

Wojciech Włodarczyk,

ocena dorobku naukowego, dydaktycznego i organizacyjnego dra Sebastiana Dudzika ze szczególnym uwzględnieniem książki *Język procesu we współczesnej grafice polskiej*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK 2022, ss. 442, ISBN 978-83-231-4860-9, publikacja recenzowana), wskazanej przez autora, jako jej główne osiągnięcie naukowe.

Dr Sebastian Dudzik, doktor nauk humanistycznych w zakresie historii sztuki, jest pracownikiem Katedry Historii Sztuki i Kultury Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Doktorat na temat *Kultura dworu biskupiego i mecenat artystyczny biskupa Hieronima Rozrażewskiego (1546-1600)* (promotor: prof. dr hab. Zygmunt Waźbiński) uzyskał w macierzystej uczelni w 2006 roku. Była to kontynuacja pracy magisterskiej (magister ochrony dóbr kultury) pod tytułem *Mszaly biskupa Hieronima Rozrażewskiego jako świadectwo osobowości fundatora oraz lokalnej tradycji w kościele potrydenckim” (1546-1600)* obronionej w 1998 roku w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (promotor: prof. dr hab. Zygmunt Waźbiński). Zainteresowanie sztuką nowożytną, przede wszystkim grafiką, habilitant kontynuował z coraz mniejszą intensywnością do lat nastych XXI wieku. Od 2006 roku w kręgu zainteresowań dr Dudzika zaczyna dominować grafika współczesna i – w mniejszym zakresie – szerzej pojmowana sztuka współczesna. Od kilkunastu lat dr Dudzik jest znaczącą postacią „graficznego życia artystycznego” w Polsce. Sam w dużej mierze kreuje obszar refleksji nad współczesną grafiką organizując konferencje i uczestnicząc w naukowych sesjach, działając wśród organizatorów wystaw. Poza dwiema monografiami (o Jerzym Grabowskim i Antonim Starczewskim) opublikował ponad 50 artykułów, był kuratorem pięciu wystaw, uczestniczył w blisko 20 konferencjach (w tym międzynarodowych). Pod kierunkiem habilitanta przygotowano 10 prac licencjackich. Jest członkiem wielu stowarzyszeń i organizacji związanych ze grafiką współczesną. Bardzo ważnym wątkiem działalności dra Dudzika jest popularyzacja grafiki.

Od mniej więcej 2009 roku wiodącym tematem jego artykułów poświęconych grafice

jest problematyka matrycy. Odwołuje się do rozpoznania i twórczości Grzegorza Banaszkiwicza, Jana Berdyszaka, Janusza Kaczorowskiego. Matryca staje się w tekstach dra Dudzika jedynym z elementów tożsamości grafiki. Sam wielokrotnie podkreśla autonomiczny obszar grafiki w obrębie sztuk plastycznych. W tomie *Hybrydowość w grafice. Medium w poszukiwaniu swego czasu i sensu* (red. S. Dudzik i M. Maciudzińska-Kamczycka, Toruń 2020) opublikował artykuł *Do czego jest dziś potrzebna grafika. 1. Proces uprzedmiotowienia matrycy i jego konsekwencje*. Tekst ten zapowiadał w pewien sposób książkę habilitacyjną wprowadzając jednocześnie nowy wątek – problematyczną pozycję grafiki we współczesnej sztuce i ograniczony, zdaniem autora, jej odbiór. A w habilitacyjnej książce, odwołując się do Doroty Folgi-Januszewskiej, pisze: „[...] fundamentalną cechą [graficznego myślenia] jest rozdzielenie twórczego procesu na dwa niezależne etapy. Pierwszy z nich, skupiony właśnie na matrycy, będzie formą lokowania twórczej energii. Drugi będzie ją ujawniał przed widzem w postaci odbitki. Istnienie dwóch autonomicznych obszarów działania stwarza dodatkową przestrzeń do różnego rodzaju eksperymentów i procesowych prób opartych choćby na przesuwaniu akcentów i zmianie w hierarchii poszczególnych działań” (s. 12)

W tych wstępnych uwagach chciałbym też podkreślić wzorcowe – klarownie i wyczerpująco – przygotowanie pendrive z dorobkiem habilitanta.

