powielani, przekraczamy swoje życie, istniejemy w wielu wymiarach. Jest to model otwarcia na bogatą imaginacyjną wielość rzeczywistości oraz rodzaj wewnętrznej i intelektualnej wolności.⁵⁰⁴

Leszkowicz zwrócił również uwagę na kontekst popularnej w Polsce w latach osiemdziesiątych XX w. literatury z nurtu realizmu magicznego, dzięki której czytelnicy uciekali od politycznie burzliwej rzeczywistości.

Tym samym zwielokrotnione autoportrety Piotrowskiej wpisują się w dyskurs o funkcji i statusie multiplikacji i powtórzenia, który, choć nadal toczy się na łamach akademickich, dotyka głównie grafiki tradycyjnej. Dominuje w nim model „powtórzenia dyferencyjnego” autorstwa Gillesa Deleuze’a. Francuski filozof położył akcent na immanentną odmienność odbitek wynikającą z innych warunków panujących przy kolejnym powieleniu⁵⁰⁵. O powtórzeniu i jego twórczym potencjale pisałam więcej w rozdziale poświęconym Leonowi Wyczółkowskiemu, odnosząc tę kategorię do kopiowania tych samych ujęć w ramach koncentracji kadru. W grafice artysty młodopolskiego dyskusja koncentrowała się na wykonanych odbitkach, zaś przypadek Piotrowskiej pozwala przenieść ciężar na samą matrycę, która ukazuje oryginalny charakter tych grafik artystki, które wykonała na blachach aluminiowych. Zwracają one uwagę swoją formą, gdyż są równocześnie formami do wykonania odbitek, ale i pełnoprawnymi kompozycjami. Otwiera to pole do dyskusji o funkcjach matrycy w praktyce twórczej artystki.

Narzędziem przydatnym do odczytania matrycowych prac okazuje się krytyczna względem fallocentrycznej psychoanalizy Freuda i Jacquesa Lacana teoria izraelskiej malarki i pisarki Brachy Lichtenberg Ettinger (ur. 1948)⁵⁰⁶. Ettinger oraz Piotrowska są

⁵⁰² S. Freud, *Żaloba i melancholia*, w: tenże, *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 149-150.

⁵⁰³ M. Kitowska-Łysiak, *Izabella Gustowska*, Culture.pl, 2004, URL: <https://culture.pl/pl/tworca/izabella-gustowska> [dost. 14.11.2022]; S. Witkowska, *Polski feminizm – paradygmaty*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2018, s. 216-219.

⁵⁰⁴ Cyt. za: P. Leszkowicz, *Izabella Gustowska...*, dz. cyt., s. 12.

⁵⁰⁵ G. Deleuze, *Różnica i...*, dz. cyt., s. 33.

⁵⁰⁶ B. L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, Minneapolis 2006.

przedstawicielkami tzw. „drugiego pokolenia”, dziećmi Żydów ocalałych z Zagłady⁵⁰⁷, co pozwala zarysować zbieżność perspektyw obu artystek, gdyż „dzieci ocalonych są nosicielami obciążeń psychicznych swoich rodziców, naznaczonymi «blizną bez rany» i uosabiającymi utratę i żalobę spowodowane wypadkami, których nie doświadczyli oni osobiście”⁵⁰⁸. Centralnym terminem w teorii Ettinger jest *matrix* (łac. macierz, matka) definiowana jako „złożony aparat wzorujący się na tym elemencie kobiecego/prenatalnego spotkania – nie fuzji – który sytuuje każdy *stający-się-przyszły-podmiot* (...) w relacji do kobiecej cielesnej specyfiki i jej spotkań, traumy, *jouissance*, pasji, fantazji oraz pragnienia.” (wyróżnienie: B. L. Ettinger)⁵⁰⁹. Innymi słowy, *matrix* jest obszarem współdzielonym przez matkę i dziecko, przestrzenią tzw. *metramorfozy* (łac. *metrium* – łono, macica), w której dochodzi do twórczej wymiany afektów wywołanych m.in. dotykiem i naciskiem⁵¹⁰. W dużym uproszczeniu, macierzowość⁵¹¹ (ang. *matrixiality*) przywraca sprawczość matce podczas kształtowania tożsamości dziecka/ Innego, ponieważ łono nie jest jedynie pasywną przestrzenią. Łączy ich wzajemna, choć pozapoznawcza relacja, w efekcie której dziecko nosi w sobie ślady traum i emocji matki. Podsumowując słowami brytyjskiej historyczki sztuki Griseldy Pollock z tekstu towarzyszącego katowickiej wystawie malarki, „Ettinger odkrywa i przyjmuje koncepcję ludzkiej zdolności do współ-czującego i pełnego pasji [*com-passionate*] stanu połączenia. Zgodnie z jej hipotezą taki stan połączenia już od zawsze wyłania się wewnątrz niedoszonego jeszcze ludzkiego podmiotu”⁵¹².

Ettinger powtarza ten sam kadr podobnie jak robi to Krystyna Piotrowska, z tym, że izraelska twórczyni multiplikuje fotograficzne archiwa konfliktów wojennych. W słynnym cyklu „Eurydice” (Eurydyka), nad którym pracuje od 1992 r., wybiera ujęcie nagich kobiet prowadzonych na rozstrzelanie. Fotografie przetwarza na fotokopiarce, podmalowuje je i korzysta z pozaartystycznych materiałów (np. piasku) tak długo, aż figury tracą swoją dosłowną formę i przemieniają się w widma spowite wielobarwną mgłą (rys. 133). W optyce

⁵⁰⁷ Literatura dotycząca głosu, reprezentacji i twórczości drugiego pokolenia tylko w polskiej kulturze jest bogata. Zob. m.in. D. Głowacka, *Świadkowie wbrew sobie: strategię pamięci Holocaustu w twórczości plastycznej kobiet „drugiego pokolenia”*, „Artmix” 2009, nr 22. URL: <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/14392> [dost. 9.10.2023]; A. Kuchta, *Wobec postpamięci. Tożsamość drugiego pokolenia po Holokauście w świetle zjawiska postpamięci na podstawie wybranych przykładów współczesnej polskiej literatury wspomnieniowej*, Kraków 2020.

⁵⁰⁸ D. Głowacka, *Świadkowie wbrew...*, dz. cyt.

⁵⁰⁹ B. L. Ettinger, *The Matrixial...*, dz. cyt., s. 141, tłum. za: A. Kisiel, *Nie do powiedzenia : o głosie u Lacana, Ettinger i Woodman*, "Er(r)go : teoria, literatura, kultura " 2016, nr 2, s. 85.

⁵¹⁰ Tamże, s. 64-65.

⁵¹¹ Takie tłumaczenie przyjmuję za Michałem Kisiel, zob. G. Pollock, *Trauma, czas i malarstwo: Bracha Ettinger i estetyka macierzy*, tłum. M. Kisiel, w: *Bracha L. Ettinger : Eurydyka - Pieta*, red. A. Chomik, Katowice 2018, s. 45-65.

⁵¹² Tamże, s. 57.

Ettinger współistnienie mnogich wizerunków w macierzystej przestrzeni jednocześnie kumuluje oraz osłabia traumatyczny ciężar. Powtórzone twarze konfrontują wymiar osobistego cierpienia i stanowią dowód na to, że obarczonych traumą jest więcej, nieskończenie – zważywszy na potencjał multiplikacyjny matrycy – więcej. Tak jest też w autoportretach Piotrowskiej, w których jej twarz zostaje wielokrotnie powtórzona. Osobiste wątpliwości, które trapią obie autorki (tożsamości kobieca i żydowska, granice samopoznania, procesy zapamiętywania i zapominania), oprócz tego, że stanowią intymny dokument ich emocjonalności, a w przypadku prac polskiej graficzki także zmian jej twarzy i ciała, wpisują się w szeroki wachlarz uniwersalnych problemów oraz doświadczeń metaforycznie „wyrytych” na twarzy człowieka. Wielokrotne twarze Piotrowskiej balansują więc między intymnym doświadczeniem ich autorki a ponadjednostkowymi tożsamościowymi problemami. Ponadto, przetwarzanie tych samych ujęć autoportretowych z tą samą intensywnością na odbitkach i matrycach zrównuje ich istotność, a nawet – dzięki teorii Ettinger – pozwala znaleźć w praformie unikalne cechy obrazu. Należą do nich: emocjonalny gest wydrapania, wtłoczenia obrazu siłą narzędzi lub za pomocą kwasu, bliskości z twórczynią, potencjał mnożenia obrazów-odbitek.

Wspomnianą relację matki i dziecka/ Innego na prawie metafory można przenieść na związek Krystyny Piotrowskiej i graficznej matrycy. Wybrane przez artystkę techniki kwasowe pozwalają artystce dosłownie „(wy)trawić” trapiące ją pytania o własnym wyglądzie i charakterze, „weźreć się” w twardą, chłodną materię aluminium, pokonać i oswoić nieprzystępny materiał – zarówno ten fizyczny, jak i mentalny. O ile w praktyce Ettinger nośnikami są widmowe kształty, kolory purpury i czerwieni oraz pył osadzony na powierzchni obrazów, u Piotrowskiej są to białe plamki budujące powierzchnię ciała jej wizerunku i szorstka powierzchnia jej grafiko-matryc. Gradacja wielkości plam koloru odpowiada za budowę detali wyglądu jej postaci, w szczególności mięsistych porów skóry i zmarszczek. Tylko bliższa inspekcja np. „Autoportretu podwójnego” ujawnia bogatą powierzchnię grafiki i jej reliefowy rysunek, wklęsłości którego, wraz z malarską podmalówką tła, zdradzają różnice między zestawionymi wizerunkami graficzki. Taki dokładny akt oglądu uświadamia odbiorcom trud poniesiony w wielostopniowej multiplikacji swojego obrazu, siłę kwasu żrącego powierzchnię blachy. Sama Ettinger, cytowana przez Pollock w tym samym artykule, upatruje piękno tkwiące w wybranych dziełach sztuki współczesnej jako miejsce spotkania, otwarcia się autora i odbiorców na traumę⁵¹³. Perspektywa ta może zwrócić podmiotowość blaszanym matrycom

⁵¹³ Tamże, s. 62.

Krystyny Piotrowskiej, którą urzeczywistnia się w przestrzeniach wystawienniczych, gdy status matryc zostaje zrównany z odbitkami, a obecność odbiorców dodatkowo sankcjonuje emocjonalną i fizyczną sferę ulokowaną na powierzchni blach.

Silnie emocjonalny wydźwięk, tym razem dzięki drobnej malarskiej interwencji, zyskują zwłaszcza dwie prace, fotografie zatytułowane „Oczy niebieskie – życie królewskie, oczy czarne – życie marne” z 2005 r. (rys. 134) i w o dwa lata późniejsza, już przytoczona grafika „Portret z Krystyną” (rys. 127). Piotrowska w obu przypadkach zestawia w horyzontalnym układzie dwa pozornie takie same wizerunki: w pierwszym z wymienionych obrazy swojej matki w dojrzałym wieku, w drugim zaś własne autoportrety⁵¹⁴. Zdublowane twarze różnią się tym, że te usytuowane po lewej stronie mają podmalowane na niebiesko oczy, a oczy figur po prawej pozostają czarne. Ideę Piotrowska zaczerpnęła z popularnej rymowanki, która służy też za tytuł pracy poświęconej matce. Choć w wierszyku wymienione są też inne możliwe koloru oczu, graficzka wybrała te, które odnoszą się do aparycji Żydów i związanego z nią historią antysemityzmu. W „The Jew’s Body”, zbiorze esejów poświęconych temu zagadnieniu w XIX i XX w., amerykański historyk Sander L. Gilman omówił poszczególne cechy fizjonomii Żydów na podstawie tekstów Freuda, faszystowskich pseudonaukowych opracowań oraz innych tekstów historycznych i kulturalnych publikowanych do 1989 r.⁵¹⁵ Jedną z cech charakterystycznych wyglądu Żydów miały być czarne oczy oraz zimne, mocne spojrzenie – opisywane już w 1621 r. w „The Anatomy of Melancholy” (ang. „Akademia melancholii”) przez angielskiego akademika Roberta Burtona (1577-1640). Choć te i inne cechy utożsamiane z żydowskim pochodzeniem, jak duży, garbaty nos czy ciemniejszy kolor skóry, zdążyły właściwie zaniknąć wśród Żydów ze Wschodniej Europy jeszcze pod koniec XIX w.⁵¹⁶, to m.in. na ich podstawie kategoryzowano społeczeństwa pozostające pod rządami Nazistów. Piotrowska odniosła te „reguły” do wyglądu swojej matki, która dzięki swoim jasnym włosom i oczom uniknęła wtrącenia do getta. Niewielka zmiana w wyglądzie, tu sprowadzona do niebiesko zamarkowanych źrenic, decydowała o życiu lub skazywała na śmierć. Ponad pół wieku po Holocauście, dojrzała, żyjąca w bezpiecznym miejscu Piotrowska aplikowała tę jasną barwę na swoje oczy w podwójnym autoportrecie. Ciemne tony skóry oraz otaczająca postaci czerń kontrastuje z białym turbanem szczelnie okrywającym włosy. To on być może służy za jasną, blond fryzurę lub ma za zadanie całkowicie zakryć czarne pasma, które w rzeczywistości nosi artystka. W każdym razie, wraz z zestawieniem

⁵¹⁴ Wizualny eksperyment artystka przeprowadziła również na wizerunkach swojego męża.

⁵¹⁵ S. L. Gilman, *The Jew's body*, Nowy Jork, Londyn 1991.

⁵¹⁶ Tamże, s. 177.

dwóch wizerunków o różnych kolorach oczu Piotrowska zadaje pytanie, jaki los spotkałby ją dekady temu, gdyby była na miejscu swojej matki: czy hitlerowcy wzięliby ją za Żydówkę? Za tym pytaniem kryje się rozstrzygnięcie losu jej – i milionów innych osób o żydowskim pochodzeniu.

Subtelne podmalowanie oczu na jasny, niebieski kolor to w mojej ocenie wprost wyrażona refleksja autorki dotycząca własnej tożsamości – być może zakomunikowana najbardziej dosłownie spośród licznych jej autoportretów. Błękitne i czarne oczy odnoszą się bowiem otwarcie do jej historii rodzinnej (zarówno matki, jak i bardzo religijnej babki) oraz wątpliwości dotyczących swojego miejsca w mikro i makro historii, w kulturze i religii Żydów. Te zaczęły się już w dzieciństwie – jak sama opowiadała podczas panelu dyskusyjnego zorganizowanego w Domu Pamięci Żydów Górnosląskich z okazji 50. rocznicy Marca '68:

Miałam 14 lat, kiedy w szkole, w liceum Rymera, powiedziano mi, że jestem „Żydówką”.
Poszłam do mamy i powiedziałam: „Mamo zwariowali, Jurek zwariował. On może powiedzieć, że jestem brzydka, taka, siaka, głupia, ale nie, że jestem Żydówką”.
Na to moja mama zaczerpnęła powietrza i odparła: „Wiesz, moi rodzice byli Żydami”.
Nie miała więc odwagi czy chęci przyznać się, że sama jest Żydówką, nie chciała się identyfikować, dlatego „winą” obarczyła swoich rodziców.
Od tej pory zaczęłam żyć inaczej⁵¹⁷.

Od nastoletniej „inwektywy” rozpoczął się proces poddawania własnej tożsamości pod wątpliwość. Wahania tej natury wykraczają jednak poza kontekst żydowski, artystka spędziła bowiem kilkanaście lat na emigracji w Szwecji, w kraju, którego stereotypowy mieszkaniec również jest blondynem o jasnych oczach, choć sama, jak przyznaje, „[n]igdy nie myśla[ła], że bycie mniejszością jest czymś złym.”⁵¹⁸ Dzięki temu doświadczeniu wizerunek własny Piotrowskiej zyskuje uniwersalną interpretację, w której podmiot odczuwa niedopasowanie względem otaczającej grupy. „Portret z Krystyną”, oparty na dwuelementowej budowie kompozycji, wprost komunikuje o podwójności identyfikacji – ja i nie-ja – w której antagonizm zmienia się w zależności od kontekstu (historii rodziny, emigracji itd.), przez co podważa spójność odczuwanej tożsamości. To praca wyróżniająca się spośród innych wizerunków własnych, w których to nie emocjonalny i pamięciowy proces tworzenia wyznacza centrum znaczeń, tylko postawa odbiorcy – jego wiedza, empatia i spostrzegawczość – rzutuje na ostateczną interpretację podwójnych wizerunków własnych.

⁵¹⁷ A. Namysło, J. Neja, *Ciągle jestem Żydem. Ciągle jestem Polakiem. Zapis dyskusji*, „Czasypismo” 2018, nr 2 (14), s. 180-181.

⁵¹⁸ K. Piotrowska, *Wróciłam, bo...*, rozm. A. Czoska, „Miasteczko Poznań” 2003, nr 1, s. 41.

Warstwy twarzy

Autoportrety graficzne Krystyny Piotrowskiej powstawały w wyniku nawarstwiających się reprodukcji obrazu. Podstawowy proces w pracy graficznej przebiega na ogół następująco: powstały w oku obraz zostaje zachowany w pamięci i ciele, następnie chwyta go obiektyw aparatu fotograficznego, a wydruk tego zdjęcia artystka przenosi na matrycę, by finalnie przenieść go na odbitki. Droga powstania wielu grafik Piotrowskiej zostaje dodatkowo urozmaicona kilkukrotnym odbijaniem, kopiowaniem, przerysowywaniem, nanoszeniem poprawek – liczby przetworzeń jednego obrazu nie sposób często zliczyć. Przy każdej zmianie obraz ulega przekształceniom przez filtr osobistej percepcji i ciało – bo ono również jest „producentem obrazu”, jak określa to Hans Belting w „Antropologii obrazu” – i właściwości każdej z użytych technologii.

W tym nakładaniu się różnych obrazów podczas graficznego procesu Piotrowska widzi paralelę do upływającego czasu. Kiedy na dany kadr nadpisują się inne obrazy i wydarzenia, część ulega zatarciu i skrzywieniu przez nagromadzone emocje czy doświadczenia. Wrocławska artystka i wykładowczyni Aleksandra Janik ujęła to podobnie:

Warstwy obrazu, grafiki, tekstu przypominają swoją strukturą warstwy pamięci z jej obrazami, myślami, wspomnieniami, wyobrażeniami. Każda z warstw może być pojedynczo modyfikowana, usuwana lub przesuwana względem innych. Kiedy zestawimy je razem, otrzymamy propozycję obrazu, jawiącego się jednak zawsze jako jedna z wielu możliwych kombinacji. Tak jak pamięć, która płata nam figle, która utrwała to, co sama chce zatrzymać, niekoniecznie to, co my chcemy zapamiętać.⁵¹⁹

W obu wypowiedziach artystki łączą subiektywność wrażeń towarzyszących upływowi czasu z wariacyjnością sztuki graficznej. Paralela ta ujawnia się już na poziomie semantycznym. W języku angielskim czasownik *to imprint* oznacza, oprócz odcisnięcia czegoś w czymś, także trwałe zapisanie czegoś w pamięci. Podobnie w języku polskim funkcjonuje sformułowanie „odcisnąć w pamięci”⁵²⁰. Zwrot ten wywodzi się od słynnych słów Sokratesa, w których ten porównał pamięć do woskowej tabliczki⁵²¹. Pogląd, że odcisnięty w „woskowej” pamięci obraz reprezentuje przeżyte doświadczenie długo dominował w nowożytnej filozofii umysłu. W aktualnych badaniach kognitywnych przywoływanych w tekście australijskiej artystki Deidre Brollo (ur. 1974) dotyczącym przedstawień problemu zapomnienia we

⁵¹⁹ A. Janik, *Autorefleksja*, w: *Wrocławska Szkoła Grafiki*, red. J. Szewczyk, D. Miłkowska, Wrocław 2012, s. 116.

⁵²⁰ D. Brollo, *Untying the knot: memory and forgetting in contemporary print work*, w: R. Pelzer-Montada, *Perspectives on...*, dz. cyt., s. 196-206.

⁵²¹ Platon, *Teajtet*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2002, s. 191d.

współczesnej grafice oraz według antropologii obrazu Beltinga model trwałej „tabliczki” zostaje zastąpiony dynamicznym, kreatywnym i afektywnym procesem przywoływania obrazów, tak bowiem wygląda faktyczny proces przypominania sobie czegoś. W tym świetle akt wspominania nie jest jednorazowym sięgnięciem do repozytorium sokratejskich odcisków, tylko sklejeniem rozproszonych po ciele i zniekształczanych przez percepcję różnych zapamiętanych wątków obrazowych, emocjonalnych, słuchowych itd.

Porównywalnym do kreatywnego procesu zapisu i ponownego odczytywania wspomnień jest generalna „natura *homo graphicus*”, która objawia się skłonnością do wielotorowego, złożonego myślenia o sztuce. Ten graficzny sposób myślenia określony przez Dorotę Folgę-Januszewską jako intelektualny, rozbudowany proces wiedzy „do złożonych i wymagających wrażliwości i przebiegłości działań, zwanych procesem graficznym”⁵²². Konieczność przystosowania się do specyficznej, długiej pracy opartej na wiedzy i pracy pamięci uczy pokory wobec materii oraz cierpliwości, gdyż poszczególne etapy tworzenia (moczenie, wytrawianie, szlifowanie, schnięcie) poprzedzone są oczekiwaniem na transformację materiału. Dodatkowym utrudnieniem jest nieodwracalność wielu z graficznych efektów. Z reguły więc graficzne myślenie uwzględnia jeszcze kalkulację ewentualnych błędów, sposoby ich uniknięcia, ale i twórcze przetworzenie ewentualnych niepowodzeń. Planując, twórcy nie tylko wybiegają myślami do przodu – do końcowego obrazu – ale i cofają się, by zapobiec błędom, które jeszcze się nie wydarzyły⁵²³. Tym samym w osadzonym w czasie intelektualnym procesie zacierają się granice przeszłości i przyszłości, podobnie jak wcześniej w aktach zapamiętywania oraz zapominania słów, obrazów, wydarzeń. Jacques Derrida zauważył tę nieciągłość czasu i opisał terażniejszość jako złożoną z trzech modułów: przeszłego teraz, obecnej chwili oraz przyszłego teraz, wskazując na czasowe rozproszenie i przenikanie tego, co było z tym, co będzie⁵²⁴. I to właśnie procesualny potencjał grafiki pozwala doświadczyć czasu w jego pełnym derridańskim rozciągnięciu. Krystyna Piotrowska w swoich autoportretach za pomocą „rezonujących śladów”, multiplikowania twarzy, wielokrotnego odbijania kompozycji i przerysowywania tego samego ujęcia stara się zatrzymać czas, rozciągnąć to „obecne teraz” możliwie jak najbardziej. Celem artystki jest być może – jak spekuluje Izabela Gustowska – uniknięcie zapomnienia⁵²⁵.

⁵²² Cyt. za: D. Folga-Januszevska, *Grafika Gra...*, dz. cyt., s. 14.

⁵²³ *Błąd w grafice*, red. I. Łęska, Katowice, Cieszyn 2016.

⁵²⁴ A. Marzec, *Widmontologia : Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 192-193.

⁵²⁵ O zapanowaniu nad umykającą codziennością za pomocą multiplikacji mówiła Izabela Gustowska, zob. też, G. Dziamski, *Rozmowa...*, dz. cyt.

Piotrowska ma wiele sposobów na przeciwdziałanie ułomności pamięci. Korzystanie z różnych form graficznych jest jedną z nich. Odcisnięcie trwałego śladu w materii daje bowiem poczucie trwałości, a nawet nieśmiertelności, wzorem najstarszych obrysów dłoni w jaskiniach wykonanych w technice szablonu czy innych utrwalonych w kulturze starożytnej odcisków, jak monety z wizerunkami Cezara⁵²⁶. Również fotografia służy zatrzymywaniu czasu. Sposobem niezwiązanym z warsztatem jest symboliczna próba koncentracji na małym fragmencie twarzy – jak w cyklu „Kadr” – a nie na jej całości. Kompozycje tych grafik oparte są na czterech symetrycznych kwadratach z fragmentami twarzy, których wybrane obszary przy oku i powiece wyodrębnione są dodatkowo grubą czarną ramą (np. „Kadr 2”, 1982, offset, rys. 135). W ten sposób autorka celowo podporządkowała uwadze odbiorcy tylko szczegół całego wizerunku, ponieważ zwiększa szansę na to, aby został on w pamięci dłużej niż całe fizys. Być może Piotrowska skłania się też ku praktyce wspomnianego już Chucka Close’a, który uważa detal obrazu za jedyny wiarygodny nośnik informacji.

Temat lęku przed zapomnieniem również został przez Piotrowską podjęty po to, by go symbolicznie „rozbroić”. W czterech litograficznych kolażach zatytułowanych „Autoportret” z 1982 r. graficzka zwizualizowała rozpad obrazu spowodowany ulotnością pamięci, ukazując stan, do którego za wszelką cenę nie chce dopuścić. Autoportrety zostały wykonane przez zasłonięcie niektórych partii arkusza kawałkiem (w pierwszej z prac) lub kawałkami (w kolejnych) wydartego, żółtawego papieru jeszcze przed odbiciem mimetycznego, ołówkowego rysunku swojej twarzy. Po przeniesieniu obrazu uśmiechniętej, patrzącej na wprost roześmianymi oczami artystki z matrycy na arkusz część karteczek autorka zgmiotła i oderwała, a następnie przytwierdziła do dolnej partii arkusza tak, jak gdyby „odpadły” od twarzy. W efekcie tam, gdzie karteczek brakuje, widnieją na powierzchni graficznych wizerunków puste, białe wyrwy. Piękna, radosna twarz graficzki ulega w ten sposób znaczącej deformacji, zwłaszcza w „Autoportrecie I” (1982, rys. 136), w którym niemal cała twarz odbita na żółtym papierze została oderwana od czoła i prawego oka. Zgięty kawałek arkusza dramatycznie wisi na policzku i zdaje się powoli odpadać od głowy. Iluzyjny proces zacierania pamięci i efektownego „rozbioru” twarzy zdaje się być wyjątkowo bolesnym dla wymazywanej osoby, której obraz ulega destrukcji kawałek po kawałku. Istotnym dopełnieniem znaczenia „Autoportretów” jest to, że każda z kompozycji z cyklu została wykonana tylko w jednym egzemplarzu (podczas gdy grafiki z innych cykli mają przynajmniej po kilka odbitek w edycji), co zdaje się sugerować, że raz zapomnianej twarzy – twarzy w konkretnym momencie, emocji,

⁵²⁶ *La Ressemblance*, s. 71-72.

stanie – nie można ponownie „odbić” w pamięci. Nie da się bowiem powrócić do tej jednej chwili, bo powstaje już inny obraz, inne wspomnienie. Grafiką o silnym symbolicznym ciężarze jest również jeden z „Autoportretów z pamięci” (1984, litografia, kolaż, rys. 137). Przerysowany ze zdjęcia wizerunek zwróconej ku odbiorcy artystki ze związanymi włosami i podkrążonymi oczami został pozbawiony kluczowych fragmentów twarzy przez usytuowanie na środku twarzy dwóch białych linii formujących się w wielki „X”. Brakujące fragmenty nosa, oczu i kawałka ust w tej samej wielkości zostały rozrysowane obok na dwóch tak samo ułożonych ścinkach papieru. Zatem w tym graficznym kolażu Piotrowska iluzorycznie „zdjęła” fragment swojej twarzy za pomocą olbrzymiego „plastra”, który eksponuje tuż obok. Wydaje się, że przesłanie artystki zawiera się nie tyle w skojarzeniu z ostrzegawczym piktogramem alarmującym przed zapomnieniem, co w nadziei na to, że nawet skreślony, wybrakowany obraz twarzy ma moc ujawnienia się i dopełnienia w innym wymiarze – na przykład w pamięci innej osoby.

Podsumowując, warstwowość autoportretów Krystyny Piotrowskiej ma swoje dwa źródła. Pierwszym jest specyficzne upodobanie przedstawicieli *homo graphicus* do wielokrotnego przekształcania rzeczywistości, które pozwala na wizualne i semantyczne oddalenie od źródła oraz przepracowanie w matrycy podejmowanego tematu. Drugim jest zaś przekonanie artystki o potężnej roli pamięci indywidualnej i zbiorowej w konstruowaniu świata, ujawnianej m.in. w sposobach przekazywania wiedzy i budowania tożsamości, kształtowaniu polityki historycznej. A poza tym uniwersalnym przesłaniem, tysiące wykonanych reprodukcji i multiplikacji autoportretów są prywatnym świadectwem złożonego spojrzenia Piotrowskiej na zmieniającą się – przemijającą – naturę kobiety, graficzki, Polki o żydowskich korzeniach.

Wnioski

Sednem graficznych poszukiwań Krystyny Piotrowskiej na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. jest rozpisany na dziesiątkach kompozycji, rozciągnięty w czasie dialogu artystki z procesem graficznym. Jeżeli kierować się sugestią grafika Mariusza Pałki i zrównać materię graficzną z „duszą dzieła graficznego” (ponieważ „warsztat jako miejsce działania i twórczości artysty staje się odbiciem jego osobowości i duszy”⁵²⁷), to dialog ten ma wyjątkowo intymny charakter, a być może – w kontekście podejmowanych tu zagadnień tożsamościowych – nawet formujący. Praca nad

⁵²⁷ Cyt. za: M. Pałka, *Grafika – od materii do ideologii*, w: *Akademia 2007+*, dz. cyt., s. 116.

matrycą jest rozpiętą w czasie kontemplacją skoncentrowaną wokół osoby artystki. Na tę rozmowę z materią graficzną pozwalają specyficzne cechy medium: kumulowanie wieloobrazowości (przez potencjał multiplikacyjności) i wzmożony aspekt czasowy (przez wieloetapowy sposób tworzenia obrazu).

Istotność procesu graficznego dla Piotrowskiej wywodzi także z konceptualizmu, którego ogólna idea promieniowała na sztukę artystki zwłaszcza w pierwszych latach jej działalności. Nurt ten, którego idea zawiera się w namyśle nad nieadekwatnością i oczywistością wszelkiej reprezentacji, opierał się na intelektualnym procesie dokumentowanym w akcjach performatywnych, filmie i zdjęciach, szkicach. Twórczość konceptualistów wskazywała na nieczytelność języka sztuki i na ogół nie dotyczyła zagadnień tożsamościowych. Autoportrety, w których Piotrowska zapisała wieloetapowy proces przyglądania się własnej twarzy i ciała, czerpały z „unaukowanego” nurtu, z jego charakterystycznej powtarzalnej wizualności, ale posłużyły innym celom związanym z intymnym doświadczeniem negowanym przez konceptualistów. W działaniu tym upatruję podobieństwo do prac autorstwa Natalii LL, Jolanty Marcolli czy wrocławskiego artysty Andrzeja Dudka-Dürera (ur. 1953), którzy również przekraczali granice nurtu konceptualnego. To, co łączy czwórkę artystów, to praca z własnym ciałem oraz fotografią⁵²⁸ w perspektywie konceptualnej manifestacji związanej z codziennością, pamięcią, kontemplacją. Fotografie dokumentujące wykonywane przez nich czynności takie jak konsumpcja (Lach-Lachowicz), zabiegi pielęgnacyjne (Marcolla), medytacja (Dudek-Dürer) czy autoobserwacja (Piotrowska) mówią o istniejących w polu sztuki granicach komunikacji z widzem, jak i ze sobą.

