

Dr hab. Gabriela Świtek, prof. ucz.  
Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytet Warszawski  
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28  
00-927 Warszawa  
g.switek@uw.edu.pl

Warszawa, 17 lutego 2024

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Adrianny Marii Filipiak pt. „*Homo graphicus. Autoportret w grafice polskiej*”, napisanej pod kierunkiem Prof. UAM dr. hab. Łukasza Kiepuszewskiego, Wydział Nauk o Sztuce Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu**

Przedłożona do recenzji rozprawa doktorska mgr Adrianny Marii Filipiak „*Homo graphicus. Autoportret w grafice polskiej*” składa się z dwóch tomów, pierwszego zawierającego tekst główny, spis ilustracji, wykaz skrótów i bibliografię oraz tomu drugiego, w którym umieszczono 157 ilustracji.

Tytułowe pojęcie *homo graphicus* jest zapożyczone, jak zaznacza Doktorantka (s. 11–12), z artykułów Prof. Doroty Folgi-Januszewskiej, zamieszczonych, m.in. w katalogu 7 *Triennale Grafiki Polskiej* (2009), w których podkreślono specyfikę tego medium wynikającą z „dwuetapowego procesu tworzenia”. Postać *homo graphicus* określono jako „artystę myślącego graficznie, wieloaspektowo, przenikliwie i procesualnie, wyculonego i zwracającego uwagę na zmiany kontekstów w polu sztuki oraz poza nim” (s. 11). We wstępie Adrianna Maria Filipiak zbiera też podobne argumenty innych autorów (np. Ireny Jakimowicz, Adama Romaniuka, s. 12) ukazujące medium graficzne jako wymagające szczególnej wiedzy, a grafików jako artystów o specyficznych umiejętnościach. W ślad za powyżej przywołanymi stanowiskami, Doktorantka deklaruje: „Wierzę, że istnieją specyficzne predyspozycje, jakimi odznaczają się graficy: otwartość na ciągłe zmiany czy ulepszenia używanych technologii, powielanie motywów i obrazów, uwaga skierowana na materiały i narzędzia, refleksyjny charakter pracy” (s. 14). Predyspozycje te postrzega jednak w jeszcze bardziej ponadczasowym kontekście, jako związane z dziedziną grafiki od początków jej nowożytnej historii. W rozprawie odnajdziemy nie tylko refleksje na temat artystów tworzących w XX wieku, lecz odniesienia do historii grafiki europejskiej, np. do twórczości Albrechta Dürera, Rembrandta, a nawet do początków druku i alchemicznych

konotacji związanych z procesami graficznymi. Odczytuję to jako przemyślaną apologię grafiki, jednak mam wrażenie, że niektóre z wymienionych powyżej predyspozycji, np. „otwartość na ciągłe zmiany” czy „refleksyjny charakter pracy”, nie przynależą jedynie medium graficznemu, lecz mogłyby stanowić charakterystykę innych procesów twórczych, np. malarskich czy rzeźbiarskich.

Powyższe refleksje Doktorantki nadają kierunek i ton całej rozprawie, jednak dostrzegam w nich pewien paradoks. Wydaje się, że grafika jest wciąż postrzegana jako medium niedoceniane we współczesnych badaniach historyczno-artystycznych, nieustannie aspirująca do statusu „sztuki wyzwolonej” a nie jedynie „rzemieślniczej” (co znajduje poniekąd odzwierciedlenie w rozróżnieniu między grafiką artystyczną, warsztatową a użytkową, projektową). Rozumiem podkreślane przez Autorkę znaczenie medium, ale nie do końca podzielam sugerowane przekonanie o ciągłym niedocenywaniu grafiki, zwłaszcza jako przedmiocie współczesnych zainteresowań badawczych. Przekonuje mnie jednak wątek silnie wyeksponowany w wielu passusach dysertacji, czyli kwestia „tożsamości graficzek i grafików” (s. 6) i powiązanie jej z motywem graficznego autoportretu. Jak konstatuje Autorka, autoportret jest „najintymniejszym z gatunków sztuki, który obiecuje bezpośrednie obcowanie z autorem” (s. 6).

Za ożywcze metodologicznie dla współczesnych debat akademickich o statusie grafiki uznaję wprowadzenie elementów antropologii obrazu w ujęciu Hansa Beltinga. Jego *Faces. Historia twarzy*, refleksja obejmująca związki między twarzą, maską, odciskiem i mimetyzmem, stają się dla Doktorantki kanwą do pogłębionych rozważań na temat odcisku graficznego czy wieloznacznego pojęcia matrycy. W równie przemyślany sposób Autorka odwołuje się do pojęcia „l'empreinte”, zapożyczonego od Georges'a Didi-Hubermana, a zawierającego znaczenia śladu, odbitki, odcisku, wycisku czy wrażenia (s. 8), a także do klasycznego tekstu Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, czy do *Źródeł podmiotowości* Charlesa Taylora.