Dr Sebastian Dudzik zgłosił, jako główne osiągnięcie naukowe, wydaną w 2022 roku książkę *Język procesu we współczesnej grafice polskiej*. Publikacja składa się z czterech części: I. *Matryca w procesie. Zmiany statusu i różne poziomy obecności*, II. *Druk i ślad. Drukowanie, matrycowanie oraz projekcja jako różne drogi ujawniania obrazu*, III. *Farba i podkład drukowy. Naskórek i ciało grafiki*, IV. *Druk jako przystanek przed dalszą drogą. Tkankowe i komponentowe funkcje odbitki*. Bibliografia na końcu książki zawiera grubo ponad 300 pozycji. Na wyróżnienie zasługuje zsynchronizowanie reprodukcji z odnoszącym się do nich komentarzem.

Wiele wątków i rodzaje argumentacji oraz przykłady ilustracji odnajdujemy we wcześniejszych artykułach autora. Książka wydaje się być w zamyśle habilitanta rodzajem podsumowania dotychczasowych badań, sumą własnych i cudzych ustaleń. Zwraca uwagę dobra znajomość tajników warsztatu graficznego, jest to dominujący motyw książki. Tytuł *Język procesu we współczesnej grafice polskiej* wskazuje na kilka zagadnień. Po pierwsze, jak się wydaje – dotyczy polskiej grafiki ostatnich dekad, po drugie – *język* – zdaje się podpowiadać określoną perspektywę metodologiczną odwołującą się do lingwistyki i strukturalizmu. *Proces* – sugeruje z kolei niekonwencjonalne ujęcie grafiki, jej

performatywno-procesualny a nie ściśle materialny charakter. Do zawartych w tytule sugestii jeszcze powrócę.

Zacząłem od tytułu, bo nie jest dla mnie jasny powód książki dra Sebastiana Dudzika, poza tym, że ma pomóc w uzyskaniu stopnia naukowego habilitacji w zakresie nauk o sztuce. Jakie jest jej naukowe przesłanie? W autoreferacie habilitant przedstawia to następująco: „Monografia w swych założeniach miała więc podwójny cel: uaktualnienie wiedzy o rodzimej grafice oraz przełamanie stereotypowego jej widzenia. [...] Pomysł, aby w taki sposób przedstawić współczesną polską grafikę, wynikał po części też z chęci przybliżenia jej specyfiki warsztatowej, przełamania dosyć powszechnego widzenia w niej jedynie skostniałego, anachronicznego zestawu procedur i przepisów”. Przez dokładne przybliżenie tajników warsztatu mamy więc uzyskać ten rodzaj wiedzy, która zdejmie z grafiki odium tradycjonalizmu. Ale we *Wprowadzeniu* autor przestrzega „Czytelnie sygnalizowany jest problem niebezpiecznego w medium graficznym przywiązania do warsztatu, jego wspomniana wcześniej fetyszyzacja, która ma koniecznie udowodnić jego pełną autonomię i wyraźną odmiennność od innych sztuk” (s. 11-12). Autor wskazuje co prawda także inny „nieuchronny” powód zainteresowania warszatem, można powiedzieć – cywilizacyjnej presji, ale nie rozwija go szerzej, bo musiałby odnieść się do szerszego kontekstu przemian sztuki i odbiec od głównego „warsztatowego” złożenia książki. Píše: „W tej pogoni za wykazywaniem wyższości idei (pomysłu) nad sposobem (jej urzeczywistnienia) pojawił się jednak jeden istotny szkopuł. Nowe technologiczne i cywilizacyjne zdobycze z wielką siłą ujawniły, jak wiele zależy od warsztatowej biegłości” (s. 10). Konsekwentnie, zgodnie z tezą o autonomicznym w obrębie sztuk plastycznych obszarze grafiki, wszystkie zmiany zachodzące w jej obrębie tłumaczy wewnętrznymi przemianami tej dziedziny.

W *Zakończeniu* argumentacja i – trzeba podkreślić – trafna diagnoza autora o stanie grafiki, jest jeszcze bardziej wzmocniona: „[...] idylliczny obraz [współczesnej polskiej grafiki] jest jednak bardzo złudny. Grafika dzisiaj funkcjonuje najczęściej w swoistych bańkach, które są co prawda niemal samowystarczalne, jednak nie pozwalają na swobodną konfrontację ze światem zewnętrznym. Paradoksalnie dla wielu grafików stan ten wydaje się wygodny” (s. 387). Ale też píše, z pewną dozą obaw co do skuteczności swego badawczego wysiłku: „Przywołane w tej publikacji przykłady dowodzą, że proces twórczy i powiązane z nim warsztatowe arkana mogą stać się fascynującym polem prowadzenia eksperymentów z obrazem, mogą też być obszarem symbolicznej gry z widzem, wspierać wymyślony przez twórcę przekaz, a nawet budować nowe, zaskakujące znaczenia. Bliższe przyjrzenie się poszczególnym realizacjom pokazuje dobitnie, jak wielką wagę do procesu przywiązują sami

artyści” (s. 389).

