

14 lutego 2024

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Adrianny Marii Filipiak pt. *Homo graphicus. Autoportret w grafice polskiej*, napisanej pod kierunkiem dr hab. prof. UAM Łukasza Kiepuszewskiego w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Rozprawa Pani Adrianny Filipiak składa się z dwóch tomów: tomu I – zawierającego właściwy tekst dysertacji (231s.) oraz tomu II – gromadzącego ilustracje (156 ilustracji opatrzonych podpisami i ujętych w jednolitym spisie). Tekst cechuje klarowny podział rozdziałów i podrozdziałów. Wybrane studia przypadków uwzględniają rozległy przedział czasowy – cały wiek XX i dwie minione dekady XXI, co wskazuje na ambicje Autorki do ujęcia tytułowego zagadnienia w długiej perspektywie czasowej, uwzględniającej znaczące przemiany, jakie w tym czasie zaszły w myśleniu o sztuce, w definiowaniu roli artysty/artystki i społecznym funkcjonowaniu obrazów.

Na pierwszy rzut oka zaskakujący i nieoczywisty jest wybór tematu rozprawy: można bowiem zadać pytanie czy zasadne jest wyodrębnienie gatunku graficznego autoportretu spośród rozmaitych form i praktyk autoportretowych? I czy autoportret w grafice posiada dostateczną doniosłość i specyfikę, by w obrębie tej dziedziny sztuki przyznać mu osobne miejsce i pisać jego historię? Autorka zdaje sobie sprawę z nieoczywistości i nowości podjętego tematu, pisząc: „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«” (s. 8). Matrycowość i powtórzeniowy proces odbijania wizerunku/śladu znajduje się w centrum przyjętego w pracy rozumienia grafiki i namysłu nad graficznymi postaciami autoportretów. Autorka wychodzi od refleksji nad specyficznymi właściwościami, uwarunkowaniami i możliwościami technik graficznych, wydobywając różnorodne znaczenia i formy, jakie w tym medium zyskuje praktyka autoportretu. Jest to moim zdaniem słuszna taktyka, ponieważ pozwala w punkcie wyjścia zdystansować się od rozległej i zróżnicowanej, a przy tym wielostronnie w historii sztuki

zbadanej problematyki malarskiego autoportretu, by skupić się na owej rzadszej formie – graficznych – autowizerunków. Autorka zaznacza, że interesują ją jedynie twórcy, dla których grafika była/jest medium istotnym (s. 9) i kieruje uwagę ku takim realizacjom, w których autoanaliza wizerunku idzie w parze ze skłonnością do eksploracji samego medium, traktowania go w sposób nieinstrumentalny.

Perspektywa ta została też przez Autorkę gruntownie metodologicznie uzasadniona. Wyeksponowana w tytule i w tekście rozprawy figura „homo graphicus” – określenie zapożyczone od Doroty Folgi-Januszewskiej, w interpretacji Adrianny Filipiak odnosi się zarówno do tożsamości artysty-grafika, kreowanej i akcentowanej m.in. przez tworzenie graficznych autoportretów, jak też do postawy twórczej, wyróżniającej się dyspozycją do „myślenia wieloetapowego”, zdolności planowania i przewidywania, uwzględniania różnych (niewidzialnych) czynników tworzenia matrycy i odbitek. Charakterystyka tej postawy, powtórzona za Folgą-Januszewską, implikuje swoistą grę między wymiarem conceptualnym a tokiem materialnych procesów, mogących wyłonić rzeczy i zjawiska nieprzewidziane. To stricte nowoczesne, modernistyczne ujęcie twórczości graficznej – akcentujące wewnętrzny potencjał medium, zostaje przez Autorkę w kolejnych studiach przypadków zniuansowane i ukonkretnione, tak by pokazać różne podejścia artystów do stosowanych technik i zmieniającą się kondycję grafiki, skorelowaną z przemianami technologii i jej społecznego funkcjonowania. Widzę w tym podejściu dużą zaletę: Autorka w swoich analizach wychodzi poza modernistyczny uniwersalizm, obecny w przytoczonym ujęciu Folgi-Januszewskiej i przypominający Greenbergowską wiarę w niewyczerpany twórczy potencjał samego medium, nie esencjalizuje medium grafiki (wręcz przeciwnie – o tym jeszcze dalej), lecz zaznacza zmienność jego zastosowań i związki z innymi mediami. Jednocześnie zachowuje wrażliwość i uważność na to co rozgrywa się na poziomie doboru i użycia tworzywa, materialnych i formalnych jakości prac, generujących ich znaczenia.

