

Toruń, 20. 02. 2024

dr hab. Katarzyna Kulpińska, prof. UMK  
Katedra Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej  
Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika  
[catalina@umk.pl](mailto:catalina@umk.pl)

**Recenzja rozprawy doktorskiej Pani mgr Adrianny Marii Filipiak  
pt. *Homo graphicus. Autoportret w grafice polskiej*  
napisanej pod kierunkiem prof. UAM dr hab. Łukasza Kiepuszewskiego,  
na Wydziale Nauk o Sztuce Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza**

Podjmując się zrecenzowania niniejszej rozprawy poświęconej bardzo bliskiej mi dziedzinie, zarówno jeśli chodzi o grafikę artystyczną jak i zagadnienie autoportretu, z dużym zainteresowaniem i nie mniejszymi oczekiwaniami zagłębiłam się w jej tekst. Uprzedzając dalsze uwagi i komentarze pragnę stwierdzić, że Autorka dysertacji nie zawiodła moich nadziei – ujęcie jest nowatorskie, tekst przemyślany, spójny a postawione cele zostały w pełni zrealizowane. Chciałabym podkreślić, że problematyka dotycząca nowoczesnej i współczesnej grafiki czy to polskiej czy światowej jest rzadko podejmowana przez młodych polskich badaczy; być może na początkowym etapie barierą wydają się tajniki warsztatu poszczególnych technik graficznych, bez których zgłębienia trudno dokonać rzetelnych analiz formalno-warsztatowych, ale przyczyną tego stanu rzeczy może być tempo dynamicznych przemian w obrębie medium, które jest otwarte nie tylko na najnowszą technologię, ale także inne media. Uwaga ta nie dotyczy ocenianej rozprawy; Autorka ma ugruntowaną wiedzę z historii grafiki, jest świadoma zarówno specyfiki warsztatu tradycyjnych technik grafiki artystycznej, które „prześwietla” poprzez autoportrety wybranych twórców, jak też różnorodności koncepcji i rozwiązań we współczesnej grafice wychodzącej poza tradycyjny warsztat a wchodzącej w dialog z innymi mediami i technologią (nie tylko cyfrową) - całego spektrum działań o charakterze matrycowym.

Zainteresowanie Doktorantki autoportretem w grafice przełożyło się w ocenianej rozprawie na szerokie rozpoznanie tematu, ale warto wspomnieć, że już wcześniej stanowiło bodziec do badań, których efekty zostały opublikowane w dwóch wartościowych tekstach (*Autoportrety graficzne Konstantego Brandla: Refleksje nad warsztatem artysty*, „Quart” 2019, nr 4 (54), s. 43-57 oraz *Self-portraits of The Nine Printmakers Group (1947–1960) from their 3rd Exhibition Catalogue: the Question of Quiet Resistance*, w: „Sztuka Europy Wschodniej. Edukacja artystyczna i krytyka artystyczna w Europie Środkowej i Wschodniej w XX i XXI wieku”, t. IX, red. M. Geron, J. Malinowski, Warszawa-Toruń 2021, s. 73-80).

Wybór takiego właśnie tematu rozprawy wynika z dojrzałości badawczej. Autorka dobrze zna stan badań i ma świadomość, że ani „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’ (...) 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.” (s. 8). Badając swego czasu wycinki tej problematyki ograniczone do okresu dwudziestolecia międzywojennego, w pełni zgadzam się z tą tezą.

Pani Filipiak już na etapie formułowania tytułu rozprawy trafnie użyła pojęcia *homo graphicus* na określenie pewnej wspólnoty intelektualnej czy wręcz tożsamości artystów odzwierciedlających siebie samych środkami graficznego medium - „odciskających” swe wizerunki w podłożu drukowym. Określenie to, przywołane w nawiązaniu do tekstu Doroty Folgi-Januszewskiej pt. *Homo graphicus* (opublikowanego w katalogu 7. Triennale Grafiki Polskiej w Katowicach, BWA, Katowice 2009, s. 6-11) w miarę zgłębiania treści pracy zyskuje na znaczeniu i nabiera nowego wydźwięku. *Homo graphicus* to nie tylko artysta czerpiący doświadczenie z dwuetapowego procesu tworzenia grafik (artysta myślący „matrycą” i „odbitką” już na etapie koncepcji); w jego DNA wpisana jest potrzeba eksplorowania nowych obszarów i technologii, które można zaadaptować do działań w medium graficznym, nawet jeśli poza nie wychodzą. W ostatnim rozdziale poświęconym twórczości Grzegorza Banaszkiwicza i w działaniach tego artysty traktującego swą twarz jako matrycę w pełni wybrzmiewa wymowa tego określenia.

