

Dr hab. Gabriela Świtek, prof. ucz.

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet Warszawski

ul. Prosta 69, 00–838 Warszawa

Warszawa, 27 kwietnia 2023,

Recenzja osiągnięć naukowych oraz rozprawy habilitacyjnej Doktora Sebastiana Dudzika *Język procesu we współczesnej grafice polskiej* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2022) w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego doktora habilitowanego

Doktor Sebastian Dudzik uzyskał stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie historii sztuki w 2006 roku na podstawie rozprawy doktorskiej *Kultura dworu biskupiego i mecenas artystyczny Hieronima Rozrażewskiego (1546–1600)*, napisanej pod kierunkiem Prof. dr. hab. Zygmunta Waźbińskiego i obronionej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 1999 roku Habilitant jest związany zawodowo z Katedrą Historii Sztuki i Kultury na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W latach 1999–2007 był zatrudniony tamże na stanowisku asystenta; od 2007 roku – na stanowisku adiunkta. Zainteresowania naukowe Doktora Sebastiana Dudzika obejmują dwa główne obszary – sztukę nowożytną i współczesną. Pierwszy obszar jest związany z tematyką rozprawy doktorskiej, a wcześniej pracy magisterskiej pt. *Mszały biskupa Hieronima Rozrażewskiego jako świadectwo osobowości fundatora oraz lokalnej tradycji w kościele potrydenckim (1546–1600)*. W 1998 roku Sebastian Dudzik uzyskał tytuł magistra ochrony dóbr kultury w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W obszar zainteresowań sztuką nowożytną wpisuje się kilka publikacji Habilitanta, które ukazały się po uzyskaniu stopnia doktora, a stanowiące pokłosie badań nad mecenasem biskupa Hieronima Rozrażewskiego, m.in. artykuł *Kultura muzyczna w kościołach diecezji wrocławskiej i na dworze biskupim w czasach Hieronima Rozrażewskiego* („Muzyka”, 2007) czy opublikowany w 2018 roku w czasopiśmie „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” artykuł „*Theatrum urbium italicarum*” Pietra Bertellego – przedsięwzięcie wydawnicze biskupa Hieronima Rozrażewskiego podczas jego podróży do Rzymu (zgodnie z aktualną listą Ministerstwa Edukacji i Nauki z grudnia 2021 roku, obu czasopismom

przyznano 100 pkt). W 2017 roku Doktor Sebastian Dudzik opublikował również kontynuację badań nad nowożytnym mecenate, czyli artykuł *Gdańskie zlecenia biskupa Hieronima Rozrażewskiego. Przyczynek do rozważań na temat klienteli introligatora S.S. w tomie Introligatorzy i ich klienci* (red. Arkadiusz Wagner, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017), szkoda jednak, że te badania prowadzone w ramach pracy nad doktoratem i kontynuowane po 2006 roku nie zostały opublikowane w formie monografii naukowej. Uzupełnić należy, że przed uzyskaniem stopnia doktora, w latach 2001–2004 Habilitant był współredaktorem pięciu tomów materiałów z sesji naukowych poświęconych sztuce nowożytnej a organizowanych przez Uniwersytet Mikołaja Kopernika (cztery tomy wraz z Prof. Tadeuszem J. Żuchowskim, jeden współredagowany z Prof. Krystyną Zielińską-Melkowską) oraz autorem dwóch artykułów opublikowanych w tychże tomach.

Po uzyskaniu stopnia doktora w 2006 roku Habilitant opublikował trzy monografie odzwierciedlające jego zainteresowania polską sztuką współczesną: *Jerzy Grabowski: Artist and the Universe*, przeł. Łukasz Mojsak, Anna Bednarczyk (Apostolicum Wydawnictwo Księży Pallotynów Prowincji Chrystusa Króla, Ząbki 2012); *Antoni Starczewski: artysta i uniwersum / Artist and the Universe*, przeł. Szymon Nowak (Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2014) oraz zgłoszoną jako główne osiągnięcie monografię *Język procesu we współczesnej grafice polskiej* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2022). Monografie Jerzego Grabowskiego oraz Antoniego Starczewskiego to przykłady opracowań biograficzno-krytycznych na podstawie badań w muzeach i instytucjach kultury. W monografii Starczewskiego Habilitant prezentuje działalność artysty w obszarze ceramiki, tkaniny artystycznej, ale i grafiki warsztatowej, zwracając uwagę na multiplikacje elementów kompozycyjnych. Wątki te powracają w kolejnych publikacjach, np. w tekście do katalogu *Antoni Starczewski, Idea zapisu linearnego* (red. Marta Kowalewska, Grzegorz Musiał, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 2022), a także w monografii *Język procesu we współczesnej grafice polskiej*.