Powyższe cytaty rodzą podstawowe pytanie dla oceny książki jako publikacji naukowej: czy mamy do czynienia z rozwiniętą formą przydatnej popularyzacji czy własną, znaczącą dla obecnego stanu badań propozycją badawczą? Autor całą publikację poświęca „specyficie warsztatowej” grafiki. Dwa pierwsze rozdziały udokumentowane najlepiej (matryca i druk) uzupełnione są dwoma następnymi wzbudzającymi więcej wątpliwości – (farba i papier, i – końcowy – to, co można nazwać „po grafice”). Wiedza habilitanta nie podlega wątpliwości, ale czy przekracza ona wiedzę historyka sztuki zajmującego się tym obszarem sztuki? Przepraszam za prywatny wtręt, ale wykładając przez dwadzieścia lat historię grafiki polskiej w uczelni plastycznej moja sala wykładowa sąsiadowała niemalże z pracowniami Haliny Chrostowskiej, Ewy Walawskiej czy później Andrzeja Węclawskiego. Dla studentów, dla doktorantów i dla wykładowcy oczywiste były zajęcia przy prasie czy kuwecie i dyskusje nad warsztatowymi eksperymentami. Tak było – nie wiem czy jest nadal – także ze studentami uniwersyteckiej historii sztuki, którzy w ramach zajęć ze „wstępu” musieli z technikami graficznymi się zapoznać i potwierdzić to na egzaminie. Tak było przynajmniej za moich studenckich czasów, ale sądząc z wielu współczesnych tekstów osób piszących o grafice, tak jest – przynajmniej dla tej grupy – i dzisiaj: mamy do czynienia z nadzwyczaj kompetentnym zespołem specjalistów, co prawda z bardzo wąskiej dziedziny wiedzy. Przytaczam ten epizod, ponieważ chcę wrócić do pytania o cel (i o docelową grupę czytelników) książki mającej być habilitacją: popularyzacja czy znacząca propozycja naukowa?

Popularyzacja nie wyklucza podejścia naukowego, jest wielką zaletą jeżeli uda się je połączyć i nie będzie – popularyzacja – stała na przeszkodzie problematyzowania grafiki czyli, jak ujmuje to autor „swobodnej konfrontację ze światem zewnętrznym” (s. 387), czemu przeszkadza bańka artystycznej klaustrofobii. Dla dra Dudzika o tożsamości grafiki decyduje wsparta tradycją jej tożsamość rodzajowa, a nie krytyczna refleksją nad jej „ontologicznym modelem”. Istotą grafiki, sugeruje autor, ma być (co wydaje się już samo w sobie wspomnianą bańką) matryca z warsztatowymi konsekwencjami. I mimo wielu przykładów (przede wszystkim twórczość Jana Berdyszaka, która zresztą w dużym stopniu zaprzecza – moim zdaniem – takiemu ujęciu), i świadomości ograniczeń jakie niesie przyjęcie takiego stanowiska, habilitant do końca jest mu wierny. Potwierdza to w *Zakończeniu*: „W czym więc tkwi problem [niezrozumienia grafiki]? Po części wynika on ze specyficznej aury, którą ją od wielu lat otacza. Opiera się ona na procesowej specyficie, skomplikowanych procedurach, które dla wielu odbiorców są po prostu niezrozumiałe. Nie potrafią oni ani skleić tego, co

widzą, z tym, *jak to powstało*, ani tym bardziej zrozumieć celowości niektórych procedur” (s. 387).