W śledzeniu przemian „homo graphicus” istotne dyrektywy metodologiczne Autorka czerpie z antropologii obrazu Hansa Beltinga. Zaproponowane w dysertacji myślenie o autoportretach graficznych jako zmiennych artykulacjach podmiotowości związanych z historią medium, jest koncepcyjnie bliskie ujęciu, jakie Belting rozwinął w książce *Faces. Historia twarzy* (podobną strukturę mają zresztą oba tytuły). „*Jak dowodzą tego kody emocjonalne i techniki kulturowe, historia twarzy to przede wszystkim historia mediów*” – stwierdzał Belting za Sigrid Weigel. Adrianna Filipiak nie powieliła rozstrzygnięć i tez Beltinga, a twórczo adaptuje stawiane przez niego pytania: jak zmienne kulturowo koncepcje podmiotowego „ja”,

osobowości, jaźni wyrażają się w sposobach obrazowania i jak z kolei dzięki medialno-obrazowym wcieleniom określone rozumienie podmiotowości zostaje uwyraźnione lub sproblematyzowane. Pytania te zostają przy tym oczywiście zawężone – nie dotyczą ludzkiej podmiotowości w ogóle, lecz podmiotowości twórcy – grafika/graficzki; nie sięgają też do odległych czasowo momentów kształtowania się pojęć osoby/persony i pierwszych wizerunków, którym tak wiele uwagi poświęca Belting, lecz koncentrują się na nowoczesności. Pomysł „prześledzenia sposobów, w jaki graficzki i graficy wyrażają swoją tożsamość w graficznym i pangraficznym obrazie” (s. 17) jest skromniejszy w swoich zamierzeniach niż szeroko zakrojona historia twarzy i antropologia obrazu Beltinga, ale zachowuje istotny nerw jego koncepcji, wychodząc poza przyjęte dotychczas w historii sztuki sposoby myślenia o portrecie i autoportrecie.

Oprócz przywołanej koncepcji Hansa Beltinga, w omówieniu teoretycznych założeń swoich badań (w części pt. „Metoda badań”) Autorka sięga również do projektu „La Ressemblance par contact...” Georges’a Didi-Hubermana, będącego propozycją rozszerzonego myślenia o dziełach sztuki i obrazach przez pryzmat pojęcia *empreinte* (odcisku, śladu fizycznego kontaktu). Koncepcja Didi-Hubermana zostaje tu bardzo dobrze, treściwie zrekapitulowana, w powiązaniu z interpretacjami działań Marcela Duchampa, a także innymi współczesnymi dyskusjami dotyczącymi mediów graficznych i auratyczności odcisku (Clare Humpries, Ruth Peltzer-Montada). Widać, że Autorka ma dobrą orientację w polu współczesnej refleksji teoretycznej nad grafiką i potrafi własną propozycję badawczą umieścić w szerokim kontekście. Nie do końca przekonujące jedynie wydaje mi się wplecione w ten wywód przedstawienie stanowiska Rosalind Krauss, ujmujące je jako krytykę teoretyzowania i nadmiaru dyskursywności (s. 26), bo wprawdzie Krauss upomina się o bardziej uważne myślenie o roli medium przeciw uogólnionej „postmedialności”, ale trudno by było ją – adaptując narzędzia teoretyczne poststrukturalizmu i dekonstrukcji, uznawać za kogoś kto szuka wolności sztuki poza „dyskursem”. Być może to kwestia nie dość rozwiniętego, skrótowego ujęcia jej myśli.