Po uzyskaniu stopnia doktora Habilitant był współredaktorem (z Magdaleną Maciudzińską-Kamczyką) tomu *Hybrydowość w grafice. Medium w poszukiwaniu swego czasu i sensu* (Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2020) oraz redaktorem publikacji *Tożsamość i tradycja w grafice. Materiały sesji naukowej* (Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2009). Tomy te stanowiły efekty konferencji naukowych zorganizowanych przez Habilitanta w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu (2018 i 2009). W latach 2009–2022 Doktor Sebastian

Dudzik opublikował 23 artykuły w tomach pod redakcją, w tym dwanaście w wydawnictwach naukowych i muzealnych z aktualnej listy Ministerstwa Edukacji i Nauki (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Wydawnictwo Naukowe Semper). W latach 2007–2021 opublikował dodatkowo 21 artykułów w czasopiśmie, w tym pięć w czasopiśmie uwzględnionych w aktualnym wykazie Ministerstwa Edukacji i Nauki („Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”, „Muzyka”, „Sztuka i Dokumentacja”, „Zeszyty Artystyczne”), jeden w „Studia Waweliana” (wydawca: Zamek Królewski na Wawelu), jeden w czasopiśmie wydawanym przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie („Aspiracje: Pismo Warszawskich Uczelni Artystycznych”), a pozostałe – wpisujące się w krytykę artystyczną – w magazynie „Artluk. Sztuka na Spad”, wydawanym przez Stowarzyszenie Kulturalne ARTES w Poznaniu.

W latach 2007–2022 Habilitant wygłosił referaty na osiemnastu konferencjach, w tym sześciu międzynarodowych organizowanych w Polsce, w większości poświęconych grafice; nie ma w dorobku naukowym prezentacji na arenie międzynarodowej. W doborze tematów konferencji i wystąpień widać jednak wyraźne ukierunkowanie zainteresowań badawczych. Wykaz organizatorów konferencji, w których uczestniczył Habilitant, świadczy o specyfice badań nad polską grafiką współczesną. W większości badania te są połączone z namysłem nad współczesną praktyką artystyczną nauczaną na wydziałach grafiki, np. w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, Warszawie, Katowicach czy Poznaniu. Doktor Sebastian Dudzik z dużą konsekwencją prezentował referaty na konferencjach tematycznych, organizowanych przez ośrodki zajmujące się grafiką, co niewątpliwie przyczynia się do znaczącej rozpoznawalności dorobku Habilitanta w tym obszarze. Wspomnieć należy np. jego udział w międzynarodowej konferencji naukowej *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, zorganizowanej przez Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (2010), której pokłosiem jest publikacja prezentująca najważniejsze nurty badawcze grafiki dawnej i nowoczesnej. Ostatnio, w 2022 roku Habilitant wygłosił referat na międzynarodowym sympozjum naukowym *Łódzka grafika – specyfika i kontekst. 50. lat Katedry Grafiki Artystycznej* zorganizowanym przez Akademię Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Po uzyskaniu stopnia doktora Habilitant otrzymał stypendium Fundacji Lanckorońskich na przeprowadzenie kwerendy w archiwach rzymskich i watykańskich (2009). W 2008 roku wyjechał na 3. Biennale Młodych Artystów w Bukareszcie,

na zaproszenie Instytutu Polskiego. Kontakty zagraniczne Habilitanta związane są przede wszystkim z działalnością kuratorską i krytyczno-artystyczną, a także członkostwem (od 2016 roku) w Stowarzyszeniu Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Habilitant nie uczestniczył w projektach naukowych finansowanych ze środków krajowych (np. przyznawanych przez Ministerstwo Edukacji i Nauki, Narodowe Centrum Nauki) czy zagranicznych; nie ma w dorobku prezentacji na konferencjach naukowych organizowanych poza Polską.