Pytanie, które trzeba byłoby zadać w tym momencie mogłoby brzmieć: czy istnieją inne możliwe „istotnościowe” ujęcia dla grafiki? Są. Zamiast „warsztatowego” odbijania i odbitki może być samo odbicie. Nie jako proces ale jako kategoria filozoficzna. I nie w symbolicznym ujęciu lustra, o którym pisał wcześniej i gdzie indziej autor: *Lustra. Odbicia refleksje i skazy*, 2021. Witold Gombrowicz zauważył kiedyś, że zwierciadło to jedyny obraz, którego nie można powiesić do góry nogami. Fenomen odbicia to zmiana wektorów kierunku, przestrzeń na opak, przestrzeń od podszewki. To nie ilustracja ani kalkomania. Nie musi być związana z warsztatową procesualnością i może łatwiej odnieść nas do kontekstów społeczno-politycznych, np. kontroli (linie papilarne, skasowany bilet). Odwołuje się do innej ontologii graficznego dzieła. W kręgu grupy „Wprost” było to na przykład „czytanie”, specyficzny typ percepcji wynikający z oczywistych koligacji grafiki z książką, ale nieprowadzący w stronę ściśle warsztatowych eksperymentów. Inne możliwości podsuwa problem powtarzalności, repetycji, ale w szczególnym ujęciu chociażby artystów minimal artu, jakie reprezentuje Donald Judd. Inne szanse daje jeszcze fotografia. Czy matryca, odbitka i cały z tym związany proces jest paradygmatyczny dla grafiki? Nie musi tak być, to może jest właśnie prosta droga do owej mentalnej bańki. Nie kwestionuję ujęcia habilitanta, to jego uprawniony wybór, wskazuję tylko na inne możliwości i jednocześnie na podstawowy brak tej publikacji. Tym brakiem jest nieobecność autorskiej koncepcji metodologicznej, teoretycznej konstrukcji nadającej spójność całej publikacji na wyższym poziomie niż technologia „jak to jest zrobione”.

Jeżeli zestawimy tytułowy *język* i kryjącą się za nim lingwistyczno-strukturalistyczną perspektywę z pytaniem najważniejszym dla książki habilitanta – „jak to powstało”, to najpierw powinniśmy prześledzić proces postępowania badawczego autora: od analizy przedstawionych przykładów do ich interpretacji. W książce – na poziomie analizy dzieł – dominuje wstępny opis, czyli najmniej produktywna procedura. Im dokładniejsza, tym trudniejsza do wykorzystania w interpretacji dzieła. Ujawnia wysoki poziom znawstwa autora co do technicznych zabiegów, ale nie przedstawia metody, w jaki sposób analiza warsztatowych pomysłów prowadzi do wzbogacenia naszego odbioru dzieła. Jaki jest zysk badawczy skupienia się na relacjach między matrycą a odbitką? Widzę tu trzy problemy publikacji dra Dudzika, nieuświadomione chyba przez autora a na pewno nieodnotowane w książce: przyjęty model analizy, sposoby uprawomocniania interpretacyjnych wniosków i – końcowa konkluzja spinająca całość – formalistyczno-modernistyczne podejście habilitanta.

Nie tylko terminy mają dla autora charakter opisowy (s. 34), również sposób w jaki rudymenarne elementy morfologii dzieła są w zależnych między sobą związkach (mówimy wszak o języku), mają w tej książce właśnie taki podstawowy, przedstawieniowy charakter. Opis dwóch grafik *Segregacja* oraz *Integracja* z 1964 roku autorstwa Heleny Krażowskiej-Knotowej (s. 33) prowadzi autora do interpretacyjnej konkluzji („antyrasistowski wydźwięk”), pomijając inne formalno-warsztatowe argumenty, np. wynikające z nie dość mocnego nacisku prasy lub z powodu cienko nałożonej farby, przechodzącej w szarość „na ciele” czarnej postaci. Zabieg ten (przypadkowy?) może już inaczej tłumaczyć przesłanie wizerunku (może „unifikacja”?). Opis więc, jeżeli jest „gęsty”, powiększa listę możliwych wykładni. Językowa specyfika opisu nie daje gwarancji neutralności, czego dowodem jest chociażby charakterystyka drzeworytu Krystyny Wróblewskiej, *Matka* z 1960 roku (s. 51), gdzie znajdujemy „brutalne” formy i „łagodne zakończenia”. Przykłady opisów elementarnych warstw odbitek graficznych jest w habilitacji bardzo, bardzo dużo. Jednak ważniejsze jest czy ten analityczny formalistyczny zabieg daje dostatecznie mocne argumenty do wyciągnięcia wiążących wniosków jeżeli nie odwołamy się do jakiejś określonej metodologicznie konstrukcji, jakiejś szkoły interpretacji. Na s. 140 autor zdaje się sugerować potrzebę takiego rozwiązania pisząc o „interesującym nas świadomym sprzężaniem elementów procesu twórczego z językiem budowanej narracji” ale nie zostaje ono podjęte i koncepcyjnie rozwinięte. W innym miejscu ta sama sugestia wikła jednak autora w trudną do obrony psychologizującą interpretację: „Dzięki procesowi warsztat staje się częścią artystycznej narracji, pozwala zobaczyć historię kreśloną z nieco innej perspektywy, współtworzy ją i jednocześnie rozbudowuje jej konteksty, kierując uwagę na samego twórcę” (s. 327).