Choć rozprawa koncentruje się na przypadkach XX i XXI-wiecznych, we *Wstępie* i w I rozdziale (*Autoportret w grafice polskiej od XVIII do końca XIX w.*) Autorka przybliży także wcześniejsze konteksty pojawiania się graficznych autoportretów, zjawiska o tyle specyficznego, że celowość wykorzystania grafiki warunkowana była możliwością szerszego odbioru i zbytu odbitek, co nie zachęcało do podejmowania tej tematyki. Tym, który przełamał tę zasadę ekonomicznej „opłacalności”, był przede wszystkim Rembrandt, łączący

samoistne zainteresowanie technikami graficznymi i śmiałość eksperymentu z gotowością studiowania własnej fizjonomii i prowadzoną w autoportretach grą masek. Uwzględniając ten zwrot, Adrianna Filipiak podkreśla wzorcową rolę Rembrandta dla późniejszych twórców graficznych autoportretów artystów, w tym Norblina – którego arcyciekawe graficzne autoportrety omawia, a także Chodowieckiego. Nie pomija też znaczących przykładów dawnych graficznych autoportretów kobiecych (A. M. van Schurman, A. Kauffman). Stworzony przegląd ukazuje korelację między rosnącym statusem autorstwa, indywidualności artysty/artystki a rozwojem graficznego autoportretu. Szkoda trochę, że nieco więcej miejsca nie poświęcono wspomnianym autoportretom Feliksa Jasińskiego, dziełom nietuzinkowym, wpisującym się w szczególnie profil zainteresowań tego autora.

Kolejne rozdziały (II-VI) poświęcone są szczegółowym studiom przypadków i tworzą zróżnicowaną panoramę zjawisk – od młodopolskich grafik Wyczółkowskiego, portretującego się jako dumna, śmiało konfrontująca się z widzem jednostka i pełen powagi mistrz, po sfragmentaryzowane studia własnej twarzy Krystyny Piotrowskiej i wykorzystujące techniki cyfrowe, w tym technologie rezonansu magnetycznego instalacje Grzegorza Banaszkiwicza.

Rozdziały te uporządkowane są według jednolitego schematu: dokładnie udokumentowany i omówiony zostaje stan badań, syntetycznie scharakteryzowany jest kontekst powstania danych prac w postaci „zarysu twórczości” poszczególnych twórców lub grup, po czym Autorka poddaje szczegółowej analizie i interpretacji wybrane dzieła i serie dzieł. Układ ten jest klarowny i przejrzysty; wydaje się jednak, że zamiast porządkujących i czysto informacyjnych tytułów, wymieniających jedynie przedział czasowy i nazwiska twórców, lepiej sprawdziłyby się tytuły sygnalizujące jakiś kontekst problemowy i specyfikę danego podejścia do autoportretu. Z kolei wskazane w tytułach rozdziałów daty graniczne nie zawsze zdają się jasno uzasadnione, bo czasem omawiane są także prace poza nie wykraczające (np. w przypadku Panka) i nie w pełni zrozumiałą jest sposób zaokrąglania ramowych dat. Docenić należy natomiast widoczną w całej rozprawie skrupulatność w porządkowaniu istniejącej literatury i stanu badań; na ich tle tym lepiej uwidacznia się intelektualny wkład Autorki w budowanie nowych interpretacji, które wychodzą poza język opisu przeważający w zastanej literaturze. Inspirowane antropologizującym podejściem Beltinga i Didi-Hubermana, oraz refleksją Charlesa Taylora na temat nowoczesnych przemian podmiotowości, ujęcie proponowane przez Adriannę Filipiak przenosi refleksję na temat graficznych wizerunków na inny poziom, poza dość ograniczone problemowo dyskusje skupiające się na warsztatowych jakościach i estetycznych walorach prac. Otwiera ono szerszą perspektywę refleksji nad

grafiką, uwzględniającą jej heterogeniczność i wielopostaciowość, a zarazem poświadcza dobrą znajomość dotychczasowej rodzimej historiografii, z której faktograficznych ustaleń czerpie.