Istotne w kontekście zainteresowań naukowych Habilitanta jest jego członkostwo w zespołach eksperckich i stała współpraca w zakresie organizacji najważniejszych, konkursowych przeglądów sztuk graficznych odbywających się w Polsce. W 2011 roku Habilitant był członkiem jury konkursowego i komitetu organizacyjnego „Imprint” Międzynarodowego Triennale Sztuk Graficznych im. Tadeusza Kulisiewicza w Warszawie, w 2012 i 2015 roku – członkiem jury konkursowego Triennale Grafiki w Katowicach, a w latach 2015–2018 – członkiem Rady Programowej tegoż Triennale. W 2022 roku był członkiem kapituły nagrody Arti Optimae Merenti, konkursu graficznego organizowanego przez Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu nad Wisłą we współpracy ze Stowarzyszeniem Intergrafia. Od 2016 roku Doktor Sebastian Dudzik jest członkiem (prezesem) Stowarzyszenia Intergrafia, jak również członkiem Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Udział Habilitanta w konferencjach naukowych oraz w gremiach konkursowych cyklicznych wystaw poświęconych grafice uznaję za aktywność naukową i organizacyjną, która świadczy o bardzo dobrej znajomości różnorodnych, lokalnych środowisk współczesnych polskich artystów-grafików. W działalność organizacyjną o znaczącym wpływie na obszar badań naukowych wpisuje się również aktywność Habilitanta jako kuratora wystaw polskiej sztuki współczesnej. W 2013 roku był on kuratorem wystawy w ramach XI Biennale Sztuki Graficznej Krajów Nadbałtyckich w Kaliningradzie. W polskich instytucjach kultury prezentował projekty kuratorskie czterokrotnie: w katowickim Rondzie Sztuki (2015), w Galerii Sztuki Współczesnej Elektrownia w Czeladzi (2019) oraz w toruńskiej Galerii Sztuki Wozownia (2021, 2022). Wiedzę o warsztacie graficznym popularyzował w latach 2014–2022 w ramach wykładów gościnnych w Galerii Sztuki Wozownia, Muzeum Narodowym w Warszawie, Bydgoskim Centrum Sztuki, Muzeum Narodowym w Poznaniu.

Jako główne osiągnięcie, zgodnie z art. 219 ust. 1. pkt 2a Ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, Doktor Sebastian Dudzik zgłosił monografię

naukową *Język procesu we współczesnej grafice polskiej* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2022, ss. 422). Jedną z zalet rozprawy jest jej przejrzysta struktura czyli podział na cztery główne części odzwierciedlające materialne aspekty i etapy powstawania obrazu graficznego. Jak zaznacza sam Autor, podjęty został tu wątek zasygnalizowany już przez Dorotę Folgę-Januszkowską, czyli dwoistości dzieła graficznego, którego materialnym urzeczywistnieniem jest nie tylko powielanie odbitki lecz także matryca (s. 18). We *Wprowadzeniu* docenić należy opis i analizę filmu Marka Glinkowskiego *Jak to jest zrobione?* (2012) stanowiącego refleksję nad warsztatem i statusem współczesnej grafiki, jak również inspirującego rozważania Habilitanta na temat procesu twórczego w grafice. We *Wprowadzeniu* otrzymujemy dość przekonujące wyjaśnienie tytułowego „języka procesu” oraz podkreślenie głównego problemu badawczego czyli „nakreślenia obrazu współczesnej polskiej grafiki obserwowanej przez pryzmat działań wykraczających poza standardowe, tradycyjne wykorzystanie procesu” (s. 16). Ten problem jest konsekwentnie omawiany w kolejnych rozdziałach, a kulminacją owego wyjścia poza tradycyjny proces twórczy jest analiza instalacji graficznych (np. *Bloku* Grzegorza Hańderka z 2015 roku) w czwartym rozdziale monografii. Pewien niedosyt pozostawia we wstępie dość skrótowe omówienie stanu badań, poświęcone przede wszystkim polskim publikacjom, a także naszkicowanie perspektyw metodologicznych, choć za przekonujące – jednak nie w pełni wykorzystane w dalszych częściach rozprawy – tropy uznaję wprowadzenie do refleksji o procesie graficznym rozważań Georges’a Didi-Hubermana (interesujące byłoby zestawienie jego pojęcia „połaci” malarskiej z „tkankowością farby”, o której pisze Habilitant), czy elementów antropologii obrazu Hansa Beltinga (s. 13–16).