Wraz z upływem lat autoportrety Krystyny Piotrowskiej stają się bardziej bezpośrednie, czego przykładem jest „Portret z Krystyną” z 2007 r., w którym artystka zamalowuje oczy jednego z wizerunków na niebiesko (rys. 130). Za jego pośrednictwem postawiła przed sobą i widzami pytanie, czy – zgodnie z tekstem popularnej rymowanki – miałyby „życie marne” ze swoimi piwnymi oczami, a co wydarzyłoby się, gdyby miała oczy jaśniejszego koloru. Nawiązała wprost do antysemitckiego poglądu na żydowską fizjonomię, której cechy charakterystyczne determinowały natychmiastową śmierć lub zamknięcie w getcie. Z kolei w 2017 r. artystka jeszcze dobitniej stawiała pytanie o wariacyjność własnego wyglądu, pochodzenia, postawy, ponieważ swój fotograficzny wizerunek wykonany *en face* po raz

⁵²⁸ W latach siedemdziesiątych XX w. włączanie nowych wówczas mediów spotykało się z zarzutami o uprawianie pseudo-awangardy. A. Sobota, *Medium czy osoba – dylematy sztuki konceptualnej na kilku przykładach*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 6, 2012, s. 63-92.

kolejny zmultiplikowała tak, aby na poszczególnych planszach otoczyć się innymi atrybutami. Należą do nich: włosy (zaplecione w warkocze, z kitkami), flagi (polska, izraelska i europejska), rysunki dziecięce (własnoręcznie narysowane w dzieciństwie księżniczki). Tym cyklem potwierdziła tożsamościowe tropy podjęte już w grafikach wcześniejszych: refleksję nad własną fizjonomią, wariacyjność autoidentyfikacji, stosunek względem historii rodziny i religii. Droga Piotrowskiej ilustrować może poszczególne etapy ekspresywistycznej artykulacji własnej natury, która polega na „otworzeniu się na wewnętrzny pęd życia, głos albo impuls”. Charles Taylor tłumaczył ten proces następująco:

Czyniąc to [artykułując własną naturę – przyp. AF], ujawniam sobie i innym to, co było ukryte. To ujawnienie pomaga też jednak w określeniu tego, co powinno zostać zrealizowane. Kierunek owego pędu życia nie był i nie mógł być jasny przed tym ujawnieniem. (...) [R]ealizuję to sformułowanie i w ten sposób nadaję mojemu życiu określony kształt. Zgodnie z tym poglądem ludzkie życie przedstawia potencjał, który jest zarazem kształtowany przez samo to przedstawienie⁵²⁹.

Sprzężenie powolnego ujawniania elementów własnej tożsamości, refleksyjna funkcja sztuki i nabieranie życiowego doświadczenia skutkują coraz czytelniejszą formą autoportretów, w których autorka otwarcie ujawnia siebie.

⁵²⁹ Cyt. za: *Źródła podmiotowości*, s. 691-692.

Rozdział VI

2000 – 2020: Grzegorz Banaszekiewicz

Obszar współczesnej grafiki mieści rozłączne zbiory zawierające skrajne zjawiska i strategie twórcze. Odrębną grupę stanowią wciąż liczne obrazy graficzne wykonane tradycyjnymi metodami oraz konserwatywne konkursy dziedzinowe (nazywane „festiwalami drukarstwa”⁵³⁰), które te tradycyjne formy konsekrują. Tuż obok powstają dzieła intermedialne określane przez ich twórców jako graficzne, choć nierzadko brak w nich – na pierwszy rzut oka – substancjalnych cech medium. To pojemna grupa realizacji łączących grafikę, inne media i często technologie cyfrowe. Medium w takim *poszerzonym polu* dostrzeżone zostało na krajowych konferencjach i wystawach, w trakcie których teoretycy i krytycy podejmują próby uporządkowania rozdrobnionej natury różnorodnych zjawisk graficznych⁵³¹. Z kolei w przestrzeni pomiędzy tymi przeciwnymi zbiorami lokują się artystyczne szkolnictwo wyższe oferujące i kursy klasycznych technik, i zajęcia interdyscyplinarne z pogranicza sztuki, cyfrowych technologii czy nauk ścisłych.

Mogłoby się wydawać, że w świetle szybko zmieniających się warunków pracy charakter przedstawicieli *homo graphicus* ulegnie zmianie. Tego też się obawiano – graficy wobec technologii rozpędzającej się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX w. mieli pozostać bezradni. Wielu zapowiadało nieuniknioną śmierć grafiki. Dlatego też ze szkół artystycznych wyrzucano prasy i kamienie litograficzne – tradycyjne techniki miała zastąpić prosta domowa drukarka. W trzeciej dekadzie XXI w. wiemy już, że strach okazał się zbyt czuły, choć istotnie zmniejszyła się liczba miejsc, w których można kształcić się pod kątem grafiki, oraz drukarni przyjmujących zamówienia na profesjonalną odbitkę. Niemniej, wraz z pojawieniem się i popularyzacją komputerów, kserokopiarek, aparatów przenośnych, drukarek atramentowych itp., rozpoczął się w historii sztuki etap zorientowany na eksplorację cyfrowych technologii także w procesie tworzenia matryc i druku odbitek. Artysty z entuzjazmem sięgali po te nowości i wzbogacali graficzny język⁵³², poddając dotąd niezmiennie właściwości i tematy podejmowane przez grafikę zdecydowanej rewizji: mowa o tak istotnych i do dziś podejmowanych kwestiach, jak miejsce technik cyfrowych w obszarze

⁵³⁰ Cyt. za: S. Ficner, M. Kurak, *O grafice*, rozm. M. Wasilewski, „Zeszyty Artystyczne. BGS 1999-2009 / GRAFIKA” 2010, nr 20, s. 132.

⁵³¹ *Grafika post-cyfrowa: redefinicja odbitki graficznej*, kat. wyst., red. Z. Dyrda, i in., ASP, Wrocław, 11-12.2017, Wrocław 2017; *Hybrydowość w grafice ...*, dz. cyt.

⁵³² J. Pamuła, *Problemy sztuki cyfrowej*, „Studia Artystyczne” 2014, nr 2, s. 37-38.

medium graficznego⁵³³ i ich wzajemny wpływ, globalne usieciowienie artystów, dualizm oryginału i kopii w środowisku internetowym.

Łatwość adaptacji *homo graphicus* zawdzięcza charakterowi medium: warsztatowa praca, oparta na operowaniu czernią, warstwami farby i teksturą papieru oraz związany z tym sposób myślenia, który rozważała Folga-Januszewska, stoi u podstaw wszystkich nowoczesnych mediów wizualnych i wirtualnych: fotografii, kina, telewizji⁵³⁴ (opisałam to zjawisko przy okazji analizy autoportretów Buntu). Przykładem wyjątkowo otwartej na cyfrowe zjawiska twórczości jest praca wszechstronnego artysty i wykładowcy Ksawerego Kaliskiego (ur. 1977), którą on sam określa mianem cyfrowej grafiki interaktywnej⁵³⁵. Sięga po dostępne narzędzia wyrazu w zależności potrzeb: używa sztucznej inteligencji, VR-u (*Virtual Reality*), dopełnia instalacje muzyką i światłem, korzysta także z tradycyjnych form rzeźbiarskich i graficznych. Dotyka w pracach spraw uniwersalnych, transcendencji („Źródło”, 2016, rys. 138) czy związków międzyludzkich („EON”, 2014). Innym przykładem fuzji rudymenarnych narzędzi z najnowszymi technologiami jest praktyka grafika i wykładowcy Karola Pomykały (ur. 1985). W pracy „One Direction”, nagrodzonej Grand Prix w Międzynarodowego Triennale Graficznego w 2018 r., autor połączył linoryt i VR, aby pokazać jednostkę w bezosobowym tłumie i w poczuciu niebezpieczeństwa (rys. 139)⁵³⁶. Grafikę cyfrową wykorzystuje już niemal każdy twórca na różnym etapie pracy: podczas zbierania materiałów, opracowywania koncepcji obrazu lub jego poprawy w programach graficznych, w druku cyfrowym. Zachodzące w dzisiejszych pracach graficznych skonceptualizowanie multiplikacyjnego potencjału i dwustronności procesu twórczego oraz wprowadzanie najnowszych technologii doprowadziło do upłynnienia tradycyjnych fundamentów medium druku. Mimo już kilkakrotnie zapowiadanych „końców” grafiki, ogłaszanych przy okazji pojawienia się kolejnych nowych technologii wirtualnych, medium obroniło swój status i jest obecnie bodaj najżywszą kreatywnie dyscypliną.

Wspólne dla prac wykonanych technikami dawnymi i cyfrowymi jest wykorzystanie matrycy, która po konkretnych zabiegach owocuje obrazem, odbitką. Zmienia się tylko charakter negatywu, lecz nie sposób graficznego myślenia *homo graphicusa*. W artykule

⁵³³ “Jakby nie patrzeć na grafikę komputerową, nie jest ona nową technologią, lecz czymś istotowo, fundamentalnie odmiennym, choć czasem wytwarzającym podobne efekty czy dołączanym do repertuaru tradycyjnych technik warsztatowych”, cyt. za: M. Poprzęcka, *Gutenberg vs ...*, dz. cyt., s. 11.

⁵³⁴ S. Cubitt, *The Practice...*, dz. cyt., s. 22.

⁵³⁵ R. Noyce, *Critical Mass: Printmaking Beyond the Edge*, Londyn 2010, s. 103-104.

⁵³⁶ *MTG : Zanurzeni w obrazach*, red. M. Raczek-Karcz, kat. wyst., Bunkier Sztuki, 6.07-26.08.2018, Kraków 2018, s. 47-49.

„Pojęcia grafiki” Grzegorz Banaszekiewicz (ur. 1951) sklasyfikował je według sześciu typów: są wypukłe, wklęsłe, płaskie, ażurowe i transparentne oraz wirtualne, korzystające z binarnego zapisu na dysku komputera⁵³⁷. Marek Glinkowski dodaje do nich jeszcze matrycę mentalną, „która wytwarza się w świadomości artysty i dzięki różnego typu przekazom (odbitki: repetycje, wizualne czy słowne itp.), odbija się (ujawnia się) w świadomości odbiorcy”⁵³⁸. Matryca zaczęła przekraczać niegdyś sztywno ustalone ramy medium graficznego, dzięki czemu uzyskało ono „pełną autonomię i [mogło] rozwija[ć] się w kosmicznym tempie, łącząc w sobie już nie tylko różne dziedziny oraz technologiczny progres, ale także tworząc własne środki wyrazu.”⁵³⁹ Grafik i profesor ASP w Warszawie Andrzej Węclawski (ur. 1962) nazwał ten proces wręcz „uwolnieniem grafiki”⁵⁴⁰, ponieważ medium to może nareszcie bez przeszkód eksplorować różne obszary wizualności, a zarazem pozostać swobodnie eksplorowaną przez artystów innych dziedzin. Przykładem twórczości zorientowanej na wykorzystanie pozornie nie-graficznych narzędzi do eksplorowania zagadnień związanych z matrycą i procesem odbijania są prace Grzegorza Banaszekiewicza.

Zarys twórczości Grzegorza Banaszekiewicza

Urodzony w Częstochowie mieszkaniec Krakowa Banaszekiewicz tworzy multimedialne prace łączące grafikę, fotografię i wideo, w których odwołuje się do dziedzictwa artystów-badaczy włączających wiedzę przyrodniczą, matematyczną, medyczną do sztuk plastycznych w celu wizualnego i koncepcyjnego opisania naukowych reguł rządzących rzeczywistością⁵⁴¹. Twórca „[a]rtystyczną penetrację obszarów dziś «zarezerwowanych» dla nauki (...), uważ[a] za powrót do wielkiej tradycji grafiki, w której artyści minionych wieków wraz z naukowcami zgodnie uczestniczyli w tworzeniu graficznego opisu świata, jego zjawisk, praw i osobliwości.”⁵⁴² To ważna, determinująca sztukę Banaszekiewicza cecha, będąca fundamentem dla jego twórczych poszukiwań. W pole grafiki artysta włącza nowe zdobycze technologiczne, jak i zapomniane już techniki. Szczególnie ceni chronofotografię, technikę rejestrowania ruchu przez wykonywanie zdjęć w regularnych odstępach czasu, dlatego jej

⁵³⁷ G. Banaszekiewicz, *Pojęcia grafiki*, w: *Akademia 2007+*, dz. cyt., s. 111-112.

⁵³⁸ S. Dudzik, M. Glinkowski, *Grafika jako...*, dz. cyt., s. 94.

⁵³⁹ Cyt. za: B. Topor, *Nowa stara grafika*, w: *11 Triennale Grafiki Polskiej Katowice 2021*, red. A. Cichoń, tenże, Katowice 2021, s. 007.

⁵⁴⁰ Zob. A. Węclawski, *Grafika – czas przemian*, w: *Wielość w jedności : offset, serigrafia, techniki cyfrowe i działania intermedialne w grafice polskiej : materiały...*, dz. cyt., s. 67.

⁵⁴¹ Bibliografia zob. K. Hentschel, *Visual Cultures in Science and Technology : a Comparative History*, Oxford 2014.

⁵⁴² G. Banaszekiewicz, komentarz do *Autoportret Niemetaforyczny I – Zakazany owoc*, mat. własne artysty.

twórcy, Étienne-Jules Mareyowi (1830-1904), poświęcił wystawę własnych chronofotografii „Merci Monsieur Marey” (Pozytywka, Kraków, kwiecień 2006 r.), oraz stereoskopię⁵⁴³. Również w 2006 r. rozpoczął projekt „Korespondencje”, w efekcie którego powstał generator losowych fotograficznych dyptyków zestawiających ujęcia miejskich *nie-miejsc*, kratek wentylacyjnych czy pokryw studzienek, które mogłyby służyć za matryce z racji swojej reliefowej budowy (rys. 140)⁵⁴⁴. W „Korespondencjach 2020” przedmiotem zainteresowań były *selfie* w maseczkach i widoki z okna. W innej pracy Banaszkiwicz korzystał z podwójnego wahadła umożliwiającego wykonanie serii fotografii malowanych światłem w celu praktycznego zastosowania fizycznych własności chaosu deterministycznego⁵⁴⁵. W ramach interesującego mnie cyklu „Autoportretów niemetaforycznych”, Banaszkiwicz wykonał pięć instalacji, a sam autor nie wyklucza dołączenia do cyklu kolejnych. Dotąd powstały: „Zakazany owoc” (2011-12), „Sen o potędze Grafiki Polskiej” (2014-15), „Spojrzenie na grafikę” (2014-15), „Lekcja grafiki (pamięci Janusza Kaczorowskiego)” (2014-15), „Cykl Milankovića” (2021). Użył do ich wykonania m.in. technologii medycznego obrazowania, stereoskopii, wideo.

W pracach tych akcent pada również na codzienność i ukrytą w niej graficzność, którą od lat twórca poddaje teoretycznym rozważaniom w artykułach⁵⁴⁶. Sztandarowym konceptem Banaszkiwicza jest obrazowanie graficzne. To proces oraz efekt tworzenia obrazu zapisanego na matrycy i odtwarzanego na innej płaszczyźnie. Według tej definicji odbicia obrazów nie są ograniczone do specyficznej materii, co daje wolność wyboru medium, skali i celu obrazu. Powstałe w ten sposób prace nazywa instalacjami graficznymi. Koncepcja obrazowania graficznego podejmuje problem swoistości graficznego języka i próbuje odpowiedzieć na pytanie, czym właściwie jest obraz w grafice. Banaszkiwicz chce widzieć obraz graficzny w otwartym polu sztuki, w sferze materialnej i koncepcyjnej, a ogranicza go jedynie fakt „bycia odbitym”. Co istotne, samo odbicie nie jest definiowane przez użycie

⁵⁴³ „Stereoskopia polega na wykonywaniu dwóch minimalnie przesuniętych względem siebie ujęć tego samego obiektu. Taki zestaw zdjęć naklejony na wspólną tekturkę (stereogram) oglądany w aparacie złożonym z dwóch lekko powiększających i ułożonych obok siebie soczewek (stereoskopie) daje efekt przestrzennego widzenia fotografowanego obiektu.” Cyt. za: A. Piotrowski, *Fotografia stereoskopowa w Polsce w latach 1840-1914*, „Dagerotyp” 1995, nr 4, s. 15. Sam Banaszkiwicz stereoskopię uważa za odrębną technikę graficzną. Zob. *Wielość w jedności : offset...*, dz. cyt., s. 155.

⁵⁴⁴ S. Dudzik, *Język procesu...*, dz. cyt., s. 143-150.

⁵⁴⁵ M. Eckstein, *Co dwa wahadła, to nie jedno*, „Tygodnik Powszechny”, 20.11.2016, nr 48, URL: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/co-dwa-wahadla-to-nie-jedno-68432> [dost. 27.03.2022].

⁵⁴⁶ G. Banaszkiwicz, *Pojęcia grafiki II...*, dz. cyt. (wcześniejsza wersja tekstu zob. *Pojęcia grafiki*, w: *Akademia 2007+*, dz. cyt.); tenże, G. Banaszkiwicz, *Obrazowanie graficzne. Krótka historia (r)ewolucji*, „Prace Naukowe AJD. Seria : Edukacja Plastyczna”, zeszyt 5, 2010, s. 17-25.; tenże, *Sztuka jako warto dodana twórczości naukowej*, „Prace Naukowe AJD. Seria : Edukacja Plastyczna”, zeszyt 4, 2008, s. 71-75.

konkretnych narzędzi czy materiałów jak w tradycyjnej grafice, chodzi o istotowe pośrednictwo matrycy w wizualizacji obrazu. Podobne wnioski wyciągnęła Dorota Folga-Januszewska już w 1999 r. przy okazji sesji naukowej MTG⁵⁴⁷ (Banaszkiewicz zresztą zgadza się z tą tezą⁵⁴⁸). Badaczka w tekście opublikowanym w tomie pokonferencyjnym zwraca uwagę na zastępowanie nazw mediów pojemniejszym „obrazem”, co pozwala na zatarcie granic między dziedzinami sztuki. Innymi słowy, obraz graficzny i obrazowanie graficzne stępiają ostrość granic tradycyjnego warsztatu grafiki⁵⁴⁹.

Inkluzywnego spojrzenia na grafikę Banaszkiwicz nauczył się od grafika i wieloletniego profesora akademickiego Mieczysława Wejmana podczas nauki w krakowskim ASP w latach 1971-76. Banaszkiwicz należy więc do „stajni Wejmana”, grona twórców wykształconych pod okiem, do którego należą m.in. Marek Chlanda (ur. 1954), Anna Sobol-Wejman (ur. 1946), Jacek Sroka (ur. 1957) oraz syn profesora Stanisław (ur. 1944). Sam Banaszkiwicz wspomina autora „Rowerzysty” słowami: „jestem ze szkoły starego Mieczysława Wejmana, który nas stresował, abyśmy wiedzieli, po co [sztukę] robimy. Sztuka to jest zajęcie wysokiego ryzyka i dobrze byłoby wiedzieć, po co się to robi. Trzeba mieć motywację.”⁵⁵⁰

Nauka Banaszkiwicza w akademii przypadała na czas rozkwitu krakowskiej neoawangardy. Artysta był częścią eksperymentalnej sceny artystycznej, aktywnie biorąc udział w działaniach performatywnych, dyskusjach. Ważną inspiracją, odniesieniem i teoretyczną podwaliną dla twórczości Banaszkiwicza jest praktyka Janusza Kaczorowskiego (1941-1987), także wychowanek Wejmana. Historyk sztuki Krzysztof Siatka w monografii poświęconej Kaczorowskiemu⁵⁵¹ opisał jego postawę słowami: „Janusz Kaczorowski chciał zajmować się sztuką po sztuce, być nie-artystą, który tworzy nie-dzieła sztuki, nie-pokazywane w galeriach, które to obiekty nie-zachowują się.”⁵⁵² Praktykował on sztukę zdematerializowaną, głosił potrzebę tworzenia poza rynkiem i wszelkim nurtem⁵⁵³.

⁵⁴⁷ D. Folga-Januszewska, *Podwójny byt grafiki*, w: *Grafika współczesna między...*, dz. cyt., s. 28.

⁵⁴⁸ G. Banaszkiwicz, *Pojęcia grafiki...*, dz. cyt., s. 110.

⁵⁴⁹ D. Folga-Januszewska, *Widzialne niewidzialne. O poszukiwaniu obrazu w grafice*, w: J. Szewczyk, D. Miłkowska, *Wrocławska Szkoła...*, dz. cyt., s. 4-7.

⁵⁵⁰ Cyt. z rozmowy z G. Banaszkiwiczem w krakowskiej pracowni artysty, 06.2021 r.

⁵⁵¹ K. Siatka, w *kierunku sztuki ukrytej: Historia Janusza Kaczorowskiego*, Kraków 2019.

⁵⁵² Tamże, s. 23

⁵⁵³ W ramach Grupy 848 Kaczorowski tworzył poezję inspirowaną ideami komunizmu oraz parodiował pierwszomajowe sztandary przez zamianę wyszytych na nich tekstów na kpiące teksty, w czym grafika (szablon, wcierka, linoryt) posłużyła mu za narzędzie krytyczne. W niezachowanym „Mauzoleum”, pracy określonej przez rozmówców Siatki mianem „legendarnej”, przerobił kilkunastokrotnie twarz Lenina na takie przypominające inne postaci z historii (bojownika z Czarnych Panter, św. Krzysztofa) i popkultury (Supermana, szeryfa) i uwiecznił je

Kaczorowskiego Banaszkiwicz zatytułował „pierwszym filozofem grafiki” – ten bowiem w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku skoncentrował się w swoich performansach na matrycy i matrycowaniu, czyli procesie odbijania. To ona według Kaczorowskiego ma zawierać istotę działania graficznego. W performensie zatytułowanym „Pojęcia grafiki”, zorganizowanym w krakowskiej Galerii Sztuki Współczesnej „Propozycje” w maju 1975 r., Kaczorowski akcentował ulotność śladu oraz wskazywał na inkluzywny charakter matrycy. Mianowicie, artysta zostawiał w pyłe cementowym rozrzuconym po podłodze ślady codziennych przedmiotów o zróżnicowanych płaszczyznach, nadgryzał też nabitą na patyk plastelinową masę, aby odcisnąć ślady zębów. Usytuowany obok podręczny zestaw do odbijania – kuweta z pyłem oraz żeliwne narzędzia – zapraszał do włączenia się w proces matrycowania. W „Pojęciach grafiki” użycie walca, tasaka, kaloszy czy cementu, strategicznego materiału dla rozbudowy budownictwa mieszkaniowego w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, oddawało kontrast między „sukcesem” władzy PRL a bylejakością egzystencji w socjalistycznym kraju. Niemniej,

„[p]rzestawienie unaoczniało proces kształtowania formy, która jest nietrwała i ustępuje miejsca procesowi i akcji. W toku tej czynności, która odwracała tradycyjny system napięć definiowany przez pracę, tradycyjnie zmierzającą do uzyskania formy, następowała zamiana znaczeń przypisanych do przedmiotów.”⁵⁵⁴

Kaczorowski przez ukazanie efemeryczności odcisku przesunął akcent z odbitego obrazu na sam gest odbicia, na proces, unieważniając efekt, czyli odbitkę. Powtórzmy: w jego ujęciu to proces jest esencją dla matrycowania, ponieważ ma on „potencjał transgresji [wykraczający] poza tradycyjne status quo i umożliwia otwarcie refleksji na pozaartystyczne sfery życia.”⁵⁵⁵

Kaczorowski ujawnił jeszcze jedną ważną cechę matrycowania, jaką jest jego naturalne pochodzenie. Pierwsze efekty matrycowania powstały bowiem bez udziału człowieka – to biologiczne ślady zwierząt i sił przyrody utrwalone w kamieniu, mule i wodzie. Według Kaczorowskiego graficy jedynie zaadaptowali znany w naturze proces matrycowania na własne potrzeby (stanowisko artysty koresponduje z anachronicznością *empreinte* Didi-Hubermana). Nastąpiło więc istotowe przesunięcie względem akademickiej tradycji druku, ponieważ to już nie powielony obraz a gest i proces stanowią cel grafiki. Zmiana znaczeń

na dziecięcych klockach. W tej pracy „Ciało jego [Lenina – przyp. AF] jest poza czasem i w irracjonalnych przestrzeniach. Uobecnia się tam, gdzie chce” (cyt. za: tamże, s. 78).

⁵⁵⁴ Cyt. za: tamże, s. 108. Podobną akcję, choć bez położenia akcentu na aspekt graficzny, przeprowadził w 1967 r. poznański twórca Andrzej Matuszewski (1924-2008), który zaprezentował białe płótno z ciemnymi, oleistymi śladami butów, pozostawionymi nieświadomie przez uczestników happeningu wchodzących do zaciemnionej pracowni. Po zawieszeniu płótna w pozycji pionowej mogło ono funkcjonować za swoisty „portret” tych osób. Zob. M. Howorus-Czajka, *Tropami wielokrotności...*, dz. cyt., s. 211-214.

⁵⁵⁵ Cyt. za: tamże, s. 111.

zachodząca w przedmiocie dzięki matrycowaniu polega także na przeniesieniu akcentu na codzienność i rzeczywistość banalną.

Choć przykłady neoawangardowych autoportretów z tego czasu są nieliczne, to miały one bezpośredni lub pośredni wpływ na Banaszkiewicza i jego dzisiejsze portrety własne. W 1970 r. Kaczorowski wykonał swój autoportret „Stupor” („Pajac”) w formie prostego pajacyka odbitego z linoleum na kartonie (rys. 141). Sznurek odpowiadający za ruch figur w „Stuporze” nie działa, więc sylwetka nie porusza się – artysta nie jest więc marionetką, którego ruchami można sterować. Na wyróżnienie zasługuje „Oddech” przywoływanego już w rozdziale poświęconym Krystynie Piotrowskiej Wincenta Dunikowskiego-Duniko. W 1976 r. wykonał on wielokrotny fotograficzny zapis stopniowego zamglenia kwadratowej szyby, którą trzymał przed twarzą (w procesie powstania pracy pomagał zresztą Banaszkiewicz). Utrwalona na klatce filmu efemeryczna para wodna pozwoliła Duniko ukryć swój wizerunek, podobnie do tego jak dziś anonimizuje się cyfrowe twarze dzięki powiększeniu pikseli. Sportretowanie ogrzanego powietrza otwiera wątki interpretacyjne bliskie grafice: mówi o roli ciała w procesie twórczym, zaznacza obecność i brak, ilustruje proces powstawania odbitki⁵⁵⁶.

Na sam koniec dodam inną, nie-autoportretową pracę ważną dla graficznych instalacji Banaszkiewicza. Mam na myśli „Transmisję” krakowskiego artysty Antoniego Porczaka (ur. 1945) – monitor z obrazem „na żywo” z Plant Krakowskich, który wystawiono na VI Międzynarodowego Biennale Grafiki w 1976 r. (dwa lata później od „TV Buddha” Nam June Paika, 1932-2006 – instalacji, w której rzeźbiarska figura Buddy „patrzy” na samą siebie na małym monitorze). Analogiczny pomysł powrócił niemal dokładnie 40 lat później w „Autoportretach niemetaforycznych” Banaszkiewicza, ponieważ za pośrednictwem kamer odbiorcy mieli możliwość obserwowania świata za pośrednictwem dzieła w ramach tego samego konkursu, krakowskiego Triennale. Z dzisiejszej perspektywy jasnym jest, że refleksja artystyczna Porczaka wyprzedzała krajowe środowisko o dekady w kwestii krytycznego namysłu w obszarze medium graficznego, podobnie jak teoretyczna spuścizna Kaczorowskiego, która pozostaje nadal chłonna na nowe spojrzenia. W analizie graficznych instalacji z cyklu „Autoportretów niemetaforycznych” chcę pokazać, jak Banaszkiewicz podejmuje próbę wcielenia w życie heterogeniczności procesu matrycowania w kontekście własnego ciała i tożsamości *homo graphicus*.

⁵⁵⁶ Szczegółowa analiza „Oddechu” zob. tamże, s. 155-159.

Pomnik dla grafiki i grafika

„Sen o potędze Grafiki Polskiej” z lat 2014-2015 to oryginalna, jedna z niewielu metawypowiedzi o kondycji rodzimej grafiki we współczesnej formie instalacji graficznej. Sam Banasziewicz mówi o tej instalacji, że

jest wyrazem moich [Banaszkiewicza – przyp. AF] poglądów o polskiej grafice, o jej losach, osiągnięciach i problemach oraz głosem w dyskusji na jej temat. Jest moim wystąpieniem dla potrzeb konferencji, seminariów, sympozjów oraz wystaw, poświęconych kondycji grafiki polskiej oraz perspektywom jej rozwoju⁵⁵⁷.

Drugi z kolei autoportret niemetaforyczny zawiera się w dwóch połówkach twarzy wykonanych w *papier-mâché* i żywicy, usytuowanych na przeciwległych, dłuższych bokach drewnianego prostopadłościanu, we wnętrzu którego zamocowano monitor wyświetlający pięciominutowy film z dynamicznie powiewającą na wietrze biało-czerwoną flagą Rzeczypospolitej Polskiej (rys. 142). Twarze okazują się być przeciętym na pół odciskiem wizerunku Banasziewicza, tzw. *life mask*, czyli maską odwołującą się do tradycji tych pośmiertnych, lecz wykonaną za życia. Połówki maski przedstawiają spokojne oblicze dojrzałego mężczyzny z nieznacznym uśmiechem i z zamkniętymi oczami⁵⁵⁸ (rys. 143). Powstała ona w procesie kilkakrotnego matrycowania, polegającym na wielokrotnym odciskaniu wzoru z kolejnych matryc i patryc⁵⁵⁹. Ta forma wspólna dla innych autoportretów z cyklu „Niemetaforycznych” pojawia się także w innych instalacjach graficznych, jak „Alter Ego A i B” (2014-2018). „Snu...” towarzyszy podniosły utwór muzyki poważnej skomponowany specjalnie do tej instalacji przez kompozytora Michała Groteckiego. Rytmiczny, o umiarkowanym tempie utwór brzmi jak podniosły polonez czy hymn, przez co praca przypomina artystyczną oprawę dla podniosłego święta o narodowym charakterze.

Podniosła natura utworu, symbol narodowy i maska przynależą do imaginarium przeszłości o chlubie i chwale, którego nie zmienia nawet współczesna, intermedialna forma całości. Wraz z warstwą muzyczną mają za zadanie odpowiednio nastroić widza, by w zamkniętej formie i dwóch maskach widział portret historycznej postaci artysty wyniesionego na piedestał, któremu przysługują oficjalne i pełne namaszczenia uhonorowanie. Zanurzenie w ceremonialnym schemacie (opartym na powtarzalności, rozpoznawalności

⁵⁵⁷ Cyt. za: G. Banasziewicz, *Wielość w jedności : offset...*, dz. cyt., s. 157.