Dobór omawianych przypadków uważam za trafny i przemyślany. Choć – jak sama Autorka zaznacza – nie jest on i nie może być pełny, pokazuje zróżnicowane podejścia do samych technik graficznych i do reprezentacji własnego „ja”. Postawy te i twórcze wybory jawią się jako w znacznej mierze reprezentatywne dla szerszych kulturowych przemian XX i XXI w., co w dyskretny sposób sygnalizowane jest w rozwijanych interpretacjach. Jako ważne i cenne odbieram też przyznanie należnego miejsca pracom artystek, Wandy Komorowskiej i Krystyny Piotrowskiej. Nie chodzi tu o zachowanie „parytetów” (pod względem liczebnym i tak pozostają one mniejszością), ale uzasadnioną oryginalnością i nośnością ich prac zmianę zwyczajowo męskocentrycznego dyskursu w polu historii grafiki. Kwestia owej płciowej różnicy najmocniej chyba wybrzmiewa w rozdziale II, gdzie Autorka zdecydowała się zestawić dzieła Leona Wyczółkowskiego i Wandy Komorowskiej jako twórców wpisujących się w kanony estetyki młodopolskiej. W tym przypadku bowiem, co Autorka w tekście zaznacza, szczególnie ostro uwidaczniają się różnice statusu i artystycznej kariery. Skromniejsze liczebnie, słabiej zachowane, choć intrygujące ikonograficznie, autoportrety Komorowskiej, ukazują ją w sposób daleki od oficjalności, aczkolwiek dość jasno sygnalizujący postawę emancypantki. Jak podkreśla Filipiak, wizerunki Komorowskiej są ironiczne i zagadkowe, w porównaniu z nimi autoportrety Wyczółkowskiego, choć bardziej kunsztowne warsztatowo, są semantycznie ograniczone i powtarzalne. Kwestia powtarzalności i dyferencyjnej wartości powtórzenia ma jednak jako taka w twórczości Wyczółkowskiego ciekawą egzemplifikację – co pokazane jest szczegółowo dzięki prześledzeniu transformacji wizerunków przetwarzanych przez niego i realizowanych w różnych mediach (rysunku, malarstwa olejnego, pastelu). Autoportrety graficzne okazują się w tym kontekście, jak dowodzi badaczka, finalną wersją wcześniejszych, wielokrotnie transponowanych i przepracowywanych obrazów, co pozwala postrzegać sam proces twórczy jako wielowarstwowy, a w akcentowanej przez samego twórcę ważności pracy graficznej – widzieć pewną „strategię koncentracji”. Interpretacja ta jest w pełni przekonująca i dobrze uzasadniona w analizie porównawczej prac Wyczółkowskiego. Moją uwagę zwraca jednak pewien szczegół, związany z tożsamością, jaką kreuje on w *Pożegnaniu stepu* (1902-3) i dalszych eksplorujących to ujęcie, zwiężających kadr wizerunkach. Ekspresja siły, pewności i swobody, zawarta w tym pastelu, ma ewidentny podtekst orientalizujący, czy wręcz

kolonialny; Wyczółkowski na ukraińskim stepie jest kimś zdecydowanie innym niż pokazywany z ciemnych wnętrza stateczny mistrz, zadumany profesor (co zresztą świetnie oddaje przytoczony, lecz nie skomentowany opis *Pożegnania stepu*, autorstwa Kulig-Janarek: „prze galopowawszy przez step, zatrzymał się tuż przy krawędzi obrazu. Rozchylony 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” (cytat na s. 72)). Czy graficzne autoportrety, które z tego obrazu „wypączkowały” i utrzymują pewne cechy tamtego wizerunku (szeroka, otwarta przestrzeń, punkt widzenia z dołu, zachodzące słońce ostro podkreślające rysy twarzy, etc.) w formie znacznie bardziej syntetycznej, uwolnionej od anegdoty, zachowują częściowo jego konotacje, jako pochodne tamtego obrazu i osobistego wspomnienia? Czy należy je czytać inaczej?