W części I. *Matryca w procesie. Zmiany statusu i różne poziomy obecności*, Habilitant wydobywa matrycę „z cienia” (s. 28), „ujawnia” ją (s. 80) z procesu powstawania dzieła graficznego i historycznej refleksji nad jej statusem jako podłoża i rzeczy, zwracając uwagę na odmienne sposoby potraktowania materiału matrycy – drewna i metalu. Przekonującym wątkiem w tej części jest np. argument o przełamywaniu „tendencji eliminowania śladów matrycy na rzecz eksponowania autonomicznej natury powstającego z niej obrazu” (s. 35). Trafne w tym kontekście jest przywołanie w monografii „rzeźbiarskiego” oraz „naskórkowego” sposobu opracowania drzeworytniczego klocka jak i powrotu pod koniec XIX wieku zainteresowania drzeworytem np. w twórczości Muncha i Gauguina (s. 34–37). Na

tym tle Autor omawia kilka starannie wybranych dzieł polskich grafików z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku (np. prace Heleny Krażowskiej-Knotowej, Stanisława Dawskiego, Jerzego Piotrowicza), ale też uwypukla współczesne kontynuacje podobnego traktowania matrycy, np. w drzeworytach Bogdana Migi (ASP w Krakowie) i Michała Rygielskiego z UMK w Toruniu (s. 45–46). W części pierwszej odnaleźć można też niekiedy bardziej rozbudowane i wnikliwe analizy poszczególnych dzieł; do takich zaliczyłabym analizę drzeworytu *Matka* (1960) Krystyny Wróblewskiej (s. 50–52). Lektura już pierwszej części monografii nie pozostawia wątpliwości co do tego, że Autor jest bardzo dobrze zaznajomiony z twórczością wielu polskich grafików reprezentujących różne pokolenia i ośrodki artystyczne; odzwierciedlają to również jego liczne publikacje krytyczno-artystyczne, eseje do katalogów wystaw indywidualnych czy teksty do katalogów cyklicznych wydarzeń, takich jak różne edycje triennale grafiki. Przyjęcie przez Autora monografii strategii doboru omawianych dzieł – ze względu na różnorodne sposoby traktowania matrycy – jest ciekawym zabiegiem metodologicznym, choć występującym w literaturze przedmiotu. Jednak odnosi się niekiedy wrażenie, jakby przywoływane dzieła istniały poza czasem i narracją historyczną, poza politycznymi, społecznymi i pokoleniowymi uwarunkowaniami twórczości artystycznej w dobie PRL i okresie po transformacji, poza nurtami abstrakcji czy figuracji, i tak jak gdyby powstawały niezależnie od specyfiki szkół i środowisk artystycznych (a przecież Habilitant pisał w katalogach wystaw np. o toruńskiej szkole grafiki). Przykładem wspomnianego wyabstrahowania jest dość nagłe zestawienie uwag na temat drzeworytniczej matrycy Jerzego Panka z opisem obiektu graficznego *Babilon II* (2008) Andrzeja Bobrowskiego (s. 84–85). Innym przykładem zestawienia nazwisk, pozostawionych bez dookreślenia różnic pokoleniowych czy środowisk artystycznych, jest uwaga: „Ze względu na specyfikę wykorzystania obiektowego potencjału matrycy i stosunek do procesu graficznego chciałbym przywołać tu realizacje czterech twórców różnych generacji: Andrzeja Nowickiego, Jarosława Sierka, Michała Rygielskiego oraz Macieja Januszewskiego” (s. 88). Nadmienię jednak, że *Kula Koheleta* Andrzeja Nowickiego (2014) stanowi w kontekście argumentu Habilitanta bardzo dobrą ilustrację rzeźbiarskiego a nawet performatywnego charakteru matrycy-obiektu we współczesnej grafice przekraczającej granice tradycyjnie definiowanego medium (do kwestii performatywnego potencjału grafiki – procesu drukowania – Autor powraca w części drugiej, s. 180–210). Tak więc rozumiem przyjętą w części pierwszej i w całej monografii formułę narracji – nawiązującą do tytułu „język