⁵⁵⁸ Maskę Grzegorz Banasziewicz wykonał we współpracy z rzeźbiarzem Markiem Mielczarkiem. W innej wersji tego autoportretu skrzynia wraz z ekranem ulega znacznemu wydłużeniu, a maska artysty – tym razem pojedyncza – spoczywa horyzontalnie na krótszym boku u podstawy.

⁵⁵⁹ „Patryca: «stempel ze stali będący odwróconą formą czcionki drukarskiej, służący do tłoczenia matryc», 2. «narzędzie do wykonywania wykrojów w matrycach», w: *Słownik języka polskiego PWN*, URL: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/patryca.html> [dost. 10.05.2023]

i odświętności⁵⁶⁰) oraz obdarzenie epifanicznym potencjałem umożliwia właścicielowi maski wieczne trwanie i miejsce w panteonie utytułowanych Polaków-Grafików. Banaszekwicz wizualizuje społeczne ambicje posiadania „kanonu wielkich”, przenosi refleksję na poziom ogólnoludzki, która wyraża zarówno silne grupowe przekonanie o sile i godności zmarłych, jak i potrzebę posiadania historycznych wzorców. Tę potrzebę wyrażają odciski twarzy zastępujące maski pośmiertne, które ugruntowują i „konserwują” status uzyskany za życia, a nawet go podnoszą. Nowoczesna maska pośmiertna, usytuowana w przestrzeni instytucjonalnej, „stała się przedmiotem czci, umożliwiającą realizację nostalgicznego kultu twarzy ponadczasowo prawdziwej.”⁵⁶¹

Profesorski tytuł, płeć i wiek Banaszekwicza uprawdopodobniają scenografię projektowaną w „Śnie” oraz ugruntowują jego pozycję jeszcze za życia. To pochodne efekty zapożyczenia *life mask* z historycznego katalogu tożsamościotwórczych form wizualnych. Specyficzny odcisk o tak silnym ładunku symbolicznym przy okazji eksponuje narcyzm wszystkich artystów. Przesadnie nieskromny wizerunek jest więc silnie autoironicznym i niemetaforycznym autoportretem, również dlatego, że od momentu jego upublicznienia autor sam siebie wpisał do kanonicznego zbioru największych twórców. Taką samą funkcję pełni o dwa lata późniejsza instalacja „Pomnik Nieznanego Artysty” (2017, stereoskopowa instalacja graficzna, rys. 144), mająca formę rzymskiego popiersia z twarzą Banaszekwicza ustawionego na wysokim cokole. Usytuowany w przestrzeni publicznej, zaświadcza o istotnym wkładzie przedstawionej (choć niepodpisanej i dla postronnych anonimowej) osoby w kulturalną gałąź ludzkiej działalności. W tym autorskim komentarzu Banaszekwicz „udziel[a] kolegom artystom licencji na wytwarzanie, multiplikację i dystrybucję *Pomnika Nieznanego Artysty*”⁵⁶², sugerując, że właściwie każdy może bez konsekwencji postawić sobie pomnik za życia. Idea instalacji nawiązuje do „Pomnika” związanego z grupą *Luxus* artysty Jerzego Kosałki (ur. 1955). Kamienny cokół z napisem „Kosałce naród” z 1993 r. porusza tę samą kwestię – społeczeństwo i sami artyści mają potrzebę komemoracji wielkich nazwisk i tworzenia mitów o samych sobie.

Za pośrednictwem nadziei lokowanych w maskach i symbolach państwowych, autoportret w „Śnie o potędze grafiki polskiej” symuluje udział w micie założycielskim polskiej

⁵⁶⁰ W. Burszta, *Antropologia kultury : Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998, s. 111.

⁵⁶¹ Cyt. za: *Faces*, s. 101-103.

⁵⁶² Cyt. za: G. Banaszekwicz, *Pomnik Nieznanego Artysty...*, w: *Grafika post-cyfrowa...*, dz. cyt., s. 8.

szkoły grafiki⁵⁶³. Banasziewicz z ironią odnosi się do patetyzmu tych zbiorowych marzeń o międzynarodowym prestiżu sztuki polskiej. Ich spełnieniem ma być mit polskiej szkoły plakatu, będący synonimem światowego sukcesu oraz rozpoznawalnej jakości artystycznej. W istocie, talent i pomysłowość Jana Lenicy, Henryka Tomaszewskiego czy Waldemara Świerzego, jak również Marii Ichnatowicz, Bożeny Jankowskiej, Hanny Lipińskiej⁵⁶⁴ przyniosły im rozpoznawalność poza Polską, jednak polska szkoła plakatu to fenomen ściśle warunkowany specyfiką dawnego ustroju, w którym plakat mógł odbiegać od informacyjnej funkcji i podążać ku metaforze i poetyckiej niejednoznaczności, ponieważ nie miał na celu reklamy i sprzedaży produktu⁵⁶⁵. Mechanizm zbiorowego „snu o potędze” oraz siłę tych przekonań tłumaczy znany mechanizm paradoksalnego uczucia wyższości narodów, które w przeszłości podporządkowane były obcym państwom. Historyczny kompleks niższości związany z brakiem niezależności został już po odzyskaniu niepodległości zastąpiony kompleksem wyższości, bo

[o]swobodzony z sytuacji zależności, niedawny subaltern stara się scalić swą pokaleczoną tożsamość między innymi w oparciu o melancholijne dyskursy minionej wielkości, powrotu do ery złotego wieku politycznej suwerenności i kulturowej, esencjalnie pojmowanej, odrębności i wyjątkowości⁵⁶⁶.

Dążenie do przewyciężenia przekonania o peryferyjności polskiej sztuki na przykładzie polskiej szkoły plakatu jest odzwierciedleniem tego mechanizmu.

Nie mniejszą estymą i poważaniem traktuje się tradycje krakowskiego ośrodka graficznego – to tzw. krakowska szkoła grafiki – z którego wywodzi się Banasziewicz, oraz towarzyszące przekonanie o wynikającej z nich wartości tego środowiska. O Krakowie mówi się, że jest siedzibą autorytetów ze względu na bogatą historię ASP⁵⁶⁷ oraz mnogość środowisk graficznych związanych z tym miastem⁵⁶⁸, z naciskiem na formujący charakter działań młodopolskich artystów-grafików, rzeczników nowoczesnej grafiki, oraz powołane

⁵⁶³ Posługuję się tu definicją mitu rozumianego w kategorii tradycji, zob. J. Niżnik, *Mit jako kategoria metodologiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 1978, nr 3, s. 168.

⁵⁶⁴ Warto dodać, że termin „polska szkoła plakatu” utrwalił się w ogólnej świadomości jako fenomen wyłącznie artystów płci męskiej. Katarzyna Kulpińska w artykule poświęconym historii polskich plakacistek przyjrzała się stereotypom panującym w środowisku. W środowisku panowało przekonanie, że kobiety nie są zdolne do stworzenia dobrego projektu graficznego. Przywołane przez Kulpińską nazwiska wielokrotnie nagradzanych graficzek jak Ichnatowicz nadają kłam tym stwierdzeniom, a równocześnie zwracają uwagę na białe plamy w historii grafiki polskiej. Zob. K. Kulpińska, *Plakacistki PRL-u – artystki (niemal) zapomniane*, „AUL. Folia Sociologica” 2022, nr 80, s. 59–76.

⁵⁶⁵ K. Lenk, *Krótkie teksty o sztuce projektowania*, Gdańsk 2011, s. 14.

⁵⁶⁶ Cyt. za: N. Lemann, *Alternatywna miara wielkości? Postkolonialne uwarunkowania wizji hegemonicznej przeszłości Polski w wybranych historiach alternatywnych*, „Porównania” 2014, nr 11, s. 21.

⁵⁶⁷ *Grafika ASP Kraków*, red. K. Tomalski, Kraków 2013.

⁵⁶⁸ T. Gryglewicz, *Kraków i artyści...*, dz. cyt., s. 102, 110.

w 1966 r. Biennale Grafiki⁵⁶⁹. Przy czym opinie na temat swoistych cech grafiki krakowskiej różnią się. Podkreśla się zarówno jej „kreacyjne możliwości”⁵⁷⁰, jak i „skłonności do metafory”, „perfekcjonizm”⁵⁷¹. Próżną byłaby próba udowodnienia, że Kraków nie należy do ważnego miejsca na mapie polskiej i europejskiej grafiki, niemniej, środowiska graficzne w całym kraju borykają się z problemami, które rzucają cień na ich status – pytanie, czy małopolskiemu ośrodkowi uda się je przewyciężyć. Jednym z kłopotów jest opieranie się przed dopuszczeniem współczesnych form graficznych do konkursów dziedzinowych (choć już z uporem mniejszym niż w latach dziesiątych XXI w.). Ograniczenie prac konkursowych do tradycyjnej grafiki w przeszłości doprowadziło do nieuchronnego zapóźnienia medium względem eksperymentów intermedialnych⁵⁷². Inną kwestią jest zawężenie środowiska graficzek i grafików jedynie do akademii⁵⁷³, czego negatywnym następstwem jest zamknięta cyrkulacja wzajemnych inspiracji. Niedostatki w specjalistycznym sprzęcie drukarskim oraz hermetyczna wiedza skutecznie blokują rozwój pozainstytucjonalnych pracowni, wolnych od uniwersyteckich form kształcenia. Podkreślam, że są to kwestie wspólne dla wszystkich polskich ośrodków (a pewnie i wielu europejskich), ale środowisko krakowskie, zważywszy właśnie na artystyczną i edukacyjną tradycję z zakresu grafiki, posiada intelektualny potencjał do przeciwstawienia się tym problemom.

W szerszym horyzoncie także grafika polska traktowana jest z szacunkiem i estymą dla jej tradycji, z czego z humorem zakpił malarz, grafik i wykładowca Dariusz Syrkowski (ur. 1966) w recenzji pracy doktorskiej: „«Grafika Polska» obok polskiej wyborowej, szynki i muzyki poważnej plasuje się w ścisłej czołówce obok polskich skoczków narciarskich i sztafecie 4x400 m mężczyzn.”⁵⁷⁴ Anegdotyczność tej wypowiedzi koresponduje z jednostkową krytyką wyrażoną w satyrycznej instalacji Banaszkiewicza. Obie wypowiedzi

⁵⁶⁹ E. Poskovic, *Możliwe przyszłości w teraźniejszości. Znaczenie krakowskiej grafiki w świecie wszechobecnej wielości*, w: *MTG 2012*, red. Karolina Vyšata, kat. wyst., Bunkier Sztuki, 15.09 – 31.10.2012, Kraków 2012, s. 30-33.

⁵⁷⁰ Cyt. za: D. Gajewski, *Idea grafiki: pomiędzy drukiem cyfrowym a warsztatem klasycznym*, w: *Akademia 2007+*, dz. cyt., s. 823.

⁵⁷¹ Cyt. za: F. Bunsch, *Krakowska szkoła grafiki – była czy nie?*, rozm. A. Warzecha, „Dziennik Polski”, 128.10.1989, nr 252, s. 11.

⁵⁷² M. C. Ramirez, *Stamping (molding) marks: the San Juan Triennial tracking the new century*, w: *Perspectives on contemporary...*, dz. cyt., 295-303. Pozytywnym przykładem otwarcia na nowe zjawiska artystyczne w konkursach graficznych jest m.in. Międzynarodowe Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie, zob. Ł. Białkowski, *Wesoły śpiew technoszamanów. 34. Międzynarodowe Biennale Sztuk Graficznych w Lublanie „Iskra Delta”*, „Magazyn Szum” 2022, nr 36, s. 108-121.

⁵⁷³ S. Dudzik, *Zmienne oblicza grafiki polskiej*, w: *9. Triennale Grafiki Polskiej – Katowice 2015*, red. M. Pawłowski, G. Hańderek, kat. wyst., Katowice 2015, s. 014. URL: <https://sbc.org.pl/Content/179026/9%20TGP%20katalog%20korekta%208.pdf> [dost. 10.10.2023]

⁵⁷⁴ Cyt. za: D. Syrkowski, Recenzja pracy doktorskiej mgr Agnieszki Jankiewicz, 7.03.2018, URL: <https://uap.edu.pl/wp-content/uploads/2017/04/recenzja-dr-hab.-D.-Syrkowski.pdf> [dost. 12.01.2023]

dotykają tej samej kwestii powierzchownej dumy z polskiego dziedzictwa artystycznego. Sam problem wykracza poza pole tematyczne tej rozprawy, niemniej uważam za istotne wyróżnienie „Snu o potędze”, ponieważ z trudem można odnaleźć w polskiej sztuce prace prowokujące namysł nad kondycją grafiki, sposobami jej instytucjonalnego i społecznego funkcjonowania oraz współczesnym znaczeniem tego medium.

Jestem nauką

Powstała w 2012 r. pierwsza instalacja graficzna z cyklu „Autoportretów niemetaforycznych” odzwierciedla w pełni naukową fascynację autora. „Zakazany owoc”⁵⁷⁵ jest graficzną instalacją stereoskopową złożoną z cyfrowych obrazów wykonanych podczas badania rezonansem magnetycznym (ang. *magnetic resonance imaging*, MRI)⁵⁷⁶, którą widz ogląda za pomocą okularów stereoskopowych umieszczonych w fotoplastykonie zwanym *banaskopem* od nazwiska twórcy (rys. 145). Banaszkiewicz łączy w „Zakazanym owocu” kilka technologii – medyczną, fotograficzną, komputerową – aby przedstawić w trzyminutowej trójwymiarowej animacji sekwencję przekrojów własnego ciała oraz zbliżenia głowy. Skany ciała Banaszkiewicza mają formę typowych obrazów tomograficznych: wizualizacja postaci przedstawia ją wielobarwną i zróżnicowaną pod względem tekstury. Przekroje ludzkich narządów otrzymane podczas badań są dwuwymiarowe, podlegają one jednak uprzestrzennieniu dla lepszej interpretacji wyników, więc i w animacji widz ogląda je w trzech wymiarach. Efekt dodatkowo umacnia technika stereogramu. W toku animacji modele ciała obracają się wokół własnej osi przy akompaniamencie prostej, dziecięcej melodii granej na pianinie. W pierwszych sekundach filmu widziana z góry figura mężczyzny leży na plecach i „spływa” ku centrum kadru, a gdy już się w nim znajdzie, zaczyna obracać się o 180°. Ruch unaocznia przestrzenność zeskanowanego ciała i jego narządów zbudowanych z sieci wielobarwnych linii półprzezroczystych płaszczyzn. Po zawężeniu kadru kolory postaci zyskują na intensywności tak, że aż zdają się promieniować własną energią. Wtem w ustach postaci pojawia się jabłko⁵⁷⁷, a płaszczyzna ciała i owocu zostaje pokryta jasnoszarą trupią

⁵⁷⁵ Instalacja powstała przy współpracy z Ośrodkiem Diagnostyki, Prewencji i Telemedycyny Szpitala Specjalistycznego im. Jana Pawła II w Krakowie w zakresie wizualizacji obrazów za pomocą sprzętu medycznego.

⁵⁷⁶ Mechanizm rezonansu polega po krótko na tym, że lampa tomografu komputerowego porusza się wokół obiektu i emituje promieniowanie X, które następnie rejestrują detektory umieszczone w obwodzie urządzenia. Otrzymane pomiary są przetwarzane elektronicznie i rekonstruowane w postaci obrazu.

⁵⁷⁷ Choć to nieco zaskakujący widok, to tomograf może prześwietlać wszystko – czemu dał dowód sam Banaszkiewicz, kiedy poprosił o zeskanowanie drewnianej figurki o negroidalnych rysach, którą następnie pokazał wraz ze skanem MRI na Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach w 2015 r. Praca Banaszkiewicza koresponduje z kseroradiograficznymi fotografiami amerykańskiej artystki Sheili Pinkel (ur. 1941) wykonywanymi w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. we współpracy z Xerox Medical Research

teksturą, co w zestawieniu z wyłupiastymi gałkami ocznymi pozbawionymi źrenic daje odpychający efekt (w drugiej wersji „Zakazanego owocu” obraz postaci jest transparentny o białym i niebieskawym zabarwieniu, rys. 146). Ta „trupia” faktura koresponduje z prostokątnym obrysem łóżka wokół głowy, które pojawia się w ostatnim kadrze, ponieważ zarys ten przypomina nieco trumnę, w której figura mężczyzny sunie w nicłość. Dziecięca melodia wpływa na groteskowe wrażenie całości, kontrastujące z narzędziami poważnych nauk medycznych wykorzystanych w animacji.

Obrazy MRI, szczególnie te ukazujące mózg, znalazły liczną reprezentację w sztuce. Twórców współpracujących ze specjalistami i badaczami nauk przyrodniczych nazywa się niekiedy „artystami w laboratorium”⁵⁷⁸. W 2004 r. brytyjska graficzka i rzeźbiarka Marilène Oliver (ur. 1977) określiła rezonans magnetyczny jako „idealne narzędzie portretowe”, zwracając uwagę na to, że maszyna pozwala uchwycić to, co zawsze frapowało artystów podczas tworzenia portretów – czyli „wnętrze” modelek i modeli⁵⁷⁹. Wypowiedź ta oddaje ogromny potencjał tkwiący w medycznych obrazach, dzięki któremu widzowi są przekonani, że skany mózgu dostarczają „namacalnej”, dosłownej wiedzy o tożsamości pacjenta. Obrazy MRI wykorzystuje się więc w pracach portretowych i autoportretowych. Dla przykładu, technologia MRI przez lata inspirowała australijską twórczynię Justine Cooper (ur. 1968) do tworzenia osobliwych wizerunków własnych. Na podstawie obrazów własnego ciała wykonanych w tej technologii stworzyła ona szereg przestrzennych, modułowych rzeźb⁵⁸⁰ oraz trójwymiarową animację „Rapt” (1998), w której przedstawia sfilmowane wnętrza swojego ciała (rys. 147). Pod koniec filmu Cooper pokazała z bliska głowę z przerażającą twarzą – z racji braku źrenic i włosów – i z szarą teksturą zamiast skóry. W „Zakazanym owocu” Banaszekiewicz również zawarł analogiczne ujęcie. We fragmencie animacji z gryzieniem jabłka model głowy wraz z kolejnymi obrotami zyskuje zewnętrzną teksturę naśladowującą skórę, dzięki czemu dopiero wówczas odbiorca może sobie uświadomić, że ogląda model ciała autora. Tożsamość portretowanego uchwytana jest więc dopiero po „obudowaniu” wnętrza warstwą skórną. Paradoksalnie więc – w świetle wcześniej przytoczonych słów Oliver o atrakcyjności

Center w Pasadenie. Fotografowała m.in. negroidalną figurkę Kachina tradycyjnie wykonywaną przez plemię rdzennych Amerykanów Hopi (np. *Kachina Transform*, z portfolio 20/20, 1984), aby znaleźć własności przedmiotu niewidoczne gołym okiem.

⁵⁷⁸ S. Casini, *Nails, hammers and green rabbits. The challenge of art-science collaborative projects*, „Tafer Journal” 2013. URL: <https://aura.abdn.ac.uk/bitstream/handle/2164/9001/doc.pdf?sequence=1> [dost. 13.03.2022]

⁵⁷⁹ M. Oliver, *The MRI Scanner: An Ideal Instrument for Portraiture*, „Leonardo” 2004, Vol. 37, No. 5, s. 374.

⁵⁸⁰ *Justine Cooper : Selected work 1998-2008*, red. H. Sparks, kat. wyst., Brisbane, Nowy Jork, 2009, URL: http://justinecooper.com/pdfs/JC_ArtistCatalogFinal04C.pdf [dost. 12.01.2023]

rezonansu magnetycznego w pracy nad (auto)portretami – animacje Cooper i Banaszkiwicza dowodzą silnej potrzeby ukazania w pracach autoportretowych swojego „zewnątrza”, a przede wszystkim twarzy. Podobnie jak Cooper, kilka lat później szkocka twórczyni Angela Palmer (ur. 1957) zbudowała „Brain of the Artist” (ang. „Mózg artystki”, 2012, instalacja łącząca rzeźbę i matryce graficzne, rys. 148), przestrzenny obraz własnego narządu z nałożonych na siebie szklanych matryc z grawerunkiem mózgu. Tym samym metaforycznie „zamknęła” linearne autoportretowe wyobrażenie własnego organu w estetycznej, pomnikowej formie. Kolejne udoskonalenia narzędzi umożliwiają dokładniejszy wgląd we wnętrza ciał, a to oznacza dalsze intensywne eksperymenty w obrębie sztuk wizualnych. Obrazy medyczne, także te generowane przez tomograf komputerowy, co roku pojawiają się na Ars Electronica w austriackim Linzu, festiwalu łączącym twórczość artystyczną z najnowocześniejszą technologią⁵⁸¹. Przykłady te sytuują instalację Banaszkiwicza w szerszym kontekście artystyczno-naukowych poszukiwań skoncentrowanych na dosłownym i metaforycznym wejrzeniu wewnątrz ciała i mających na celu poszerzeniu ukazanie „pełniejszego” obrazu portretowanej osoby.

Korzenie synergii sztuki portretowej i obrazowania medycznego sięgają jeszcze wieków XVIII i XIX, kiedy to entuzjaści skierowali się ku czaszce, powołując nową (pseudo)naukę, frenologię. Kiedy niemożliwe okazało się odczytanie potencjału umysłowego z kości czaszki, zainteresowano się mózgiem. Zważywszy jednak na bariery technologiczne długo nie można było badać niczego innego niż tylko wielkość, masę i cechy zewnętrzne tego narządu. Z czasem, im badania stały się dokładniejsze, tym oczywistszym stawał się fakt, że nie sposób wytyczyć prostych zależności między organami wewnętrznymi a zewnętrznym wyglądem ciała (choć dziś badania pokazują, że zwoje mózgowie wbrew długoletnim przekonaniom⁵⁸² mogą być nośnikami informacji o charakterze i upodobaniach danej osoby⁵⁸³). Niemniej, obrazowanie medyczne fascynuje specjalistów z zakresu technologii i medycyny oraz samych pacjentów, a u podstaw tego zainteresowania leży natura ludzkiej percepcji i potrzeba wizualizowania danych. Obrazowanie medyczne przyjmowane jest przez tych drugich bezkrytycznie, głównie z braku wiedzy. Według Britty Schinzel (ur. 1943),

⁵⁸¹ P. Zawojski, *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Katowice 2016, s. 58-59.

⁵⁸² *Faces*, s. 73.

⁵⁸³ W 2022 r. dowiedziono, że dzięki analizom skanów fMRI mózgow można przewidzieć poglądy polityczne badanych osób. Zob. S.E. Yang, J. D. Wilson, i in., *Functional connectivity signatures of political ideology*, PNAS Nexus, 2022, URL: <https://academic.oup.com/pnasnexus/advance-article/doi/10.1093/pnasnexus/pgac066/6590843> [dost. 5.07.2022].

informatyczki zajmującej się wpływem technologii na społeczeństwo, autentyczność obrazów MRI jest pozorna, ponieważ wybrane przez radiologa ustawienia tomografu wpływają na wygląd tych obrazów, nie mówiąc o tym, że podlegają one subiektywnemu opisowi oraz interpretacji⁵⁸⁴. Z kolei Fernando Vidal w świetle powszechności obrazów mózgu zaproponował utożsamienie mózgu z nośnikiem indywidualności człowieka, dosłownie „bycie mózgiem” (ang. *brainhood*⁵⁸⁵). Fascynację MRI Vidal wpisał w szersze zjawisko określane terminem neurokultury⁵⁸⁶, w ramach której „wiedza z zakresu neurologii przenika do życia codziennego, społecznych praktyk i intelektualnego dyskursu”, jak zdefiniowali ją autorzy tego terminu badacz Giovanni Frazzetto oraz amerykańska artystka Suzanne Anker (ur. 1946)⁵⁸⁷.

Bazując na powszechnym uznaniu obiektywizmu obrazów medycznych oraz mając świadomość istotności mózgu w dyskursie o tożsamości człowieka, Banaszekiewicz nadał obrazom swoich wnętrzności zdolność reprezentacji jego samego. Jednak tę jednoznaczną wiarygodność autoportretowego obrazu medycznego zaburzają tytuł pracy „Zakazany owoc” oraz groteskowy wyraz animacji. Tytuł odnosi się do grzechu popełnionego przez Adama i Ewę. Poruszona we fragmencie problematyczność wszelkiego poznania – grzech pierwszych ludzi polegał na samodzielnym poszukiwaniu zamiast zawierzeniu boskim zasadom⁵⁸⁸ – koresponduje z kwestią subiektywności obrazu poruszoną w instalacji. Ograniczony charakter ludzkiej świadomości kwestionuje, przekształca i interpretuje widziane obrazy po swojemu, nawet te medyczne. Poza tym, według Charlesa Taylora nauki przyrodnicze, zastąpiwszy wiarę religijną, nie mogą być ostatecznym źródłem wiedzy o świecie jak chcieliby zwolennicy scjentyistycznych i naturalistycznych teorii. Banaszekiewicz zdaje się podzielać ten pogląd.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że obrazy medyczne, mające swoje wyeksponowane miejsce w instalacjach graficznych twórcy, oprócz stanowienia o doświadczalnym i uchwytnym naukowo ciele człowieka, są także odciskami – takimi samymi jak maski wykonane w *papier-mâché* oraz jakiegokolwiek inne ślady. Według autora, w obrazach MRI

⁵⁸⁴ B. Schinzel, *Digitale Bilder: Körpervisualisierungen durch bildgebende Verfahren in der Medizin*, w: *Bilder als technisch-wissenschaftliche Medien*, red. W. Coy, warsztaty Alcatel-Lucent-Stiftung 2004, URL: <http://mod.iig.uni-freiburg.de/cms/fileadmin/publikationen/online-publikationen/koerpervisualisierungen.pdf> [dost. 21.03.2021]. Por. K. A. Joyce, *Magnetic Appeal...*, dz. cyt., s. 49 oraz *Historia ciała, t. 3: Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J.-J. Courtine, tłum. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2020, s. 57-58.

⁵⁸⁵ Neologizm *brainhood* powstał przez dodanie do słowa mózg (ang. *brain*) sufiksu *hood*, jak w słowie *personhood* (stan bycia osobą).

⁵⁸⁶ Różnica między pozornie podobnym terminem neuroestetyki a neurokulturą jest taka, że ta pierwsza ogranicza się do sztuk wizualnych oraz stara się rozumieć sztukę w kategorii neurobiologii, neurokultura zaś jest pojęciem szerszym.

⁵⁸⁷ G. Frazzetto, S. Anker, *Neuroculture*, „Nature Reviews Neuroscience” 2009, nr 10, s. 815-821.

⁵⁸⁸ D. M. Carr, *The Erotic Word: Sexuality, Spirituality and the Bible*, Nowy Jork 2003, s. 45-46.

została odcisnięta obecność artysty w świecie: ciało posłużyło za matrycę dla detektorów pola magnetycznego, za pomocą których powstał obraz wnętrzości, czyli odcisk owego ciała. Instalacja jest więc autorskim komentarzem dotyczącym roli obrazowania medycznego w tworzeniu wizerunków własnych w sztuce, a szerzej – dotyczącym związku grafiki i nauki. Najpierw wynalezienie prasy drukarskiej (ok. 1450 r.), a następnie złączenie w druku tekstu i obrazu (1461 r.) zrewolucjonizowało ówczesną produkcję wiedzy, ponieważ książki naukowe, szczególnie te z zakresu nauk przyrodniczych, mogły nareszcie zawierać ilustracje dla analizowanych zjawisk⁵⁸⁹. Wśród tych nauk wyróżniała się neurologia wraz z pierwszymi ilustracjami mózgu człowieka⁵⁹⁰. Również w wiekach następnych kultura drukowana była dla badaczy i czytelników obszarem wymiany odkryć i eksperymentów⁵⁹¹. Według Banaszkiwicza graficy posiadali „odwieczn[ym] obowiąz[ek] zapisywania w obrazach całej posiadanej przez ludzkość wiedzy”⁵⁹², na czym też zbudowali swoją tożsamość. Z pogranicza matematyki inspirację czerpała Krystyna Piotrowska podczas pracy nad „obiektywnymi” grafikami z serii „Ćwiczenia z portretu” (rys. 152-161).

Synergia nauki i grafiki powraca we współczesnej nanotechnologii, materiałoznawstwie czy biochemii, ponieważ terminy technologii graficznych zostały zaadoptowane przez nauki ścisłe: dwuetapowość tworzenia obrazu w grafice posłużyła za inspirację do zainicjowania procesów chemicznych prowadzących do np. produkcji stopów metali o szczególnych cechach fizycznych. W efekcie, liczba publikacji poświęcona tym zjawiskom w naukowej wyszukiwarce Google Scholar pod hasłem *lithography* (ang. litografia) znacząco przewyższa te traktujące o sztuce graficznej. Również zainteresowanie drukiem przestrzennym jest współdzielone między naukami ścisłymi a sztuką – a to tylko dwa z wielu przykładów. Specyficzne cechy grafiki warunkują sprzężenie zwrotne zachodzące między tym medium a szeroko rozumianą technologią naukową, co Banaszkiwicz wpisał w dyskusję o tożsamości *homo graphicus*.

Ta scjentystyczna postawa jest, jak wspomniałam wcześniej, częścią nowoczesnej tożsamości. Odejście od wiary religijnej w zakresie źródeł moralności i skierowanie się ku

⁵⁸⁹ E. L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change : Communications and cultural transformations of early-modern Europe*, Vol. I and II, Cambridge 2005.

⁵⁹⁰ P. A. Tessman, J. I. Suarez, *Influence of Early Printmaking on the Development of Neuroanatomy and Neurology*, “Archives of neurology” 2002, Vol. 59, Issue 12, s. 1964-1969; A. Ione, *The Brain Exposed and Printed*, w: tejsze, *Art and the Brain Plasticity, Embodiment, and the Unclosed Circle*, Leiden, Boston 2016, s. 53-69.

⁵⁹¹ E. L. Eisenstein, *The Printing...*, dz. cyt., s. 521.

⁵⁹² Cyt. za: G. Banaszkiwicz, *Obrazowanie graficzne – historia, teoria, praktyka*, w: *Obrazowanie graficzne. Teoria, praktyka, dydaktyka*, red. J. Piwowarski., Częstochowa 2011, s. 9.

naukowej etyce buduje współczesną moralność, a fundamenty tego zwrotu w Europie położono za czasów francuskiego Oświecenia i angielskiej epoki wiktoriańskiej. Nie tylko uprzemysłowienie i zmiany technologiczne wpłynęły na utratę wiary religijnej, ale i m.in. teoria Darwina oraz inne odkrycia z zakresu nauk o Ziemi i biologii, które jednoznacznie podważyły tezy religii chrześcijańskiej o powoływaniu życia przez Boga⁵⁹³. Odtąd

[Ź]ródeł moralnych można szukać nie tylko w Bogu, ale także w dwóch nowych «sferach»: w godności, która przysługuje naszym jednostkowym władzom (...) oraz w tajnikach natury człowieka i świata.”⁵⁹⁴

Nauki przyrodnicze wywierają ogromny wpływ na próby usytuowania człowieka w świecie, a rezygnacja z religii jest tego fundamentalnym przykładem. Wspominam o współczesnym scjentyzmie dlatego, że z mojej perspektywy „Zakazany owoc” to subiektywna wypowiedź o poznawaniu własnej podmiotowości oraz krytyka bezrefleksyjnej afirmatywności efektów badań przyrodniczych. Banaszekiewicz skorzystał bowiem z pierwotnych form poznawania świata za pomocą odcisku oraz zestawiał je z efektami pracy współczesnych narzędzi medycznych, pokazując, że w obu przypadkach chodzi o naoczne, bezpośrednie poznanie, któremu towarzyszy ludzka omyłka. Wbrew sugestii zawartej w tytule, instalacja nie jest niemetaforycznym, dosłownym ukazaniem wizerunku (wnętrza) artysty, tylko subiektywnym obrazem podatnym na wielość interpretacji. Na dodatek dziecięca, prosta melodia towarzysząca animacji osłabia powagę medycznej wiarygodności i uwypukla ograniczenia nauki.