Bardzo dobry jest rozdział III poświęcony graficznym autoportretom z kręgu poznańskiego „Buntu”. Autorka przekonująco argumentuje za przyznaniem istotnego miejsca działalności graficznej w obrębie twórczości grupy. Pokazuje też jak „pierwotność”, surowość i archaiczność technik graficznych dowartościowanych w kręgu ekspresjonizmu splatała się z nowoczesnym użyciem linorytu w prasie, w publikacjach flagowych awangardy. Ciekawe jest spostrzeżenie, że wizerunek artysty-proroka, maga, mistyka prezentuje się w grafikach „Buntu” sugestywniej niż w grafice niemieckiej związanej z ekspresjonizmem. We wnikliwej analizie ikonologicznej wydobyte są wątki spirytystyczne, kosmologiczne oraz „alchemiczne” odniesienia istotne dla myślenia o grafice w aspekcie „tajników laboratorium”. W interesujący sposób Autorka uwypukla również zależności i związki obrazowania graficznego z innymi mediami: w pracach Kubickiego, w porównaniu autoportretów wykonywanych w różnych artystycznych technikach, pokazane jest jak „grafizujący potencjał technik drukowanych, ich specyficzna wizualność oraz sposób wykonania »rozlewa się« na inne języki sztuki” (s. 105), prowadząc do skrajnej syntezy wizerunku, na pograniczu abstrakcji. Interesująco rozwinięte są też związki z fotografią i filmem. O ile duchowa wyrazistość graficznej czerni i bieli była ideałem kina ekspresjonistycznego, to wzorce ikoniczne przenikać mogły między obszarem grafiki i filmu w obu kierunkach, co trafnie prześledzone zostało w przypadku autoportretów Stefana Szmaja. W porównawczej analizie jego prac istotnie widać narastanie obecnego już w „demonicznym” autoportrecie z 1916 rysu teatralności, co prowadzi Autorkę do stwierdzenia, 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” (s. 118); przekonujące jest zastosowane tu psychobiograficzne wyjaśnienie tych autostylizacyjnych zabiegów, jak i ogólniejsze wnioski dotyczące procesu wymiany między obszarem popularnej kultury wizualnej a względnie izolowanym obszarem artystycznej działalności. Autorka moim zdaniem adekwatnie rozpoznaje owe kulturowe konteksty, choć należałoby tutaj uściślić, że określenie lat 1914-18 jako okresu „rozwoju niemieckiego kina ekspresjonistycznego” (s. 115) nie przystaje do przyjętej w historii filmu periodyzacji. Zasadniczy rozwój datuje się na lata powojenne, co zresztą potwierdzają uwzględnione w tekście kluczowe tytuły z 1920 i 1922 roku. Wcześniejsze produkcje, jak wspomniany *Student z Pragi* i *Tajemniczy klub*, oferowały już pewne charakterystyczne dla ekspresjonizmu filmowego stylistyczne zabiegi, a zatem przeprowadzone przez Autorkę wnioski na temat ikonicznych wzorców i inspiracji pozostaje trafne; chodzi jedynie o mylące wskazanie dat, które można uznać za „początki”, nie zasadniczą fazę „rozwoju”. Nie jest też dla mnie jasne dlaczego książka Lotte Eisner *Ekran demoniczny* przywoływana jest raz w wersji oryginalnej w języku niemieckim, raz z przekładzie angielskim; chyba najlepszym rozwiązaniem byłoby przytoczenie istniejącego od dawna polskiego przekładu.