Kolejny przykład: „Z dzisiejszej perspektywy działania obu artystek nie jawią się może jako rewolucyjne, pamiętać należy jednak, że wymagały zmiany myślenia zarówno o matrycy, jak i o celowości poszczególnych etapów pracy nad nią. Chociaż prace obu graficzek są bardzo różne, to w równym stopniu kierują uwagę poza samą odbitkę i obok pytania, „jak to jest zrobione?”, generują kolejne: o przyczyny podjęcia takich, a nie innych kroków. We współczesnej polskiej grafice artystycznej tworzonej przy użyciu metalowej matrycy przykłady wyrazistego odwoływania do procesu raczej nie są powszechne. Pole eksperymentu przesunęło się znacząco ku eksplorowaniu wizualności i materialności samej matrycy” (s. 74). Reprodukowane przykłady grafik Barbary Narębskiej-Dębskiej jako ilustracja cytowanego fragmentu wcale nie muszą być interpretowane jako warsztatowy eksperyment, ciąży nad nimi raczej subtelny estetyzm. Pozostaje więc pytanie: dlaczego te w wysokim stopniu

wyrafinowane plastycznie grafiki mają kierować nas „poza samą odbitkę” ku „materialność matrycy”? Może to i wypełnia wstępne założenia autora, ale jak się ma do odbioru estetycznej integralności utworu, który to odbiór, przecież zawsze indywidualny i możliwie najbardziej „otwarty”, jest – jak rozumiem – jednym z celów książki. Czy ograniczające założenie, założenie zresztą modernistyczne, o implikującym związku „tego, co widzimy, z tym, *jak to powstało*” (s. 387), jako niby sprawnym kluczu do sensu dzieła, jest tym czego oczekuje czytelnik, dla którego ta książka została napisana?

Autor ma świadomość arbitralności niektórych swoich interpretacji: „Można jednak spojrzeć na te relacje z zupełnie innej perspektywy. [...] Przewrotny tytuł w równym stopniu może odnosić się do zobrazowanego podmiotu i do przedmiotu-malowidła” (s. 286). Często wspiera się właśnie tytułami dzieł, bo bywają dla niego rozstrzygające dla znaczeniowej wykładni, jakby na przekór warsztatowych preferencji habilitanta. W publikacji są one całkowicie pominięte, nie pasują do koncepcji przyjętego modelu utworu graficznego a przecież poetyka tytułów polskich grafik to ciekawy temat, osobna mentalna bańka dyscypliny. Książka jest przeglądem propozycji graficznych, w których centrum mamy szeroko rozumianą matrycę-źródło, ale interpretacyjne wnioski autor buduje odwołując się do genetyczno-biograficznych uzasadnień.

Mamy w publikacji obszerny zestaw grafik i zastosowanych chwytów warsztatowych właściwych modernistycznemu formalizmowi ale nie mamy wskazania kontekstu (momentu i przyczyn jakie niesie ewolucja grafiki), dla którego „warsztatowa” matryca miałaby być tak ważna. A taka wskazówka mogłaby wiele pomóc. Na dodatek dr Dudzik konsekwentnie pomija inne możliwe konteksty interpretacji matrycy, np. w akcji Janusza Kaczorowskiego. Odbyła się w roku 1978, w krakowskiej galerii PAX-u, a materia/odbitką był cementowy pył swoisty symbol bezsilności późnej epoki Edwarda Gierka, epoki cementowych konstrukcji. Oczywiście taka wykładnia, jak każda inna sensownie argumentowana, jest możliwa, bo przecież jest to właściwość każdego zabiegu interpretacyjnego.

Analiza skoncentrowana na zabiegach warsztatowych wokół matrycy może więc stać się barierą dla pełniejszego odbioru dzieła. Ogląd jest zawsze potwierdzeniem jakiejś totalności ideowej i estetycznej utworu i nigdy nie uzyska ona swego ekwiwalentu w procesie słownej interpretacji. Ale można próbować wydobyć z tej wyjątkowości dzieła maksimum znaczeń. Ich uprawomocnienie zależy od przyjętej optyki zarysowanej na samym wstępie procedury analitycznej. Każda taka procedura zawiera w sobie projekt ontologicznej koncepcji dzieła wynikający z przyjętej szkoły interpretacyjnej, sympatii dla ideowego prądu. W przypadku naszej książki mamy do czynienia z formalistycznym ujęciem, który najbliższy

byłby modernizmowi. Choć termin modernizm praktycznie w tej książce nie pada, to modernistyczna perspektywa refleksji nad medium – źródłową matrycą („matryca sama w sobie jest precyzyjnie zdefiniowanym bytem (fizycznym, ideowym bądź numerycznym)” s. 18) – jest przecież, jak u Pana Jourdaina, przyjęta przez autora, dominuje, dopełnia i tłumaczy etapy badawczej procedury, właśnie analizy i interpretacji.