**Cele pracy** zostały jasno określone: badając autoportrety graficzek i grafików oraz uwypuklając samoświadomość graficzek i grafików w doborze graficznych środków wyrazu



Doktorantka koncentruje się na nowoczesnej i współczesnej grafice. Stawia pytanie, w jaki sposób graficy postrzegają i wyrażają swoją tożsamość. Określa to mając na uwadze specyfikę matrycowego medium i przemiany, którym podlegało w ciągu XX wieku i dwóch dekad XXI wieku (od tradycyjnego warsztatu do działań o hybrydycznym charakterze, których źródłem pozostaje jednak matryca). Osnowa tekstu rozprawy przepleciona jest ciągłym, sukcesywnie rozwijanym na kilku poziomach wątkiem *homo graphicus* – zasadność użycia i sens tego określenia potwierdzone jest poprzez coraz dokładniejsze dookreślanie cech, sposobu myślenia i działania grafika, jego tożsamości – próba „dookreślenia i rozszerzenia” koncepcji Doroty Folgi-Januszewskiej jest bowiem kolejnym celem Autorki pracy: *homo graphicus* to artysta myślący kategoriami graficzności, wieloaspektowo, przenikliwie, procesualnie; człowiek posługujący się „inteligencją graficzną” (to ostatnie sformułowanie zostało także zaczerpnięte z tytułu publikacji Folgi-Januszewskiej). Nawiązania do refleksji Doroty Folgi-Januszewskiej, badaczki od lat specjalizującej się m.in. w grafice, są w pełni uzasadnione, bo na opinie autorytetów w danej dziedzinie warto się powoływać, a Autorka nie przenosi ich do swej pracy bezrefleksyjnie lecz jasno określa swoje wobec nich stanowisko i formułuje własny komentarz.

Powody odrzucenia **metod badawczych** właściwych dla historii sztuki wydają się zrozumiałe; Autorka uzasadnia je chęcią włączenia grafiki „w szeroki horyzont humanistyki” i wyeksponowania jej „chłonności na różne perspektywy.” (s. 26). Nade wszystko jednak chce uniknąć teorii ściśle odnoszących się do malarstwa, „aby nie wpisać się w historyczną narrację o wyższości malarstwa i nie próbować >dogonić< teoretycznego dziedzictwa tego medium.” (s. 26), co w pełni rozumiem, przez wieki bowiem grafika była postrzegana jako dziedzina podrzędna względem malarstwa i literatury, traktowana jako dyscyplina o charakterze „usługowym”. Zwrócenie się więc ku koncepcjom z pogranicza historii sztuki i antropologii kładącym nacisk na istotę grafiki (jej „odciskowe” fundamenty - czyli fenomen *l’empreinte* w koncepcji Georgesa Didi-Hubermana), a z drugiej posiłkowanie się antropologiczną perspektywą Hansa Beltinga, uzupełnione o namysł nad źródłami i przemianami artystycznej podmiotowości w XX i XXI wieku Charlesa Taylora (na podstawie jego rozprawy *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*, Harvard University Press 1989, w tłum. polskim wyd. PWN z 2001 roku) przyniosło wymierne efekty. Nie negując wyboru narzędzi badawczych, jakiego dokonała Autorka i do którego ma pełne prawo, chciałabym jednak wspomnieć o teoriach z zakresu literaturoznawstwa jak też z pogranicza tej dyscypliny i antropologii kulturowej Philippe Lejeuna (m.in. *Patrząc na autoportret*, w: tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przekł. Regina

Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 205-217). W kontekście medium graficznego i koncepcji matrycy jako lustra (w którym artysta znajduje swe odbicie - choć nie we wszystkich matrycach w sensie fizycznym, a następnie je w matrycy uobecnia, materializuje) wzięcie pod uwagę rozważań francuskiego badacza na temat obecności artysty w autoportrecie, mogłoby naprowadzić na nowe tropy interpretacyjne nie tylko na gruncie polskiej grafiki, a może nawet w zakresie poszerzenia definicji *homo graphicus*.

Jeśli chodzi o **formalne aspekty** rozprawy - liczy 205 stron, przy czym obszerna bibliografia została zestawiona na 18 stronach a do pracy dołączono 157 reprodukcji dzieł zamieszczonych w osobnym tomie. W tekście tomu I oznaczone zostały w nawiasach numery poszczególnych reprodukcji, co ułatwia szybkie ich odnalezienie w II tomie rozprawy (zamiast skrótu „Rys.” bardziej adekwatny byłby skrót „Il.”, a pod reprodukcjami wyłącznie numery porządkowe); dysertacja zawiera poprawnie przygotowany wykaz skrótów, a ponadto spis ilustracji (może niepotrzebnie dołączony do obu tomów). Praca ma **przejrzystą strukturę** - składa się z sześciu rozdziałów układających się w historię autoportretu w polskiej grafice artystycznej. Poza zawartością każdego z rozdziałów dotyczącego wybranych artystów zestawionych w „duecie” (rozdział II), w „tercecie” na tle grupy (rozdział III) i analizowanych pojedynczo (rozdziały od IV do VI), rozprawa ma także wartość jako studium z dziejów polskiego autoportretu w grafice.