Rozdział IV, poświęcony wizerunkom Jerzego Panka, stwarza okazję do przemyślenia całkiem odmiennych zagadnień związanych z nowoczesnym wizualizowaniem postaci ludzkiej i twarzy. Bowiem – choć są one powtarzalnym elementem jego drzeworytów, wizerunki te podlegają skrajnemu wyabstrahowaniu i depersonalizacji, co Autorka proponuje odczytywać jak świadectwo antypsychologizmu, a także antyestetyzmu, czy wręcz umniejszającego samoponiżenia. Podkreślane przez badaczy przewartościowane u Panka hierarchii odbitki i matrycy kieruje uwagę ku znaczeniu warsztatu, materii i manualnego procesu pracy, jednak podjęte przez Filipiak skojarzenia występujących u Panka „masek postaci brzydkich i zniszczonych przez życie” z odwilżowym nurtem literackiego turpizmu, a agresywnych uproszczeń z twórczością Karela Appela czy Francisca Bacona, daje punkt wyjścia do dodatkowego, antropologicznie pogłębionego odczytania tych prac. W tym aspekcie szczególnie zasługuje na uwagę rozbudowana analiza *Autoportretu I* z 1960 roku – wyjątkowego wcielenia „homo graphicus”, w którym twarz pokrywają brutalnie wyżłobione pionowe szramy, nadające wizerunkowi znamiona autowymazywania lub „kary”. Ten ikonoklastyczny autoportret, jak pisze Autorka, łączy w sobie „efekt anonimowości i uwypuklenia cierpienia”. Z innych względów wymowny i znaczący dla refleksji nad figurą

„homo graphicus” jest interpretowany wnikliwie pomnik nagrobny Jerzego Panka (2001), wykonany na podstawie autoportretu z cyklu *Chorągwie*.

O ile twórczość Panka wpisuje się w nurt podwilżowej nowej figuracji, o tyle praktyka Krystyny Piotrowskiej – jej *Ćwiczenia z portretu* i *Kadry* bliższe są sztuki konceptualnej lat 70. Adrianna Filipiak przekonująco wpisuje jej prace w ramy egzystencjalnej orientacji w obrębie sztuki konceptualnej. Rzetelnie odtworzone zostały środowiskowe konteksty i trajektorie twórczości artystki, w czym pomocne były między innymi wywiady przeprowadzone przez Autorkę z artystką. Sfragmentaryzowane, złożone z porozcinanych i przemieszczonych kwadratów autoportrety, rysowane i powielane graficznie na postawie wyjściowej fotografii, interpretowane są tu jako „ćwiczenie percepcyjne”, permutacyjna gra, skutkująca zwolnieniem (*deceleration*), utrudnieniem i skomplikowaniem percepcji (s. 154, s. 162). Autorka zwraca uwagę na sygnalizowane w tych pozornie logicznych, systematycznych „ćwiczeniach”, a jeszcze bardziej wzmocnione w późniejszych, zwiłokrotnionych autoportretach artystki wrażenie rozszczepienia, nie-tożsamości, „polemiczne względem poczucia wewnętrznej i zewnętrznej jedności wyrażonej w historii zachodniego portretu” (s. 158). Pełniejsze spojrzenie na twórczość Piotrowskiej, obejmujące prace powstałe po 2000 roku, pozwala też odnieść to poczucie dwoistości do kwestii tożsamościowych, ukrywanych przez rodzinę artystki żydowskich korzeni i problematyki pamięci. W kontekście wcześniejszych prac Piotrowskiej z lat 70 i 80 zastanawia mnie jednak pominięcie – choćby w trybie polemiki – interpretacji zaproponowanej przed laty przez Agatę Jakubowską (w książce, która jest wymieniana w przypisach i bibliografii). Pisząc o tych pracach Jakubowska również akcentuje problem nietożsamości, ale przede wszystkim w odniesieniu do relacji ja-obraz. Jej interpretacja bazuje na koncepcji Lacana, mówiąc z jednej strony o niemożności wpisania przez kobietę własnego ja w panujący symboliczny porządek, z drugiej uwidaczniające się w wizerunkach Piotrowskiej niespójności i „szczeliny” uznaje za podważenie rozumienia wyglądu jako przejawu ukrytej (kobiecej) „natury”. W swoich teoretycznych założeniach ujęcie to różni się więc zasadniczo od przytoczonego za Charlesem Taylorem ekspresywistycznego pojęcia podmiotowości, ku któremu Autorka w swoim odczytaniu twórczości Piotrowskiej zdaje się skłaniać. Być może jednak w pewnych aspektach dałoby się te dwie różne perspektywy uzgodnić. W odniesieniu do wykorzystania w rozprawie myśli Taylora, wydaje mi się, że jego główne tezy, dotyczące „podmiotu punktowego” związanego z odcieleśnieniem ja – sprowadzonego do czystej świadomości, jak i (post)romantycznego ekspresywistycznego pojęcia „wewnętrznej natury” jako źródła