Jestem grafiką

W „Spojrzeniu na grafikę” (rys. 150-152) Banaszekiewicz kontynuował namysł nad problemami wynikającymi z wykorzystania obrazów medycznych w autoportrecie i skorzystał z rozwiązań formalnych zapoczątkowanych we wcześniejszej o trzy lata instalacji „Zakazany owoc”. Instalacja składa się z wyeksponowanej na drewnianym postumencie instalacji z maską artysty, za którą kryją się miniaturowy komputer Raspberry Pi i monitor pokazujący 45-sekundową animację z ujęciami tomogramów jego głowy. Instalacji towarzyszy w kilkumetrowym oddaleniu cyfrowy fotoplastykon rekonstruujący stereoskopowo obraz 3D widziany „oczami” odcisku twarzy. Banaszekiewicz w trzecim z autoportretów niemetaforycznych proponuje odbiorcom przestrzenną i temporalną „podróż do wnętrza

⁵⁹³ *Źródła tożsamości...*, s. 743-756. Nie jest jednak tak, że nauka oraz religia są sobie przeciwstawne w kwestii racjonalności, zob. tamże, s. 578.

⁵⁹⁴ Cyt. za: tamże, s. 754.

siebie”, a poszczególne elementy instalacji konfrontują odbiorców z różnymi metodami urzeczywistnienia obecności.

„Podróż” rozpoczyna się od maski umieszczonej na wysokości wzroku widzów. Ma formę taką, jak we „Śnie o Potędze” – powstała z mieszanki *papier-mâché* i żywicy, jest więc przedmiotem o tradycyjnej formie. Jej rolą jest natychmiastowe przekonanie widza, że instalacja stanowi symboliczną reprezentację samego Banaszkiwicza. Pomagają w tym odwzajemniające spojrzenie oczy-kamery, ponieważ to właśnie za sprawą spojrzenia portret traci charakter przedmiotu i przyswaja sobie obecność prawdziwej twarzy, z którą możemy nawiązać kontakt wzrokowy⁵⁹⁵. Z kolei nieco mniejszy od maski komputer Raspberry Pi, drukowany na pojedynczej płytce, mieści się we wnętrzu odcisku, mniej-więcej w miejscu mózgu⁵⁹⁶, co stanowi czytelną sugestię dotyczącą tego, że komputer jest cyfrowym zamiennikiem organu intelektu. W tym sensie „Spojrzenie na grafikę” wpisuje się w fenomen *brainhood*: już nie w twarzy, a w mózgu „mieści się” tożsamość jednostki. Z kolei ukazane w animacji przekroje z każdym ujęciem mają nieco większy obwód. Film zaczyna się od chrząstki nosa i kości żuchwy, potem tomograf zyskuje na czułości i sięga po kości szczęki i kość nosową. Po osiągnięciu pełnego przekroju głowy wizerunek ulega stopniowemu zmniejszeniu, a gdy sięga po potylicę, obraz rozplywa się w otaczającej go czerni, po czym film wyświetlany jest od nowa. Instalacji towarzyszy jeszcze cyfrowy fotoplastykon o formie wydłużonego, czarnego trapezu. Urządzenie usytuowane w oddaleniu od autoportretu pozwala na obserwację obrazu rejestrowanego przez „oczy” artysty, czyli kamery usytuowanej po wewnętrznej stronie maski. Dają one iluzyjną możliwość postrzegania świata oczami Banaszkiwicza.

Każdy z komponentów instalacji można traktować w kategorii odrębnego nośnika tożsamości artysty. Twarz jest oczywistą i tradycyjną reprezentacją, komputer – rodzajem fantastycznonaukowego „mózgu”, zaś obrazy MRI „prawdziwym”, medycznym zapisem człowieczeństwa w ciele. W efekcie kaskadowa, trójelementowa budowa instalacji składa się na kompletny obraz głowy z twarzą i mózgiem. Myślenie w kategoriach warstw jednego obrazu w osobliwy sposób spotyka się z grafiką, w której to artysta musi pracę podzielić na etapy

⁵⁹⁵ *Faces*, dz. cyt., s. 151-152.

⁵⁹⁶ Tym samym odbiorca ma dostęp do wewnętrznej części maski – tej, która miała bezpośredni kontakt najpierw z twarzą-matrycą, a potem noszącym maskę. Choć zazwyczaj myśli się o masce jako o czymś wierzchnim, szwajcarski teoretyk teatru Richard Weihe opisuje maskę właśnie jako dwustronną, która „daje możliwość obserwacji równoczesnego działania obu tych zasad: oddzielania i łączenia. Z tego punktu widzenia maska jest formą, która jednoczy (dzięki «pomędzy») to, co różne (stronę wewnętrzną i stronę zewnętrzną)” (cyt. za: tenże, *Paradoksy maski*, w: *Paradoksy maski...*, dz. cyt., s.78). Maską Banaszkiwicza łączy więc pozostałe elementy instalacji, ale też oddziela je od otoczenia.

powstania oraz matrycę i odbitkę⁵⁹⁷. Operowanie warstwami podczas komponowania obrazów jest charakterystyczne dla *homo graphicusa*, przyzwyczajonego do przeprowadzania stadialnych procesów.

Równocześnie, każdy z elementów „Spojrzenia na grafikę” reprezentuje inną tradycję wizualizacji tożsamości i też inny sposób jej definiowania. I tak odcisk, zawierający pamięć (traktowanego jak swoista matryca) ciała swojego właściciela stanowi o mimetycznej relacji między maską a twarzą⁵⁹⁸. Z kolei utożsamienie komputera z mózgiem jest zakorzenionym toposem we współczesnej kulturze przynajmniej od lat siedemdziesiątych poprzedniego wieku. Przykładem jest projekt Richarda Lowenberga „Environetic Synthesis” 1972 r. Rysunek przedstawia parę zwróconych ku sobie profilem osób, które w miejscu mózgu mają splecione kable (rys. 153). Zespolenie człowieka z maszyną przebiega na poziomie cielesnym oraz emocjonalnym, gdyż bliskość człowieka i twarzy-monitora komunikuje o niemal intymnym związku. Ostatnim rodzajem jest obrazowanie medyczne, „rzetelne” – o pozorach tego przekonania pisałam w poprzednim podrozdziale – źródło wiedzy o podmiocie, dające dosłowny i metaforyczny wgląd we wnętrze danej osoby. Zestawienie trzech (auto)portretowych strategii w jednej pracy oraz dwóch rodzajów odcisku ilustruje ewolucję fenomenu ucieleśnienia twarzy w sztuce, ale i ukazuje niezmienną ogólnoludzką potrzebę utrwalania obrazu siebie w przedmiocie.

„Spojrzenie na grafikę” jest jednak przede wszystkim autokomentarzem artysty dotyczącym teorii grafiki. W opisie instalacji zadeklarował, że ta „stanowi wizualizację jego poglądów na ewolucję medium graficznego”⁵⁹⁹, które opierają się na przekonaniach o formalnej wolności współczesnej grafiki, przy równoczesnym ścisłym związku z matrycowaniem, oraz na naukowej podstawie medium graficznego. Traktując tytuł pracy dosłownie, grafika w „Spojrzeniu na Grafikę” jest tym, czym widzi ją artysta uosobiony w tym autoportrecie, a do czego odbiorca ma dostęp poprzez fotoplastykon – do rzeczywistości widzianej oczami artysty.

Rozumowanie artysty najlepiej wyprowadzić na podstawie analizy wykreowanej przez niego przestrzeni prezentacji „Spojrzenia”, która odbyła się na wystawie głównej MTG w 2015 r. w przestrzeniach krakowskiego Bunkru Sztuki. Otoczono ją wówczas innymi instalacjami

⁵⁹⁷ „Tworząc obraz musimy w wyobraźni dokonać separacji obrazu na matrycę w przypadku grafiki klasycznej, lub warstw gdy patrzymy na grafikę cyfrową, czy tworzoną w przestrzeni wirtualnej.” Cyt. za: A. Romaniuk, *Dialog z cyfrowym cieniem*, w: *Akademia 2007+*, dz. cyt., s. 97.

⁵⁹⁸ *Faces*, s. 127.

⁵⁹⁹ Cyt. za: G. Banaszkiwicz, *Autoportret niemetaforyczny 3 – Spojrzenie na grafikę*, mat. własne artysty.

autora z serii „Autoportretów niemetaforycznych”, „Snem o Potędze” i „Lekcją grafiki”, oraz katowickiego artysty Krzysztofa Kuli („Podniesienie”, 2014, instalacja graficzna 3D), a więc artystycznymi przedmiotami kwalifikującymi się pod efekty „obrazowania graficznego”. W klasyfikacji Banaszkiewicza grafika jest specyficznym typem wytwarzania obrazów, które odbywa się przy pomocy matrycy o niezdefiniowanej formie, obejmującej nawet promieniowanie czy fale, cząstki emitowane przez ciała kosmiczne⁶⁰⁰. I tradycyjna matryca, i tomograf komputerowy, i inne technologie „odbijają” obraz obecności artysty na takich samych prawach. Medium wymyka się więc koncepcyjnym czy technologicznym ograniczeniom, rozszerza swoje pole wizualne i dyskursywne oraz zasysa różnorakie sposoby wizualizacji. To podejście Banaszkiewicza wynika z metody „matrycowania” Kaczorowskiego. Dla Kaczorowskiego matryca była „zarówno niezbędnym atrybutem pozwalającym rozpoznawać w artyście grafika, jak i utylitarnym narzędziem o rytualnym niemalże znaczeniu, które uzasadnia następujące po sobie gesty, nadaje im charakter logicznej płynności.”⁶⁰¹ Oboje artystów dostrzega w tym przedmiocie potencjał intelektualny, determinujący sposób myślenia o sztuce jako działalności nastawionej na ucieleśnienie idei w rzeczy trwającej w czasie, często wieloetapowej.

Warto zastrzec, że nieswoistość grafiki pozwala wskazać zupełnie inne cechy dla niej substancjalne. Dla przykładu, artystka i wykładowczyni akademicka Zuzanna Dyrda (ur. 1987) podjęła kwestię „zdolność[ci] przystosowywania się do nowych warunków, wyzwań i możliwości technologicznych”⁶⁰². Na początku tego rozdziału postawiłam podobną tezę o zdolnościach adaptacyjnych *homo graphicus*. Plastyczność grafiki i jej budowana przez wieki umiejętność kalibracji kolejnych technologii do własnych potrzeb jest w istocie cechą odporną na ograniczenia formalne i specyfikę epok, w przeciwieństwie do zmiennej materialności matrycy i odbitki. Cechę tę wyróżnia także Sebastian Dudzik, myśląc o niej jako o charakterystycznej dla graficzności (nie: grafiki). Określa ją jako „wszelkiego rodzaju technologiczne, procesowe i formalne eksperymenty, dryfowanie w kierunku innych mediów, wspomaganie się ich «doświadczeniem» czy wreszcie jawne i świadome występowanie przeciw graficznej tradycji.” I zaraz potem zadaje pytanie: „Nie wszystko to, co wykazuje cechy graficzności, jest w istocie grafiką, ale skoro sama grafika mieści się w obszarze definiowanym przez graficzność, to czy ma jeszcze rację samodzielnego bytu w świecie

⁶⁰⁰ G. Banaszkiewicz, *Obrazowanie graficzne. Krótka...*, dz. cyt., s. 19, 24.

⁶⁰¹ Cyt. za: S. Dudzik, *Do czego potrzebna jest dziś grafika? 1. Proces upodmiotowienia matrycy i jego konsekwencje*, w: *Hybrydowość w grafice...*, dz. cyt., s. 18-19.

⁶⁰² Cyt. za: Z. Dyrda, *Tu i teraz, w: Grafika post-cyfrowa...*, dz. cyt., s. 6.

sztuki?”⁶⁰³ Dudzik odpowiada twierdząco, zwracając uwagę na korespondencję między hybrydycznym światem a dynamiczną, plastyczną naturą grafiki.

Banaszkiewicz z kolei chętnie widziałby podporządkowanie innych mediów grafice. To podejście wynika ze wspomnianego wcześniej zakotwiczenia medium w naukowym dyskursie – zdobycze technologiczne i naukowe ogłaszane, prezentowane i popularyzowane były za pośrednictwem grafiki – co nobilituje ją w hierarchii. Ponadto, wyrazistość uformowanych postaw Banaszkiewicz, Chlanda i inni zawdzięczają graficznemu wykształceniu pod okiem Wejmana, który otwierał studentów na nowe zjawiska w sztuce. Grafika była jednak podstawą dla systemu myślenia o własnej praktyce artystycznej – i to Banaszkiewiczowi zostało do dziś.

Wnioski

W marcu 2018 r. Grzegorz Banaszkiewicz doświadczył epizodu amnestycznego, który objawił się ubytkami w pamięci długotrwałej. W rehabilitacji pomogły artyście prace wykonane zarówno przed, jak i po epizodzie, ponieważ pozwoliły na stopniowe odratowanie utraconych wspomnień. Sam artysta traktuje zdarzenie jako pozytywny impuls to pracy twórczej⁶⁰⁴. Wydaje się, że cykl „Autoportretów niemetaforycznych” pełnił istotną rolę w odbudowie pamięci z uwagi na natężenie wątków tożsamościowych. Prace powstałe od 2011 r. pokazują bowiem autora jako *homo graphicusa* oraz entuzjastę nauki, ujawniają jego krytyczne poglądy na temat polskiej sztuki graficznej oraz przemyslenia dotyczące natury medium graficznego, którego sens zawiera się w matrycowaniu i naukowości. Banaszkiewicz jest przekonany o niewyczerpanym potencjale kreatywnym tkwiącym w obrazowaniu graficznym, definiowanym jako suma działań potrzebnych artyście do stworzenia obrazu. To termin-parasol obejmujący właściwie wszystkie działania artystyczne, wynoszący graficzność ponad hierarchię mediów. Tę nobilitację twórca tłumaczy współczesnym charakterem poszczególnych składowych graficznego uniwersum – grafika jak żadne inne medium dotrzymuje kroku niespokojnym czasom. Do cech tych należą: przyzwyczajenie *homo graphicusa* do dwustopniowego, nieszablonowego procesu myślenia i działania, inkluzywna specyfika odcisku, położenie akcentu na ścisły związek między grafiką a nauką.

Umieszczając w instalacjach odciski własnego ciała, Banaszkiewicz legitymizuje osobiste przekonania o miejscu grafiki w świecie oraz wydobywa jej intermedialny potencjał.

⁶⁰³ Cyt. za: S. Dudzik, *Do czego potrzebna...*, dz. cyt., s. 29-30.

⁶⁰⁴ G. Banaszkiewicz, *Epizod amnestyczny. Rekrytalizacja*, Galeria Pryzmat, Kraków 21.10-5.11.2019. URL: <http://www.zpaprakow.pl/wystawy/2019/11/1> [dost. 10.10.2023]

Powstały w efekcie matrycowania odcisk naładowany jest cielesnym ładunkiem autora, niezależnie, czy jest to efekt obrazowania medycznego, czy dosłowny ślad pozostawiony w nietrwalej, naturalnej materii – jak w nieomówionych w rozdziale instalacjach „Lekcja grafiki (pamięci Janusza Kaczorowskiego” (rys. 154-156) oraz „Cykl Milankovića⁶⁰⁵” (rys. 157), w których twarze odcisnięte są w piasku i glinie. Może być on chwilowy, niedoskonały, odbity nieumyślnie, siłami natury lub artysty, a także digitalny, intelektualny. Jak *empreinte* Didi-Hubermana, odciski Banaszkiwicza i Kaczorowskiego opierają się – za Rosalind Krauss – na teorii peirce’owskiego indeksu. Indeks łączy fotografię, *ready-made* i grafikę dzięki „fizyczn[ej] transpozycj[i] obiektu z kontinuum rzeczywistości na stały warunek obrazu artystycznego poprzez moment izolacji i selekcji.”⁶⁰⁶ Indeksy Peirce’a, czyli znaki oparte na fizycznej relacji do ich źródła, otwierają możliwość nieograniczonego badania materialnego charakteru odbicia tego, co widzialne⁶⁰⁷. Zbieżność postaw obojga artystów i filozofa mówi – wbrew obawom o brak charakterystyczności medium graficznego – o mocnym teoretycznym umocowaniu fundamentów grafiki, a w przywoływanych i realizowanych przez artystów przykładach wybrzmiewa aktualność podejmowanych tematów oraz witalność graficznej formy.

⁶⁰⁵ Milutin Milanković, serbski fizyk, w 1941 r. sformułował tezę o cyklicznych zmianach parametrów orbity Ziemi rzutujących na okresowe zmiany klimatu.

⁶⁰⁶ Cyt. za: R. Krauss, *Oryginalność awangardy...*, dz. cyt., s. 210.

⁶⁰⁷ *Le Ressemblance...*, s. 189-190.

Zakończenie

Mimo niebagatelnej roli, jaką grafika i jej narzędzia odegrały w budowaniu światowych nurtów artystycznych II połowy XX w., obecność w nich graficznego medium nie jest zazwyczaj – z wyjątkiem pop artu – wystarczająco akcentowana w dyskursie poświęconym historii i teorii sztuki tego czasu. Charles Schultz, amerykański krytyk sztuki, na łamach „Art in Print” podał kilka przykładów kanonicznych dzieł niekojarzących się z grafiką, choć istotnie czerpiących z jej języka, aby położyć akcent na skalę tych zapożyczeń i odwołań. Autor wymienił takie kanoniczne dzieła, jak kolaż Richarda Hamiltona „Just What Is It That Makes Today’s Homes So Different, so Appealing” (1956), monumentalny rysunkowo-graficzny cykl Nancy Spero „Torture of Women” (1976) i instalację site-specific Daniela Burena „Framed/ Exploded/ Defaced” (1979)⁶⁰⁸. Do tej grupy warto dodać jeszcze sitodruki Andy’ego Warhola, neseser „Zielone pudełko”, czyli „La boîte verte” z kopiowanymi metodą światłodruku notatkami do „Wielkiej Szyby” (1934) Marcela Duchampa⁶⁰⁹, ślady ciała odbite podczas performansów Any Mendiety (1948-1985; „Silueta”, 1973-1977, „Body Traits”, 1982)⁶¹⁰, „Ślad opony” z 1953 r. autorstwa Robert Rauschenberga (1925-2008) i Johna Cage’a (1912-1992), odcisk kciuka Piera Manzoni (1933-1963), graficzną praktykę Kiki Smith (ur. 1954). Odciski pozwalały im włączyć aktywnie ciało w proces twórczy, skomentować owiany mitem gest artysty w sarkastyczny sposób, zawrzeć w produkcji artystycznej cechy masowe i powszechnie dostępne. Wymienione tu artystki i artyści odwoływali się do istotowych pryncypiów tradycyjnej grafiki w rodzaju operowania odciskiem, roli ciała i jego nacisku podczas pracy, multiplikacji, dwustronności oraz rozpowszechniania informacji za pomocą obrazu i tekstu (książki, gazety, reklamy). Jeżeli zdać sobie sprawę ze skali tych działań, można by wysunąć wniosek, że rozszerzenie się pola grafiki przebiegło z pomocą i za pośrednictwem postmodernistów, którzy obrazy graficzne dopuścili do „pierwszoligowego” obiegu sztuki i uwolnili od ograniczających je sztywnych ram.

Powodów do sięgnięcia właśnie po grafikę w połowie XX w. było wiele. W przywołanym artykule Schultz wskazał przede wszystkim na obecne wówczas powszechne nawoływanie do złączenia sztuki z codziennością (autor co prawda wypowiada się ściśle

⁶⁰⁸ C. Schultz, *A Matrix You...*, dz. cyt., s. 11-27.

⁶⁰⁹ P. Thirkell, *From the Green Box to Typo/Topography: Duchamp and Hamilton's Dialogue in Print*, “Tate Papers” 2005. URL: https://www.tate.org.uk/documents/387/tate_papers_3_paul_thirkell_duchamp_and_richard_hamilton_dialogue.pdf [dostęp: 10.10.2023]

⁶¹⁰ M. del Mar Bernal, *Printmaking and Performance (Removing the concept of object in printmaking)*, “G&E Print and Art Edition Magazine” 2014, nr 42, s. 51-61.

w kontekście idei prac-instalacji⁶¹¹, ale przecież realizowano tę ideę w różnych mediach). Postulat ten trafił na grunt egalitarnej grafiki, która spełniała tę społeczną funkcję docierania do masowego odbiorcy od wieków. Niebagatelną rolę odgrywała również kultura druku (*print culture*). To gazety codzienne inspirowały awangardę do wizualnego i znaczeniowego przekształcania tekstu⁶¹².

Dorota Folga-Januszewska w wypowiedzi o powodach zaistnienia grafiki w *mainstreamie* dwudziestowiecznej sztuki postawiła sprawę inaczej. Według badaczki graficzny sposób myślenia „zacz[ą] **promieniować** [zazn. AF] na inne dziedziny sztuki «grafizując je» i wyprzedzając przemiany, jakie nastąpiły w procesie pomnażania obrazów (symulakryzacja).”⁶¹³ W tej perspektywie grafika zyskała na sile i podmiotowości. Nie jest tylko narzędziem wyrazu w rękach artystów różnych nurtów, lecz aktywnie wpływa na wszystkie dziedziny kultury, niejako wymuszając zmiany na samych artystach. Grzegorz Banaszekiewicz zaostrzył nawet tę retorykę, opowiadając się za całkowitym podporządkowaniem sztuki grafice. W opiniach obojga badaczy pobrzmiwają echa przekonań wyrażonych przez amerykańskiego krytyka Michaela Frieda, tylko przełożone na język grafiki. Fried o nadrzędnej pozycji prac na płótnie pisał w książce „Why Photography Matters as Art as Never Before”⁶¹⁴, w której wyraził pogląd, że fotografia jest w zasadzie malarstwem, a to wcielenie zaszło na mocy zmian zachodzących w polu pierwszego z wymienionych mediów. Otóż fotograficy przyjęli strategie wcześniej uobecnione w obrazach malarskich, do których należało: „wykorzystywanie klasycznych gatunków malarskich”, „powiązanie ciała twórcy-odtwórcy z jego materia”, „radikalna «licowość» powierzchni płótna lub wykluczenie widza ze świata obrazu”, a także ignorowanie odbiorców przez przedstawione w kadrze postaci⁶¹⁵. Przy czym, jak zwraca uwagę Krzysztof Pijarski w artykule „Czy fotografia liczy się jako malarstwo?”⁶¹⁶, nowojorski historyk sztuki pominął kwestie materialności obu mediów (oddalając się tym samym od postulatów modernizmu, lecz tę kwestię tu pomnę), ponieważ jego zdaniem istota malarstwa wyłania się i redefiniuje w każdym kolejnym dziele – „malarstwo modernistyczne, w nieustannie ponawianej próbie odkrycia tego, czym samo powinno być, zawsze wybiega poza siebie i ryzykuje utratę swej tożsamości, angażując się w

⁶¹¹ C. Schultz, a *Matrix You...*, dz. cyt., s. 12.

⁶¹² M. do Carmo de Freitas Veneroso, *The Expanded Field of Printmaking: Continuities, Ruptures, Crossings, and Contamination*, „Art Research Journal” 2014, Vol. 1 (1), s. 84-96.

⁶¹³ Tamże, s. 17.

⁶¹⁴ M. Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven 2008.

⁶¹⁵ Cyt. za: K. Pijarski, *Czy fotografia liczy się jako malarstwo? Michael Fried i los(y) medium po modernizmie*, w: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 41.

⁶¹⁶ Tamże.

to, czym samo nie jest”⁶¹⁷. Innymi słowy, malarstwo wciąż na nowo zmienia swe ramy w oparciu o to, co przeszłe i na tym opiera swoją wartość. Pijarski źródło tego przekonania upatrywał w terminie antyteatralności, polegającej na ignorowaniu obecności odbiorcy oraz wystąpieniu przeciw zmanierowaniu języka wizualnego danego twórcy. Z mojej perspektywy hipoteza „grafizacji” sztuki jest właśnie pochodną teorii Frieda, lecz zachodzącą nie w polu malarstwa, a grafiki. Folga-Januszewska i Banaszekiewicz przyjmują, że cechy niegdyś ograniczone (niemal) tylko do grafiki, jak multiplikacja, macierzowość, opozycja pozytywno-negatyw, w „pangraficznym” świecie dotyczą dziś sztuki w ogóle, bez podziału na media i użyte narzędzia. Dlatego, parafrazując Frieda, w nowopowstających pracach graficznych istota ich graficzności aktualizuje się i definiuje wciąż od nowa, patrząc wstecz na grafikę wykonaną tradycyjnymi metodami oraz uwzględniając kontekst współczesności.

Antyteatralna tradycja, na której opierał się autor „Art and Objecthood”, sięga do Denisa Diderota i malarstwa XVIII-wiecznego. Można więc postawić analogiczne pytanie o rudymenty pojęcia „grafizacji” – kto i co był inicjatorem „grafizujących” zmian? Odpowiedzi upatruję w tradycji *empreinte*, ale nie w jej prehistorycznym wydaniu, a dwudziestowiecznym, którą gruntownie opisał Georges Didi-Huberman w „La ressemblance”. W mojej ocenie za „grafizacją” sztuki stoi nie kto inny, jak przywoływany już Duchamp. Operował on odciskiem we wszystkich mediach oraz w teoretycznej nadbudowie swoich prac, odwołując się nie tylko do zjawiska odbicia lustrzanego, ale i teorii czwartego wymiaru. Potrafił wykorzystać technologiczną otwartość medium graficznego, wyróżniał się dwuetapowym myśleniem podczas konstruowania swoich prac. Tu charakterystyka postawy Duchampa pokrywa się z antropologicznym projektem *homo graphicus* Doroty Folgi-Januszewskiej. *Homo graphicus* jest skłonny do dwustopniowego zapośredniczenia idei w materii, do oddania kontroli nad przedmiotem czynnikom zewnętrznym. Akcentuje ponadto w swojej praktyce artystycznej istnienie sił – innych niż własne cielesne i intelektualne – kształtujących dzieło: wielkości dynamicznych (ciśnienie, tarcie, naprężenie), zjawisk naturalnych (np. grawitacja), oddziaływań podstawowych (np. elektromagnetyczne), a nierzadko również intelektualnie wymagających koncepcji naukowych (teoria względności, czasoprzestrzeni, geometrie nieeuklidesowej). *Homo graphicus* zdaje się też akceptować niepewność i niespodzianki wynikające z dwóch stopni zapośredniczenia, jak w przypadku użycia prasy czy wykorzystania fal radiowych i magnesu. Tak więc w otaczającej nas „grafosferze”, której istotą jest „gra,

⁶¹⁷ M. Fried, *Jak działa...*, dz. cyt., s. 213-214.

dwuznaczność, nieuchwytność”, jak myśli o niej Folga-Januszewska, ujawnia się artysta podobny do Duchampa:

Grafik jest graczem, szachistą, aktorem, kpiarzem, filozofem, obserwatorem.
Grafik kpi z widzialności obrazu, wie bowiem, że nie istnieje on ani w odbitce,
ani na płycie.⁶¹⁸

Cytat licuje z autoironicznymi postawami igrającej z fantazjami o śmierci Wandy Komorowskiej, wcielającego się w różnorakie role Jerzego Panka i krytycznego wobec zastałej tradycji Grzegorza Banaszkiwicza. Niemniej, obraz rzeczywistości budowany w oparciu o grafikę, wpisana w niego nieoczywistość i komplikacja wizualno-znaczeniowa, nie jest dla grafików oswojonych z podobną materią zaskoczeniem. Dlatego potrafią się oni bawić i przetwarzać to, co widzą, mając świadomość uludy i ulotności tych obrazów.

Podsumowując, wybrani przeze mnie polscy przedstawiciele *homo graphicus* charakteryzuje graficzny – złożony, niebezpośredni, procesualny, zorientowany technologicznie, powtarzalny – sposób myślenia. To ta cecha jest z dzisiejszego punktu widzenia fundamentalnym wyróżnikiem medium graficznego. Przy czym, wybór twórców z różnych dekad XX i XXI w. uświadamia przemiany zachodzące w tym mentalnym nastawieniu.

Leon Wyczółkowski, jeden z pierwszych polskich twórców zainteresowanych nowoczesną grafiką, w swoich autoportretach graficznych operował akademicką kreską w budowaniu przedstawiających kompozycji. Prace autoportretowe dokumentują również proces starzenia się i rejestrują zmiany preferencji względem techniki – eksplorował te wklęsłe, po czym został przy litografii – oraz snują opowieść o relacji z dziełami malarskimi, nazwanymi przeze mnie przed-matrycami (to one bowiem stanowiły źródło obrazu graficznego). Przed-matryce są punktem wyjścia dla dalszej koncentracji obrazu, czyli zwięzienia kadru do samej głowy artysty w celu skupieniu uwagi na twarzy i jego spojrzeniu, a nie zaś – jak często o twórczości Wyczółkowskiego mówi się w literaturze – na studiach światłocieniowych czy barwnych. Co szczególnie istotne w zarysowanej historii o *homo graphicusie*, twórca był w pełni świadom istotności medium graficznego, kazał się tytułować grafikiem i namawiał znajomych malarzy do „przerzucenia się” na druk. Pierwsze spotkanie z technikami wklęsłymi w autoportrecie z 1902 r. (choć w rzeczywistości nie była to pierwsza jego kompozycja wykonana w matrycy) celebrował kilkoma trawieniami, intensywnym szrafowaniem, słowem – testował naturę materii. Ponadto, świadomie budował pozycję swoją jako grafik poprzez

⁶¹⁸ Cyt. za: D. Folga-Januszewska, *Widzialne niewidzialne...*, dz. cyt., s. 8-9.

wizerunki własne, wydawane teki, organizowane wystawy. Konsekwencja w uobecnianiu dwustronności objawia się budowie jego pierwszego i ostatniego z graficznych autoportretów, które są zwierciadlanie odwrócone – twarz Wyczółła, oświetlona odpowiednio z prawej i lewej strony daje symboliczny początek i koniec fascynacji medium, a szerzej także zakończenie ery klasycznego, mimetycznego obrazu w sztuce XX w.