Ogólna struktura rozprawy jest poprawna, odzwierciedla główny tok narracji zbudowanej wokół kilku studiów przypadków. „Wstęp” podzielono na cztery części: „Określenie obszaru badań”, „*Homo graphicus* i tożsamość grafików”, „Stan badań”, „Metoda badawcza”. Należy zaznaczyć, że stan badań we „Wstępie” dotyczy jedynie publikacji na temat autoportretów graficznych polskich artystów, problemu autoportretu realizowanego w różnych mediach (choć głównie w malarstwie) przed polskich twórców oraz



badań nad grafiką polską (np. Ireny Jakimowicz, Ireny Kossowskiej, Katarzyny Kulpińskiej, Sebastiana Dudzika, Katarzyny Matul, Piotra P. Czyży). W spisie treści część zatytułowaną „Stan badań” znajdziemy trzykrotnie: we „Wstępie”, w Rozdziale II i w Rozdziale IV, co jest początkowo nieco mylące. Jednak po lekturze całości rozprawy rozumiem decyzję Doktorantki dotyczącą rozbudowania stanu badań w kolejnych dwóch rozdziałach; wynika ona m.in. z konieczności uzasadnienia wyboru prac z twórczości danego artysty. Dobrze oceniam też próbę utrzymania rytmu narracji rozprawy. W rozdziałach od drugiego do szóstego Autorka wprowadza wstępne podrozdziały, tytułowane jako „Zarys twórczości” i „Wnioski” syntetyzujące gęstą argumentację i wielowątkowość informacji zawartych w rozdziałach od drugiego do szóstego.

Rozdział I, „Autoportret w grafice polskiej od XVIII w. do końca XIX w.” to dziewięciostronicowe wprowadzenie do historii autoportretu, z licznymi odniesieniami do takich lektur jak np. *The Self-Portrait: A Cultural History* Jamesa Halla, artykułu Ernsta van de Weteringa o autoportretach Rembrandta, czy rozpraw o Janie Piotrze Norblinie i Danielu Chodowieckim. Jest to jednocześnie wstęp do dalszych refleksji o autoportrecie jako sposobie „wyodrębnienia graficznej tożsamości” (s. 49), którego Doktorantka poszukuje w twórczości graficznej polskich artystów od początku XX wieku.

Rozdział II, „1899–1930: Leon Wyczółkowski i Wanda Komorowska”, podzielono na następujące części: „Zarys twórczości graficznej Leona Wyczółkowskiego”, „Stan badań”, „Zarys twórczości graficznej Wandy Komorowskiej”, „Pierwszy autoportret: Twarz jako medium”, „Pierwszy autoportret: Maski”, „Koncentracja na twarzy”, „Twarz dojrzała”, „Wnioski”. Jednym z głównych wątków (wydobywanych w ślad np. za Ireną Kossowską, Katarzyną Kulpińską, Krystyną Kulig-Janarek) jest propagowanie przez Leona Wyczółkowskiego medium grafiki, a także duża liczba autoportretów w jego twórczości. Precyzyjnie i wyczerpująco omówiona została kwestia repetycji w autoportretach malarskich, rysunkowych i graficznych Wyczółkowskiego. Przemyślano również problem „rozdwójnienia” czy „uobecniania” w procesie tworzenia własnego wizerunku, o czym świadczą np. odniesienia do hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera (s. 76–78). Uwagę przyciąga też zestawienie dwojga artystów o odmiennych zawodowych biografiach, czyli Wyczółkowskiego i Komorowskiej. Dużą wnikliwością odznaczają się rozważania o ironii autoportretu Komorowskiej, które, moim zdaniem prowokują pytanie, nierzadko kłopotliwe dla historyków sztuki, o intencje twórcy (s. 80–83). Na tym tle, w mojej opinii, mniej

przekonująco wypadają argumenty dotyczące inspiracji w jednym z autoportretów Komorowskiej przedstawieniami kobiet Kitagawy Utamaro: „Pochylone głowy o niewielkich ustach jak pąki oraz wykrojona nad czołem wyraźna linia włosów mogły stanowić bezpośrednią inspirację dla Komorowskiej podczas pracy nad autoportretem” (s. 67). Skoro już mowa o „bezpośredniej” inspiracji, to w tym passusie brakuje mi nieco zarysowania problemu cyrkulacji drzeworytów japońskich jako źródła tzw. japonizmu w twórczości artystów krakowskich początku XX wieku. Prace Utamaro znalazły się w kolekcji Feliksa „Mangghi” Jasieńskiego, ale inną kwestią była w tamtych czasach możliwość jej publicznej ekspozycji.