(podmiotu odspołecznionego) są trudno przekładalne na sferę sztuk wizualnych. Podjęte w rozprawie próby interpretacyjnej adaptacji tych koncepcji są zasadniczo poprawne i ciekawe, ale może pewne kwestie dotyczące sprzeczności, jakie Taylor wydobywa w ekspresywnym pojęciu podmiotu można lepiej wyakcentować.

W kontekście zawartych w V rozdziale rozważań nad polskim konceptualizmem, chciałabym dodatkowo zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół: w przypisie 459 na s. 154 czytamy: „Z powodu intelektualnego »lenistwa«, sztukę Lach-Lachowicz i innych Wiesław Borowski nazwał pseudoawangardą, zob. W. Borowski, *Pseudoawangarda...*” – taki komentarz do „egzystencjalnego konceptualizmu” Natalii LL jest w tym miejscu, ze względu na mocno pejoratywny wydźwięk zaskakujący i chyba wymagałby nieco szerszego wyjaśnienia. Warto pamiętać, że owa opinia-inwektywa Borowskiego odbiła się długim echem w historii polskiej awangardy i była przedmiotem toczonych przez obie strony polemik (istotnym tutaj aspektem był pogardzony przez Borowskiego medializm). Wątek ten wraca w przypisie 528 na s. 173, tym bardziej warto byłoby go przedstawić jaśniej i uspołnić.


Ostatni, VI rozdział rozprawy, rozwija koncept „poszerzonego pola” grafiki, uwzględniającego techniki cyfrowe i instalacje. Wybór twórczości Grzegorza Banaszkiwicza jest tu dobrze umotywowany, ponieważ jest to twórca, który swoją artystyczną tożsamość deklaratorywnie wiąże z grafiką, świadomie przeddefiniując jej aktualny zakres i rolę. Podstawowym i jedynym wspólnym wyznacznikiem pozostaje proces „odbijania”, zachodzący w różnych materiałach, stający się polem refleksji i obserwacji, dzięki czemu procesy postrzegane jako automatyczne i przezroczyście mogą ponownie znaleźć się w polu uwagi. Cenne jest tu wskazanie na źródła tego podejścia w neoawangardowej praktyce Janusza Kaczorowskiego (akcentującej „proces matrycowania”, w sposób który przypomina obserwacje Rosalind Krauss na temat rosnącej roli tego co „indeksalne” w sztuce lat 70). Analizy prac Banaszkiwicza z drugiej dekady XXI w., niekiedy ironicznie komentujących świat rodzimej grafiki artystycznej (*Autoportret niemetaforyczny II – Sen o potędze Grafiki Polskiej*), dobrze korespondują z krytycznymi uwagami Autorki na temat akademizacji tej dziedziny sztuki i postulatem wyjścia poza zamknięty krąg działań, skupionych na celebracji tradycyjnego warsztatu graficznego i podtrzymywaniu jego artystycznej doskonałości i prestiżu. Autoportrety Banaszkiwicza, wykorzystujące między innymi techniki rezonansu magnetycznego odpowiadają współczesnemu myśleniu, szukającemu jądra tożsamości już nie tyle w zewnętrznej powierzchowności, co w wewnętrznych procesach neurologicznych i pamięciowych, a zarazem prezentują owo „jądro tożsamości”, mózgowość (*brainhood*) z