Termin modernizm pojawia się w książce tylko raz, w kontekście architektury, dzięki Piotrowi Kosiewskiemu (s. 356), ale za to jest w tytule książki Georges’a Didi-Hubermana często przywoływanego przez habilitanta i w tytułach dwóch innych. Jeżeli, odwołując się tylko do polskiej literatury zawierającej narzędzia do problematyzowania grafiki (choć o grafice nie wspomina), np. Krzysztofa Pijarskiego, *Archeologia Modernizmu. Michael Fried, fotografia i nowoczesne doświadczenie sztuki* czy Tomasza Załuskiego, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, to możemy powiedzieć, że termin ten służy wielu badaczom za podstawowe narzędzie określające charakter przemian sztuki współczesnej. Zwłaszcza Michael Fried i jego interpretacja np. fotografii Bernda i Hilli Becherów jest niezwykle inspirującą perspektywą dla grafiki (Grzegorz Banaszkiewicz). Ale do tego konieczne jest przyjęcie jednej z wykładni modernistycznej formuły. Dominujący w formalizmie kult „chwytu” doskonale pasuje do postawy badawczej dra Dudzika. Charakterystyczne dla modernizmu skupienie się na medium i oryginalności świetnie to uzupełnia. Nad całą książką habilitanta dominuje ujęcie właściwe formalistycznemu modernizmowi, ale autor nie próbuje go wykorzystać, skonceptualizować, ani go uszczegóławiać.

Przyjęty formalistyczno-modernistyczny model dzieła i sztuki, niezadeklarowany wprost przez autora, ale ciążyący nad całą pracą nie jest sam w sobie ani dobry ani zły. Niesie jednak badawcze zobowiązania. A dla celów założonych przez dra Dudzika w autoreferacie, *Wprowadzeniu* i powtórzonych w *Zakończeniu*, odniesienie do modernizmu mógłby być efektywnym sposobem „na swobodną konfrontację ze światem zewnętrznym” (s. 387). Wskazanie współczesnych humanistycznych idei, dominujących prądów artystycznych, szkół interpretacyjnych i ich związków z współczesną grafiką polską pozwoliłoby skonfrontować obszar zainteresowań habilitanta ze światem spoza graficznego getta. Przerzucić rodzaj intelektualnego i światopoglądowego pomostu. Do tego jednak konieczne byłoby przekroczenie przyjętego przez autora paradygmatycznego założenia o tożsamości obszaru grafiki, jej terytorialnej autonomii i gotowości uwzględnienia przy interpretacji grafiki szerokiego kontekstu społecznego, kulturowego oraz – jak w powyższym przykładzie z Januszem Kaczorowskim – politycznego. Dla interpretacji grafiki Ewy Kuryluk (s. 280-288)

taki polityczny kontekst także może wiele wyjaśnić. Podobnie jest z Andrzejem Dudek-Dürerem (s. 124).

Założeniem książki habilitanta jest przedstawienie obrazu współczesnej grafiki polskiej. Autor nie wyznaczył granic chronologicznych ani terytorialnych tego pola. Nie uważam, aby zwrócenie uwagi na związki ze sztuką spoza Polski miałyby mieć jakieś rozstrzygające znaczenia dla rodzimej grafiki. Jednak wskazanie niektórych relacji (przydatne zwłaszcza przy modernistycznej perspektywie) pozwoliłoby przebić bańkę izolacji, uczynić z eksperymentów polskich grafików znaczących udziałowców sceny artystycznej a nie tylko sceny graficznej. Podkreślam: chodzi o sztukę a nie grafikę (inaczej: chodzi o grafikę a nie wąsko rozumianą technikę). Ekskluzywny izolacjonizm wsparty o warsztatową „tajemną wiedzę” może zaciekawić jednostki, ale nie szerszą publiczność odwiedzającą muzea sztuki współczesnej i badaczy otwartych na szersze pole humanistycznej refleksji. Brakuje odniesień do twórczości poza polskiej, może poza Robertem Rauschenbergiem (choć nie ma *Automobile Tire Print*, 1953), a przecież aż się prosi o Jaspera Johnsa czy o zestawienie prac Grzegorza Hańderka i późnego Sol le Wita, Günthera Ueckera ze Starczewskim, wskazania Fluxus, Nam June Paika, Gutai Group, Piera Manzoni (a nie tylko Yves Kleina). Nie podaję tych nazwisk czy grup po to, aby wskazać na inspiracje, związki itp., ale po to, żeby te zjawiska i autorzy, już osadzeni w siatce i wykładni sztuki współczesnej, pomogły tę siatkę do polskiej grafiki zastosować. Nie chodzi o zależności, wpływy, inspiracje, chodzi o pewien pułap teoretycznej wykładni, artystycznego pokrewieństwa, która pozwoli poznać wagę polskiej twórczości. Oczywiście wykładni mającej w Polsce własną artykulację, niezwykle ciekawą i wiele mówiącą.