Poświęcony grupie artystycznej Bunt Rozdział III rozprawy, zawiera podrozdziały: „Zarys twórczości graficznej członków grupy Bunt” (podzielony na dwie części: „«Zdrój» i czasopisma niemieckie”, „Członkowie Buntu a *homo graphicus*”), „Stanisław Kubicki: W obiektywie”, „Jerzy Hulewicz. Alchemik”, „Stefan Szmał. Z kina”, „Wnioski”. Bogatą literaturę przedmiotu Doktorantka omówiła w przejrzysty i syntetyczny sposób, słusznie uwypuklając zarówno powiązania środowiska Buntu z czasopismami, jak również kwestię niekoniernie pierwszorzędno znaczenia grafiki w działalności grupy, podejmowaną już przez wielu badaczy. Swoje stanowisko wobec tych dyskusji Doktorantka określiła jednoznacznie; członkowie grupy „stanowili świadomie część środowiska graficznego” (s. 98). W interpretacjach autoportretów Stanisława Kubickiego doceniam rozległość proponowanych kontekstów, np. problem ukrytego autoportretu, znaczenie linoleum jako taniego materiału, powinowactwa między grafiką a czarno-białą fotografią. W równie wielowątkowy sposób Doktorantka interpretuje wizerunki własne Jerzego Hulewicza, podkreślając np. „orientalizację” czy też związek medium grafiki z symboliką alchemiczną. „Demoniczne” autoportrety Stefana Szmała analizuje zaś przekonująco na tle niemieckiego ekspresjonizmu filmowego.

Rozdział IV, „1950–1960: Jerzy Panek” składa się z pięciu głównych podrozdziałów: „Zarys twórczości Jerzego Panka” (w tym część zatytułowana „Stan badań”), „Twarz brzydka i zwyczajna”, „Dwie strony maski”, „Twarz wieczna”, „Wnioski”. Za najważniejsze wątki w tym rozdziale uznaję np. podkreślanie uproszczenia wizerunków artysty, ich „oszpecanie”, ciekawie powiązane m.in. ze statusem tzw. „odbitek końcowych” w procesie graficznym (s. 128), czy też analizowanie twórczości Panka w szerszym kontekście reprezentacji „małomiasteczkowej rzeczywistości” (s. 133). Intrygującym wątkiem jest też dwustronność



prac graficznych, która prowadzi Doktorantkę ku rozważaniom na temat związków międzyobrazowych (s. 136–137), jak również interpretacja niezwykłego nagrobka artysty, na którym umieszczono jego graficzny autoportret.

W kolejnym rozdziale Doktorantka koncentruje się na twórczości graficznej Krystyny Piotrowskiej. Rozdział V zawiera podrozdziały: „Zarys twórczości Krystyny Piotrowskiej”, „Twarze w sieci”, „W matrycy”, „Warstwy twarzy”, „Wnioski”. Doceniam w nim argumenty dotyczące *Ćwiczeń z portretu*, wprowadzenie do ich interpretacji motywu modernistycznej siatki, omawianej np. w słynnym eseju Rosalind E. Krauss. Motyw ten został opisany wyczerpująco, z uwzględnieniem podręcznika *Systemy siatek w projektowaniu graficznym*, a nawet rozprawy Juliusza Żórawskiego *Siatka prostych* (s. 159). Kolejnym kluczowym pojęciem, wyprowadzonym z formy omawianych w rozprawie autoportretów graficznych Piotrowskiej, jest „powtórzenie”, które, jak przypomina Doktorantka, „jest wpisane w charakter medium graficznego” (s. 160). Pojęcie to, i jego dalsze znaczenia (takie jak multiplikacja, kopiowanie, reprodukcja) posłużyło do analiz „zmultiplikowanych autoportretów” artystki. Szczegółowe opisy technik graficznych, składających się na materialność autoportretów, prowadzą do wnikliwych interpretacji powtórzonych wizerunków, sugerujących zmagania z niestabilnością tożsamości. Konkretnie działania na graficznej matrycy, np. wydrapywanie, „wytrawianie” (s. 166), postrzegane są jako gesty znaczące, prowadzące do pytań o wygląd, charakter i tożsamość osoby zmagającej się z tworzeniem swojego wizerunku. Rozdział poświęcony pracom graficznym Piotrowskiej zawiera, w moim przekonaniu, najbardziej konsekwentnie i przekonująco poprowadzone przejścia od opisu techniki i materialności dzieł do kwestii reprezentacji tożsamości.