Rozdział I jest zarysem historii wizerunków własnych artystów w grafice polskiej od XVIII do końca XIX wieku i swoistą bazą dla kolejnych rozdziałów poświęconych polskim autoportretom od 1899 roku do 2020 roku. Ukazuje ciągłość tradycji autoportretu „graficznego” niezależnie od statusu grafiki wśród innych dyscyplin sztuk pięknych, dominujących stylów, tendencji i nurtów, przy jednoczesnym uwzględnieniu różnic w sposobie podejścia artystów do obrazowania samych siebie. W zasadniczych pięciu rozdziałach, śledząc jednocześnie tom z reprodukcjami prac, zapoznajemy się z graficznymi obliczami (w sensie dosłownym i metaforycznym) kilkunastu polskich artystów, a odniesienia do autoportretów grafików z innych krajów Europy pozwalają na poszerzenie i nieco inne spojrzenie na tę galerię wizerunków i strategii ich twórców. Każdy rozdział z osobna stanowi wnikliwe studium „graficznych” twarzy wybranych artystów w kontekście zarysu ich szerszej aktywności. Analizowane autoportrety artystów tworzących w różnych dekadach XX i XXI wieku są także świadectwem przemian w obszarze graficznego medium, zmian w myśleniu o jego tożsamości, a także przekraczania jego granic. Mamy więc z jednej strony ciekawy przegląd polskiego autoportretu w grafice podkreślający poprzez układ chronologiczny jego ciągłość (w poszczególnych rozdziałach cezury czasowe są na



pierwszym miejscu; przed nazwiskami artystów) z drugiej, każdy z rozdziałów niejako „firmowany” graficznymi obliczami wybranych twórców otwiera nowe perspektywy badawcze i wnosi świeże spojrzenie Autorki rozprawy na ich wizerunki własne. Rzec by można, że nad tekstem rozprawy unosi się geniusz Rembrandta Harmenszoon van Rijn i Marcela Duchampa, których twórczość wpłynęła na ukształtowanie cech *homo graphicus* i których pani Adrianna Filipiak obrała za patronów tejże rozprawy.

**Dobór artystów** w większości przypadków – przy tak sformułowanej problematyce badawczej i zakresie czasowym był dość oczywisty; nie mogło zabraknąć Leona Wyczółkowskiego, Jerzego Panka, czy Krystyny Piotrowskiej. Listę grafików praktykujących autoportret można rozwijać, co też Autorka czyni w zakończeniu wymieniając m.in. Wiktorię Goryńską, Izabellę Gustowską, Piotra Szurka. Można do niej dodać Wacława Wąsowicza (1891-1942), Konrada Szrednickiego (1894-1993), Ewę Kuryluk (która obrazuje siebie w malarstwie i grafice, choć autoportretów skoncentrowanych wyłącznie na twarzy jest mniej niż całopostaciowych), a przede wszystkim Eugeniusza Geta-Stankiewicza (1942-2011). Ten ostatni, w wielu wizerunkach własnych wykonanych w miedziorycie (ale także serigrafii), które określał „narracją własnego łba” lub po prostu mianem „łba” wypracował autoironiczną formułę zestawiania własnej głowy m.in. z motywami zwierzęcymi (lub ich fragmentami) i innymi formami; wykorzystywał także autoportrety „wydzierane” ze starszych odbitek swych prac i włączone w cykl *Autokoláže* jako swoiste rebusy, palimpsesty. Kryteria doboru artystów grafików i graficzek zostały dobrze uzasadnione; jednym z nich jest reprezentatywny zbiór autoportretów wykonanych przez danego artystę w technikach graficznych co pozwala prześledzić pewien proces, czasem ewolucję w stosunku do własnego oblicza; w przypadku pojedynczych wizerunków własnych nie byłoby to możliwe. Nie mniej ważnym aspektem jest pierwszeństwo lub równoważność grafiki jako dyscypliny w twórczości danego artysty; rozprawa traktuje więc nie tylko o autoportretach przez pryzmat graficznego medium, lecz – jeszcze raz warto to podkreślić - staje się studium cech artysty określonego mianem *homo graphicus*.

Pani Filipiak koncentruje się przede wszystkim na autoportretach ograniczonych do twarzy lub popiersia, rzadziej półpostaci; nie bierze pod uwagę wizerunków własnych artystów portretujących siebie *en pied* (z wyjątkiem jednego z drzeworytniczych autoportretów Jerzego Panka, 1960, drzeworyt, w tomie II: il. 98). To ograniczenie do twarzy/ głowy, która przecież „działa jako przedstawicielka lub *pars pro toto* całego ciała” (H. Belting), znajduje sensowne wytłumaczenie w odpowiednim fragmencie pracy (pani

Filipiak pisze: „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”; s. 8).