W kontraście do figury słynnego młodopolskiego artysty, twórczość Wandy Komorowskiej koncentrowała się na intymnych, jakby sennych przedstawieniach najbliższej jej rzeczywistości, którą rejestrowała w technikach wklęsłych, głównie kwasorytach. Młodsza o dwie dekady od Wyczółkowskiego artystka po ukończeniu edukacji w Paryżu i Monachium już nie podróżowała ani nie obracała się w krakowskiej socjocie – tworzyła w oparciu o pracę na domowej prasie, wystawiała niewiele, dzieląc los z wieloma podobnymi jej artystami, którzy nie mogli pozwolić sobie na wystawne życie. Zainspirowana Whistlerem, Komorowska odciskała w swoich matrycach (własne) osamotnienie, ale i nastroje epoki: japońskie wpływy, ironiczne, dekadentkie figury kościotrupów a'la *dance macabre*. Była graficzką – choć nie wiadomo, czy sama się wprost tak tytułowała – która miała świadomość mocy wyrazu akwaforty i akwatinty oraz natury warsztatu graficznego, lecz niższa pozycja zarówno kobiet w hierarchii społecznej, jak i grafiki w hierarchii artystycznej nie pozwoliły artystce na pełne rozwinięcie własnych możliwości. Przykłady Komorowskiej i Wyczółkowskiego są w pisanej przeze mnie narracji punktem wyjścia o rozmowie na temat autoportretów graficznych. Choć skorzy do eksperymentów z różnymi technikami, oboje uosabiają tradycyjne, odbitkocentryczne podejście do medium druku. Zwłaszcza Wyczółkowski dbał o doskonałą jakość egzemplarzy, których wykonanie zlecał profesjonalnym drukarzom.

Z kolei członkowie grupy Bunt pozostają prawdopodobnie jedynymi, którym przyklejono łatkę grafików w historii sztuki polskiej. Badacze powtarzali, że ich twórczość nie wskazywała na priorytetowe traktowanie medium graficznego. Podkreślanie związków Buntu z malarstwem służy nie tylko zwróceniu uwagi na liczbę zniszczonych obrazów – te braki zniekształcają do pewnego stopnia osąd o charakterze działalności grupy – ale jest również związana z hierarchią mediów. Niemniej, osądy te nie przekreślają wagi medium druku dla tych artystów, w końcu za główny środek komunikacji ze środowiskiem artystycznym i innymi odbiorcami służyło powstałe z inicjatywy Hulewicza czasopismo „Zdrój”. Kluczową funkcję odgrywała społeczna funkcja technik druku, związana z możliwością upowszechniania nośność obrazów, tekstów i idei. Poza tym, grafiki prezentowano na wystawach członków Buntu w kraju i zagranicą, publikowano w czasopismach niemieckich, a Hulewicz, Kubicka, Szmaj

i Wroniecki po rozpadzie Buntu nadal tworzyli w medium graficznym. I choć przez dekady nie zyskiwali należnego zainteresowania z powodu dyskredytujących ich kontaktów ze środowiskiem niemieckim, zaangażowanie członków Buntu w budowę tożsamości *homo graphicus* w historii sztuki polskiej jest nie do przecenienia. W rozdziale im poświęconym analiza linorytnicznych wizerunków twarzy po kubistyczno-ekspresyjno-abstrakcyjnych przekształceniach wykazała główne wątki tożsamościowe, do których należą: niecodzienne, wręcz para-magiczne umiejętności ich właścicieli (Hulewicz), nieprawdopodobne złączenie autora ze stworzonym w swoich pracach uniwersum (Kubicki), budowa alternatywnej tożsamości w oparciu o obecny w kulturze popularnej topos demona (Szmaj). Ich grafiki wykazały również bliski związek z pokrewnymi grafice mediami, fotografią i filmem. Związywanie grafiki z pokrewnymi mediami odbitkowymi w pierwszych dekadach XX w. stanowi zapowiedź przyszłej ekspansji i otwiera możliwość objęcia cechami graficznymi również innych środków wyrazu.

Nierozerwalnie związany z materią obrazu graficznego był Jerzy Panek. Niemal całe *œuvre* związanego z Krakowem artysty sprowadza się do obrazów swojej twarzy, którą posługuje się jak kolejną, obok linii czy koloru, własnością kompozycji. Głowa przyjęła najróżniejsze kształty od ludzkich po zwierzęce, podlegając zazwyczaj całkowitemu przekształceniu, oddalając się od mimetycznego ujęcia oblicza. Swoje postaci rytował głęboko w drewnianym klocku, w materiale wymagającym i trudnym w obróbce, i z czasem coraz rzadziej odbijał, ponieważ wysoko cenił rzeźbiarskie właściwości matrycy. Nawet gdy twórca zrezygnował z drzeworytu, to i w obrazach malarskich poszukiwał tej przestrzenności, hapticzności. Niemniej, to matryce już na wczesnym etapie twórczości stały się dla Panka centrum graficznego procesu i to im w pełni się poświęcił. Dzięki temu, że klocki drzeworytnicze zachowały się, są eksponowane na wystawach, a ich zdjęcia dostępne są w cyfrowych repozytoriach, bogata materia matrycowych płaskorzeźb otwiera się także przed odbiorcą, umożliwiając wejrzenie w źródło graficznego obrazu. Osobistą relację Panka z grafiką zwiędził jego nagrobek, w którym rzeźbiarz Jan Siuta wykuł pierwszą kompozycję z cyklu „Chorągwie”, przenosząc płaskorzeźbiony obraz z klocka drzeworytniczego na kamień. Autoportret przedstawia wpisaną w sztandar okrągłą głowę artysty o nieco kpiącej minie, koronując symbolicznie konsekwentną i oryginalną w sztuce światowej strategię autoportretową Panka, ale i daje wyraz jego ironicznej postawie. Twórczość Panka pozwoliła przyrzeć się bliżej roli matrycy w nowoczesnej grafice operującej jeszcze tradycyjnymi narzędziami. Jego autoportrety stanowią punkt wyjścia o dyskusji o dotykalnych własnościach

obrazów i narzędzi graficznych oraz o procesualnym charakterze odbitek podczas osobistego kontaktu widzów z grafiką.

Z kolei Krystyna Piotrowska wykorzystywała w wizerunkach własnych autoanalityczny potencjał tkwiący w grafice. Artystka wielokrotnie przerabiała uprzednio wykonane fotografie, by osłabić natychmiastowość zdjęć licznymi interwencjami w technikach kwasowych oraz litografii. Analogowe i cyfrowe *selfie* wielokrotnie przetwarzała i multiplikowała, konfrontując się z problemami własnej tożsamości dotyczącymi żydowskiego pochodzenia, historii rodzinnej, własnego wyglądu czy emigracji. W wyróżniającym się cyklu „Ćwiczenia z portretu” również pracowała na podstawie zdjęcia, ale po to, by odtwarzać je fragment po fragmencie z pamięci podczas rysowania. Celem artystki było pobudzenie pamięci w procesie rekonstrukcji obrazu swojej twarzy, poddaniu testom ograniczeń umysłu. Przez multiplikację, wyabstrahowanie wizerunków z tła oraz wpisanie ich w geometryczną siatką autoportrety Piotrowskiej zdają się być pozbawione kontekstu i usytuowane w próżni, pozornie nie ujawniają ani emocji, ani doświadczeń. W rzeczywistości stały się przedmiotem uważnej wizualnej i symbolicznej wiwisekcji, na którą pozwala procesualny charakter medium. Wielokrotne odbijanie, trawienie i przerysowywanie ujawniło głęboko kontemplacyjny potencjał technik druku, który posłużył artystce do analiz własnych korzeni, historii rodzinnej uwikłanej w żydowskie konteksty – babka Piotrowskiej była wierzącą Żydówką, której udało się uniknąć śmierci dzięki „aryjskim” rysom i niebieskim oczom. Wygląd okazał się więc kluczem do przeżycia, co dekady później graficzka rozpatrywała na przykładzie swojego fizys, próbując odpowiedzieć, jak ślad tożsamości osadza się na matrycy: kim jest, jak historia jej babki wpłynęła na nią samą.

Ostatni rozdział stanowi *case study* poświęcone cyklowi „Autoportret niemetaforyczny” autorstwa Grzegorza Banaszkiwicza, w którym twórca poruszył problemy ram definiujących współczesną grafikę. Artysta traktuje medium matrycowe jako termin-parasol dla sztuki w ogóle, często z przekorą wyrażając przekonanie, że jest ono najdoskonalszym z artystycznych sposobów wyrażania idei ze względu na swoje historycznie bliskie związki z nauką – prasa Gutenberga odpowiadała bowiem za możliwość szerokiej dystrybucji wiedzy i to dzięki niej nowożytni wynalazcy i badacze mogli dzielić się odkryciami i hipotezami naukowymi. Banaszkiwicz, korzystając z teorii matrycowania Janusza Kaczorowskiego z lat siedemdziesiątych XX w., wychodzi z założenia, że grafika wykracza dalece poza rylce i papier. Właściwie każdy ślad pozostawiony w innej materii traktuje jako odcisk. W efekcie wartość graficzną mają zarówno naskalny odcisk dłoni, odcisnięta

(po śmierci lub za życia) maska, jak i obrazy powstałe dzięki rezonansowi magnetycznemu – wszystkie zresztą wykorzystał w analizowanym cyklu. Teorię matrycowania Banaszkiwicz urzeczywistnił w „Autoportretach niemetaforycznych”, w których poruszył problemy dotyczące charakteru dzisiejszej grafiki („Spojrzenie na grafikę”, „Lekcja grafiki”), potrzeby posiadania panteonu wielkich polskich grafików („Sen o potędze Grafiki Polskiej”) czy relacji z pozornie bezstronną nauką („Zakazany owoc”). Autor za pośrednictwem maski swojej twarzy, która stanowi centrum jego instalacji, oraz artykułów poświęconych teorii medium druku, kształtuje swój wizerunek edukatora-komentatora, który wykląda odbiorcom własną perspektywę na kształt, rolę i zadania współczesnej grafiki. Wybrane medium traktuje w kategorii sposobu myślenia, wykraczając dalece poza sztywne ramy artystycznych narzędzi – graficzne postrzeganie świata wiąże się z uważnością patrzenia, skłonnościami do łączenia przeciwieństw i paradoksów.

Postaci artystów w autoportretach graficznych polskich twórców posłużyły za przykłady figury *homo graphicus*. Analiza poszczególnych wizerunków pozwoliła zarówno na uwypuklenie osobistego znaczenia grafiki w twórczości danych twórców, ukazanie ich procesu twórczego i motywacji stojących za dziełem, jak i wpisanie wybranych grafik w szerszy kontekst funkcji i pozycji grafiki w uniwersum artystycznym. Pozwoliła mi na to koncepcja *empreinte* Didi-Hubermana, wsparta dodatkowo uniwersalną optyką Hansa Beltinga przedstawioną w książce „Faces. Historia twarzy”. Lektura tekstu Beltinga daje możliwość rozszerzania pola badawczego o kolejne „historie” twarzy w oparciu o wypracowany system myślenia o ludzkich obliczach w panoramie zmian kulturowych, w której to metodzie technologia nośników obrazów jest jednym z najważniejszych czynników decydujących o kształcie i znaczeniu twarzy. W technologicznej perspektywie twarz graficzna zyskuje na pełnym wyrazie, ponieważ – być może po raz pierwszy – otwarcie staje się nośnikiem graficznej tożsamości nazwanej przez Dorotę Folgę-Januszewską *homo graphicus*. A więc narracja o zmieniających się sposobach postrzegania i wizualizacji twarzy-masek w sztuce i kulturze oparta jest na historii mediów. Zdobycze technologiczne rzutują na sposoby uchwycenia wizerunku i tożsamości. Razem z naukowymi przedsięwzięciami zyskują też przewagę nad filozoficznymi wykładniami w kwestii wskazywania miejsca dla ludzkiej tożsamości. Odcisk od zawsze był usieciowiony w liczne połączenia intermedialne, złączony z masowym komunikatem i otwarty na odbiorcę, bliski twórcom dzięki plastycznej materii:

grafika nie może istnieć w izolacji. Przed skostnieniem w obrębie warsztatowych rygorów chronią grafikę związki z głównym nurtem artystycznych przemian. Zasadą jej istnienia jest stała oscylacja między poszukiwaniami własnej odrębności a tendencjami

integrującymi. Wypływa stąd swoista dwoistość tej sztuki: z jednej strony skłonnej do tradycjonalizmu, z drugiej zaś – otwartej wobec dynamiki współczesnych działań twórczych i artystycznych przeobrażeń.⁶¹⁹

Z tych powodów koncepcja *empainte* jest tak chłonna i daje możliwość rozpisania estetycznych i teoretycznych współzależności między autoportretem graficznym a „grafizującymi” fenomenami rozpoznanymi w sztuce. Wizerunków własnych w grafice czekających na ponowne odczytanie w świetle żywej materii graficznej jest o wiele więcej. Do niewuwzględnionych należą m.in.: fantasmagoryczny cykl *cliché verre* Bruna Schulza, kostiumy nowoczesnej kobiety Wiktorii Goryńskiej (1902-1945), wielowymiarowy cykl *Rowerzysta* Mieczysława Wejmana, kserograficzne odbicia Leszka Leo Małysy (1953-2001), liczne i dramatycznie wytrawione twarze Piotra Szurka, fotograficzne kolaże Zofii Kulik (ur. 1947), bliźniacze wizerunki Izabelli Gustowskiej (ur. 1948) czy wreszcie rzeźbiarskie instalacje Andrzeja Bednarczyka (ur. 1960). Również teoria Didi-Hubermana, choć bywa przywoływana w kontekście prac graficznych, nie została jeszcze wystarczająco wykorzystana i właściwie czeka na dostrzeżenie w polu tradycyjnych oraz intermedialnych obrazów graficznych⁶²⁰. Graficzny potencjał naukowy czeka na odkrycie w polu historii sztuki – pozostaje mieć nadzieję, że badacze nie przeoczą tej szansy.

⁶¹⁹ Cyt. za: E. Delekta, *Wstęp*, w: *Wizerunki przestrzeni : Grafika*, red. tenże, Cieszyn 1999, s. 3.

⁶²⁰ Por. R. Pelzer, *Sensing Print: Reflections on the Materiality of the Contemporary Art Print*, w: *IMPACT 6 Multidisciplinary Printmaking Conference Proceedings*, red. S. Hoskins, mat. konferencyjne, Centre for Fine Print Research, UWE Bristol, 16-19.09.2009, Bristol 2012, s. 53-59.

Spis ilustracji

1. Israhel van Meckenem, *Autoportret z żoną Idą*, ok. 1490, metaloryt, 19,0 × 26,8 cm. Fot. Domena publiczna.
2. Heinrich Aldegrever, *Autoportret*, 1530, metaloryt, 17,1 × 13,0 cm. Fot. Domena publiczna.
3. Heinrich Aldegrever, *Autoportret*, 1537, metaloryt, 19,6 × 12,5 cm. Fot. Domena publiczna.
4. Anna Maria van Schurman, *Autoportret*, 1633, metaloryt, 16,6 × 15,0 cm. Fot. Domena publiczna.
5. Anna Maria van Schurman, *Autoportret*, 1640, metaloryt, 19,7 × 13,9 cm. Fot. Domena publiczna.
6. Angelica Kauffman, *Autoportret*, 1770, akwaforta, 18,0 × 14,5 cm. Fot. Domena publiczna.
7. Jean Pierre Norblin de la Gourdain, *Portret własny artysty*, 1778, akwaforta, 15,6 × 10,7 cm. Fot. Domena publiczna.
8. Jean Pierre Norblin de la Gourdain, *Portret własny przed ekranem*, 1780-1800 (?), akwaforta, 13,7 × 14,8 cm. Fot. Domena publiczna.
9. Jean Pierre Norblin de la Gourdain, *Rysownik*, 1776-1779, akwaforta, 7,4 × 8,5 cm. Fot. Domena publiczna.
10. Jean Pierre Norblin de la Gourdain, *Autoportret z piórem w ręce*, 1792, tusz, 22,3 × 15,5 cm. Fot. Domena publiczna.
11. Daniel Nikolaus Chodowiecki, *W pracowni malarza*, 1771, akwaforta, 18,0 × 23,0 cm. Fot. Domena publiczna.
12. Aleksander Orłowski, *Autoportret*, 1820, litografia, 20,1 × 13,7 cm. Fot. Domena publiczna.
13. Kajetan Wincenty Kielisiński, *Autoportret z małym Mieczysławem Pawlikowskim*, 1836, akwaforta, 8,2 × 6,2 cm. Fot. Domena publiczna.
14. Feliks Jasiński, *Pres de la fenêtre*, 1899-1901, akwaforta, akwatinta, 14,2 × 9,9 cm. Fot. Domena publiczna.
15. Feliks Jasiński, *Portrait de l'artiste à la chenille*, 1897-1900, drzeworyt, 15,2 × 11,2. Fot. Domena publiczna.
16. Józef Pankiewicz, *Autoportret profilem*, 1900-1901, akwaforta, sucha igła, 19,6 × 13,7 cm. Fot. Domena publiczna.
17. Leon Wyczółkowski, *Autoportret*, 1902, , akwatinta, akwaforta, sucha igła, 18 × 24,3 cm. Fot. Domena publiczna.
18. Leon Wyczółkowski, *Autoportret w popiersiu na wprost* (verso akwatintowe, równinny pejzaż czarną farbą), 1906, akwatinta, 23 × 33 cm. Fot. Domena publiczna.
19. Leon Wyczółkowski, *Portret własny*, 1906, olej na płótnie, 23 × 29,5 cm. Fot. Domena publiczna.
20. Konstanty Brandel, *Autoportret bez brody*, 1920, sucha igła, rylec, 12,9 × 8,1 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
21. Józef Pieniżek, *Autoportret*, lata 20. XX w., akwaforta, 8 × 6,5. Fot. Artinfo.
22. Wojciech Weiss, *Autoportret II*, 1940, drzeworyt, 27,9 × 21,5 cm. Fot. Artinfo.
23. Wanda Komorowska, *Autoportret* (verso próbne akwatintowe z przedst. siedzących kobiet w ozdobnych kapeluszach), ok. 1906-1910, akwaforta, 21,0 × 29,5 cm. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK.
24. Wanda Komorowska, *Autoportret*, ok. 1910, akwaforta, 20,5 × 28,0 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
25. Mary Cassatt, *Reflection*, 1889-1890, sucha igła, 26,0 × 17,2 cm. Fot. Domena publiczna.
26. Kitagawa Utamaro I, *Wysoka rangą kurtyzana (Oiran)*, 1794-1795, drzeworyt, 37,5 × 24,8 cm. Fot. Domena publiczna.
27. Leon Wyczółkowski, *Autoportret w chińskiej szacie męskiej półoficjalnej longpao*, 1911, pastel, 94,5 × 87,0 cm. Fot. Domena publiczna.

28. Gracjan Achrem Achremowicz, *Autoportret z fajką*, 1933, drzeworyt barwny, 24,0 × 17,0 cm. Fot. Ossolineum.
29. Leon Wyczółkowski, *Autoportret*, 1913, pastel, tusz, 89 × 104 cm. Fot. Pracownia Fotograficzna MOB.
30. Leon Wyczółkowski, *Autoportret*, niedatowany, pastel, 63,5 × 71,5 cm. Fot. Dom Aukcyjny Agra Art.
31. Leon Wyczółkowski, *Szkic ołówkiem Autoportret – zadumany*, ok. 1913, ołówek, kredka, 24,0 × 35,0 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
32. Leon Wyczółkowski, *Autoportret z ręką przy ustach*, 1913, litografia, 39,5 × 47,0 cm. Fot. Domena publiczna.
33. Leon Wyczółkowski, *Pożegnanie stepu – Pejzaż stepowy z jeźdźcem*, ok. 1892-1895, pastel, 53,3 × 71,3 cm. Fot. Pracownia Fotograficzna MOB.
34. Leon Wyczółkowski, *Autoportret na koniu (Powitanie stepów)*, ok. 1896-1903, tempera, pastel, 171,5 × 260,5 cm. Fot. Dom Aukcyjny Polswiss.
35. Leon Wyczółkowski, *Powitanie stepu*, ok. 1902-03, pastel, 90 × 64 cm. Fot. Pracownia Fotograficzna MSŁ.
36. Leon Wyczółkowski, *Autoportret po ramiona*, 1903, pastel, 88 × 69 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
37. Leon Wyczółkowski, *Autoportret*, 1904, fluoroforta sepiowa, 23,5 × 22,2 cm. Fot. Domena publiczna.
38. Leon Wyczółkowski, *Autoportret w czapce*, ok. 1906, litografia, 13,6 × 19,6 cm. Fot. Domena publiczna.
39. Leon Wyczółkowski, *Autoportret*, 1904, fluoroforta 5-barwna, 25,2 × 31,0 cm. Fot. Domena publiczna.
40. Leon Wyczółkowski, *Autoportret*, 1904, fluoroforta 5-barwna, 25,2 × 31,0 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
41. Albert Besnard, *Żądająca*, 1900, akwaforta, 13,9 × 11,1 cm. Fot. © The Trustees of the British Museum.
42. Lovis Corinth, *Śmierć i artysta*, 1921, akwaforta, sucha igła, 23,9 × 17,9 cm. Fot. © The Trustees of the British Museum.
43. Käthe Kollwitz, *Wolanie śmierci*, 1937, litografia, 40,5 × 40,5 cm. Fot. © The Trustees of the British Museum.
44. Wanda Komorowska, *Autoportret*, ok. 1917, miękki werniks, sucha igła, 25,5 × 24,6. Fot. Adrianna Filipiak.
45. Wanda Komorowska, *Autoportret II*, przed 1928, mezzotinta. Fot. A. Podstawka, za: Katarzyna Kulpińska, *Autoportret artystki w polskiej grafice na tle wizerunków własnych graficzek europejskich i amerykańskich z lat dwudziestych-trzydziestych XX wieku*, „AUNC: Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2016, R. 47, s. 247.
46. Wanda Komorowska, *Autoportret* (verso próbne jednej płyty w odcieniu filetowym z *Nenufarów w sadzawce*), przed 1928, akwaforta, 21,0 × 29,5 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
47. Wanda Komorowska, *Autoportret* (verso próbne akwatintowe z przedstawieniem siedzących kobiet w ozdobnych kapeluszach), przed 1928, akwaforta, 21,0 × 29,5. Fot. Adrianna Filipiak.
48. Leon Wyczółkowski, *Autoportret*, 1928-1931, litografia, 38,0 × 51,0 cm. Domena publiczna.
49. Leon Wyczółkowski, *Autoportret*, 1927, tusz na kartonie, 37 × 47 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
50. Leon Wyczółkowski *Autoportret*, 1898, kredka, pastel, 53,0 × 71,0 cm. Fot. za: Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Malarstwo Polskie w zbiorach za granicą*, Kraków 2003, s. 55.
51. Władysław Skoczylas, *Autoportret I*, 1910, akwaforta, 24,6 × 34,6 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
52. Jan Hrynkowski, *Winda i ja*, 1917, litografia, 15,0 × 9,9 cm. Fot. Domena publiczna.

53. Tytus Czyżewski, *Autoportret*, 1916, rysunek, wymiarów nie podano. Fot. za: L. Chwistek, *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, Kraków 1922, s. 15.
54. Max Beckmann, *Autoportret*, okładka do teki litograficznej *Piekło*, 1919, litografia, 63,4 × 41,7 cm. Fot. © 2016 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn.
55. Käthe Kollwitz, *Autoportret*, plakat wystawy zorganizowanej z okazji 50-tych urodzin Artystki, 1917, litografia. Fot. © Käthe Kollwitz Museum Köln.
56. Conrad Felixmüller, *Autoportret*, „Die Aktion“ 1917, t. 7. nr 7/8. Fot. Domena publiczna.
57. Karl Jakob Hirsch, *Autoportret*, „Die Aktion“ 1916, t. 6, nr 24/25. Fot. Domena publiczna.
58. Erick Heckel, *Autoportret z kaktusem*, 1917, drzeworyt, 36,0 × 29,5 cm. Fot. za: „Expressionismus Der Anbruch” 1919/1920, R. 2, nr 1-12.
59. Stanisław Kubicki, *Autoportret II*, ok. 1917, tusz, 13,0 × 10,0 cm. Fot. za: L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe: Margarete und Stanisław Kubicki 1910–1945*, Berlin 2007, s. 316, il. 141.
60. Stanisław Kubicki, *Autoportret III*, ok. 1918, rysunek, 28,0 × 21,0 cm. Fot. za: L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe: Margarete und Stanisław Kubicki 1910–1945*, Berlin 2007, s. 330, il. 149.
61. Stanisław Kubicki, *Autoportret IV*, „Zdrój” 1919, R. 3, t. 6, z. 2. Fot. Domena publiczna.
62. Jerzy Hulewicz, *Portret Stanisława Kubickiego*, 1918, linoryt, 24,0 × 13,0 cm. Fot. Domena publiczna.
63. Stanisław Kubicki, *Autoportret VI*, ok. 1918, linoryt, 18,0 × 17,0 cm. Fot. za: L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe: Margarete und Stanisław Kubicki 1910–1945*, Berlin 2007, s. 330, il. 150.
64. Stanisław Kubicki, *Myśl (Myśl II)*, ok. 1919, linoryt, 16,0 × 14,0 cm. Domena publiczna.
65. Stanisław Kubicki, *Autoportret VII*, 1922, olej na płótnie, 100 × 70 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
66. Raoul Hausmann, *Stanisław Kubicki na tle swego obrazu „Święty i zwierzęta”*, 1932, odbitka srebrzono-żelatynowa, wł przyw. Fot. za: Lidia Głuchowska *Avantgarde und Liebe: Margarete und Stanisław Kubicki 1910–1945*, Berlin 2007, s. 261, il. 101.
67. Stanisław Kubicki, *Święty i zwierzęta I*, 1932, ołówek, 22,0 × 32,0 cm. Fot. za: Lidia Głuchowska, *Avantgarde und Liebe: Margarete und Stanisław Kubicki 1910–1945*, Berlin 2007, s. 261, il. 100.
68. Jerzy Hulewicz, *Autoportret*, linoryt, „Zdrój” 1918, R. 2, t. 4, z. 4, s. 117. Fot. Adrianna Filipiak.
69. Jerzy Hulewicz, *Autoportret*, linoryt, „Die Aktion“ 1918, t. 8, z. 35/36. Fot. Domena publiczna.
70. Stanisław Kubicki, *Wchodzący II*, 1919, olej na desce, 95 × 75 cm. Fot. za: *Wielka wojna*, red. Agnieszka Hatowska, Joanna Targoń, Łódź 2018, s. 64.
71. Stefan Szmaj, *Bożek I (Pramatka)*, 1920, linoryt, 13,2 × 8,5 cm. Fot. Nautilus.
72. Stefan Szmaj, *Modlitwa do słońca*, 1920, linoryt, 25,2 × 18,4 cm. Fot. Nautilus.
73. Ernst Ludwig Kirchner, *Teozof*, 1917-18, drzeworyt, 51,7 × 25,5 cm. Fot. Domena publiczna.
74. Josef Eberz, *Prorok*, ok. 1918, drzeworyt, 27,3 × 19,7 cm. Fot. Domena publiczna.
75. Stefan Szmaj, *Autoportret*, 1912, ołówek na papierze, 22,5 × 15,5 cm. Fot. Olszewski Gallery.
76. Stefan Szmaj, *Autoportret ze zdjęcia w mundurze*, 1949, ołówek na papierze, 34,2 × 18 cm. Fot. Sopocki Dom Aukcyjny.
77. Stefan Szmaj, *Maski, maski, maski (Moje gry – Maski)*, 9.02.1930, fotografia, wymiarów nie podano. Fot. za: Agnieszka Salamon-Radecka, *Graficzny warsztat ekspresjonisty: linoryty i rysunki Stefana Szmaja (1893-1970)*, Poznań 2014, s. 123.
78. Stefan Szmaj, *Autoportret*, 1932, rysunek, wymiarów nie podano. Fot. za: *Bunt a tradycje grafiki w Polsce i Niemczech*, red. Lidia Głuchowska i in., Bydgoszcz 2015, s. 100, il. 11.
79. Stefan Szmaj, *Autoportret*, 1916, odbitka z 1957, linoryt, 11,0 × 7,6 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
80. Stefan Szmaj, *Autoportret I*, 1916, linoryt, 11,2 × 9,2, Fot. za: A. Salamon-Radecka, *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda : Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego*, kat. wyst., red. L. Głuchowska, MNP, 19.04- 31.05.2015, Poznań 2015, s. 132.
81. Stefan Szmaj, *Autoportret*, „Zdrój” 1918, R. 2, t. 3, z. 1, s. 27. Fot. Domena Publiczna.

82. Stefan Szmaaj, *Autoportret*, „Die Aktion” 1919, t. 9, nr 23/24. Fot. Domena publiczna.
83. Stefan Szmaaj, *Autoportret, z Teki Zielińskiego*, 1916, linoryt, 15,2 × 10,8 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
84. „Der geheimnisvolle Club”, 1913, litografia, 22,4 × 11,0 cm. Fot. European Film Gateway, URL: <https://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Der%20Geheimnisvolle%20Club/eye::0e297853f9bb0c3e1ec740b072d089e9>
85. *Der Student von Prag*, 1913, litografia, 139,5 × 92 cm. Fot. Domena publiczna.
86. Josef Fenneker, *Der Januskopf*, 1920, litografia, Fot. Deutsche Digitale Bibliothek. URL: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/QW6GNNLO4WW3GEDDJQMSJDWO7526QO6P>
87. Stefan Szmaaj, *Autoportret III*, 1919, linoryt, „Zdrój” 1919, R. 3, t. 8, z. 11-12, s. 189.
88. Stanisław Brzęczkowski, *Autoportret przy pracy*, 1952, drzeworyt, 7,8 × 6,5 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
89. Franciszek Bunsch, *Autoportret*, 1954, akwaforta, 16,5 × 11,4 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
90. Janina Kraupe-Świdorska, *Autoportret*, 1948, miękki werniks, 17,9 × 14,4 cm. Fot. Nautilus.
91. Krystyna Wróblewska, *Autoportret*, 1950, drzeworyt, 12,4 × 11,2 cm. Fot. Adrianna Filipiak
92. Antoni Boratyński, *Starość I*, 1964, drzeworyt, 41,0 × 50,0 cm. Fot. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki.
93. Witold Skulicz, *Faraon i niewolnica*, 1960, litografia, 54 × 75,5 cm. Fot. za: Witold Skulicz : *Grafika mimo wszystko*, kat. wyst., red. M. Wanyura-Kurosad, Kraków 2012, s. 40-41.
94. Stanisław Wójtowicz, *Pejzaż włoski (II)*, 1957, drzeworyt, 38,0 × 53,5 cm. Fot. Dom Aukcyjny Agra Art.
95. Jerzy Panek, *Autoportret w białym kapeluszu V*, 1960, drzeworyt, 64,0 × 49,0 cm. Fot. Artinfo.
96. Jerzy Panek, *Autoportret w kapeluszu IV*, 1956, drzeworyt, 30,0 × 21,5 cm. Fot. Jan Fejkiel Gallery.
97. Jerzy Panek, *Autoportret*, 1959, drzeworyt, 47,0 × 34,5 cm. Fot. Artinfo.
98. Jerzy Panek, *Autoportret II*, 1960, drzeworyt, 65,0 × 49,0 cm. Fot. Artinfo.
99. Jerzy Panek, *Autoportret w białym kapeluszu IV*, 1960, drzeworyt, 64,0 × 49,0 cm. Fot. Jan Fejkiel Gallery.
100. Jerzy Panek, *Autoportret I*, 1960, drzeworyt, 65,0 × 49,0 cm. Fot. Artinfo.
101. Anders Zorn, *Autoportret*, 1904, akwaforta, 18,0 × 13,0 cm. Fot. Boston Public Library.
102. Jerzy Panek, *Autoportret I*, 1960, deska lipowa, 49,2 cm × 65,1 × 2,4 cm. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK.
103. Jerzy Panek, *Autoportret I*, fragment, 1960, deska lipowa, 49,2 cm × 65,1 × 2,4 cm. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK.
104. Leonard Baskin, *Portret William Blake'a*, 1966, akwaforta, 44,4 × 36,7 cm. Fot. za: Sidney Kaplan, *Portraits of Artists by Leonard Baskin*, “The Massachusetts Review” 1999, Vol. 40, No. 4, s. 471.
105. Jerzy Panek, *Głowa*, 1956, drzeworyt, 30,0 × 31,5 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
106. Jerzy Panek, *Głowa*, rewers, 1956, drzeworyt, 30,0 × 31,5 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
107. Pablo Picasso, *Głowa mężczyzny*, 1908, tusz, węgiel, 60,5 × 47,0 cm. Fot. © 2020 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York.
108. R. B. Kitaj, *Ezra Pound II*, 1974, sitodruk, 98,0 × 75,3 cm. Fot. R. B. Kitaj estate, courtesy Marlborough Fine Art © The Trustees of the British Museum.
109. Władysław Skoczylas, *Autoportret*, 1913, drzeworyt, 18,1 × 12,8 cm. Fot. Domena publiczna.
110. Jan Siuda, *Nagrobek Jerzego Panka*, granit, 2001. Fot. Marek Frączek. URL: <http://www.galeria.zukint.pl/displayimage.php?pid=2238>
111. Jerzy Panek, *Chorągiew I*, 1962, deska drzeworytnicza, 70 × 48,6 × 2,1. Fot. za: *Jerzy Panek 1918-2001*, kat. wyst., oprac. Krystyna Kulig-Janarek, MNK, 9-11.2006, Kraków 2001, s. 80, kat. V/1, poz. 157.