Także odwołanie się przy interpretacji grafiki do kontekstu szerokiego pola polskiej współczesnej sztuki pozwoliłoby odejść od dowolności nieugruntowanych komentarzy (o czym było powyżej) trzymających się uporczywie warsztatowej specyfiki i trudnych do obrony psychologizmów. Przykład: „Jest w nich też [*objektach kinetycznych* Mariusza Pałki] zakodowane antropologiczne rozumienie samej grafiki i charakteryzującego ją procesu. Zgodnie z twórczą filozofią artysty pozostawia on w dziele ślad swej natury i osobowości. Staje się ono poniekąd jego odbiciem. Powołane do życia przejmuje jego cechy, wewnętrzną (duchową) i zewnętrzną (tkankową) organizację. Interwencja twórcy w materię (medium) łączy jej własny „genotyp” z jego osobowościowym kodem” (s. 327). Zestawienie z jakimkolwiek *tableau* Grzegorza Kowalskiego i jego kompozycją manipulacyjną z 1966 roku pozwoliłoby nadać pracom Pałki bardziej nośne znaczenia, uruchomić interesujący artystyczny dialog.

Są w pracy dra Dudzika ciekawe sugestie, z innego nie materialnego ale wciąż modernistycznego porządku, np. matrycy mentalnej (s. 99), która mogłaby stanowić taki pomost w stronę bardziej rozpoznawalnego w Polsce malarstwa. Stefan Gierowski od lat 70. głosił, że malarz maluje przez całe życie jeden obraz. Powtórzenie, chociaż lepiej odpowiadałaby tu modulacja, to jak dowodzi wspomniany Tomasz Załuski „konstytutywny wymiar kluczowych praktyk i zagadnień modernizmu”. *Węzeł* Marka Glinkowskiego aż się prosi o komentarz Pierre Nora z *Lieux de Mémoire* tłumaczony czasami jako właśnie węzeł i wprowadzający w kluczową dla współczesnej humanistyki problematykę miejsca i pamięci. „Topograficzny układ i sama idea węzła stają się nadrzędną matrycą” (s. 100). Glinkowski dostarcza jeszcze innych dodatkowych tropów prowadzących w stronę twórczości Roberta Kuśmirowskiego, a przede wszystkim w stronę krytyki instytucjonalnej, wyjście poza obszar warsztatowej grafiki (s. 333). Tu widziałbym większe możliwości przebicia graficznej bańki.

Dotkliwy jest w książce brak odniesień do historii polskiej grafiki, bo dopiero taka perspektywa pozwoliłaby ukazać znaczenie przykładów z omawianej publikacji. Nie jest jasne, jaki okres uważa autor za „współczesność”. Czy próby Janiny Giedroyć-Wawrzynowicz odbijania drzeworytu z białą farbą na czarnym papierze mieści się w polu zainteresowań habilitanta? Eksperymentowała dokładnie sto lat temu. Czy prezentacja klocków drzeworytniczych na wystawie pośmiertnej Skoczylasa można zaliczyć do źródeł dzisiejszego zainteresowania autonomią matrycy. A frotaż Jacka Antoniego Zielińskiego macew na kirkutach z przełomu lat 50. i 60. też wpisuje się w podobne „matrycowe” ujęcie? W książce tych przykładów nie znajdziemy. Skoro omawiana jest Kuryluk, to dlaczego nie ma „Śmietanki”? Czy nieobecność grupy „Wprost” spowodowana jest ich konwencjonalnym warsztatem czy polityczną tematyką? A może są już poza granicą „współczesności”. Postulat autora „uaktualnienia wiedzy o rodzimej grafice” (z autoreferatu) należałoby rozpocząć od przedstawienia stanu badań.