Podczas analizy autoportretów polskich grafików i graficzek Doktorantce nie umykają związki między wyborem techniki i procesem powstawania autoportretu: artysta ogląda swoje odbicie w lustrze (a niekiedy, jak np. Krzysztof Skórczewski, w lustrze miedzianej matrycy), posiłkuje się zdjęciem swej twarzy lub też robi jej odlew. Jednocześnie śledzi ewolucję w obrębie tego medium. Mając na uwadze jego specyfikę podąża za myślą Hansa Beltinga - rozwój technologiczny odpowiada za zmiany w konwencjach utrwalania obrazu twarzy i na nie rzutuje. Słusznie zauważa, że następujące wraz z upływem czasu przenoszenie nacisku z odbitki na matrycę i na proces silnie uwidacznia się już w twórczości graficznej Jerzego Panka, a także Krystyny Piotrowskiej. Akcentuje problematykę niejednorodnej, skomplikowanej tożsamości, która odciska swój ślad w ich graficznych autoportretach – w centrum uwagi obojga artystów znajduje się matryca, choć oboje podchodzą do niej w odmienny sposób – Panek „haratał” (jak sam to określał) swoje deski, Piotrowska podejmuje na metalowej matrycy wieloetapowe działania, włącza do procesu fotografię i wydruki z kserokopiarki. Z kolei autoportrety Banaszkiewicza wprzegającego w proces twórczy techniki z pogranicza sztuki i nauki, to jak słusznie zauważyła autorka „zwieńczenie historii wizualizowania tożsamości – nośnikiem podmiotowości, osobowości nie jest już twarz, tylko jest ona ulokowana przez artystę w mózgu.” (s. 192). Wywód jest wielowątkowy, ale zdyscyplinowany i uporządkowany; wiele nakładających się kwestii autorka sprawnie łączy mając na uwadze nadrzędność autoportretu (jako gatunku i specyficznego sposobu ekspresji artysty), jego funkcji oraz grafiki, nie tylko jako techniki, ale także sposobu myślenia. Badając autoportrety Autorka wielokrotnie odwołuje się rudymentów grafiki (seryjność i ewolucja myślenia o seryjności, związana z tym zmiana statusu matrycy; odciskowy charakter medium) i szerokiego spektrum działań graficznych możliwych do podjęcia wraz postępowaniem technologicznym. Przywołuje problem nieobecności źródła obrazu w trakcie percepcji odbitki; podkreśla potencjał grafiki do „współpracy” z innymi mediami.

Doceniając warsztat naukowy Doktorantki i jej zaangażowanie w „odkrywanie” etapów, sensów i efektów procesów graficznych prowadzących do zmaterializowania twarzy artysty (w matrycy, na odbitce, w instalacji graficznej) chciałam pokrótce odnieść się do poszczególnych części pracy i zaakcentować nie tylko mocne punkty, lecz wskazać także i te słabsze, których jest niewiele. **Rozdział I** to spójny zarys graficznego autoportretu



polskiego w europejskim kontekście, ze zwróceniem uwagi na autoportrety artystek uprawiających grafikę. W zasadzie od czasów Jeana-Pierre Norblina (który swoimi akwafortowymi wizerunkami jako malarza i grafika otwiera polski rozdział autoportretu) do początków XX wieku zarys ten jest kompletny. Jeśli chodzi o okres młodopolski uwzględnione zostały autoportrety Józefa Pankiewicza, Feliksa Jabłczyńskiego, Franciszka Siedleckiego czy Feliksa Jasińskiego, choć szerzej ich nie skomentowano. Doktorantka jest wyczulona na odciskową naturę grafiki (zasadne jest przywołanie *Veraikomu*), a jednocześnie na fakt, że autoportret jest symbolicznym lustrzanym odbiciem – rzeczywistości. **Rozdział II** to pierwsza próba dokładnego przyjrzenia się koncepcji i materii autoportretów wybranych artystów: tu w zestawieniu artystów aktywnych już w okresie Młodej Polski – Leona Wyczółkowskiego i Wandy Komorowskiej. Szczególnie interesująca jest analiza wczesnych autoportretów Wyczółkowskiego (w tym tych wykonanych w akwatincie i technice fluoroforty) i siedmiu jego wizerunków własnych wykonanych w oparciu o swoistą pra-matrycę czyli prace *Pożegnanie stepu / Powitanie stepu* (odwrócenie stron w grafice względem obrazów). Znamienne są tytuły podrozdziałów: *Twarz jako medium* traktującego o Wyczółkowskim oraz *Maska* - podrozdziału o pierwszym autoportrecie Komorowskiej. Z pozornej monotonii tematycznej grafik tej artystki wyłaniają się jej wizerunki własne; zarówno te, co do których mamy pewność że nimi są, ale i te autoportrety domniemane, „potencjalne” mogą być źródłem fascynujących odkryć. Tajemniczy gest dłoni na autoportrecie Komorowskiej (różne warianty znane z kilku odbitek) Doktorantka przypisuje kpiącej, ironizującej postawie artystki. Nie neguję słuszności tego twierdzenia - możemy przyjąć, że dojrzały autoportret Komorowskiej z tajemniczym gestem palców to ironia wizualna. (il. 44-47, s. 84). Muszę uznać, że pani Filipiak dołożyła wszelkich starań by zgłębić sens gestu i układu palców artystki sięgając nawet po język migowy (można jeszcze skonfrontować gest z autoportretu artystki z układami dłoni w *mudrach*). Pozostaje skonstatować, że jako odbiorcy, nawet wyposażeni w odpowiednią wiedzę i narzędzia historycy/ historyczki sztuki ponad 100 lat od powstania dzieła jesteśmy często bezradni wobec rebusów, które pozostawiają artyści. Mam też nieodparte wrażenie, że dokładniejsze informacje na temat życia i innych, pozagraficznych pasji Komorowskiej czy odnalezienie jej korespondencji przybliżyłoby nas do odpowiedzi na pytanie o sens tajemniczego gestu.