112. Jerzy Panek, *Chorągiew I*, 1962, drzeworyt, 70,0 × 48,5 cm. Fot. Pracownia Fotografii MNK.
113. Bogna Krasnodębska-Gardowska, *Maska VI*, 1966, linoryt, 30,50 × 25,50 cm. Fot. Nautilus.
114. Andrzej Wróblewski, [*Nagrobek nr 1047*], niedatowany, akwarela, gwasz, 41,9 × 29,6 cm. Fot. Fundacja Andrzeja Wróblewskiego.
115. Jerzy Panek, *Portret*, niedatowany, olej, 15,0 × 13,0 cm. Fot. Artinfo.
116. Jerzy Panek, *Listy gończe*, 1972, olej na tekturze, 19,5 × 19,3 cm. Fot. Artinfo.
117. Jerzy Panek, *Niewidomy erotoman*, 1993, pastel, 29,5 × 20,8 cm. Fot. Artinfo.
118. Lucjan Mianowski, *Uśmiech*, 1969 litografia, 50,0 × 38,0 cm. Fot. Artinfo.
119. Wincenty Dunikowski-Duniko, *Moment Art. Press*, 1977, fotografia transparentna. Fot. Wincenty Dunikowski-Duniko.
120. Leszek Sobocki, *Autoportret*, 1979, miedzioryt, 24,5 × 18,0 cm. Fot. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki.
121. Tadeusz Jackowski, *Autoportret z zagadkowym przedmiotem*, 1976, mezzotinta. Fot. Adrianna Filipiak.
122. Krystyna Piotrowska, *Ćwiczenia z portretu 5*, 1979, offset, 43,0 × 75,0 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
123. Krystyna Piotrowska, *Ćwiczenia z portretu C, splot bawełniany*, 1980, technika mieszana. Fot. *Krystyna Piotrowska : złote włosy Małgorzaty*, kat. wyst., red. Krystyna Piotrowska i in., Arsenal w Poznaniu, 20.06 – 10.07.2011, CSW Znaki Czasu, 23.09 – 20.11.2011, Poznań 2011, s. 80.
124. Krystyna Piotrowska, *Ćwiczenia z portretu d*, 1979, offset, 49,0 × 70,0 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
125. Krystyna Piotrowska, *Ćwiczenia z portretu 6*, 1979, offset, 43,0 × 75,0 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
126. Krystyna Piotrowska, *Autoportret z ręką*, niedatowany, ołówek, 86,0 × 69,0 cm. Fot. Kunst På Arbejde, URL: <https://www.kunst-paa-arbejde.dk/vaerk/sjalvportrat-med-hand-i-krystyna-piotrowska-3581b/>
127. Krystyna Piotrowska, *Portret grupowy z Krystyną*, 1989, akwaforta, 66,0 × 97,5 cm. Fot. PGS Sopot.
128. Krystyna Piotrowska, *Autoportret podwójny*, 2003 (?), technika własna na blasze aluminiowej, Fot. 25 LAT GALERII ON | wystawa zbiorowa | 2003, URL: <http://www.galeriaon.pl/one-oni-25-lat-galerii-on-wystawa-zbiorowa-2003/>
129. Krystyna Piotrowska, *Razem*, 2006, technika własna z użyciem fotografii czarno-białej na blasze aluminiowej, 78,0 × 102,5 cm. Fot. dzięki uprzejmości Artystki.
130. Krystyna Piotrowska, *Portret z Krystyną*, 2007, technika własna na blasze aluminiowej, 160,0 × 204,0 cm. Fot. za: *Krystyna Piotrowska: jest, czego nie ma*, kat. wyst., red. Marta Smolińska, PGS Sopot, 27.04.-28.05.2017, Sopot, 2017, s. 14-15.
131. Krystyna Piotrowska, *Bez tytułu*, 2007, 2008, technika własna na blasze aluminiowej, 100,0 × 70,0 cm. Fot.w: *Krystyna Piotrowska : złote włosy Małgorzaty*, kat. wyst., Galeria Miejska "Arsenal", Poznań, 20.06 – 10.07.2011; CSW Znaki Czasu, 23.09 – 20.11.2011, Poznań 2011, s. 105.
132. Izabella Gustowska, *Względne cechy podobieństwa I*, 1979, offset, 68,0 × 83,0 cm. Fot. Zachęta.
133. Bracha L. Etinger, *Eurydice no. 23*, 1994-1998, olej, fotografia na papierze naklejonym na płótno, 29,0 × 51,0 cm. Fot. za: Annie Geard, *A matrixial gaze: portrayals of the male nude by female artists*, maszynopis pracy doktorskiej, University of Tasmania, 2018, s. 19.
134. Krystyna Piotrowska, *Oczy niebieskie – życie królewskie, oczy czarne – życie marne*, 2005, fotografia, 21,0 × 27,0 cm. Fot. dzięki uprzejmości Artystki.

135. Krystyna Piotrowska, *Kadr 2*, 1982, 8/20, 77,5 × 61,0 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
136. Krystyna Piotrowska, *Autoportret I*, 1982, litografia 78,0 × 61,0 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
137. Krystyna Piotrowska, *Autoportret z pamięci*, 1984, offset, kolaż, 62,0 × 80,0 cm. Fot. Adrianna Filipiak.
138. Ksawery Kaliski, *Źródło*, 2016, instalacja multimedialna, 12 min, 1000 × 400 × 350 cm. Fot. Ksawery Kaliski.
139. Karol Pomykała, *One Direction I*, 2017, linoryt, VR, 123,0 × 188,0 cm. Fot. Karol Pomykała.
140. Grzegorz Banaszekiewicz, *Korespondencje*, 2013, obiekt fotograficzny, 32 × 32 cm. 32 × 46 cm. Fot. Artinfo.
141. Janusz Kaczorowski, *Stupor (Pajac)*, 1970, kolaż. Fot. J. Pierzchała, w: K. Siatka, w *kierunku sztuki ukrytej : Historia Janusza Kaczorowskiego*, Kraków 2019, s. 117.
142. Grzegorz Banaszekiewicz, *Autoportret niemetaforyczny 2 – Sen o potędze Grafiki Polskiej*, kadr z filmu, 2014/15, stereoskopowa instalacja graficzna, muzyka: Michał Grotecki; współpraca rzeźbiarska: Marek Mielczarek. Fot. dzięki uprzejmości Artysty.
143. Grzegorz Banaszekiewicz, *Autoportret niemetaforyczny 2 – Sen o potędze Grafiki Polskiej*, fragment, zdj. dzięki uprzejmości Artysty.
144. Grzegorz Banaszekiewicz, *Pomnik Nieznanego Artysty*, 2017, stereoskopowa instalacja graficzna. Fot.za: *Grafika post-cyfrowa: redefinicja odbitki graficzne*, red. Zuzanna Dyrda, Aleksandra Janik, Marta Kubiak, kat. wyst., ASP we Wrocławiu, 11-12.2017, Wrocław 2017, s. 9.
145. Grzegorz Banaszekiewicz, *Zakazany Owoc*, 2011-2012, stereoskopowa instalacja graficzna. Fot. Dzięki uprzejmości Artysty.
146. Grzegorz Banaszekiewicz, *Zakazany Owoc II*, 2017, diorama, rezonans magnetyczny, 60,0 × 60,0 cm. Fot. *Geo.grafia sztuki. Migracje trans-graficzne III*, red. Teresa Anna Ślusarek, kat. wyst., BWA Kielce, 25.08-29.09.2017 r., Galeria Sztuki "Dwór Karwacjanów", Gorlice, 21.07-16.08.2017, Kielce 2017, s. 24.
147. Justine Cooper, *Rapt I & II*, 1998, MRI, okleina winylowa, 91,0 × 91,0 × 731 cm. Fot. Justine Cooper.
148. Angela Palmer, *Mózg artystki*, 2012, grawer na szkle. Fot. National Galleries Scotland.
149. Grzegorz Banaszekiewicz, *Autoportret niemetaforyczny 3 – Spojrzenie na grafikę*, 2014-2015, stereoskopowa instalacja graficzna. Fot. dzięki uprzejmości Artysty.
150. Grzegorz Banaszekiewicz, *Autoportret niemetaforyczny 3 – Spojrzenie na grafikę*, 2014-2015, stereoskopowa instalacja graficzna. Fot. dzięki uprzejmości Artysty.
151. Grzegorz Banaszekiewicz, *Autoportret niemetaforyczny 3 – Spojrzenie na grafikę*, 2014-2015, stereoskopowa instalacja graficzna. Fot. dzięki uprzejmości Artysty.
152. Grzegorz Banaszekiewicz, *Autoportret niemetaforyczny 3 – Spojrzenie na grafikę*, 2014-2015, stereoskopowa instalacja graficzna. Fot. dzięki uprzejmości Artysty.
153. Richard Lowenberg, *Environetic Synthesis*, 1972, rysunek. Fot. https://www.radicalsoftware.org/volume2nr1/pdf/VOLUME2NR1_0047.pdf
154. Grzegorz Banaszekiewicz, *Autoportret niemetaforyczny 4 – Lekcja grafiki (pamięci Janusza Kaczorowskiego)*, 2015, interaktywna instalacja graficzna. Fot. dzięki uprzejmości Artysty.
155. Grzegorz Banaszekiewicz, *Autoportret niemetaforyczny 4 – Lekcja grafiki (pamięci Janusza Kaczorowskiego)*, 2014/15, instalacja graficzna. Fot. dzięki uprzejmości Artysty.
156. Grzegorz Banaszekiewicz, kadr z filmu *Autoportret niemetaforyczny 4 – Lekcja grafiki (pamięci Janusza Kaczorowskiego)*, 2014/15, stereoskopowa instalacja graficzna. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QnCWZzc9LKs>
157. Grzegorz Banaszekiewicz, *Cykl Milankovića*, 2021, stereoskopowa instalacja graficzna. Fot. dzięki uprzejmości Artysty.

Wykaz skrótów

- Arsenał – Galeria Miejska Arsenał
AJD - Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
ASP – Akademia Sztuk Pięknych
AUL - Acta Universitatis Lodziensis
AUNC – Acta Universitatis Nicolai Copernici
AUPC - Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis
BJ – Biblioteka Jagiellońska w Krakowie
BM – British Museum w Londynie
Bunkier Sztuki - Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie
BWA – Biuro Wystaw Artystycznych
CSW Znaki czasu – Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu
GSW – Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu
„Konteksty” – „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”
MCK – Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie
MNK – Muzeum Narodowe w Krakowie
MNP – Muzeum Narodowe w Poznaniu
MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie
MNWr – Muzeum Narodowe we Wrocławiu
MOB – Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy
MOCAK – MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie
MOMA – Museum of Modern Art, Nowy Jork
MOT – Muzeum Okręgowe w Toruniu
MPŚ – Muzeum Pomorza Środkowego
MSŁ – Muzeum Sztuki w Łodzi
MT – Muzeum Okręgowe w Tarnowie
MTG – Międzynarodowe Triennale Grafiki
MUJ – Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego
Nautilus – Galeria i Dom Aukcyjny Nautilus
Ossolineum – Narodowy Zakład im. Ossolińskich
PGS Sopot – Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie
PWSSP – Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych
Quart – Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego
SEW – „Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe”
UAM – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
UW – Uniwersytet Warszawski
Zachęta – Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Bibliografia

Katalogi wystaw

- 7 *Triennale Grafiki Polskiej*, kat. wyst., BWA, Katowice, 17.09-8.11.2009, Katowice 2009.
- „*Fragment kolekcji*”, kat. wyst. Galeria Kordegarda, 09-10.1997, Warszawa 1997.
- Artyści sami o sobie : autoportrety twórców polskich z kolekcji Andrzeja Cerlińskiego*, kat. wyst., red. Anna Jackowska, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 09-11.1998, Toruń 1998.
- Artyści sami o sobie : autoportrety twórców polskich z kolekcji Andrzeja Cerlińskiego i Muzeum Miasta Gdyni*, kat. wyst., red. Andrzej Cerliński, Anna Śliwa, Muzeum Miasta Gdyni, 30.09-2.12.2012, Gdynia 2012.
- Bunt : ekspresjonizm poznański 1917-1925*, kat. wyst., red. Grażyna Hałasa, MNP, 11.2003-01.2004, Poznań 2003.
- Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda : Prace z berlińskiej kolekcji prof. St. Karola Kubickiego*, kat. wyst., red. L. Głuchowska, MNP, 19.04- 31.05.2015, Poznań 2015.
- FEJKIEL, Jan. *Jerzy Panek : pięćdziesięciolecie twórczości : Rysunek, Grafika*, kat. wyst., Jan Fejkiel Gallery, Kraków, 11-28.5.1992, Kraków 1992.
- . *Grafika lat dziewięćdziesiątych*, Bielsko Biała 1996.
- . *Dante Jerzego Panka*, kat. wyst., Jan Fejkiel Gallery, Kraków, 6-28.11.2002, Kraków 2002.
- . *Jerzy Panek : Kobiety : w 90. rocznicę urodzin*, kat. wyst., Jan Fejkiel Gallery, Kraków, 12. 2008, Kraków 2008.
- . *Jerzy Panek : o zwierzętach i ludziach*, kat. wyst., Jan Fejkiel Gallery, Kraków, 01.2011, Kraków 2011.
- . *Jerzy Panek : Trzy dni przed październikiem wyleciałem do Pekinu*, kat. wyst., Jan Fejkiel Gallery, Kraków, 11.2016, Kraków 2016.
- . *Jerzy Panek : ego sum : w 100. rocznicę urodzin artysty*, kat. wyst., Jan Fejkiel Gallery, Kraków, 11-12.2018, Jan Fejkiel Gallery, Kraków 2018.
- Gauguin : artist as alchemist*, red. Gloria Groom, kat. wyst., The Art Institute of Chicago, 25.06-1.09.2018, Grand Palais, Paryż, 9.10.2017 – 21.01.2018, New Haven, Londyn 2017.
- Geo.grafia sztuki. Migracje trans-graficzne III*, red. Teresa Anna Ślusarek, kat. wyst., BWA, Kielce, 25.08 – 29.09.2017, Galeria Sztuki "Dwór Karwacjanów", Gorlice, 21.07-16.08.2017, Kielce 2017.
- Geometria i emocja nurt geometryczny w grafice XX wieku*, oprac. Maryla Sitkowska, kat. wyst., MNW, 26.06-31.08.1978, Warszawa 1978.
- German Expressionism: The Graphic Impulse*, red. Starr Figura, kat. wyst., MOMA, Nowy Jork, 27.03-11.07.2011, Nowy Jork 2011
- GOŁUBIEWOWA, Zofia. *Grafika Wojciecha Weissa : w setną rocznicę urodzin Wojciecha Weissa*, kat. wyst., MNK, 10.1975, Kraków 1975.
- GOODWIN, Shauna J. *The Shape of Chic: Fashion and Hairstyles in the Floating World*, kat. wyst., Yale University Art Gallery, 18.03. – 4.05.1986, New Haven 1986.
- Grafika – Artyści ASP w Warszawie*, red. Maryla Sitkowska, kat. wyst., Galeria "Aula", ASP, Warszawa, 10-11.1998, Warszawa 1998.
- Grafika Gra Sztuki*, kat. wyst., Galeria Salon Akademii, Warszawa, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego w Zakopanem, 2014-2015, Warszawa 2014.
- Grafika post-cyfrowa: redefinicja odbitki graficzne*, red. Zuzanna Dyrda, Aleksandra Janik, Marta Kubiak, kat. wyst., ASP we Wrocławiu, 11-12.2017, Wrocław 2017.
- GUSTOWSKA, Izabela. *Względne cechy podobieństwa I-II*, red. Wojciech Markowski, Marianna Michałowska, kat. wyst., Poznań 2000.
- Interpretacje. Tradycje warszawskiej grafiki warsztatowej*, red. Anna Grochala, kat. wyst., Królikarnia Oddział MNW, Warszawa, 20.12.2007-3.02.2008, Warszawa 2008.

- Jerzy Panek 1918-2001*, oprac. Krystyna Kulig-Janarek, kat. wyst., MNK, 9-11.2006, Kraków 2001.
- Lucjan Mianowski 1933-2009*, red. Marta Kołpanowicz, Zofia Starikiewicz, kat. wyst., Arsenał w Poznaniu, 15.07-07.08.2011, MNK, 2.03-03.06.2012, Poznań, Kraków 2011.
- Jarosław Kozłowski. Doznania rzeczywistości i praktyki konceptualne 1965-1980*, red. Jarosław Kozłowski, kat. wyst., Kozłowski, kat. wyst., CSW Znaki Czasu, 16.10.2015–3.01.2016, MOCAK, 21.10.2016–26.3.2017, Toruń, Kraków 2016.
- Kolekcja współczesnej grafiki krakowskiej : Alina i Vanni Scheiwiller*, red. Dorota Leszczyńska-Zajac, kat. wyst., MNK, 9.11.2001 – 6.01.2002, Kraków 2001.
- Koszarowa 17. Grafika w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach*, red. Mieczysław Juda, Adam Romaniuk, Katowice 2008.
- Krystyna Piotrowska – grafika, rysunek*, kat. wyst., BWA, Łódź, 04-05.1992
- Krystyna Piotrowska : złote włosy Małgorzaty*, red. Krystyna Piotrowska, Wojciech Makowiecki, Anna Kompanowska, kat. wyst., Arsenał, Poznań, 20.06 – 10.07.2011, CSW Znaki Czasu, Toruń, 23.09 – 20.11.2011, Poznań 2011.
- Krystyna Piotrowska: jej włosy*, kat. wyst., MOCAK, Galeria Alfa, 18.10.2013 – 26.01.2014, Kraków 2013.
- Krystyna Piotrowska: jest, czego nie ma*, red. Marta Smolińska kat. wyst., PGS Sopot, 27.04.-28.05.2017, Sopot, 2017.
- LEMPP, Elżbieta. *Krajobrazy literackie : Fotografia 1985-2007*, Kraków 2007.
- Leon Wyczółkowski 1852-1936. w 150. rocznicę urodzin artysty*, red. Krystyna Kulig-Janarek, Wacława Milewska, kat. wyst., MNK, 6.11.2002 – 16.02.2003, Kraków 2003.
- LOBIS, Victoria Sancho. *Van Dyck, Rembrandt, and the Portrait Print*, kat. wyst., Art Institute of Chicago, 5.03-7.08.2016, Chicago 2016.
- Mieczysław Wejman : Rowerzysta : Akwaforty i szkice z lat 1957-1971*, red. Danuta Saul, kat. wyst., MCK, 12.09-29.10.2006, Kraków 2006.
- Miłośnicy grafiki i ich kolekcje w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie : Cyprian Lachnicki, Leopold Méyet, Wiktor Gomulicki, Dominik Witke-Jeżewski, Seweryn Smolikowski, Kazimierz Woźnicki, Władysław Alojzy Strzembosz, Leopold Wellisz, Stefan Dembiński*, red. Ewa Zdonkiewicz, kat. wyst., MNW, 6.07 – 3.09.2006, Warszawa 2006.
- MTG 2012*, red. Karolina Vyšata, kat. wyst., Bunkier Sztuki, 15.09 – 31.10.2012, Kraków 2012.
- MTG : Zanurzeni w obrazach*, red. Marta Raczek-Karcz, kat. wyst., Bunkier Sztuki, 6.07-26.08.2018, Kraków 2018.
- Pamiętam jak..., pamiętam że. Wybór prac 1977–1996*, red. Magdalena Piłakowska, Adrianna Soltysiak, kat. wyst. PGS Sopot, 01.10-15.11.2015, Sopot 2015.
- PAWLAS-KOS, Jadwiga. *Krystyna Piotrowska – grafika*, kat. wyst., 10-11.1998, Muzeum Miejskie w Zabrze, Zabrze 1998.
- Pyszne młodopolskie głowy : portrety profesorskie Leona Wyczółkowskiego*, kat. wyst., 12.10- 31.12.2012, MUJ, Collegium Maius w Krakowie, Kraków 2012.
- Rembrandt by Himself*, red. Christopher White, Quentin Buvelot, kat. wyst., National Gallery, Londyn, 06-09.1999, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, Haga, 09.1999-01.2000, Londyn 1999.
- Rembrandt the Printmaker*, red. Erik Hinterding i in., kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam, 22.07.2000 – 7.01.2001, British Museum, Londyn, 26.01.2001 – 8.04.2001, Waanders 2000, Waanders 2000.
- RUMIN, Marian. *Migracje transgraficzne : pozyskiwanie nowych obszarów sztuki*, kat. wyst., BWA w Kielcach, 12.2014-01.2015, Kielce 2014.
- SALAMON-RADECKA, Agnieszka, Andreas Hüneke, Susanna Köller. *Bunt - Der Sturm - Die Action : polscy i niemieccy ekspresjoniści*, kat. wyst., Muzeum Początków Państwa Polskiego, 21.08-16.10.2011, Gniezno 2011.
- SEKUŁA-TAUER, Ewa. *Leon Wyczółkowski – tajniki warsztatu artysty. Zagadnienia konserwatorskie i warsztatowe w jego obrazach*, kat. wyst., MOB, 12.12.2007-24.03.2008, Bydgoszcz 2007.

--. *Od pomysłu do dzieła. Leon Wyczółkowski*, kat. wyst., MOB, 28.01.-3.04.2016, Bydgoszcz 2016.

--. *Leon Wyczółkowski o sobie : autoportrety : w 80. rocznicę śmierci artysty*, kat. wyst., MOB, 15.12.2016 – 27.02.2017, Bydgoszcz 2016.

Tomasz Struk. Malarstwo, grafika, kat. wyst., Galeria Kronika, Centrum Sztuki w Bytomiu, 01.02.1993, Bytom 1993.

Twarzą w twarz, kat. wyst., red. Iwona D. Bigos, Małgorzata Micuła, Muzeum Sztuki Współczesnej - Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu w Pawilonie Czterech Kopuł, 26.02- 4.06.2023, Wrocław 2023.

Wielość w jedności : drzeworyt polski po 1900 roku, oprac. i red. nauk. Barbara Chojnacka, kat. wyst., Bydgoszcz, MOB, 25.09-22.11.2009, Bydgoszcz 2009.

Wielość w jedności : techniki wkłęsłodruku w Polsce po 1900 roku, oprac. i red. nauk. Barbara Chojnacka, kat. wyst., Bydgoszcz, MOB, 23.09.-2.12.2012, Bydgoszcz 2012.

Wielość w jedności : litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku, oprac. i red. nauk. Barbara Chojnacka, kat. wyst., MOB, 26.09-06.12.2015, Bydgoszcz 2015.

Wielość w jedności : offset, serigrafia, techniki cyfrowe i działania intermedialne w grafice polskiej, oprac. i red. nauk. Barbara Chojnacka, kat. wyst., MOB, 22.09-9.12.2018, Bydgoszcz 2018.

Witold Skulicz : Grafika mimo wszystko, kat. wyst., red. M. Wanyura-Kurosad, Kraków 2012.

Wyczał w Japonii : inspiracje japońskie w twórczości Leona Wyczółkowskiego, red. Anna Król, kat. wyst., Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej "Manggha", 16.05-16.09.2012, Kraków 2012.

Literatura przedmiotu

11 Triennale Grafiki Polskiej Katowice 2021, red. Anna Cichoń, Bogdan Topor, Katowice 2021.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.

Akademia 2007+, red. Mieczysław Juda, Katowice 2009.

ALBERS, Josef. *Interaction of Colour*, New Haven, Londyn 2013.

Andrzej Wróblewski : unikanie stanów pośrednich, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, Warszawa, Ostfildern, 2014.

Andrzej Wróblewski: Recto/ Verso, red. Éric de Chasse, Marta Dziewańska, Warszawa 2015.

Architektura malowana, architektura rzeczywista, miasto z epoki Leona Wyczółkowskiego, red. Daria Bręczewska-Kulesza, Bydgoszcz 2012.

BALCERZAN, Edward. *Poezja jako samopoczucie (pokolenie '76)*, „Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacji” 1990, nr 1, s. 25-45.

BAŁUS, Wojciech. *Mundus melancholicus. Melancholijny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.

--. *Pustoszenie i ujarzmianie. Stanisław Wyspiański wobec umierania*, w: *Oblicza Narcyza : obecność autora w dziele*, red. Marta Cieśla-Korytowska, Iwona Puchalska, Magdalena Siwiec, Kraków 2008, s. 537-545.

BANASZKIEWICZ, Grzegorz. *Pojęcia grafiki II : Matryca : Koncepcja współczesnej systematyki procesów graficznych*, „Zeszyty Artystyczne” 2010, nr 20, s. 9-27.

--. *Obrazowanie graficzne. Krótka historia (r)ewolucji*, „Prace Naukowe AJD. Seria : Edukacja Plastyczna” 2010, z. 5, s. 17-25.

BANTENS, Robert James. *The Graphic Art of Eugene Carriere: Symbolism & Technical Innovation*, „The Print Collector's Newsletter” 1992, Vol. 23, No. 3, s. 90-93.

BARTNIK, Renata. *Leona Wyczółkowskiego wędrówki po Lubelszczyźnie. Kat. wyst. zorganizowanej z okazji jubileuszu 100-lecia Muzeum Lubelskiego i 70. rocznicy śmierci artysty*, Lublin 2006.

BÄTSCHMANN, Oskar. *The Artist in the Modern World : The Conflict Between Market and Self-Expression*, tłum. Eileen Martin, New Haven 1997.

- BAZIAK, Jolanta. *Leon Wyczółkowski – kolejne życie*, Bydgoszcz 2012.
- . *Fryz. Wyczółkowski, Przybyszewscy, Munch i Vigeland*, Bydgoszcz 2012.
- BEDNARSKI, Tadeusz. Z. *Krakowskim szlakiem Leona Wyczółkowskiego*, Kraków 2003.
- BELTING, Hans. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Tadeusz Zatorski, Kraków 2012.
- . *Faces : Historia twarzy*, tłum. Tadeusz Zatorski, Gdańsk 2014.
- BENJAMIN, Walter. *O kilku motywach u Baudelaire'a*, tłum. Barbara Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, R. XIV, nr 5, s. 69-84, nr 6, s. 105-117.
- . *Twórca jako wytwórca*, tłum. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Poznań 1975, s. 26-45.
- . *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. Hubert Orłowski, Poznań 1996.
- . *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005.
- BERMAN, Patricia G. *Edvard Munch's Self-Portrait with Cigarette: Smoking and the Bohemian Persona*, „The Art Bulletin” 1993, Vol. 75, No. 4, s. 627-646.
- . *Scratching the Surface : On and In Self Portrait (1895)*, „Kunst Og Kultur” 2017, nr 100, s. 78-98.
- BLOEM, Jeannette. *The Shaping of a “Beautiful” Soul: The Critical Life of Anna Maria von Schurman*, w: *Feminism and the Final Foucault*, Dianna Taylor, Karen Vintges, Urbana, Chicago 2004, s. 15-27.
- BLUM, Helena. *Józef Pankiewicz. Grafika*, Warszawa 1958.
- Błąd w grafice*, red. Izabela Łęska, Katowice, Cieszyn 2016.
- BOBROWSKA, Ewa. *Autokreacja jako zamazanie umysłu*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2019, nr 27, s. 126-145.
- BOGDANOWSKA-JAKUBOWSKA, Ewa. *Face : an interdisciplinary perspective*, Katowice 2010.
- BOGDAŃSKA-KRZYŻANEK, Małgorzata, Joanna Egit-Pużyńska, Maria Świerżewska. *Grafika polska w CBWA 1956-1971*, Warszawa 2021.
- BOROWSKI, Wiesław. *Pseudoawangarda*, „Kultura” 1975, nr 12, s. 11-12.
- Bracha L. Ettinger : Eurydyka - Pieta*, red. Anna Chomik, Katowice 2018.
- BREDEKAMP, Horst. *Formy substytucji tego, co społeczne*, „Artium Quaestiones” 2012, R. 23, s. 195-236.
- Bunt a tradycje grafiki w Polsce i Niemczech*, red. Lidia Głuchowska, Honorata Gołuńska, Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2015.
- Bunt. Nowe ekspresje*, red. Maciej Kurak, Poznań 2021.
- BURSZTA, Wojciech. *Antropologia kultury : Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998.
- BURKAMP, Dieter. *Jerzy Panek: Werkverzeichnis der Graphischen Arbeiten 1939-1993*, Bielefeld 1995.
- CALABRESE, Omar. *Artists' Self-Portraits*, tłum. Marguerite Shore, Nowy Jork, Londyn 2006.
- CARR, David M. *The Erotic Word : Sexuality, Spirituality and the Bible*, Nowy Jork 2003.
- CAZZOLA, Fabiana. *Im Akt des Malens : Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit*, Monachium 2013.
- CHOJNACKA, Barbara. *Stanisław Brzeczowski 1897-1955 : Monografia : Katalog Zbiorów*, Bydgoszcz 2017.
- Karol Mondral (1880-1957) : twórczość graficzna między Paryżem, Bydgoszczą a Poznaniem*, red. Barbara Chojnacka, Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2012-2013.
- CENRUSCHI, Claude. *Defining Self in Kokoschka's Self-Portraits*, „The German Quarterly” 2011, Vol. 84, No. 2, s. 198-219.
- CIEŚLA-KORYTOWSKA, Maria, Ewa Miodońska-Brookes. *Feliks Jasiński i jego Manggha*, Kraków 1992.
- CHAPMAN, Perry H. *Expression, temperament and imagination in Rembrandt's earliest self-portraits*, „Art History” 1989, Vol. 12, issue 2, s. 158-175.
- CHOIŃSKA, Bogna. *Podmiot i dyskurs w świetle myśli wybranych przedstawicieli poststrukturalizmu francuskiego*, Kraków 2014.
- CLAUSBERG, Karl. *Embodiment in Cognition and Culture*, w: *Embodiment in Cognition and Culture*, red. John Michael Krois, Amsterdam 2007, s. 77-88.