ironicznym dystansem, poprzez zaakcentowanie powtórzeniowego statusu obrazu, implikującego zarazem tożsamość i nietożsamość. Co ciekawe, w MRI matrycą staje się samo ciało człowieka, poddane badaniu rezonansowemu. Tak dalekie rozszerzenie „pangraficznego” uniwersum i uznanie, że granicą pojęcia grafiki jest jedynie fakt „bycia odbitym”, rodzi jednak zwrotnie pytanie o przyjęte kryteria selekcji. Odnoszę wrażenie, że Autorka waha się między bardzo szerokim i inkluzywnym rozumieniem graficzności jako odbiciowości, a widocznym jednak we wcześniejszych rozdziałach przywiązaniem do klasycznych technik graficznych. Nie jest to argument przeciwko dokonany w pracy wyborom artystów i prac, być może jednak dodatkowego namysłu wymagałoby oddzielenie tego co graficzne i fotograficzne (oraz pominięcie eksperymentalnych autoportretów fotograficznych), skoro grafikę/odbiciowość uznaje Autorka w pewnym stopniu także za uniwersalną podstawę fotografii i filmu.

Jeśli chodzi o stronę redakcyjną, rozprawa jest opracowana starannie, posiada rozbudowany aparat bibliograficzny z czytelnym podziałem źródeł oraz wykazem skrótów. W tekście zdarzają się pojedyncze literówki czy przejęzyczenia (np. „Akademia melancholii” zamiast „Anatomia melancholii, s. 167; naziści – niepotrzebnie z dużej litery), jednak nie przeszkadza to w lekturze pracy, która napisana jest bardzo dobrym językiem i w sposób angażujący dla czytelnika. Mam drobne zastrzeżenie co do opisu ilustracji – sądzę, że w miarę możliwości należałoby podawać w jakich zbiorach dane prace są dostępne, a nie jedynie określać pochodzenie fotografii.

Podsumowując, rozprawa Adrianny Marii Filipiak świadczy o znakomitym opanowaniu warsztatu badawczego i umiejętności samodzielnej konceptualizacji zagadnień, popartej szeroką znajomością współczesnych kierunków badawczych i teorii. Jest to praca dojrzała, w której widać ogromną skrupulatność i nakład pracy. Prezentowane analizy i interpretacje ukazują wrażliwość na wizualne jakości i struktury badanych prac, a także głębokie i rzadkie wśród badaczy rozumienie technicznych aspektów procesów graficznych. Rekonstruowane konteksty kulturowe i artystyczne stanowią w dysertacji raczej „tło” dla szczegółowego studium konkretnych dzieł, ale jest to tło aktywne, ważne dla rozwijanych interpretacji. Chciałabym też podkreślić owocność i oryginalność tych analiz jako adaptacji Beltingowskiej koncepcji antropologii obrazu w polu refleksji nad grafiką. Pytanie o sprawczy udział technik – graficznych odbić i odzwierciedleń w postrzeganiu i kształtowaniu wizerunków, jest cenną interwencją w dość tradycyjny, zdawałoby się, obszar badań nad historią polskiej grafiki, i potwierdzeniem, że nie musi on być metodologicznie tradycyjny.

Z pełnym przekonaniem stwierdzam, że rozprawa mgr Adrianny Filipiak pt. *Homo graphicus. Autoportret w grafice polskiej*, spełnia wymagania stawiane pracom doktorskim i stawiam wniosek o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



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