Ostatni rozdział, zatytułowany „2000–2020: Grzegorz Banaszekiewicz”, składa się z pięciu części: „Zarys twórczości Grzegorza Banaszekiewicza”, „Pomnik dla grafiki i grafika”, „Jestem nauką”, „Jestem grafiką”, „Wnioski”. Doceniam tu szczególnie trafność wyboru twórczości tego artysty, niewątpliwie reprezentatywnej dla szeroko dyskutowanej współcześnie intermedialności grafiki. Jak zauważa Autorka, jest to medium „w poszerzonym polu” (s. 175), prezentowane coraz częściej w formie instalacji graficznych. Jednym z omawianych przykładów jest stereoskopowa instalacja graficzna *Pomnik Nieznanego Artysty* (2017), będąca zarówno autoportretem Banaszekiewicza wywodzącego się z tzw. krakowskiej szkoły grafiki jak i ironicznym komentarzem na temat statusu grafiki polskiej. O tym, jak bardzo rozwinęły się techniki obrazowania graficznego świadczy omawiana w rozprawie

instalacja stereoskopowa Banaszkiwicza *Zakazany owoc*, wykorzystująca wizualizacje medyczne (MRI). Opis złożonej technologii tej pracy jest dla Autorki punktem wyjścia do rozważań na temat obrazowania medycznego w granicach sztuk wizualnych oraz znaczenia tego rodzaju „scjentyistycznych” wizerunków w historii autoportretu.

W „Zakończeniu” Doktorantka powraca do postulatu, aby grafika odnalazła należne jej miejsce w głównym nurcie badań historyczno-artystycznych. Przypomina np., że sztuka współczesna pełna jest prac powstałych w wyniku odcisku ciała (performanse Any Mendiety czy odcisk kciuka Piera Manzoni, s. 197). To poszerzenie definicji grafiki Autorka wywodzi z postawy niektórych artystów (np. Banaszkiwicza): „Właściwie każdy ślad pozostawiony w innej materii traktuje [on – GŚ] jako odcisk” (s. 203).

Rozprawę kończy zdanie: „Graficzny potencjał naukowy czeka na odkrycie w polu historii sztuki – pozostaje mieć nadzieję, że badacze nie przeoczą tej szansy” (s. 205). Bibliografia zebrana przez Doktorantkę stanowi kompendium wiedzy na temat historii grafiki. Należy też podkreślić, że ważnymi źródłami są katalogi wystaw, ale też w ramach pracy nad rozprawą zostały wytworzone nowe źródła. W przypisach odnajdziemy np. odniesienia do rozmów z artystami: Krystyną Piotrowską (s. 146–147) i Grzegorzem Banaszkiwiczem (s. 179). Przeglądając ogromną bibliografię miałam jednak wrażenie, że potencjał grafiki – jakby wbrew finalnej konstatacji rozprawy – jest przez historię sztuki dostrzeżony, doceniany i eksplorowany. Dość wspomnieć o ogromnym znaczeniu cyrkulacji rycin w dobie nowożytnej, czy o wielokrotnie podejmowanej przez badaczy kwestii „wzorów graficznych”. W dobie PRL grafika była również niezwykle mobilnym medium. Prace graficzne, ze względu na możliwość wykonania wielu odbitek, były w ramach wystaw cyklicznych czy podróżyujących eksponowane częściej niż malarstwo czy rzeźba, których przepływ jest kosztowniejszy i wymaga bardziej złożonej logistyki. Innymi słowy, paradoks współczesnej sytuacji (czy też swoiste sprężenie zwrotne), o którym już wspomniałam, polega na tym, że im częściej badacze podkreślają „marginalizację” grafiki, jednego z najbardziej mobilnych mediów, wszechobecnych w dawnej i współczesnej kulturze wizualnej, tym więcej o niej się pisze. Wobec tej wszechobecności rozumiem i dobrze oceniam decyzję Doktorantki, aby skoncentrować się na problemie graficznego autoportretu jako reprezentacji tożsamości artystycznej i podkreślić jego znaczenie w badaniach historyczno-artystycznych, nie ograniczając się jedynie do opisów procesów technologicznych.