W **rozdziale III** pani Filipiak podejmuje namysł nad znaczeniem warsztatu graficznego i postawą twórców grupy Bunt pozwalającą przypisać ich do kategorii *homo graphicus*. Szczegółowe rozważania koncentrują się na autoportretach w twórczości trzech

artystów: Kubickiego, Hulewicza i Szmaja. Już tytuły podrozdziałów wskazują na sposób odczytania „graficznych” tożsamości wybranych artystów i tworzonych przez nich wizerunków własnych przez pryzmat związków z innymi mediami matrycowymi (fotografii, kina) ale także postawy twórczej zakorzenionej w związku medium druku ze sferą duchową - w „alchemii” warsztatu graficznego i pracy nad matrycą traktowanej jako misterium. Doktorantka omawia obszerny stan badań, jednocześnie proponuje nowe odczytanie autoportretów Buntowców w powiązaniu z innymi mediami. Autoportrety Kubickiego, Hulewicza i Szmaja poddane zostały bardzo wnikliwej analizie formalno-warsztatowej. W przypadku Szmaja, który okresowo mieszkał w Niemczech (Murnau, Berlin, Tybinga, Monachium) trafne są odniesienia do kadrów filmów niemieckiego ekspresjonizmu jak i plakatów filmowych Josepha Fenneckera. W przypadku Kubickiego jednym z kluczowych elementów analizy staje się powiązanie fotografii wykonanej przez Raoula Hausmanna działającej zgrafizowanymi efektami a przedstawiającej Kubickiego na tle jego obrazu *Święty i zwierzęta* oraz kategoria „czerni” jako wspólna płaszczyzna dla grafik, rysunków i fotografii. Autoportrety Hulewicza są wyrazem jego postawy opartej, jak udowadnia Doktorantka, na duchowym zaangażowaniu twórcy i elitaryzmie zawodu artysty-grafika i w pełni należy się z tym zgodzić mając na uwadze jego zainteresowanie teozofią, okultyzmem i polską mistyką romantyczną (a także autorstwo własnego programu gnostycznego, w którym myśl chrześcijańska splatała się z odwołaniem do religii Wschodu i wiarą w metempsychozę; pisałam o tym w znanym Autorce tekście *Autoportret w grafice artystów grupy Bunt w: Bunt a tradycje grafiki w Polsce i Niemczech*, materiały z konferencji naukowej pod red. M. F. Woźniak, L. Głuchowska, H. Gołuńska, Wyd. Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2015, s. 61-73). Na marginesie: znamy też autoportrety innych członków grupy lub z grupą sympatyzujących: Jana Jerzego Wronieckiego, Jana Panieńskiego oraz Margarete Kubickiej, która jako Niemka pozostaje poza obszarem badań w niniejszej rozprawie.

Żałuję, że w akapicie poświęconym twórczości niemieckich ekspresjonistów więcej miejsca nie poświęcono – przy zachowaniu wszelkich proporcji - autoportretom Maxa Beckmanna w technice m.in. suchorytu i litografii (zob. Fritz Erpel, *Max Beckmann: Leben im Werk die Selbstbildnisse*, Henschel Verlag, 1985; James Hofmaier, *Max Beckmann. Catalogue raisonné of his Prints*, Vol. 1-2, Gallery Kornfeld, Bern 1990). Przy okazji chciałabym nieco osłabić stanowczość twierdzenia, że niemieccy ekspresjoniści z grupy Die Brücke pracowali głównie w drzeworycie (s. 94). Jeszcze w trakcie istnienia grupy możliwości innych technik graficznych niemal na równi z drzeworytem eksplorowali: Max



Pechstein (suchoryty i akwaforty, w których uzyskiwał ogromne napięcie); Erich Heckel (akwaforta, suchoryt); Ernst Ludwig Kirchner (akwaforta, litografia); Karl Schmid-Rotluff (suchoryty, litografie); Emil Nolde (akwaforta i akwatinta przeważnie łączone oraz sucha igła); Otto Müller (litografie). Odwołując się do kontekstu europejskiego warto, może w przyszłych publikacjach, podjąć próbę analizy licznych autoportretów Marca Chagalla, który w suchorycie, akwafortie (także akwafortie łączonej z akwatintą) i w litografii „stwarzał” (od lat 20. do 70. XX w.) własne oblicze o niezwykle żywej mimice.