procesu”, niemniej jednak brakuje niekiedy chronologicznej systematyzacji omawianych zjawisk czy namysłu nad kategorią „współczesnej sztuki polskiej”, również zawartej w tytule monografii. Dobór dzieł wzmiankowanych w części pierwszej wskazywałby na to, że tytułowe określenie „współczesna” odnosi się właściwie do wszelkich zjawisk w polskiej grafice od lat sześćdziesiątych XX wieku. Ale przecież czym innym była „współczesność” np. dla Ireny Jakimowicz publikującej w 1975 roku tom *Współczesna grafika polska* (zob. przypis 25 w monografii, s. 49), a czymś innym jest to określenie czasowe dla kolejnych pokoleń historyków sztuki badających zjawiska artystyczne XXI wieku.

W drugiej części monografii pt. *Druk i ślad. Drukowanie, matrycowanie oraz projekcja jako różne drogi ujawniania obrazu*, Autor analizuje potencjał drukowania uznawanego dotychczas za „czynność typowo rzemieślniczą” (s. 115), poszukując rozwiązań wykraczających poza tradycyjne pojmowanie relacji między matrycą a odbitką w twórczości graficznej polskich artystów. Trafnie wyeksponowana została w tej części kwestia multiplikacji, np. w odniesieniu do kompozycji Andrzeja Dudka-Dürera, Krystyny Piotrowskiej, Violi Tycz, Tomasza Barczyka i Judyty Bernaś, choć – podobnie jak w pierwszej części monografii – mam wrażenie, że rozważania o formalno-technicznych strukturach dzieł („aspektach technicznych”, s. 128) przesłaniają niekiedy inne możliwe warstwy znaczenia i różnice między nimi. „Strategia matrycowego powielenia” łączy bowiem tak różne znaczeniowo portrety Krystyny Piotrowskiej z literniczymi kompozycjami Tomasza Barczyka. W części drugiej Autor wprowadza również m.in. pojęcie projekcji, które uznaje za „jedno z oczywistych narzędzi przekazu” we współczesnej grafice artystycznej (s. 140). Zwraca on uwagę (dość pobieżnie i skrótowo) na wiele obszarów znaczenia tego słowa, np. jako kartograficzne odwzorowanie czy psychologiczny mechanizm obronny, lecz ostatecznie, omawiając m.in. prace Grzegorza Banaszkiewicza (s. 142–149), powraca przecież do podstawowego znaczenia jakim jest rzutowanie (na ekran). Docenić jednak trzeba w tej części monografii wybór dzieł, które – tak jak np. *Sinfonia Varsovia – Ruch obrazu* Darka Gajewskiego (2014) udanie ilustrują współczesne tendencje w grafice polskiej, czyli m.in. multimedialne instalacje łączące elementy technik graficznych z projekcjami. I tu pozostaje się zgodzić z argumentem, że przykłady te są przejawem istotnych przeobrażeń medium graficznego, wynikającym z „zastąpienia stałego wydruku efemeryczną w swej naturze projekcją” (s. 163). Rozdział *Druk, matrycowanie i performatywność w sztuce graficznej*, zamieszczony również w części drugiej monografii, przypomina m.in. o działaniach artystów

krakowskich Janusza Kaczorowskiego i Wincentego Dunikowskiego-Duniko. Szkoda, że nie uwzględniono w bibliografii monografii Krzysztofa Siatki, *W kierunku sztuki ukrytej. Historia Janusza Kaczorowskiego* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2019) i *Neoawangarda w Krakowie. Lata siedemdziesiąte* (Universitas, 2021). Niemniej jednak, „matrycowanie” Kaczorowskiego i *Wspólny druk oddechem* Dunikowskiego-Duniko stanowią tu odpowiedni punkt wyjścia do rozważań na temat współczesnych kontynuacji „graficznych” performansów z lat siedemdziesiątych XX wieku. W tym kontekście za inspirujące, przywołane przez Autora przykłady uważam cykl *Body Printing* Anki Leśniak (realizowany od 2007 roku) czy *100 dotyków* Zuzanny Dyrdy, instalację graficzną połączoną z performansem (2019).