Pozostaje mi zasygnalizować pewne niedociągnięcia redakcyjne. Tytuły dzieł, książek czy wystaw o tytule znaczącym powinny być pisane kursywą a nie ujmowane w cudzysłów (zob. np. „Autoportret z szerokim nosem”, s. 14; monografia „Świadectwo autoportretu”, s. 19; wystawa „Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe”, s. 19). Główną funkcją cudzysłowu jest jednak, przynajmniej w polskich konwencjach redakcyjnych, oznaczanie cytatów. W tekście głównym tytuły książek zapisywane są w cudzysłowie, a w przypisach kursywą. Pewne niejasności wynikają z niespójności stylistycznych czy składniowych (np. „pokrewieństwo tego twórcy nad grafikami ...”, s. 17). W przypisach pojawiają się niekiedy niespójności w zapisach bibliograficznych (np. „New Haven and Londyn”, przypis 32, s. 16). W przypisach, w kolejnych odniesieniach, brakuje czasem odpowiednio skróconego zapisu bibliograficznego (np. przypis nr 33, s. 17, „*La ressemblance*, s. 188”, który odnosi się do książki Didi-Hubermana). Poniżej podaję również błędy i literówki, np. „Riiskmuseum” (s. 14, Rijksmuseum); „w paryskiej Musée National d’Art Moderne” (s. 17; w języku francuskim „musée” jest rodzaju męskiego); „lektura tekstów Beniamina” (s. 23; Beniamina); „Po krótcie” (s. 27; pokrótce); „van der Vetering” (s. 42: van de Wetering); „Angelika Kauffman” (s. 43; Kauffmann); „M. Morawska” (przypis 190, s. 62: powinno być: Murawska); „pozdyscyplinowanie” (s. 99); „wpisała ... w kontekście” (s. 100; wpisać w coś), „Społeczna funkcja maski w kulturze zachodu Belting wykrystalizowała się” (s. 119); „ponnieważ” (s. 131); „oddał atmosferę pełnię przeciętności” (s. 134); „*labarum fenebre*” (s. 139; *labarum funebre*); „ujęła” (s. 163; ujęła); „w przestrzeniach krakowskiego Bunkru Sztuki” (s. 193); „oboje artystów” (np. s. 194; z tekstu wynika, że chodzi o dwóch artystów, Banaszkiwicza i Kaczorowskiego, a nie o artystę i artystkę). Powyższe błędy i niespójności redakcyjne nie wpływają jednak na moją ogólną pozytywną ocenę języka rozprawy, który wpisuje się w konwencję narracji naukowej.

Rozprawa jest studium historyczno-interpretacyjnym, zbudowanym na solidnych fundamentach metodologicznych i na podstawie licznych kwerend w muzeach, galeriach i kolekcjach prywatnych. Uwzględni wiele lektur obejmujących opracowania naukowe na temat historii grafiki czy katalogi wystaw. Zakres chronologiczny, zasugerowany w tytule i odzwierciedlony w spisie treści (zwłaszcza w tytule Rozdziału I „Autoportret w grafice polskiej od XVIII w. do końca XIX w.”), wydał mi się początkowo zbyt szeroki. Przejrzyście przedstawione zostały jednak kryteria wyboru dzieł, autoportretów graficznych Leona Wyczółkowskiego, Wandy Komorowskiej, Stanisława Kubickiego, Jerzego Hulewicza, Stefana

Szmaja, Jerzego Panka, Krystyny Piotrowskiej i Grzegorza Banaszkiewicza. Wybierając te postaci Autorka szkicuje z określonej perspektywy tematycznej (motyw autoportretu) historię polskiej grafiki artystycznej, od początku XX wieku po pierwsze dwie dekady XXI wieku.

Przedłożona do recenzji rozprawa świadczy, w mojej opinii, o rozległej wiedzy Doktorantki na temat historii grafiki nowoczesnej i współczesnej, technik i procesów graficznych, a także o umiejętności wyboru dzieł reprezentatywnych dla omawianych problemów badawczych i jednocześnie zdolności syntezy historycznej. Wiedza Autorki o historii grafiki jest umiejętnie poddana problematyzacji; uwypuklono np. powiązania między graficznymi praktykami artystycznymi a współczesnymi refleksjami historyczno-artystycznymi, antropologiczno-kulturowymi i filozoficznymi dotyczącymi reprezentacji ludzkiej twarzy i jej szczególnego przypadku, autoportretu graficznego. Wyżej wymienione aspekty rozprawy uznaję za ustawowe „oryginalne rozwiązanie problemu naukowego”.

Podsumowując, w mojej ocenie rozprawa „*Homo graphicus. Autoportret w grafice polskiej*” spełnia podstawowe ustawowe wymagania stawiane pracom doktorskim i składam wniosek o dopuszczenie mgr Adrianny Marii Filipiak do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Dr hab. Gabriela Świtek, prof. ucz.



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