Od **rozdziału IV** pani Filipiak koncentruje się na grafikach tworzących współcześnie, wchodzących w epokę znaczących przemian w obrębie graficznego medium. Wprowadzenie w tę problematykę stanowi sprawnie nakreślony ogólny obraz polskiej grafiki powojennej. Doktorantka sporo miejsca poświęca, co nie dziwi, autoportretom artystów grupy Dziewięciu Grafików. Warto dodać, że w tym samym czasie warszawska graficzka, Maria Hiszpańska-Neumann wykonała autoportrety (1947, suchoryt; 1956, drzeworyt), które można by zestawić z powyższymi.

Zgłębiając postępowanie Jerzego Panka z drewnianą matrycą Doktorantka podkreśla bardzo istotną kwestię - matryce były dla Panka ważniejsze niż odbitki. To przeniesienie uwagi z odbitki na proces zwiastuje zmiany myślenia o matrycy i jej roli; charakterystyczne stają się próby uwidocznienia w odbitce samej matrycy (ślady narzędzia, relief bez użycia farby). W tym fragmencie Autorka odwołuje się do publikacji Sebastiana Dudzika (*Język procesu we współczesnej grafice polskiej*, Toruń 2022), który w jednym z rozdziałów analizuje świadectwa matrycowej materii w odbitkach. Po raz kolejny powraca tu idea *l'empreinte* Georges'a Didi-Hubermana – odcisk zawarty w obiekcie pozwala doświadczyć jego aury. Panek jest głównym bohaterem swych prac – wycinał w matrycy, a później odbijał swój wizerunek, bo jak mawiał: „siebie znam najlepiej”. Praca cyklami także w tym przypadku nabiera medytacyjnego, kontemplacyjnego charakteru; w czasie opracowywania matrycy artysta izolował się od otoczenia i przez kilka godzin, w ogromnym napięciu, oddawał wyłącznie pracy.

Jak ważny jest bezpośredni, dokładny ogląd dzieła, zarówno jego awersu jak i rewersu potwierdza analiza jednego z autoportretów: *Głowa* (1956) Jerzego Panka (odbitka ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej) z rysunkiem postaci na rewersie (il. 106 w tomie II niniejszej pracy). Autorka dostrzega przenikanie się wizerunku odbitki z awersu i rysunku wykonanego na odwrocie; powstała w ten sposób kompozycję postrzega jako swego rodzaju „trzecią warstwę” (s. 135). Rację ma Pani Filipiak pisząc o silniejszym odcisku drzeworytu, który wygrywa ze słabszym śladem ołówka – jednak nie wiemy, czy ze strony Panka

wytworzenie tej trzeciej „warstwy”, którą możemy jako odbiorcy percypować, było działaniem intencjonalnym. Czy rysował na odbitce lekko przygarbioną postać, zapewne własną, by dopowiedzieć wymowę „odciśniętego” w papierowym podłożu oblicza z awersu? Nie miałam kontaktu z tą odbitką, ale na podstawie reprodukcji mogę stwierdzić że drzeworyt jest odbity na cienkiej bibułce (w podpisach pod reprodukcjami określona jest tylko technika, nie podłoże), więc siłą rzeczy odbitka jest transparentna i wizerunek wykonany ołówkiem jest również widoczny. Takie rysunki na odwrocie odbitek znajdziemy także w twórczości Andrzeja Jurkiewicza; powstały jako szybkie szkice, notatki sporządzone prawdopodobnie w przypływie nagłego impulsu na podłożu, które było w zasięgu ręki. Przywołując zjawisko *pareidolii* Doktorantka udowadnia, że doskonale zdaje sobie sprawę z pułapek nadinterpretacji.

Duża wnikliwość cechuje analizę jednego z drzeworytniczych oblicz Panka, które znaczone jest pionowymi (z lekkim odchyleniem) odcinkami biegnącymi przez środek od czoła po brodę. (*Autoportret I*, 1960, il. 100-103). Te umowne „cięcia” (a trzeba pamiętać, że formy widniejące na odbitce, które określamy jako cięcia czy szramy na matrycy są wypukłe) zostały odczytane jako swoista kara wymierzona sobie przez samego artystę, ale wydaje się że jest to tylko jedno z możliwych odczytań nie wykluczające innych (na marginesie: to chyba jeden z najbardziej ponurych autoportretów Panka, statyczny, ciężący „w dół”, można by zaryzykować nawet określenie upiorny). Ale równie ważny, a może ważniejszy dla zagadnień podjętych w tej rozprawie jest stosunek artysty do medium (potwierdza przynależność Panka do kategorii *homo graphicus*) oraz bliski, fizyczny kontakt artysty z drewnianą matrycą – „haratając” tę konkretną deskę lipową by wydobyć omawiany autoportret artysta „wyżywa się” na sobie samym - własnym wizerunku (próba odreagowania? swoistej autoterapii?)

W poświęconym Krystynie Piotrowskiej **rozdziale V** Autorka wychodzi od początków twórczości tej artystki (sztuki konceptualnej, wątków feministycznych i fascynacji fotografią) i śledzi ewolucję jej drogi od „graficznych gier” z własnym obliczem: fragmentaryczności (*Autoportret z pamięci*, 1984; *Kadr 2*, 1982) aż po wykorzystanie struktury siatki (*Ćwiczenia z portretu*, 1979) i procesów fotograficznych. Podkreśliła znaczenie tych autoportretów, które zapraszają widza do współtworzenia dzieła (swoisty zwrot ku odbiorcy). Znakomicie zdefiniowała poszczególne etapy poszukiwań Krystyny Piotrowskiej zgłębiając także jej warsztatową praktykę nawarstwień (nawarstwiających się reprodukcji i przetworzeń obrazu) i przypadki gdy blachy aluminiowe są jednocześnie matrycami i odbitkami. Rozdział zamyka trafna obserwacja dotycząca dojrzewania



Krystyny Piotrowskiej, w miarę upływu czasu, do działań w kierunku większej bezpośredniości, w ujawnianiu elementów własnej tożsamości, co przekłada się na „coraz czytelniejszą formę autoportretów, w których autorka otwarcie ujawnia siebie.” (s. 174).

Każdy z omawianych rozdziałów prezentuje dobry, wyrównany poziom. Do każdego z rozdziałów od II do VI wykonany został stan badań dotyczący omawianego artysty/ artystów oraz dołączono końcowe wnioski. Zwieńczeniem rozważań jest **rozdział VI** o cezurze czasowej określonej na lata 2000-2020; poświęcony został Grzegorzowi Banaszkiwiczowi - *homo graphicusowi*, który łączy artystyczną praktykę z refleksją teoretyczną, a swoją twarz traktuje jako matrycę. W analizie cyklu *Autoportret niemetaforyczny* będącego autokomentarzem Banaszkiwicza do własnej twórczości w obszarze grafiki dysertacja osiąga swoją kulminację. Zawartość poszczególnych podrozdziałów: *Pomnik dla grafiki i grafika*, *Jestem nauką*, *Jestem grafiką* doskonale wpisuje się w dzisiejsze rozumienie *homo graphicus*; jest świadectwem ewolucji, która dokonała się w grafice XXI wieku. Choć wielu artystów czyniło to przed nim, Banaszkiwicz „zaprasza” do grafiki nauk/ technologię (wykorzystuje rezonans magnetyczny: MRI, cyfrowy fotoplastykon, projekcję) by nadać jej i sobie (jako jej twórcy) nowy status. Odnajduje swe korzenie (jako naoczny świadek pokazów matrycowania odwołuje się do działań i teorii Janusza Kaczorowskiego), a jednocześnie poszukuje dalszego ciągu testując potencjał osiągnięć technologicznych. Wykorzystanie przez Banaszkiwicza zdjęć rentgenowskich (*Autoportret niemetaforyczny 1: Zakazany owoc*) choć nie jest nowatorskie, ma silną wymowę. Wspominając o zastosowaniu RTG w sztuce warto wspomnieć o prekursorach: Meret Oppenheim (1964) i prekursorach: Robercie Rauschenbergu (*Booster* z cyklu *Booster and 7 Studies*, 1967); za polski akcent można uznać „rentgenowskie” monotypie Aliny Szapocznikow (przy okazji polecam artykuł Silvii Casini, *The Aesthetics of Magnetic Resonance Imaging (MRI): from the Scientific Laboratory to an Artwork*, „Contemporary Aesthetics” 2010, Volume 8 [online journal]. <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=569>). Celowe i słuszne jest podkreślenie znaczenia stereoskopowej instalacji graficznej z cyklu *Autoportret niemetaforyczny 2 - Sen o potędze Grafiki Polskiej* (2014-2015). Autorka ma świadomość jak niewiele jest w polskiej grafice takich realizacji prowokujących namysł nad kondycją rodzimej grafiki i statusem tego medium.

**Reasumując** – omawianą rozprawę napisaną bardzo dobrą, bogatą polszczyzną charakteryzuje logika i spójność wyводу. Doktorantka panuje nad obszernym materiałem, mnogością analizowanych dzieł i przywoływanych publikacji (warto zaznaczyć, że

wyłuskuje także cenne refleksje z wypowiedzi grafików, które publikowane są w katalogach wystaw lub towarzyszą różnego rodzaju imprezom graficznym). Należy podkreślić obszerność starannie dobranej bibliografii (autorka sprawnie porusza się w obszarze polskojęzycznych i obcojęzycznych publikacji naukowych), znaczną liczbę przypisów (620) - oprócz bibliograficznych znajdziemy rzeczowe, w których Autorka poszerza wypowiedź o charakterystykę pozostałych działań artystów, doprecyzowuje wątki, wyjaśnia pojęcia (np. stereoskopia), rzadziej dołącza dygresje. Na odnotowanie zasługuje staranne przygotowanie rozprawy pod względem językowym, edytorskim i ilustracyjnym.

Rekapitulacja treści i wnioski zestawione pod koniec rozdziałów porządkują i stanowią dobrą ramę dla podrozdziałów jako części składowych obszernych rozdziałów. Walory naukowe i erudycja Autorki ocenianej dysertacji nie budzą wątpliwości. Eksploruje ona niezwykle atrakcyjną, a tak rzadko podejmowaną (a jeśli już to fragmentarycznie) problematykę o ogromnym potencjale badawczym. Ambitne cele, które postawiła Doktorantka zostały osiągnięte, a cały tekst, którego najważniejsze wątki zostały błyskotliwie spuentowane w znakomicie skonstruowanym Zakończeniu utwierdza mnie w przekonaniu, że **dysertacja ta zasługuje na wyróżnienie** z nadatkiem spełniając wymogi stawiane pracom doktorskim.

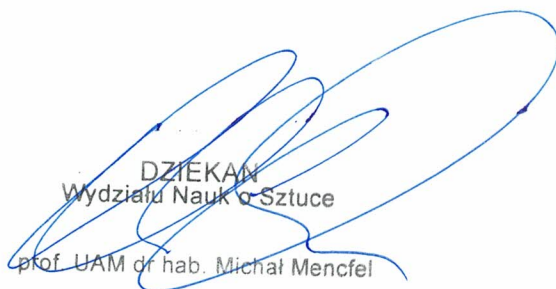
Na koniec z obowiązku recenzenckiego, ale także po to, by usprawnić pracę redakcyjną na etapie przygotowania pracy do druku - co z przekonaniem rekomenduję - wskażę kilka usterek, które nie umniejszają wartości pracy. Zaobserwować można niespójność zapisu tytułów książek - w tekście głównym ujęte są w cudzysłowie, zaś w bibliografii kursywą. Stosunkowo rzadkie są literówki (s. 32: „we neseseze”; s. 56, przypis 170: winno być Mitarski nie Milarski; s. 102: jest „Gabinet doktora Caligali” zamiast „Caligari”; s. 144: winno być „od” (jest „o”), czy błędy semantyczne („licuje” zamiast bardziej odpowiedniego „koresponduje”, s. 200) Wkradło się też kilka błędów rzeczowych - np. w określeniu techniki Chodowieckiego: pojawia się litografia zamiast akwaforty (s. 47) [Chodowiecki zmarł w 1801 roku - zaledwie trzy lata lat po odkryciu właściwości łupka bawarskiego przez Aloisa Senefeldera w 1798 roku]. Wynalazcą ceratorytu, ziarnorytu i tektorytu był Feliks Jabłczyński, nie Franciszek Siedlecki (s. 49) [wygląda to na zwykłą pomyłkę przy kopiowaniu i przeklejanii fragmentu zdania]. Na s. 114 błędnie określono narzędzie pracy Szmaja w linoleum („ruchy ryłca”) - raczej dłutka lub nożyka, jeśli chodzi o ten materiał matrycy. Pomyłka pojawiła się także na s. 122: pierwsze krajowe Biennale Grafiki (Ogólnopolskie), odbyło się w 1960 roku, natomiast to międzynarodowe, które później przekształciło się w triennale - „wystartowało” w 1966 roku a w cyklu trzyletnim



funkcjonowało od 13. edycji czyli od 1991 roku. Na s. 126: zamiast imienia Tomasz winno być: Tadeusz Makowski. Ponadto do bardzo obszernej bibliografii, którą zestawiła Doktorantka można dodać publikację Barbary Chojnackiej, *Stefan Szmaj 1893-1970. Poznański ekspresjonista w Bydgoszczy*, w: *Materiały do dziejów kultury i sztuki Bydgoszczy i regionu*, 2007, z. 12, s. 33-56. Ze zdziwieniem natomiast zauważyłam, że do Bibliografii włączona została tylko jedna publikacja Doroty Folgi-Januszewskiej, podczas gdy w rozprawie znajdziemy sporo odniesień do teorii tej badaczki (obok najważniejszego, zawartego w tytule) i co najmniej kilka cytatów z jej publikacji. Mogę się jedynie domyślać, że jest to skutek niezauważonego w porę usunięcia partii tekstu.

Recenzja rozprawy doktorskiej została przygotowana z uwzględnieniem wymogów stawianych pracom doktorskim, określonym w art. 187.1. ustawy z dnia 20 lipca 2018: Stopnie i tytuły w systemie szkolnictwa wyższego i nauki. Nadawanie stopnia doktora (Dz. U. 2018, Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, poz. 1668). Wymogiem ustawy jest, aby rozprawa prezentowała ogólną wiedzę teoretyczną kandydatki w dyscyplinie albo dyscyplinach oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej lub artystycznej; przedmiot rozprawy doktorskiej ma stanowić oryginalne rozwiązanie problemu naukowego, oryginalne rozwiązanie w zakresie zastosowania wyników własnych badań naukowych w sferze gospodarczej lub społecznej.

Wnoszę zatem o dopuszczenie mgr Adrianny Marii Filipiak do dalszych etapów postępowania o nadanie stopnia doktora.

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