Część trzecią, pt. *Farba i podkład drukowy. Naskórek i ciało grafiki*, otwierają uwagi m.in. o różnorodnych podkładach drukowych zastosowanych w pracy Roberta Rauschenberga *Ringer* (1974), takich jak jedwab, satyna, etamina i papierowa torba (s. 213). Autora interesują tu elementy, które, jak to określa, „odgrywają wobec obrazu rolę służebną” (s. 214), czyli materialność farby i podkładu. Stąd też powraca on do analizy sposobów drukowania w *Czarnych formach* (1960) Jana Berdyszaka (nanoszenie farby o różnej gęstości, wielokrotny zadruk) czy do omówienia fakturalności dzieł Haliny Chrostowskiej. Częścią procesu graficznego może też być wyrabianie podłoża, wytwarzanie papieru, dodawanie do pulpy różnych składników; przykładami przywołanymi przez Autora są prace Marka Jaromskiego czy Doroty Jonkajtis. Jednym z przykładów doskonale ilustrujących argumenty zawarte w części trzeciej jest cykl *Resuscytacja* Kamila Zaleskiego. Analiza specyficznego procesu graficznego – zastąpienie farby płynną czekoladą i drukowanie na blokach cukru – jest tu połączona z refleksją na temat funkcji życiowych człowieka i cukru jako zwodniczego źródła energii (s. 245–247). Osobny, ostatni podrozdział tej części poświęcono transparentnym podkladom drukowym (np. w twórczości Ewy Walawskiej czy Marty Czarneckiej-Tokarz), co daje się odczytywać jako przemyślany argument dotyczący materialnych aspektów procesu graficznego i dematerializacji podkładu – przejście od gęstej pulpy papierowej ku kruchym blokom cukrowym i transparentnym fragmentom pleksi.

Część czwarta, *Druk jako przystanek przed dalszą drogą. Tkankowe i komponentowe funkcje odbitki*, zawiera analizy wybranych dzieł, w których można dostrzec wtórne wykorzystanie odbitki graficznej. I choć mam wrażenie, że w porównaniu z poprzednimi rozważaniami o farbie i podkładzie, tę część charakteryzuje mniejsza spójność narracji, to

jednak przyjmuję konstatację Habilitanta, że „aspekty technologiczne i techniczne oraz materiałowe w «recyklingowych» realizacjach graficznych pozostają najczęściej poza zainteresowaniem obserwatorów i krytyków współczesnego życia artystycznego” (s. 279). Wtórne użycie grafik Autor analizuje m.in. na przykładzie kilku prac Ewy Kuryluk, ale też w odniesieniu do twórczości Krzysztofa Kuli, jego obiektów i instalacji jako form graficznego obrazowania (s. 292–293), czy autooffsetów Jana Berdyszaka (s. 298–299). W tej części powraca kategoria instalacji graficznej, ale w nieco innym ujęciu – jako przestrzenna odmiana kolażu graficznego, komponowanie w przestrzeni prac z wielu odbitek, „graficzne puzzle” (s. 310). Otrzymujemy więc skrupulatne opisy technologiczne oraz analizy obiektów kinetycznych Mariusza Pałki, instalacji graficznych Teodora Durskiego (s. 337–348) czy Grzegorza Hańderka (s. 350–358). W ostatnim podrozdziale czwartej części, pt. *Graficzny komponent w grze sztuki*, przedstawiono sporo przykładów dzieł polskich artystów, w których – jak wykazuje Autor – wykorzystanie elementów grafiki czy graficznych procesów technologicznych stanowi o ich multimedialności. Autor analizuje więc takie przypadki, które niekiedy zbyt ogólnikowo określane są mianem „technik mieszanych”, podejmując jednocześnie wysiłek doprecyzowania i dookreślenia graficznych technik, materiałów oraz procesów. I tak, w kręgu analiz znalazły się np. prace Izabelli Gustowskiej (płótno światłoczułe na konstrukcji drewnianej), instalacja rzeźbiarsko-graficzna Andrzeja Bednarczyka *Pole Narcyzów* (odlew, druk, papier, monitory, s. 374–375), czy technologiczne eksperymenty łączenia technik graficznych z ceramicznymi w twórczości Małgorzaty ET BER Warlikowskiej (prace graficzno-rzeźbiarskie, powstające np. w wyniku przenoszenia odbitki graficznej na podłoże ceramiczne, s. 378–380).