Przechodząc do końcowych wniosków chciałbym jeszcze raz podkreślić wiedzę habilitanta na temat współczesnego warsztatu polskich grafików, chociaż dotyczy ona w pierwszym rzędzie twórczości prezentowanej w tym stuleciu. Można rozważyć rozwiązanie, że wartością książki jest, mimo niezrealizowanych wyznaczonych celów, jej bogata zawartość. Jednak wybiórcza prezentacja grafik, wyraźnie sprofilowane ujęcie bez zarysowania chronologii i geografii polskiej grafiki czyni jednak z publikacji rodzaj kompendium a nie naukowego przedsięwzięcia. Brak jasno wyłożonych metodologicznych założeń (nie uważam za takie – uogólniając – wskazanie matrycy za wystarczające) skutkuje wewnętrznymi sprzecznościami. Analiza warsztatu na poziomie matrycy (z procesualnymi

konsekwencjami) nie przekłada się na wyjątkowy charakter interpretacyjnych wniosków. Są one ostatecznie budowane przez autora w oparciu o deklaracje samych twórców (niekoniecznie związane z praktyką warsztatową) bądź przez jego subiektywne odczytania. Przegląd różnych chwytów warsztatowych i ich systematyzacja w książce habilitanta bez odniesienia do szerszego kontekstu artystycznego, kulturowego czy społecznego i bez wskazania metodologicznych narzędzi, nie uważam za osiągnięcie naukowe na poziomie habilitacji.

Można byłoby przyjąć takie ograniczające ramy („warsztatowe arkana”), gdyby wykorzystując znajomości tajników warsztatu autor zaproponował (w obrębie koncepcji dzieła modernistycznego i z wykorzystaniem narzędzi teoretycznych związanych z takim ujęciem) szczególną ścieżkę interpretacji, jakiś metodologiczny konstrukt. Autor wyraźnie dystansuje się jednak od wszelkich teoretycznych rozważań. Wzięcie pod uwagę bogatego dorobku refleksji nad modernizmem pozwoliłoby też autorowi skuteczniej przerzucić pomost między ogólniejszymi ideami współczesnej humanistyki i tym samym „przełamać dosyć powszechne widzenie w niej [grafice] jedynie skostniałego, anachronicznego zestawu procedur i przepisów” (autoreferat). Nowoczesne narzędzia interpretacji na pewno pomogłyby przełamać izolację grafiki a jednocześnie teoretyczna „perspektywa modernizmu” pełniej wykorzystała by wiedzę autora o warsztacie.

Decydując się na negatywną ocenę książki dra Sebastiana Dudzika jako znaczącego osiągnięcia naukowego chciałbym dodać jeszcze jedną osobistą uwagę. To druga habilitacja jaką w ostatnich miesiącach została mi wskazana do oceny. Podobnie jak poprzednia charakteryzują się podobnymi wadami. W obu przypadkach autorzy posiadają dużą, wycinkową wiedzę na temat badanego przez nich materiału, ale nie posiadają narzędzi dla jego sprobematyzowania. Nie posługują się naukowymi strategiami z mocnym zapleczem w postaci teorii. Nie dysponują też (a może tylko ukrywają) szerszą wiedzą na temat kontekstów społeczno-kulturowych i politycznych, które – jak w przypadku książki *Język procesu we współczesnej grafice polskiej* – pozwoliłaby wybrzmieć znacząco właśnie „współczesności” a cząstkowym badaniom warsztatowym nadać badawczą rangę. Bo przecież to co habilitant nazywa „skostniałym, anachronicznym zestawem procedur i przepisów” umieszczone w innych obszarach współczesnej kultury może być odkrywczą i inspirującą, wyjątkową lożą wtajemniczonych, grupą nowoczesnych *dilettanti*, strażników wiedzy tajemnej. To osobna sieć, środowisko „wolne od powinności zewnętrznej” interesujące, gdyby pokazać je na szerszym tle przemian humanistyki i zróżnicowanej współczesnej kultury. To, że takie ujęcie nie zostało zasugerowane, a wprost przeciwnie, zostało ocenione negatywnie, wiele mówi nie

tylko o kondycji grafiki, ale także o stereotypowym obrazie współczesnej sztuki.

Oceniając pozytywnie dorobek badawczy, organizacyjny i dydaktyczny habilitanta muszę stwierdzić, że książka dra Sebastiana Dudzika *Język procesu we współczesnej grafice polskiej* przedstawiona jako znaczące osiągnięcie naukowe nie spełniają wymogów *Prawa o szkolnictwie wyższym i nauce* z dnia 20 lipca 2018 roku w zakresie uzyskania stopnia dra habilitowanego (art. 219 tejże ustawy).



Dr hab. Wojciech Włodarczyk

28 kwietnia 2023 roku