- COLDWELL, Paul. *Matrix, Meaning and the Specificity of Site: The Floor-cuts of Thomas Kilpper*, "Print Quarterly" 2012, Vol. 29, No. 4, s. 396-405.
- Conceptualism and Materiality Matters of Art and Politics*, red. Chris Berger, Leiden, Boston 2019.
- COURTINE, Jean-Jacques, Claudine Haroche, *Historia twarzy : wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, tłum. Tomasz Swoboda, Gdańsk 2007.
- CURRIE, Gregory. *The Irony in Pictures*, "British Journal of Aesthetics" 2011, Vol. 51, No. 2, s. 149-167.
- CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna. *Młodopolski heroizm – fantazmaty męskości*, w: *Prace Herkulesa : człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Olga Płaszczewska, Kraków 2012, s. 473-487.
- CZARNOCKA, Krystyna. *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962.
- CZARTORYSKA, Urszula. *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965.
- . *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973.
- CZERZNIIEWSKA, Jolanta. *"Poczucie malarskie graniczy tutaj z wizyjnością; kształt tonami znaczone przypomina sennie obrazy". Le peintre-graveur oczami Franciszka Siedleckiego*, „Roczniki humanistyczne” 2010, t. LVIII, z. 4, s. 207-248.
- CZUBAK, Bożena. *Co jest czego odbiciem (w pracach Krystyny Piotrowskiej)*, w: „Format. Pismo artystyczne” 2003, nr 3, s. 61-62.
- . *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe : Współczesne wizerunki artystów*, Warszawa 2005.
- CZUCZKO, Jolanta. *Znaczenie podłoża papierowych w twórczości Leona Wyczółkowskiego*, „AUNC. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2013, nr 44, s. 243-260.
- CZYŻ, Piotr P. „Skarbiec wawelski” Leona Wyczółkowskiego jako artystyczna refleksja nad dziejami Polski, w: „Rocznik MNW. Nowa seria” 2017, nr 6 (42), s. 127-136.
- . *Wystawa, której nie było... Ignacy Łopieński (1865-1941) : odnowiciel sztuki graficznej*, Warszawa 2019.
- . *Kultura graficzna Warszawy w pierwszych dwóch dekadach XX wieku. Funkcja, odbiór i oddziaływanie grafiki artystycznej*, mps pracy doktorskiej, UW, Warszawa 2022.
- Daniel Chodowiecki (1726-1801): Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann*, red. Ernst Hinrichs, Klaus Zernack, Tübingen 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Różnica i powtórzenie*, tłum. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, Warszawa 1997.
- . *Bacon. Logika wrażenia*, tłum. Anna Zofia Jaksender, Kraków 2018.
- DELUGA, Waldemar. *Fluorine Etching in Cracow, Warsaw and Vilnius, 1901-20*, "Print Quarterly" 2019, No. XXXVI, Vol. 2, s. 162-168.
- DEMBEK, Magdalena. *Autobiografizm we wczesnych grafikach Teresy Jakubowskiej*, „AUNC : Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2022, t. 53, s. 341–364.
- DERRIDA, Jacques. *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. M.Adamczyk, „Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1986, nr 77, z. 2, s. 251-267.
- . *Memoirs of the Blind : The Self-Portrait and Other Ruins*, Chicago 1993.
- DICKEY, Stephanie S. *Rembrandt : Portraits in Print*, Amsterdam 2004.
- DIDEROT, Denis. *Esej o malarstwie*, tłum. Jerzy Stadnicki, Warszawa 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris 2008.
- . *Near and Distant: The Face, its Imprint, and its Place of Appearance*, "kritische berichte – Zeitschrift für Kunst-und Kulturwissenschaften" nr 40, 2012, s. 54-69.
- . *Przed obrazem : Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
- DO CARMO DE FREITAS VENEROSO, Maria. *The Expanded Field of Printmaking: Continuities, Ruptures, Crossings, and Contamination*, "Art Research Journal" 2014, Vol. 1 (1), s. 84-96.
- DOMBROWSKA, Agnieszka. *Martwa natura Ślewińskiego, Boznańskiej i Wyczółkowskiego w opinii krytyki*, „Roczniki Humanistyczne”, t. XXXVI-XXXVII, z. 4, 1988-1989, s. 25-43.

- DONGUY, Jacques. *Machine Head: Raoul Hausmann and the Optophone*, "Leonardo" 2004, Vol. 34, No. 3, 2003, s. 217–220.
- DOROSZUK, Hanna. *Disappearing objects in Georges Didi-Huberman's Curatorial Practices*, "AUPC. Studia de Arte et Educatione" 2018, nr 13, s. 56–65.
- DUDZIK, Sebastian. *Antoni Starczewski : artysta i uniwersum*, Poznań 2014.
- . *Język procesu we współczesnej grafice polskiej*, Toruń 2022.
- DUDZIK, Sebastian, Marek Glinkowski, *Grafika jako narzędzie badawcze : dwugłos o matrycy*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 14, 2016, s. 92-104.
- DUDZIK, Wojciech. *Maska w kulturze współczesnej Europy : Teorie i praktyki*, Warszawa 2020.
- DYBEL, Paweł. *Obraz. Odzwierciedlenie. Pierwowzór. Ontologia obrazu w hermeneutyce Gadamera*, „Konteksty” 2014, R. 68, nr 3-4 (306-307), s. 227-235.
- DZIAMSKI, Grzegorz. *Przyczynek do rozważań o sztuce kobiet*, „Format. Pismo Artystyczne” 2016, nr 73, s. 11-15.
- . *Spór o sztukę konceptualną w Polsce*, „Dyskurs” 2008, nr 7, s. 195–224.
- DZIKOWSKA, Elżbieta. *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami grafiki*, Warszawa 2011.
- ECO, Umberto. *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1–2, s. 12-36.
- . *Historia brzydoty*, Poznań 2007.
- EDKINS, Jenny. *Face Politics*, Nowy Jork 2015.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. *The Printing Press as an Agent of Change : Communications and cultural transformations of early-modern Europe*, Vol. I and II, Cambridge 2005
- . *Divine Art, Infernal Machine. The Reception of Printing in the West from First Impressions to the Sense of an Ending*, Philadelphia, Oxford 2012.
- ELISABETH, S. *The Art Of The Occult : a Visual Sourcebook for the Modern Mystic*, Londyn 2020.
- ELSAESSER, Thomas. *Expressionist Cinema – Style and Design in Film History*, w: *Expressionism in the Cinema*, red. Olaf Brill, Gary D. Rhodes, Edynburg 2016, s. 15-40.
- FEJKIEL, Jan. *Zawsze chodził własnymi drogami*, rozm. Justyna Nowicka, „Dekada literacka” 2001, nr 1/2, s. 39-42.
- . *Jerzy Panek. Chorągwie*, Kraków 2007.
- . *Krzysztof Skórczewski. Autoportret. 70-lecie urodzin artysty*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN” 2018, Rok LXIII, s. 347-355.
- FIGURNIAK, Magdalena L. *The Journal and Letters of Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801), Polish-German printmaker, engraver and painter. Ego-documents as an example and expression of national identity*, "Biuletyn Polskiej Misji Historycznej" 2014, nr 8, s. 235-254.
- FISHPOOL, Megan. *Hybrid Prints: "To infinity and beyond!"*, Londyn 2009.
- FICNER, Stefan, Maciej Kurak, *O grafice*, rozm. Marek Wasilewski, „Zeszyty Artystyczne. BGS 1999-2009 / GRAFIKA” 2010, nr 20, s. 131-139.
- FOLGA-JANUSZEWSKA, Dorota. *Konstruktywizm organiczny Tadeusza Mysłowskiego*, „Powidoki” 2019, nr 2, s. 24-29.
- FOSTER, Hal. *Creaturely CoBRA*, "October", 2012, nr 141, s. 4-21.
- FOUCAULT, Michel. *Hermeneutyka podmiotu*, Warszawa 2012.
- FRAZZETTO, Giovanni, Suzanne Ankler. *Neuroculture*, „Nature Reviews Neuroscience”, nr 10, 2009, s. 815-821.
- FREUD, Sigmund. *Żaloba i melancholia*, w: tenże, *Psychologia nieświadomości*, tłum. Robert Reszke, Warszawa 2007, s. 147-159.
- FRIED, Michael. *Jak działa modernizm: w odpowiedzi T. J. Clarkowi*, „Kresy” 2004, nr 3 (59), s. 196–220.
- . *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven 2008.
- FRIEDMAN, Alan Warren. *Fictional Death and the Modernist Enterprise*, Cambridge 1995.
- GADAMER, Hans-Georg. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Bogdan Baran, Kraków 1992.

- galeria ON – 35 lat twórczego eksperymentu, red. Justyna Ryczek, Sławomir Sobczak, Poznań 2018.
- GAMBONI, Dario. *The Destruction of Art : Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Londyn 1997.
- . *Potential images : ambiguity and indeterminacy in modern art*, tłum. Mark Treharne, Londyn 2002.
- GAZDA, Grzegorz. *Poezja konkretna – zamknięty rozdział awangardowej korespondencji sztuk*, w: Krystyna Kardyni-Pelikánová, *Literaria Humanitas. VIII. Komparatistika – Genologie – Translatologie*, Brno 2000, s. 135-145.
- GEARD, Annie. *A matrixial gaze: portrayals of the male nude by female artists*, maszynopis pracy doktorskiej, University of Tasmania, Hobart, Launceston 2018.
- GEIST, Sidney. *Interpreting Cézanne*, Cambridge 1988.
- GELL, Alfred. *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, w: *Anthropology, Art, and Aesthetics*, red. Jeremy Coole, Anthony Shelton, Oxford 1994, s. 40-63.
- German Expressionist Prints and Drawings : The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies : Essays*, red. Stephanie Barron, Bruce Davis, Los Angeles 1989.
- GERON, Małgorzata. *Formiści : Twórczość i program artystyczne*, Toruń 2015.
- , Jerzy Malinowski. *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści - Bunt - Jung Idysz 1917- 1922*, Warszawa 2019.
- GILLETT, Grant R., *The Subjective Brain, Identity, and Neuroethics*, "The American Journal of Bioethics" 2009, Vol. 9, issue 9, s. 5-13.
- GILMAN, Sander L. *The Jew's body*, Nowy Jork, Londyn 1991.
- GŁUCHOWSKA, Lidia. *Stanisław Kubicki. Kunst und Theorie*. Berlin 2001.
- . *Roger Loewig, Stanisław Kubicki. Wyspy człowieczeństwa*, Berlin 2003.
- . *Avantgarde und Liebe: Margarete und Stanisław Kubicki 1910–1945*, Berlin 2007.
- . *Okkultismus, Esoterik, Mystik und die Ikonographie des Unsichtbaren in der frühen mitteleuropäischen Avantgarde. Das Beispiel der Posener Gruppe Bunt und des Baugausprofessors Lothar Schreyer*, w: *Europa! Europa? : The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, red. Sascha Bru i in., Berlin 2009, s. 306-327.
- . *Artyści polscy w orbicie „Der Sturm”*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2013, nr 3 (13), s. 3-30.
- . *Stanisław Kubicki – In Transitu : Poeta tłumaczy sam siebie*, Wrocław 2015.
- . „*Nicht unsere Werke sind wichtig, sondern das Leben*”. *Performative Manifestationen der Gruppen Bunt und Die Kommune*, „Expressionismus: Der performative Expressionismus“, nr 2 2015, s. 15–36.
- . *Wielka wojna i ekspresjonizm “poza centrum” – „święto wiosny”, „masochizm”, wyparcie*, w: *Wielka Wojna*, red. Paulina Kurc-Maj i in., Łódź 2018, s. 39-63.
- GODYŃ, Danuta, Magdalena Laskowska. *Rysunki, akwarele i pastele z kolekcji Feliksa Jasińskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2016.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Theory of Colours*, tłum. Charles Lock Eastlake, Cambridge i Londyn 1840.
- GOŁĘBIEWSKA, Maria. *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice’a Merleau-Ponty’ego*, „Teksty drugie” 2004, nr 1-2, s. 237-251.
- GOTTLIEB, Carla. *Self-portraiture in Postmodern Art*, „Wallrauf-Richartz-Jahrbuch” 1981, nr 42, s. 267-302.
- Grafika wczoraj i dziś*, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1974.
- Grafika współczesna : Między unikatem a elektroniczną kopią : referaty z sesji naukowej zorganizowanej w ramach programu Międzynarodowego Triennale Grafiki Kraków '97*, red. Tomasz Gryglewicz, materiały pokonferencyjne, Kraków 1999.
- Grafika ASP Kraków*, red. Krzysztof Tomalski, Kraków 2013.
- Graf/o/mania : teksty o współczesnej grafice warsztatowej*, red. Alicja Klimczak-Dobrzaniecka, Wrocław 2012.
- GRIFFITHS, Antony. *Prints and Printmaking: An Introduction to the History and Techniques*, Berkeley, Los Angeles 1996.

- . *The Print Before Photography : An Introduction to European Printmaking 1550-1820*, Londyn 2016.
- GROCHOWIAK, Stanisław. *Turpizm – realizm – mistycyzm*, „Współczesność” 1963, nr 2, s. 1-10.
- GROEBNER, Valentin. *Defaced: The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, Nowy Jork 2004.
- GRÓŃSKA, Maria. *Grafika w książce, tece i albumie*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1994.
- GRYGLEWICZ, Tomasz. *Chinese Inspiration in Jerzy Panek's Prints*, w: *Poland-China. Art and Cultural Heritage*, red. Joanna Wasilewska, Kraków 2011, s. 269-280.
- GRZĘDA, Mateusz. *Portret w polityce – polityka portretu: uwagi o znaczeniu portretu w praktyce władzy Zygmunta I Starego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2020, R. 82, nr 1, s. 5-79.
- GRZYWACZ, Zbysław. *Mistrz odszedł*, „Przekrój” 21.01.2001, nr 3, s. 39-47.
- GUZEK, Łukasz. *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 7, s. 13-30.
- GUZEK, Mariusz. *Umieranie jako strategia repertuarowa polskiego kina dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Kino polskie wobec umierania i śmierci*, red. Piotr Zwierzchowski, Daria Mazur, Bydgoszcz 2005, s. 11-21.
- HALL, James. *The Self-portrait. A Cultural History*, Londyn 2015.
- HAKE, Sabine. *German National Cinema*, Londyn 2008.
- HAŁASA, Grażyna. *Grafika modernistyczna w Niemczech a przedstawienia portretowe. Najcenniejsze przykłady ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu. Przyczynek do badań*, „Studia Muzealne” 2013, z. XX, Poznań, s. 168-192.
- HAUSNEROWA, Stanisława. *Zagadnienia obecnej doby w oświetleniu nauk teozoficznych*, „Zdrój” 1918, r. 2, t. 4, z. 4, 103-108.
- HENDERSON, Linda Dalrymple. *The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth-Century Art and Culture*, „Configurations” 2009, vol. 17, no 1-2, s. 131-160.
- HENTSCHEL, Karl. *Visual Cultures in Science and Technology: A Comparative History*, Oxford 2014.
- HIRSZFELD, Aleksandra. *Co rządzi obrazem? Powtórzenie w sztukach audiowizualnych*, Kraków 2015.
- Historia ciała, t. 3: Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. Jean-Jacques Courtine, tłum. Krystyna Belaid, Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2020.
- HOWORUS-CZAJKA, Magdalena. *Tropami wielokrotności: strategie powtórzenia w sztuce polskiej lat 60. i 70. XX wieku*, Gdańsk 2019.
- HULEWICZ, Jerzy. *MY*, „Zdrój” 1918, r. 2, t. 5, z. 5-6., s. 163-166.
- HULKA-LASKOWSKI, Paweł. *Giordano Bruno*, „Zdrój” 1918, r. 2, t. 4, z. 4, s. 116-117.
- Hybrydowość w grafice : medium w poszukiwaniu swego czasu i sensu*, red. Sebastian Dudzik, Magdalena Maciudzińska-Kamczycka, Toruń 2020.
- IGNACZAK, Paweł. *Grafika Jana Piotra Norblina (1745-1830). Studium z zakresu problemów warsztatowych i ideowych*, maszynopis pracy doktorskiej, UAM, Poznań 2013.
- IMPACT 6 Multidisciplinary Printmaking Conference Proceedings*, red. Stephen Hoskins, mat. pokonferencyjne, Centre for Fine Print Research, UWE Bristol, 16-19.09.2009, Bristol 2012.
- IONE, Amy. *Art and the Brain Plasticity, Embodiment, and the Unclosed Circle*, Leiden, Boston 2016.
- Ironia*, red. Michał Głowiński, Gdańsk 2002.
- JAKIMOWICZ, Irena. *Grafika polska*, Warszawa 1972.
- JAKUBOWSKA, Agata. *Na marginesach lustra*, Kraków 2004.
- . *Nie siostrzeństwo a przyjaźń. Odbicia-wystawy Izabelli Gustowskiej i Krystyny Piotrowskiej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 15, s. 71-77.
- . *Meetings: Exhibitions of Women's Art Curated by Izabella Gustowska*, „Ikonotheka” 2016, nr 26, s. 292-298.
- Jan Feliks Piwarski (1794-1859) : pierwszy kustosz Gabinetu Rycin Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego : w 150. rocznicę śmierci*, red. Jolanta Czerzniewska, Jolanta Talbierska, Warszawa 2009.

- JANKOWSKA, Małgorzata. *Jedna o wielu twarzach. Natalia Lach-Lachowicz – strategie i formy obecności*, Toruń 2018.
- Jerzy Tchórzewski. *Monotypia. Grafika. Rysunek*, red. Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2018.
- Jerzy Treutler. *Grafik projektant. Retrospektywa*, red. Ewa Reeves, Warszawa 2020.
- JOCZ, Artur. *Jerzy Hulewicz, czyli o religijnych, gnostycznych aspiracjach literatury*, „Przegląd Religioznawczy” 2020, nr 1 (275), s. 147-157.
- JOYCE, Kelly A. *Magnetic Appeal: MRI and the Myth of Transparency*, Ithaca, Londyn 2008.
- JUSZCZAK, Wiesław. *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890-1918*, Wrocław 1976.
- . *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004.
- KACZMAREK, Adrianna. *Autoportrety graficzne Konstantego Brandla: Refleksje nad warsztatem artysty*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2019, nr 4 (54), s. 43-57.
- . *Self-portraits of The Nine Printmakers Group (1947–1960) from their 3rd Exhibition Catalogue: the Question of Quiet Resistance*, w: „Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe. Edukacja artystyczna i krytyka artystyczna w Europie Środkowej i Wschodniej w XX I XXI wieku”, t. IX, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Warszawa, Toruń 2021, s. 73-80.
- KALDEWEI, Gerhard. *Linoleum: History. Design. Architecture 1882-2000*, Berlin 2000.
- KAŁUŻNY, Józef, Dariusz Markowski, Bartłomiej J. Kałużny, Bartosz Sikorski. *Makulopatia słoneczna u Leona Wyczółkowskiego?*, „Klinika Oczna”, t. 108, nr 10-12, 2006, s. 489-492.
- KANDINSKY, Wassily. *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996.
- KAPLAN, Sidney. *Portraits of Artists by Leonard Baskin*, „The Massachusetts Review” 1999, vol. 40, no. 4, s. 459-482.
- KEMP, Wolfgang. *Dzieło sztuki i widz: metoda estetyczno-recepcyjna*, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki : antologia przekładów "Artium Quaestiones"*, red. nauk. Mariusz Bryl i in., Poznań 2009, s. 139-154.
- KEPIŃSKI, Zdzisław. *Impresjoniści u źródeł swych obrazów*, Wrocław 1976.
- KISIEL, Anna. *Nie do powiedzenia : o głosie u Lacana, Ettinger i Woodman*, "Er(r)go : teoria, literatura, kultura " 2016, nr 2, s. 81-91.
- KLUCZEWSKA-WÓJCIK, Agnieszka. *Feliks „Manggha” Jasiński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014.
- KOCHANOWSKI, Jerzy. *Rewolucja międzypaździernikowa : Polska 1956-1957*, Kraków 2017.
- KONIK, Roman. *Leon Wyczółkowski. Portret malarza*, Bydgoszcz 2019.
- Koszarowa 17 : Grafika w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach*, red. Mieczysław Juda, Adam Romaniuk, Katowice 2008.
- KOSSOWSKA, Irena. *Graphic Art in Poland, 1890-1914*, „Print Quarterly” 1999, no. 3, vol. 16, s. 229-246.
- . *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1899-1917*, Kraków 2000.
- . *Estetyka "brzydoty" w rysunku i grafice polskich modernistów*, „Ikonotheka” 2002, t. 15, s. 75-101.
- . *Aporia : zwielokrotnione wizerunki, sparafrazowane obrazy*, „Konteksty” 2012, R. 66, nr 1-2 (285-297), s. 285-297.
- KOWALCZYK, Izabela. *Wątki feministyczne w sztuce polskiej*, „Artium Quaestiones” 1997, R. 8, s. 135-152.
- KOWALCZYKOWA, Alina. *Świadectwo autoportretu*, Warszawa 2008.
- KRACAUER, Siegfried. *Od Caligariego do Hitlera*, tłum. Eugenia Skrzywanowa, Wanda Wertenstein, Gdańsk 2009.
- KRAUSS, Rosalind. *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” 1999, vol. 25, no. 2, s. 289-305.

- . *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. Monika Szuba, Gdańsk 2011.
- KRÓL, Anna. *Japonizm polski*, Kraków 2011.
- KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania. *Malarstwo Polskie w zbiorach za granicą*, Kraków 2003.
- KUCHTA, Anna. *Wobec postpamięci. Tożsamość drugiego pokolenia po Holokauście w świetle zjawiska postpamięci na podstawie wybranych przykładów współczesnej polskiej literatury wspomnieniowej*, Kraków 2020.
- KUCZYŃSKA, Alicja. *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*, Warszawa 1988.
- Wyjazdy „za sztuką” : Nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*, red. Dorota Kudelska, Ewelina Kuryłek, Lublin 2015, s. 115-127.
- KUHLEMANN FALCK, Ute. *Idea and Reality: Edvard Munch and the Woodcut Technique*, w: *Burning Bright : Essays in Honour of David Bindman*, red. Diana Dethloff i in., Londyn 2015, s. 243-251.
- KULPIŃSKA, Katarzyna. *Szata graficzna młodopolskich czasopism literacko-artystycznych*. Warszawa 2005.
- . *Grafika artystyczna w twórczości polskich artystów awangardy lat 30, XX wieku*, „AUNC : Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, R. XLII, 2012, s. 201-225.
- . *Drzeworyt radziecki w polskiej krytyce artystycznej lat 30. XX w. i jego oddziaływanie na grafikę polską*, „SEW”, nr 2, 2014, s. 223-233.
- . *Polscy graficy w Paryżu lat 20. i 30. XX wieku – wielość koncepcji artystycznych, odmiennosć postaw życiowych*, „SEW”, nr 3, 2015, s. 221-234.
- . *W czerni. Twórczość graficzna Marii Dunin-Piotrowskiej i Zygmunta Dunina*, „AUNC: Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, R. XLVI, 2015, s. 183-214.
- . *Autoportret artystki w polskiej grafice na tle wizerunków własnych graficzek europejskich i amerykańskich z lat dwudziestych-trzydziestych XX wieku*, „AUNC: Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. 47, 2016, s. 221-247.
- . *Matryce, odbitki – ślady kobiet : Polskie graficzki i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*, Toruń 2017.
- . *Wobec wojny, niepodległości i nowej rzeczywistości. Polska grafika artystyczna około 1918 roku*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XLIII, 2018, s. 89-104.
- . *Plakaciski PRL-u – artystki (niemal) zapomniane*, „AUL. Folia Sociologica”, nr 80, 2022, s. 59-76.
- KURYLUK, Ewa. *My i roboty*, „Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 2 (44), 1979, s. 141-144.
- KUŹMA, Erazm. *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław 1976.
- KWIEK, Marek. *Indywidualizm jako ideał moralny (czytając Charlesa Taylora)*, w: *Kulturowe konteksty idei filozoficznych*, red. Anna Pałubicka, Poznań 1997.
- LACHOWSKI, Marcin. *Awangarda wobec instytucji. o sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006.
- LARSSON, Chari. *Didi-Huberman and the Image*, Manchester 2020.
- LEE, Joanne. *I See Faces : popular pareidolia and the proliferation of meaning*, w: *Materiality and popular culture : the popular life of things*, red. Anna Malinowska, Karolina Lebek, Abingdon, Oxon 2016.
- LEMANN, Natalia. *Alternatywna miara wielkości? Postkolonialne uwarunkowania wizji hegemonicznej przeszłości Polski w wybranych historiach alternatywnych*, „Porównania” 2014, nr 11, s. 19-41.
- Leon Wyczółkowski. Katalog dzieł Leona Wyczółkowskiego znajdujących się w zbiorach Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy w setną rocznicę urodzin 1852-195*, oprac. Aurelia Borucka, Bydgoszcz 1952.
- LEŚNIAK, Andrzej. *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2012.

- LOHN, Anna. *Portrety profesorskie Leona Wyczółkowskiego*, „Opuscula Musealia”, t. 20, 2012, s. 89-108.
- LONG, Rose-Carol Washton. *Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future*, „Art Journal”, Vol. 46, No. 1, Spring, 1987, s. 38-45.
- ŁAWSKI, Jarosław. *Ironia młodopolska*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. Edward Jakiel, Tadeusz Linkner, Gdańsk 2016, s. 23-38.
- ŁUCZAK, Dorota. *Ikonologia zdjęć rentgenowskich*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 14, 2016, s. 38-47.
- ŁUSKINA, Ewa. *Wyczółkowski jako grafik*, „Krytyka. Miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce” 1913, R. 15, t. 40, s. 62-66.
- MAINARDI, Patricia. *Copies, Variations, Replicas: Nineteenth-Century*, „Studio Practice, Visual Resources” 1999, vol. 15, no. 2, s. 123-147.
- MAKOWSKA, Urszula. *Balladyna w obrazach*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 218-238.
- MAKSYM CZAK, Marek. *Bunt przeciw władzy i formalizmowi. Próba interpretacji twórczości grupy Wprost*, Warszawa 2017.
- MAKELA, Maria. *A Late Self-Portrait by Lovis Corinth*, „Art Institute of Chicago Museum Studies” 1990, vol. 16, no. 1, s. 56-69.
- MARKOWSKA, Anna. *3 kobiety i inne wystawy duetu Toniak-Szczęśniak*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 15, s. 79-96.
- MARZEC, Andrzej. *Widmontologia : Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015.
- MILARSKI, W. *Wystawa prac malarzkich kobiet*, „Świat” 1907, nr 28, s. 5-6.
- MALINOWSKI, Jerzy. *Tendencje ekspresjonistyczne w grafice polskiej*, „Sztuka” 1976, nr 5, s. 5-13.
- . *Leon Wyczółkowski*, Warszawa 1987.
- . *Sztuka i nowa wspólnota : Zrzeszenie Artystów Bunt 1917-1922*, Wrocław 1991.
- MAŁKIEWICZ, Adam. *Leona Wyczółkowskiego portrety Mariana Sokołowskiego*, „Opuscula Musealia” 2010, t. 17, s. 51-57.
- MARBERNAL, María del. *Printmaking And Performance (Removing the concept of object in printmaking)*, „G&E Print and Art Edition Magazine” 2014, nr 42, s. 51-61.
- MARECKA, Agnieszka. *Pastele Leona Wyczółkowskiego z kolekcji portretów profesorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego – zagadnienia technologiczne i konserwatorskie*, „Opuscula Musealia” 2014, t. 22, s. 151-63.
- . *Analiza zagadnień badawczo-konserwatorskich pasteli z przełomu XIX/XX wieku, na przykładzie wybranych prac Leona Wyczółkowskiego, Stanisława Wyspiańskiego i Wojciecha Weissa*, maszynopis pracy doktorskiej, ASP w Krakowie, Kraków 2018.
- MARION, Jean-Luc. *In Excess : Studies of Saturated Phenomena*, trans. R. Horner, V. Berraud, Nowy Jork 2002
- MARKOWSKA, Anna. *Dwa przełomy. Sztuka po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.
- . *. Dlaczego Duchamp nie chesał się z przedziałkiem?*, Kraków 2019.
- MARKOWSKI, Dariusz. *Straty wojenne malarstwa w zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy*, „Cenne, bezcenne/utracone” 2007, nr 2, t. 51, s. 27-33.
- . *"Portret Jana i Juliana Dobrzańskich" pędzla Leona Wyczółkowskiego : historia, badania, konserwacja*, „Kronika Bydgoska”, t. 33, 2011, s. 219-233
- . *O Wyczółkowskim inaczej – wybrane zagadnienia techniki i technologii malarstwa Leona Wyczółkowskiego*, „Bydgoski Rocznik Muzealny” 2011, nr II, s. 25-52.
- MASŁOWSKA, Anna. *Kronika wystaw Muzeum Narodowego w Warszawie 1862-2002*, t. I, Warszawa 2002.
- MATUL, Katarzyna. *Jak to było możliwe? O powstawaniu Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie*, Kraków 2015.
- MATYASZEWSKA, Elżbieta. *Maria Wodzicka – zapomniana malarka ze Lwowa*, „Roczniki Humanistyczne” 2007, nr 4, s. 279-304.
- MCGREEVY, Linda F. *Bitter Witness: Otto Dix and the Great War*, Nowy Jork 2001.
- MCQUEEN, Alison. *The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam 2003.

- MEIGHAN, Melissa S. *A Technical Discussion of the Figure in Marcel Duchamp's Étant donnés*, w: Michael R. Taylor, *Marcel Duchamp : Étant donnés*, New Haven and Londyn 2009, s. 242-270.
- MESKIMMON, Martha. *The Art of Reflection : women artists' self-portraiture in the twentieth century*, Nowy Jork 1996.
- Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku : teoria i praktyka*, red. Jolanta Talbierska, Warszawa 2014.
- MICHAŁOWSKA, Marianna. *Jak Peirce został teoretykiem fotografii? Kwestia indeksu*, „Studia kulturoznawcze” 2015, nr 1 (7), s. 151-164.
- MILEWSKA, Waclawa. *Muzyka i muzyczność w malarstwie i grafice Leona Wyczółkowskiego*, „Bydgoski Rocznik Muzealny” 2011, R. 2, s. 67-100.
- . *Leon Wyczółkowski i Juliusz Słowacki : inspiracje, paralele, odniesienia*, „Bydgoski Rocznik Muzealny” 2013/2014, R. 3, , s. 133-188.
- MISIEK, Józef. *Sztuka i Nauka*, „Estetyka i Krytyka” 2009-2010, nr 17/18, s. 203-211.
- MORAWSKA, Monika. *Tajemnica żywej cielesności : fenomenologia w ujęcie Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Michaela Henry'ego*, „Sztuka i Filozofia” 2008, nr 33, s. 127-144.
- MORTON, Marsha. *“Malerei und Zeichnung” : The History and Context of Max Klinger's Guide to the Arts*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1995, 58. Bd., H. 4, s. 542-569.
- MOŹDŻYŃSKI, Paweł. *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011.
- MURPHY, Jennifer Marie. *Allegory and Interpretation in Heinrich Aldegrever's Series Virtues and Vices*, maszynopis pracy magisterskiej, Temple University, Philadelphia 2017.
- MUSZANKA, Danuta. *Litografia Leona Wyczółkowskiego*, Wrocław, Kraków 1958.
- MÜLLER-BROCKMANN, Josef. *Systemy siatek w projektowaniu graficznym*, tłum. Magdalena Komorowska, Kraków 2020.
- Mysł, oko i ręka artysty : Studia nad genezą procesu tworzenia*, red. Ryszard Kasperowicz, Elżbieta Wolicka, Lublin 2003.
- NADER, Luiza. *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009.
- NAGEL, Thomas. *Jak to jest być nietoperzem?*, „Przegląd Filozoficzny” 1996, R. V, nr 1, s. 129-141.
- NAMYSŁO, Aleksandra, Jarosław Neja, *Ciągle jestem Żydem. Ciągle jestem Polakiem. Zapis dyskusji*, „CzasyPismo” 2018, nr 2 (14), s. 179-194.
- NIEMIRA, Konrad. *Bazgracz. Trzy eseje o Norblinie*, Gdańsk 2022.
- NIŹNIK, Józef. *Mit jako kategoria metodologiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 1978, nr 3, s. 163-174.
- NOCHLIN, Linda. *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Nowy Jork 1995.
- NOONAN, Jennifer. *Bruce Conner: What's in a Name?*, „Print Quarterly” 2014, Vol. 31, No. 1, s. 45-61.
- NOWAK, Piotr. *Poznań jako ośrodek wydawniczy w dwudziestoleciu 1919-1939*, Poznań 1997.
- NOWAKOWSKA, Monika. *Faun z sakiewką*, „Spotkania z Zabytkami : kultura, tradycje, pamiątki” 2016, nr 9/10 (40), s. 30-32.
- NOWICKI, Paweł. *Charlesa Taylora dyskusja z naturalizmem*, „Kultura i Wartości” 2014, nr 11, s. 21-44.
- NOWOSIELSKI, Kazimierz. *Po swojemu*, „Kwartalnik Artystyczny : Kujawy i Pomorze” 2008, R. 15, nr 1, s. 65-68.
- NOYCE, Richard. *Critical Mass: Printmaking Beyond the Edge*, Londyn 2010.
- Obrazowanie graficzne. Teoria, praktyka, dydaktyka*, red. Jerzy Piwowarski, Częstochowa 2011.
- Obrazowanie graficzne II : Teoria, praktyka, dydaktyka*, red. Jerzy Piwowarski, Częstochowa 2012.
- Od grafiki warsztatowej do mediów cyfrowych : doświadczenie pokoleniowe artystów przełomu XX i XXI wieku*, red. Marta Anna Raczek-Karcz, Kraków 2014.

- OLIVIER, Marilène. *The MRI Scanner: An Ideal Instrument for Portraiture*, "Leonardo" 2004, Vol. 37, No. 5, s. 374.
- PAŁKA, Mariusz. *Matrix – reaktywacja matrycy*, „Zeszyty Artystyczne. BGS 1999-2009 / GRAFIKA”, nr 20, 2010, s. 147-156.
- Panek, Gielniak : życie, przyjaźń, sztuka, korespondencja 1962-1972*, oprac. Elżbieta Dzikowska, Wiesława Wierzchowska, Warszawa 2002.
- PAMUŁA, Jan. *Problemy sztuki cyfrowej*, „Studia Artystyczne” 2014, nr 2, s. 37-38.
- PANEK, Jerzy. *Autoportret Jerzego Panka rysowany słowami*, rozm. Andrzej Turczyński „Głos Koszaliński”, nr 258, 15.09.1974.
- Panek-Gielniak: życie, przyjaźń, sztuka: korespondencja 1962-1972*, oprac. E. Dzikowska, W. Wierzchowska, Warszawa 2005.
- Paradoksy maski : Antologia*, red. Wojciech Dudzik, Warszawa 2018.
- PELZER-MONTADA, Ruth. *Technology versus Concept, or The Site of Practice versus the Bite of Theory*, „Contemporary Impressions” 2004, No. 2 (12), s. 21-25.
- . *In Praise of Translation – Recent Intermedial Transpositions in Video, Print and Installation*, „Ekphrasis” 2013, nr 2, s. 222-240.
- . *Deceleration Through the Imprint: Photo/graphic interactions in contemporary art*, „photographies” 2018, nr 11, s. 3-30.
- Perspectives on contemporary printmaking : Critical writing since 1986*, red. Ruth Pelzer-Montada, Manchester 2018.
- PERZANOWSKI, Andrzej. *Bzija, zabija, ja honorem ręce... Bójka wiejska - walka i rytuał*, „Konteksty” 1995, R. 227, nr 1 (227), s. 55-63.
- PIĄTKOWSKI, Krzysztof. *Estetyka PRL: Ludowość i groteska*, „Konteksty” 2011, R. 65, nr 1 (292), s. 70-74.
- PINKUS, Karen. *Alchemical Mercury : a Theory of Ambivalence*, Stanford 2009.
- Platon, *Teajtet*, tłum. Władysław Witwicki, Kęty 2002.
- PIOTROWSKA, Krystyna. *Wróciłam, bo...*, rozm. Anna Czoska, „Miasteczko Poznań” 2003, nr 1, s. 30-43.
- . *Korzystne etapy w życiu*, „Konteksty” 2016, R. 313, nr 2, s. 126-127.
- . *Jej włosy*, „Konteksty” 2016, R. 313, nr 2, s. 136.
- . *La Boîte-en-valise* [materiał wideo], Galeria Studio, Warszawa, 12.09-23.10.2022.
- PIOTROWSKI, Andrzej. *Fotografia stereoskopowa w Polsce w latach 1840-1914*, „Dagerotyp” 1995, nr 4, s. 15-24.
- PIOTROWSKI, Piotr. *Dekada : o syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce - wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991.
- . *Ciało i tożsamość. Sztuka ciała w Europie Środkowej*, „Artium Quaestiones”, t. XIV, 2003, s. 201-256.
- . *Od nacjonalizacji do socjalizacji polskiego modernizmu, 1913-1950*, „Artium Quaestiones”, t. XV, 2004, s. 97-138.
- Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. Miłosz Markiewicz, Agata Stronciwilk i in., Katowice 2016.
- POGGI, Christine. *Double Exposures: Picasso, Drawing, and the Masking of Gender, 1906-1908*, w: *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection*, red. Emily Braun, Rebecca A. Rabinow, New Haven, Londyn 2014, s. 36-39.
- POPURZECKA, Maria. *Gutenberg vs Microsoft*, „Aspiracje : Pismo warszawskich uczelni artystycznych”, zima 2008-2009, s. 7-13.
- . *Impas: opór, utrata, niemoc, sztuka*. Gdańsk 2019.
- PORĘBSKI, Mieczysław. *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1966.
- POSPISZYŁ, Michał. *Ruiny dialektyki*, „Stan Rzeczy” 2020, nr 18, s. 269-280.
- PRINCIPE, Lawrence M. *The Secrets of Alchemy*, Chicago, Londyn 2013.
- RACZEK-KARCZ, Marta Anna. *Intermedia, multimedia, czyli tam i z powrotem – analiza wybranych aspektów grafiki współczesnej*, „AUPC: Studia de Arte et Educatione” 2013, nr VIII, s. 28-233.

- RAKOWSKA, Katarzyna. *Pan, Sługa i Stwórca. Szkic o rolach, jakie przyjmują wobec kobiet mężczyźni w utworach Stanisława Przybyszewskiego*, „AUL. Folia Litteraria Polonica” 2007, nr 9, s. 135-147.
- RATAJCZAK, Józef. *Krzyk i ekstaza : antologia polskiego ekspresjonizmu*, Poznań 1987.
- RIEGL, Alois. *Die Spätromische Kunstindustrie*, Wiedeń 1927.
- ROBERTSON, Francis. *Print Culture : From Steam Press to Ebook*, Abington, Oxon, 2013.
- ROGOWSKA-STANGRET, Monika. *Ciało – poza Innością i Tożsamością. Trzy Figury ciała w filozofii współczesnej*, Gdańsk 2016.
- RONDUDA, Łukasz. *Sztuka polska 70. Awangarda*, Warszawa 2009.
- RYLSKA, Irena. *Współczesna grafika wrocławska, 1945-1965*, Wrocław 1973.
- SALAMON-RADECKA, Agnieszka. *Początki sztuki abstrakcyjnej w Polsce na przykładzie twórczości ekspresjonistów poznańskich związanych z czasopismem „Zdrój” (1917-1922)*, „DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2014, nr 18, s. 178-198.
- . *Graficzny warsztat ekspresjonisty: linoryty i rysunki Stefana Szmaja (1893-1970)*, Poznań 2014.
- . *Kim jest ta pani na portrecie ? - czyli po co historykom sztuki genealogia. Rozważania wokół biografii i twórczości plastycznej Jerzego Hulewicza (1886-1941)*, „Gens” 2015-16, s. 81-100.
- . *z "Beocji" do stolicy sztuki: przyczyny i skutki pobytu Jerzego Hulewicza w Paryżu w latach 1907-1910*, w: *Wyjazdy za sztuką : Nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*, red. Dorota Kudelska, Ewelina Kuryłek, Lublin 2016, s. 211-223.
- . *Jerzego Hulewicza (1886-1941) kłopoty z formizmem : przyczynek do burzliwej historii kontaktów poznańskich ekspresjonistów z krakowskimi formistami*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2018, nr 13, 2s. 67-73.
- SCHÖNFELD, Christiane. *Modern Identities in Early German Film: The Cabinet of Dr. Caligari*, w: *Engaging Film: Geographies of Mobility & Identity*, red. Tim Cresswell, Deborah Dixon, Maryland 2002, s. 174-190.
- SCHULTZ, Charles. *A Matrix You Can Move In: Prints and Installation Art*, „Art in Print” 2011, Vol. 3, No. 1, s. 11-17.
- SCHWARTZ, Hillel. *The Culture of the Copy : Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, Nowy Jork, 2014.
- Self portrait : Renaissance to Contemporary*, red. Anthony Bond, Joanna Woodall, Londyn 2005.
- SENDYKA, Roma. *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.
- SIATKA, Krzysztof. *w kierunku sztuki ukrytej : Historia Janusza Kaczorowskiego*, Kraków 2019.
- . *Neoawangarda w Krakowie : Lata siedemdziesiąte*, Kraków 2021.
- SIEDLECKI, Franciszek. *Fragmenty*, Warszawa 1934.
- SITKOWSKA, Maryla. *Sztuka młodych 1975-1980*, Warszawa 1987.
- SMOLIŃSKA, Marta. *Haptyczność poszerzona : Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020.
- SOBOTA, Adam. *Medium czy osoba – dylematy sztuki konceptualnej na kilku przykładach*, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 6, s. 63-92.
- SOŁTYSIK, Marek. *Panek*, „Przekrój” 1992, nr 24 (2450).
- SOSNOWSKA, Joanna M. „Gra w krykieta” Leona Wyczółkowskiego, w: *Sztuka niedawna. Kolekcja w muzeum*, Łódź 2012, s. 210-228.
- . *Sztuka Legionów Polskich*, „Rocznik Historii Sztuki”, R. 40, 2015, s. 61-80.
- SPRINGER, Peter. *Hand and Head: Ernst Ludwig Kirchner's Self-Portrait as Soldier*, Berkeley 2002.
- STANKOWSKA, Agata. *o sztuce „nieczystej”, różnie rozumianych obrazach i konkurencyjnych modelach ich interpretacji*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, 2017, nr 30, s. 29-54.
- STASZAK, Karolina. *Działalność wystawiennicza związku artystek polskich we Lwowie*, „Sztuka i Dokumentacja” 2016, nr 15, s. 48-61.

- STASZEWSKA, Beata. *Leon Wyczółkowski – technika pastelu, zagadnienie welurowych podobrazí płóciennych wykorzystywanych przez artystę*, „Bydgoski Rocznik Muzealny” 2011, nr II, str. 53-65.
- STOICHITA, Victor. *Ustanowienie obrazu : Metamalarstwo u progu epoki nowoczesnej*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.
- SULLIVAN, Martin R. *Sculptural Materiality in the Age of Conceptualism: International Experiments in Italy*, Nowy Jork 2017.
- SUZUKI, Sarah. Suzuki, *Print People: A Brief Taxonomy of Contemporary Printmaking*, „Art Journal” 2011, nr 70, s. 6-25.
- SZABŁOWSKA, Anna. *Twórczość Feliksa Jabłczyńskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, R. 56, nr 1-2, s. 27-42.
- SZEWCZYK, Jacek, Dorota Miłkowska. *Wrocławska Szkoła Grafiki : Katedra Grafiki Artystycznej ASP Wrocław*, Wrocław 2016.
- Sztuki plastyczne w Poznaniu 1945-1980*, red. Teresa Kostyrko, Poznań 1987.
- SZTURC, Włodzimierz. *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.
- SZYJKOWSKA-PIOTROWSKA, Anna. *Po-twarz : Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*, Gdańsk, Warszawa 2015.
- TALBIERSKA, Jolanta. *Twórczość graficzna Rembrandta van Rijn*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, R. XXIII, s. 65-126
- TAYLOR, Charles. *Źródła podmiotowości : Narodziny podmiotowości nowoczesnej*, tłum. Maciej Gruszczyński i in., Warszawa 2001.
- TESSMAN, Patrick A., Jose I. Suarez. *Influence of Early Printmaking on the Development of Neuroanatomy and Neurology*, „Archives of neurology” 2002, Vol. 59, Issue 12, s. 1964-1969.
- TITFORD, John S. *Object-Subject Relationships in German Expressionist Cinema*, „Cinema Journal” 1973, Vol. 13, No. 1, s. 17-24.
- TONDEL, Janusz. *Literatura piękna w młodopolskim księgozbiórce toruńskiego malarza i bibliofila Eugeniusza Przybyła (1884-1965)*, „Folia Toruniensia” 2012, R. 12, s. 43-66.
- TONIAK, Ewa. *Oczy*, „Twórczość : miesięcznik literacko-krytyczny” 1998, R. 54, nr 12, s. 144.
- TOMASZCZUK, Zbigniew. *Łowcy obrazów : Szkice z historii fotografii*, Warszawa 1998.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp. Biografia*, Poznań 1996.
- Tożsamość i tradycja w grafice*, red. Sebastian Dudzik, mat. z sesji naukowej, CSW Znaki Czasu, 9.10.2009, Toruń 2010.
- TSCHECHNIK-HAMMERL, Ksenija. *The Deceptive Power of a Monogram: Appropriating Dürer's Identity in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, w: *Faking It! The Performance of Forgery in Late Medieval and Early Modern Culture*, red. Philip Lavender, Matilda Amundsen Bergström, Leiden 2023, s. 165-198.
- TURWID, Marian. *Spuścizna Wyczółkowskiego*, „Kultura” 1937, R. 2, nr 30, s. 4.
- TWARDOWSKI, Maciej. *Paweł Hulka-Laskowski, w setną rocznicę urodzin*, „Rocznik Mazowiecki” 1987, R. 9, s. 359-369.
- TWAROWSKA, Maria. *Leon Wyczółkowski*, Warszawa 1962.
- . *Leon Wyczółkowski : listy i wspomnienia*, Wrocław 1960.
- VAN STRATEN, Roelof. *Rembrandt's "Earliest Prints" Reconsidered*, „Artibus et Historiae” 2002, Vol. 23, No. 45, s. 167-177.
- VIDAL, Fernando. *Brainhood, anthropological figure of modernity*, „History of the Human Sciences” 2009, Vol. 22, No. 1, s. 5-36.
- W kręgu Wyczółła*, red. Michał F. Woźniak, materiały pokonferencyjne, MOB, 13.12.2012 r., Bydgoszcz 2013.
- WALLIS, Mieczysław. *Autoportret*, Warszawa 1964.
- WALVIN, James. *Dust to Dust: Celebrations of Death in Victorian England*, „Historical Reflections / Réflexions Historiques” 1982, Vol. 9, No. 3, s. 353-371.
- WARZECHA, Andrzej. *Panek*, „Dziennik polski” 22.06.1984, R. 40, nr 146, s. 4.
- WASILEWSKA, Diana. *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917-1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Kraków 2013.

WASILEWSKA, Joanna. *Trzej polscy artyści w Chinach w latach 50. XX wieku*, „TECHNE. Seria Nowa” 2009, nr 3, s. 139-152.

WELLISZ, Leopold. *Wspomnienia i refleksje o moich zbiorach grafiki polskiej. Katalog rysunków i rycin Feliksa Jasińskiego i Leona Wyczółkowskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1970.

WERTH, Margaret. *Modernity and the Face*, “Modernity and the Face. Intermédialités / Intermediality” 2006, nr 8, s. 83-102.

WHITE, Lucy Mueller. *Printmaking As Therapy : Frameworks for Freedom*, Londyn and Philadelphia 2002.

Wielka wojna, red. Agnieszka Hatowska, Joanna Targoń, Łódź 2018.

Wielość w jedności : drzeworyt polski po 1900 roku : materiały z sesji naukowej 23 października 2009, red. Barbara Chojnacka, Michał F. Woźniak, mat. pokonferencyjne, Bydgoszcz 2011.

Wielość w jedności: techniki wklęsłodruku w Polsce po 1900 roku : materiały z sesji naukowej 18-19 października 2012 roku, red. Barbara Chojnacka, Michał F. Woźniak, mat. pokonferencyjne, Bydgoszcz 2012.

Wielość w jedności: litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku : materiały z sesji naukowej 22-23 października 2015 roku, red. Barbara Chojnacka, Michał F. Woźniak, mat. pokonferencyjne, Bydgoszcz 2015.

Wielość w jedności : offset, serigrafia, techniki cyfrowe i działania intermedialne w grafice polskiej : materiały z sesji naukowej 18-19 października 2018, red. Barbara Chojnacka, Michał F. Woźniak, mat. pokonferencyjne, Bydgoszcz 2019.

WILNER, Raquel. *Pareidolia and the Pitfalls of Subjective Interpretation of Ambiguous Images in Art History*, “Leonardo” 2021, Vol. 54, Issue 6, s. 1-10.

WIŚNIEWSKI, Stanisław. *Siedziąco w nim sto piorunów*, „Zdanie : publikacja Klubu Twórców i Działaczy Kultury Kuźnica” 2001, nr 1/2, s. 68-69.

Wizerunki przestrzeni : Grafika, red. Eugeniusz Deleka, Cieszyn 1999.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Uwagi o barwach*, Warszawa 2014.

WOJCIECHOWSKI, Aleksander. *Panek*, „Przegląd Artystyczny” 1959, nr 2, s. 38-40.

Wokół daru Franciszki i Leona Wyczółkowskich, red. Barbara Dygdała-Kłosińska, Michał F. Woźniak, Bydgoszcz 2012.

WRÓBLEWSKA, Danuta. *Współczesna grafika polska*, Warszawa 1983.

--. --. *Po trzykroć Panek*, „Dekada literacka” 2001, nr 1/2 (179/180), s. 43-47.

ZAŁUSKI, Tomasz. *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.

--. *Najbardziej efemeryczna ze sztuk. Wczesne realizacja z użyciem wideo w lubelskich galeriach Labirynt i BWA w latach 1976-1984*, „Sztuka i Dokumentacja” 2022, nr 27, s. 181-223.

ZAWADZKI, Andrzej. *Symploke jako figura Platońskiej mimesis*, „Wielogłos” 2007, nr 1, s. 54-68.

--. *Obraz i ślad*, Kraków 2014.

ZYCHOWICZ, Karolina. *Recepcja twórczości Francisca Bacona w sztuce polskiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Rozpoznanie wstępne*, „Roczniki Humanistyczne” 2009, nr 04, s. 55-79.

ŻÓRAWSKI, Juliusz. *Siatka prostych o architekturze nadindywidualnej*, red. nauk. J. Krzysztof Lenartowicz, Kraków 2012.

Źródła internetowe

9. *Triennale Grafiki Polskiej – Katowice 2015*, kat. wyst, red. Mirosław Pawłowski, Grzegorz Hańderek, Katowice 2015. URL: <https://sbc.org.pl/Content/179026/9%20TGP%20katalog%20korekta%208.pdf>

70 lat Wydziału Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie : Monografia 1950/2020, red. Jacek Cupryś, Anna Dettloff i in., Kraków 2020. URL: <https://files.cargocollective.com/c630843/MONOGRAFIA-WAW.pdf>

BANASZKIEWICZ, Grzegorz. *Chaotyczne wibracje*, rozm. Łukasz Lamża, „Tygodnik Powszechny” 20.11.2016, nr 48. URL: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/chaotyczne-wibracje-68435>

BEAUMELLE, Agnès. *Collection Art Graphique : La Collection Du Centre Pompidou Musée National D'art Moderne Centre De Création Industrielle*, red. ciż, A. Lemonnier, Paris 2008. URL: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/xVocSth>

BERNDES, Christiane. *Replicas and Reconstructions in Twentieth-Century Art*, “Tate Papers” 2007, nr 8. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art>

BLIK, Katarzyna. *Co Jerzy Panek zobaczył w lustrze*, „Gazeta Wyborcza” 21.09.2006. URL: <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,42699,3635449.html>

CASINI, Silva. *Nails, hammers and green rabbits. The challenge of art-science collaborative projects*, „Tafters Journal” 2013. URL: <https://aura.abdn.ac.uk/bitstream/handle/2164/9001/doc.pdf?sequence=1>

Co po Cybisie?, kat. wyst., red. Michał Jachuła, Małgorzata Jurkiewicz, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018. URL: <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/5bd311226a3d0.pdf>

COLDWELL, Paul. *Between Digital & Physical Some thoughts on digital printmaking*, “Journal of the New Media Caucus” 2008, nr 4. URL: <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/623/>

CURRIE, Gregory. *The Invisible Surface : Painting, Photography, Cinema*, wykład ogłoszony na Wydziale Filozofii Uniwersytetu w Edynburgu, 11.12.2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bggh89G1XPY>

CURTIS, Penelope. *Replication: Then and Now*, “Tate Papers” 2007, nr 8. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replication-then-and-now>

DICKEY, Stephanie S. *Begging for Attention: The Artful Context of Rembrandt's Etching "Beggar Seated on a Bank"*, “Journal of Historians of Netherlandish Art” 2013, Vol. 5, No. 2. URL: <https://jhna.org/articles/begging-for-attention-artful-context-rembrandts-etching-beggar-seated-on-a-bank/>

DRAGONSKA, Urszula. *Stefan Szmaj Linoryty 1916-1920. Odzyskana wolność ekspresji*, kat. wyst., Olszewski Gallery, 23.03-15.05.2019, Warszawa 2019. URL: https://www.academia.edu/40135765/Stefan_Szmaj_Linoryty_1916_1920_Odzyskana_wolność_expresji_Stefan_Szmaj_Linocuts_1916_1920_The_Regained_Independence_of_Expression

ECKSTEIN, Michał. *Co dwa wahadła, to nie jedno*, “Tygodnik Powszechny” 20.11.2016, nr 48. URL: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/co-dwa-wahadla-to-nie-jedno-68432>

GŁOWACKA, Dorota. *Świadkowie wbrew sobie: strategię pamięci Holocaustu w twórczości plastycznej kobiet „drugiego pokolenia”*, „Artmix” 2009, nr 22. URL: <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/14392>

GUSTOWSKA, Izabella, Grzegorz Dziamski, *Rozmowa...*, w: *Krystyna Piotrowska – Rozmowy*, BWA, Poznań, 12.1990, Poznań 1990, s. nlb. URL: <http://www.arsenal.art.pl/wystawy/archiwum2178>

HACKBARTH, Daniel. *Media as Medium : Raoul Hausmann 1915-1945*, mps pracy doktorskiej, Stanford University, Stanford 2012. URL: <https://search.proquest.com/openview/961613984eb8061c5a4326eb1c9d8084>

HUMPHRIES, Claire. *Aura and the Dialectics of Printmaking*, mat. konferencyjne, Australian Council of University Art and Design Schools, Melbourne 2010. URL: https://acuads.com.au/wp-content/uploads/2014/12/humphries_paper.pdf

--. *Benjamin's Blindspot: Aura and Reproduction in the Post-Print Age*, w: *IMPACT 9 International Printmaking Conference*, mat. konferencyjne, China Academy of Art, Hangzhou, 22-26.09.2015, Hangzhou 2015, s. 32-39. URL: <https://hdl.handle.net/11343/59594>

Jung Idysz, red. Irmina Gadowska, Adam Klimczak, Teresa Śmiechowska, Łódź 2019. URL: http://panteon.muzeum-lodz.pl/wp-content/uploads_import/2019/09/reprint-1919-2019.pdf

Justine Cooper : Selected work 1998-2008, kat. wyst., red. Heather Sparks, Brisbane, Nowy Jork 2009. URL: http://justinecooper.com/pdfs/JC_ArtistCatalogFinal04C.pdf

KITOWSKA-ŁYSIAK, Małgorzata. *Izabella Gustowska*, Culture.pl, 2004. URL: <https://culture.pl/pl/tworca/izabella-gustowska>

- KOZAKIEWICZ, Ewa. *Chorągwie Jerzego Panka*, „Oświęcim. Nasze miasto” 12.11.2007. URL: <https://oswiecim.naszemiasto.pl/choragwie-jerzego-panka/ar/c13-6775531>
- KRAJEWSKI, Marek. *Słabe obrazy – obrazy słabych*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 9. URL: <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/9-pomniki-transformacji/slabe-obrazy>
- LOPEZ, Kathya M., Erica M. Schaumberg. *Leonard Baskin: Imaginary Artists*, „Schmucker Art Catalogs” 2017, nr 23. URL: <https://cupola.gettysburg.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1023&context=artcatalogs>
- Maciej Jerzmanowski, Janusz Kaczorowski, folder towarzyszący wystawie, 25.03-18.06.2017, Kraków 2017. URL: http://bunkier.art.pl/wp-content/uploads/2017/03/UKRYTE_folder_PL_net-1.pdf
- NUREK, Grzegorz. *Drzeworyty Jerzego Panka*, „Gazeta Wyborcza. Kraków” 19-20.11.2016. URL: <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,20999367,niezwykle-chinskie-drzeworyty-jerzego-panka-w-galerii.html>
- PELZER, Ruth. *Elective Affinities – Observations on Contemporary Printmaking through Drawing*, w: *Intersections and counterpoints : proceedings of the Impact 7 International Multi-Disciplinary Printmaking Conference*, Clayton 2013. URL: https://www.pure.ed.ac.uk/ws/portalfiles/portal/4775893/PelzerMONTada_R_Impact_paperOCT11.pdf
- PIOTROWSKA, Krystyna. *Historie mówione nowoczesności*, rozm. Weronika Orłowska, 28.02.2019, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. URL: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/historie-mowione-nowoczesnosci/3138>
- , D. Jarecka, *Godzina Szumu #71*, rozm. K. Plinta, „Magazyn Szum”, 5.10.2023, URL: <https://magazynszum.pl/podcast/godzina-szumu-71-krystyna-piotrowska-dorota-jarecka/>
- Po drugiej stronie lustra*, oprac. Dorota Żaglewska, kat. wyst., Artykwariat, Poznań, 11.05-30.06.2017. URL: <http://www.artykwarat.pl/katalog.pdf>
- REEVES, Kathryn. *Infinite Palimpsest*, w: *2nd International Printmaking Conference IMPACT*, mat. pokonferencyjne, Helsinki, 2001. URL: <http://www.uiah.fi/conferences/impact/reeves/Reeves.pdf>
- SETJE-EILERS, Margaret Eleanor. *Faces: Maps, masks, mirrors, masquerades in German Expressionist visual art, literature, and film*, maszynopis pracy doktorskiej, University of Virginia, 2003. URL: <https://www.proquest.com/openview/3c6ac465efd36582fd1b3139ab495d39/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>
- SCHNIZEL, Britta. *Digitale Bilder: Körpervisualisierungen durch Bild gebende Verfahren in der Medizin*, w: *Bilder als technisch -wissenschaftliche Medien*, red. Wolfgang Coy, warsztat Alcatel-Lucent-Stiftung 2004. URL: <http://mod.iig.uni-freiburg.de/cms/fileadmin/publikationen/online-publikationen/koerpervisualisierungen.pdf>
- SOŁTYSIK, Marek. *Jerzy Panek. Autoportret w odprysku losu*, „Twórczość” 2019, nr 3. URL: <http://tworczość.com.pl/artykul/jerzy-panek-autoportret-w-odprysku-losu/>
- . „Sztuka porusza prawdę”, „Twórczość”, nr 870 (5), 2018. URL: <http://tworczość.com.pl/artykul/sztuka-porusza-prawde/>
- SPLAWSKI, Piotr. *Japonisme in Polish Pictorial Arts (1885 – 1939)*, maszynopis pracy doktorskiej, University of the Arts London, Londyn 2013. URL: https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/6205/1/Splawski,_Piotr.pdf
- TALLMAN, Susan. *The Elephant in the Room: MoMA's Print Surveys: 1966, 1980, 1996, 2012*, „Art in Print” 2012, Vol. 2, No. 1. URL: <https://artinprint.org/review/momas-print-surveys-1966-1980-1996-2012>
- THIRKELL, Paul. *From the Green Box to Typo/Topography: Duchamp and Hamilton's Dialogue in Print*, „Tate Papers” 2005. URL: https://www.tate.org.uk/documents/387/tate_papers_3_paul_thirkell_duchamp_and_richard_hamilton_dialogue.pdf
- TOBIN, Amanda. *A Solution to “The Woman Question”: Envisioning the Japanese Woman in the Bijin-ga of Japan's Modern Print Designers*, mps pracy licencjackiej, Oberlin College, Oberlin 2011. URL: <https://digitalcommons.oberlin.edu/honors/426/>

VOJVODÍK, Josef. *Sila dotyku – nowoczesność anachronizmu. o filozofii sztuki Georges'a Didi-Hubermana*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5 (119), s. 11-28. URL: <http://tekstydrugie.pl/wp-content/uploads/2016/06/fbb9cd3ecce58879cacedd1d844d7b13.pdf>

YANG, Seo Eun, James D. Wilson, Zhong-Li Lu, Skyler Cranmer. *Functional connectivity signatures of political ideology*, PNAS Nexus, 2022. URL: <https://academic.oup.com/pnasnexus/advance-article/doi/10.1093/pnasnexus/pgac066/6590843>