Podsumowując uwagi dotyczące rozprawy habilitacyjnej Doktora Sebastiana Dudzika, jest ona niewątpliwie świadectwem bardzo dobrej znajomości różnych środowisk polskich artystów-grafików oraz dawnych i współczesnych technik i terminologii sztuk graficznych. Dobrze oceniam ogólną strukturę pracy odzwierciedlającej proces graficzny (matryca, druk, farba i podkład, odbitka), co sprawia, że książka jest współczesnym studium materialności grafiki. Doceniam również wybór wielu omawianych dzieł, trafnie ilustrujących problemy poruszane w poszczególnych częściach monografii, która zbiera, porządkuje i rozwija wiele wątków podejmowanych już przez Habilitanta w ciągu jego wieloletnich badań nad grafiką warsztatową (zob. np. tom *Hybrydowość w grafice. Medium w poszukiwaniu swego czasu i sensu*). W *Zakończeniu* Habilitant zaznacza, że jego zamiarem było przybliżenie specyfiki

warsztatowej współczesnej polskiej grafiki (s. 389); przypomnijmy, że książkę otwiera opis filmu *Jak to jest zrobione?* Marka Glinkowskiego. Postulat ten został zrealizowany, choć zabrakło rozwinięcia argumentów metodologicznych dotyczących np. współczesnego przekraczania granic grafiki, które przecież dotyczy wielu innych mediów. Skoncentrowanie na warsztacie graficznym jako motywie przewodnim książki postrzegam i doceniam jako swoistą rewizję „ikonologicznej triady” (opis, analiza, interpretacja), tak jakby postulowano konfrontację historyczno-artystycznych „wielkich interpretacji” z muzeologicznymi realiami tzw. *technical art history*. Wychodząc od skrupulatnych opisów warsztatu, monografia Doktora Sebastiana Dudzika nakłania historyków sztuki do powrotu do rudymentów, do technik i terminologii sztuk wizualnych, które – jak to wykazał Habilitant – wymagają zwłaszcza od badaczy sztuki współczesnej nieustannej aktualizacji pojęć opisowych i kategorii wartościujących, niezbędnych w dalszych etapach analiz i interpretacji. Pozwolę sobie na koniec na uściślenie kilku kwestii redakcyjnych. Na stronie 60 monografii pomyłkowo podano imię Ryszarda Gieryszewskiego (jako Andrzej; zob. też poprawnie zapisane imię w indeksie nazwisk, s. 435). Na stronie 68, w tekście głównym pojawił się „Marian” Opałka, tuż przy opisanej fotografii nr 26: „Roman Opałka, *Z wnętrza ...*, 1969” (zob. też indeks nazwisk, s. 438). Na stronie 84 w tekście głównym widnieje „Jan” Panek, podczas gdy w odniesieniach do tego passusu znajdziemy poprawne zapisy (przypis nr 61, monografia Krystyny Kulig-Janarek, *Jerzy Panek (1918–2001)* Kraków 2006; indeks nazwisk, s. 439). Friedrich Nietzsche został zapisany jako „Nietsche” – zarówno w tekście głównym jak i w indeksie nazwisk (s. 308 i 438); Autor cytuje tu tekst Janusza J. Cywickiego *Zgnieciony błękit*, towarzyszący wystawie jego instalacji w Biurze Wystaw Artystycznych / Galerii Sztuki Współczesnej w Przemyślu (2014). Przedstawione powyżej uwagi krytyczne nie wpływają jednak ostatecznie na ogólną pozytywną ocenę rozprawy, która stanowi dobrze ustrukturyzowany przegląd najnowszych zjawisk w polskiej grafice, zawierający również spójne analizy materialnych aspektów procesów graficznych.

Biorąc pod uwagę zarówno przedstawione osiągnięcia naukowe jak i wskazaną jako główne osiągnięcie monografię *Język procesu we współczesnej grafice polskiej* uznaję je za znaczny wkład w rozwój dyscypliny nauki o sztuce. Tym samym stwierdzam, że Doktor Sebastian Dudzik spełnia określone w Ustawie wymagania niezbędne do uzyskania stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce.