

Warszawa 21.03. 2023

Dra hab. Luiza Nader prof. uczelni
Wydział Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37/39
00-379 Warszawa

Recenzja monografii naukowej *The Pictures Generation. Sztuka i krytyka w czasach przełomu* (Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2022) oraz dorobku naukowego, dydaktycznego i organizacyjnego dr Filipa Pręgowskiego.

Dr Filip Pręgowski od 2020 r. pracuje jako adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej na Wydziale Sztuk Pięknych UMK, od 2012 r. uczy na Wydziale Sztuk Pięknych UMK. W latach 2018-2020 zatrudniony był jako asystent w Zakładzie Sztuki Nowoczesnej, Wydział Sztuki UMK. Dysertację doktorską *Malarstwo Francisca Bacona. Między tradycją a eksperymentem*, obronił w 2009 r. (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Sztuk Pięknych). W swoim dorobku naukowym posiada m.in. dwie książki - *Francis Bacon: metamorfozy obrazu*, (Warszawa 2011) oraz *The Pictures Generation: sztuka i krytyka w czasach przełomu* (Toruń 2022), osiem recenzowanych publikacji naukowych i dziesięć rozdziałów w monografiach naukowych. Łącznie zatem od roku 2009 dr Filip Pręgowski napisał 18 artykułów naukowych i opublikował 2 monografie naukowe, z czego jedna przedstawiona jest jako podstawa ubiegania się o tytuł doktora habilitowanego. Ponadto, od 2005 r. dr Filip Pręgowski wykazał udział w jednej konferencji międzynarodowej (University of St Andrews, Wielka Brytania, 2022) i w dziewięciu konferencjach krajowych. Siedem ze wspomnianych konferencji miało miejsce już po obronie doktoratu i odbywało się w Toruniu (organizowane lub współorganizowane przez UMK). Między rokiem 2005 a 2022 dr Filip Pręgowski wygłosił cztery wykłady: na zaproszenie Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata (Warszawa 2022); na zaproszenie Wydziału Malarstwa i Rysunku ASP w Poznaniu (dla doktorantów) (listopad 2016); na zaproszenie Zakładu Etyki Instytutu Filozofii UMK w Toruniu; na

zaproszenie Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy. Dr Filip Pręgowski jest członkiem Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata (i wiceprezesem oddziału toruńskiego PISnSS), członkiem Sekcji Polskiej AICA. Dr Filip Pręgowski w swoim dorobku ma również osiągnięcia jako malarz, aktywny jest również jako grafik, ilustrator książek i konserwator zabytków.

Wskazana przez dr Filipa Pręgowskiego jako podstawa ubiegania się o tytuł doktora habilitowanego w dyscyplinie nauki o sztuce książka *The Pictures Generation. Sztuka i krytyka w czasach przełomu* poświęcona została zarówno dyskursom, jak i *milieu* artystek i artystów, krytyczek i krytyków oraz historyczek i historyków sztuki działających w Stanach Zjednoczonych w latach 70. i 80. XX w., powiązanych ze sobą nie tylko poprzez wystawę *Pictures* (1977, kurator Douglas Crimp), ale przede wszystkim przez krytyczne praktyki i teorie dekonstruujące przestrzenie szeroko rozumianego pojęcia i fenomenu *obrazu*. Publikacja składa się ze wstępu, dziesięciu rozdziałów, zakończenia, bibliografii oraz skromnego zestawu ilustracji.

We wstępie cel swojej pracy dr Filip Pręgowski definiuje następująco: „Zadaniem, które sobie postawiłem, jest przedstawienie przykładów sztuki artystów generacji Pictures na tle wypowiedzi krytyków, którzy byli nią szczególnie zainteresowani w czasie, gdy powstawała, oraz angażowali się w jej analizy i interpretacje. Moim celem nie była współczesna rewizja sztuki i krytyki spod znaku The Pictures, ale przede wszystkim rekonstrukcja towarzyszącego jej dyskursu artystycznego, według pewnych porządkujących ją schematów”. [s. 22] Dr Filip Pręgowski nie problematyzuje kategorii rekonstrukcji ani też nie precyzuje jej rozumienia. Tymczasem właśnie kategoria historycznej „rekonstrukcji” (i dodam - łącząca się z nią kategoria „faktu historycznego”) jest kategorią, wokół której wciąż toczą się dyskusje i która wielokrotnie podlegała krytyce przeprowadzanej np. m.in. przez Haydena White’a, a w kontekście polskim przez Jerzego Topolskiego i Ewę Domańską - wobec której Autor powinien się ustosunkować. Dr Filip Pręgowski posługuje się określeniem badanego przez siebie zjawiska artystycznego, wprowadzonym przez Douglasa Eklunda w wystawie i katalogu *The Pictures Generation 1974-1984* (2009). „[...] pojęcie The Pictures Generation ma charakter umowny i retrospektywny. Zawdzięczamy je wystawie Eklunda, która dokonała systematyzacji twórczości artystów reprezentowanych na pokazie w Artists Space w 1977 roku, poszerzając to środowisko o krąg ich rówieśników z CalArts oraz Buffalo State College; twórców współpracujących na przełomie lat 70. i 80. XX wieku przy różnych projektach i realizujących wspólne wystawy” [s. 26]. Studiując katalog wystawy *The*

Pictures Generation 1974-1984 (2009) zawierający bogaty materiał wizualny i teksty będące wynikiem badań Douglasa Eklunda odnoszą wrażenie, że książka autorstwa dr Filipa Pręgowskiego została w dużej mierze oparta właśnie na tej publikacji zarówno jeśli chodzi o omawiane *case studies*, jak i ujęcia historyczne i interpretacyjne. W propozycji dr Filipa Pręgowskiego brakuje krytycznego stanu badań i omówienia przynajmniej najważniejszych tekstów ujmujących historycznie opisywany temat. Trudno zatem stwierdzić w jaki sposób i w jakim zakresie Autor korzysta z badań Douglasa Eklunda, jakie wprowadza korekty, jakiego rodzaju nowe ustalenia wnosi, jak poszerza badawcze perspektywy (prócz zdawkowego wskazania, że za zmierzch *The Pictures Generation* należałoby traktować wystawę „*The Hot Four: Get Ready for the Next Art Stars*” reprezentującą nurt neo-go [Sonnabend Gallery, Nowy Jork, 1986] oraz, że w przypadku niektórych artystek i artystów postawa artystyczna reprezentowana przez *The Pictures Generation* trwała również w latach 90. XX w. i przez pierwsze dekady XXI w.). Mam nadzieję, że Autor wyraźnie wskaże swój wkład w stan badań nad *The Pictures Generation* i innowacyjność swojego ujęcia metodologicznego w kontekście omawianej problematyki podczas kolokwium habilitacyjnego.

W rozdziale pierwszym *Obraz sytuacji* Autor, za Jeanem Baudrillardem, zwraca uwagę na schizofreniczny charakter i mediatyzację rzeczywistości oraz pojęcie medium jako kluczowe dla artystek i artystów lat 70 i 80 XX w. Następnie przywołuje performans *Americans on the move* Laurie Anderson (*The Kitchen*, Nowy Jork, 1979), który odczytuje w kontekście artykułu Craiga Owensa *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* (1980). Zauważa zwątpienie w możliwości reprezentacji obecne zarówno w pracy artystycznej, jak i tekście i wskazuje na wcześniejsze symptomy kryzysu znaczenia obecne m.in. w tekście Leo Steinberga *Other Criteria* (1972). Zwraca uwagę na zwrot dokonujący się w sztukach wizualnych: od natury ku kulturze i dyskursowi artystycznemu oraz strukturujące je instytucje, ideologie i ekonomie oraz na wykorzystywanie taktyki subwersji [s. 36-37]. Zwraca również uwagę na kontekst neoekspresjonizmu w latach 80. XX w. i nurtów spokrewnionych, opisuje scenę nowojorską (graffiti, neo-geo), a także na neokonserwatywny zwrot wśród nowojorskich intelektualistów (Donald Kuspit, Suzi Gablik, Barbara Rose), streszcza poglądy Barbary Rose (podkreślanie m.in. oryginalności, indywidualności, zdolności do syntezy). [s. 42]. Na tym tle wyraziście wybrzmiewa polemika toczona przez Douglasa Crimpa z Rose, którą Autor przytacza. W polemice tej wykazuje, że to właśnie medium fotografii jest definiowane przez Crimpa jako przestrzeń

postmodernistycznego przełomu: krytyki, zmitologizowanej figury artysty, dzieła, uniwersalnych tematów, tradycji, transcendencji itp. Fotografia, pisze Filip Pręgowski, dzięki swojej heterogeniczności, paradoksalności, łączeniu kultury niskiej i wysokiej – stała się medium krytyki modernizmu rozwijanej przez środowiska związane z The Pictures Generation. Wskazuje również na teoretyczne inspiracje artystek/artystów i krytyczek/krytyków – pisma Waltera Benjamina (zwłaszcza esej *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*) i Rolanda Barthesa (zbiory *Mitologie* oraz *Retoryka obrazu*). Wskazuje również na moment kryzysu wśród krytyczek i krytyków związanych z „Artforum” (kontrowersyjna fotografia Lyndy Benglis w numerze czasopisma „Artforum”, 1974), odejście części zespołu i zarazem uformowanie przez Rosalind Krauss i Annette Michelson magazynu i środowiska „October” (1976).

W rozdziale drugim *Generacja obrazów* Autor skupia się na wystawie *Pictures* z 1977 r. Doskwierającym brakiem tego rozdziału jest zarówno pominięcie analizy tekstu Crimpa, kluczowego przecież dla The Pictures Generation, jak i brak próby rekonstrukcji samej wystawy, co biorąc pod uwagę założenia pracy przedstawione we *Wstępie* uważam za kluczowe (nawet jeśli pojęcie „rekonstrukcji” przyjmuję jako kontrowersyjne). Autor jedynie przytacza słowa krytyka, jak również wymienia nazwiska artystek i artystów biorących udział w *Pictures* (Artists Space, Nowy Jork, 1977), natomiast samej wystawie nie poświęca uwagi. Wskazuje na wspólny mianownik środowiska *Pictures* wyznaczany przez taktyki takie jak zawłaszczanie, subwersja, cytat, użycie alegorii, krytyka reprezentacji; na teorie, które zasilają zarówno praktykę artystyczną, jak i krytyczną: Waltera Benjamina, Rolanda Barthesa, Michela Foucault, Guy Deborda. Krytyka pojęcia autora, oryginalności, semiotyczne analizy kultury w duchu *Mitologii* i *Retoryki obrazu* Barthesa, obnażanie struktur patriarchalnego widzenia za feministycznymi lekturami m.in. tekstami Laury Mulvey, ujawnianie i neutralizowanie spektaklu - wypełniały, wskazuje dr Filip Pręgowski, uniwersum humanistyki tego czasu, wpływając na sztukę i ściśle z nią związaną krytykę. Autor śledzi również genealogię artystek i artystów związanych z The Pictures Generation – The California Institute of Arts, uczących tam pedagogów i pedagożki (przede wszystkim twórczość Johna Baldessariego) związanych ze sztuką konceptualną, niekonwencjonalne programy nauczania i atmosferę. Opisuje następnie artystyczną scenę Nowego Jorku w latach 70. i 80. i kluczowe miejsca dla artystek i artystów, których utożsamia z The Pictures Generation m.in. galerie Artists Space, Metro Pictures, The Kitchen Center.

Rozdział trzeci dedykowany jest pojęciu zawłaszczania. To zdecydowanie najmocniejsza część książki Filipa Pręgowskiego. Autor streszcza teksty Benjamina H. D.

Buchloha *Allegorical procedures. Appropriation and montage in contemporary art*, opublikowany w „Artforum” w 1982 r. (i podaje przykłady taktyki zawłaszczenia m.in. prace Marcela Broodthaersa, Daniela Burena czy Allena Ruppersberga) oraz Douglasa Crimpa *Appropriating Appropriation* (1982). W tym drugim przypadku wskazuje na pęknięcie zarówno pojęcia postmodernizmu na postmodernizm subwersywny i regresywny, na strategię zawłaszczenia owocującą eklektyzmem - bezkrytycznie traktującą przeszłość i takie, które wykorzystują „historyczne formy w nowym kontekście materiałowym”. [s. 83] Tekst Crimpa zderza Autor z późniejszym tekstem Donalda Kuspita ukazując odwrócenie niemal lustrzane odwrócenie ocen twórczości Sherrie Levine, przy zachowaniu podobnych kryteriów, w tym drugim tekście. W dalszej części rozdziału dr Filip Pręgowski zajmuje się analizą twórczości Sherrie Levine, bazującej na zawłaszczeniu, wykazując pokrewieństwa i świadome nawiązania jej twórczości do stanowiska Rolanda Barthesa w *Śmierci autora*, a także wskazując na różne poziomy ambiwalencji w twórczości artystki m.in. na podważanie autorstwa, naruszanie praw autorskich, krytykę męskiego podmiotu, a jednocześnie melancholijny aspekt jej prac. To przykład świetnej analizy prac artystycznych splatający teksty, dzieła i ich interpretacje, choć brakuje w tym fragmencie nowego rozczytania kategorii i pojęć aktywnych w latach 70. i 80., poddania ich rewizji i uaktualnieniu. Takiej metarefleksji nad językiem amerykańskiej krytyki lat 70. i 80. XX w. brakuje zresztą w całej książce. Ostatnie podrozdziały poświęcone zostały twórczości Richarda Prince opartej o refotografię, w której Autor upatruje m.in. praktyk wizualnych analogicznych do semiotycznych analiz Barthesa.

Rozdział czwarty *Obrazy alegoryczne* to przede wszystkim analizy prac Troya Bauntucha w ścisłym powiązaniu z tekstami Craiga Owensa *The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism* („October”, 1980), Benjamina Buchloha i Douglasa Crimpa. W centrum rozważań dr Filipa Pręgowskiego leży kategoria alegorii, procedur alegorycznych. Śledząc praktykę malarską Brauntucha, za przywołanymi autorami, zwraca uwagę na „ryzyko popadnięcia dekonstrukcyjnej i krytycznej sztuki w fetyszystyczną estetyzację” [s. 117], na cienką linię dzielącą krytykę od zauroczenia (w przypadku Brauntucha) m.in. zauroczenia estetyką nazizmu. Za Baudrillardem zdaje się sugerować, że właśnie nazizm, wojna jest tym fragmentem rzeczywistości, który powraca (jak trauma) w produkcji kulturowej m.in. Brauntucha (ale nie tylko, również innych artystów The Pictures Generation) jako „wyestetyzowany produkt należący do sfery hiperrzeczywistości”. [s. 120] Kolejne podrozdziały poświęca Laurie Simmons, Jamesowi Casebere upatrując w nich (na co zwrócił uwagę już Craig Owens) barthesowskiej formuły „trzeciego sensu”, korespondującej z

procedurami alegorycznymi: m.in. „tematyzację spojrzenia”: konwencja, umowność, sztuczność [s.126].

Rozdział piąty *Obrazy spektakularne* poświęcony jest twórczości Roberta Longo. Badacz rozpatruje prace artysty pod kątem problematyki spektakularyzacji rzeczywistości. Szczególny nacisk kładzie na komponenty telewizji, telewizyjności obecne w performansach Longo. Do fenomenu telewizji przykłada pojęcie heterotopii Michela Foucault, stosując je jednocześnie wobec performansów artysty. O ile telewizja jako heterotopia może wydać się koncepcją interesującą, o tyle performanse wykorzystujące telewizję jako heterotopie – wymagają szerokiego interpretacyjnego uzasadnienia. Tymczasem Autor poświęca temu zagadnieniu dosłownie trzy słowa, a następnie w performansach Longo wskazuje na pokrewieństwo heterotopii kompensacji i debordowskiego spektaklu nie uzasadniając jednak w żaden sposób swojej myśli o pokrewieństwie obu fenomenów. Kolejny fragment zawiera zupełnie nie dopełnione, nierozwinięte wątki dotyczące pojęcia spektaklu (Debord), ruchomego obrazu (Crary), percepcji i pamięci (Bergson), doświadczeniu zbiorowemu i libidinalnym relacjom (według Freuda), które je kształtują. Fragment ten jest chaotyczny, wątki nierozwinięte, zestawione ze sobą pobieżnie i nieprzekonująco (s. 140-142). Kolejny podrozdział *Trzy rodzaje spektaklu* Autor rozpatruje performanse Roberta Longo za koncepcjami Guya Deborda, upatrując w twórczości artysty odtworzenia spektaklu skoncentrowanego (*Sound Distance of a Good Man, Surrender*). Następnie wskazuje, że „jeśli spektakl stanowi polityczne narzędzie indoktrynacji, można również wykorzystać jego techniki i narzędzia przeciwko indoktrynującemu systemowi, ujawniając warunki i mechanizm jego funkcjonowania” (s. 146). „To oczywiście strategia konkurencyjna dla politycznego radykalizmu każącego całkowicie odrzucić spektakl, ale właśnie z tego powodu obarczona jest ogromnym ryzykiem” (s. 147) „[...] subwersja graniczy ze współdziałaniem, a granica ta jest bardzo płynna; artysta w ramach uczestnictwa w oficjalnym obiegu, dysponując legitymacją instytucjonalną, może bowiem utożsamić się z dekonstruowanym zjawiskiem” (s. 147). Wskazuje na ambiwalencję tego rodzaju w kręgu artystek i artystów The Pictures Generation i stwierdza, że przybiera ona „perwersyjną” postać w twórczości Longo (s. 147). Za Halem Fosterem wskazuje, że „artysta z demaskatora zjawiska [może stać się] - jego ekspertem” (s. 148). Nie stwierdza jednoznacznie, jaką pozycję zajmował w swojej twórczości Robert Longo: subwersji, współdziałaniu czy zauroczenia spektaklem. W ostatniej partii rozdziału od ambiwalencji towarzyszącej performansom Longo przechodzi do twórczości Jacka Goldsteina, która jak twierdzi Autor – obrazuje sytuację, gdzie „spektakl przejmuje rolę nie tylko nad widzom, ale przede wszystkim nad jego twórcą”. (s. 149)

Założenie to jednak nie znajduje kontynuacji w dalszej części tekstu. Wprost przeciwnie, Goldstein przedstawiony zostaje raczej jako artysta, który z jednej strony realizuje w swych obrazach idee władzy/wiedzy, porządku i symetrii, z drugiej zaś strony właśnie poprzez te cechy, a także m.in. kategorię wzniosłości wyraża opór wobec malarstwa ekspresjonistycznego dominującego amerykański rynek artystyczny lat 80. XX w.

Rozdział szósty *Obrazy znikania* poświęcony jest praktyce artystycznej Jacka Goldsteina i osadzony wokół motywu „nieobecności artystycznego podmiotu, jego znikania, rozpląwania się w przestrzeni, nikięcia w cieniu, ucieczki przed światłem, znajdowania się poza określoną strukturą [...] dryfowania w próżni” [s. 152]. Autor zwraca uwagę na pokrewieństwo prac Goldsteina – performansu z 9 czerwca 1972 r. z konceptualnymi akcjami Chrisa Burdena i Basa Jana Adera z początku i połowy lat 70. XX w. Następnie opisuje akcje Goldsteina takie jak *A Street at Night* (1971, 1972) oraz pracę filmową *A Spotlight* (1972), tę drugą traktując jako derridiański ślad. Pracę *Metro – Goldwyn – Meyer, Shane* (1975) oraz *The Jump* (1987) ze względu na to, iż ich wykonanie zostało przez artystę zlecone (wedle wskazówek artysty) dr Filip Pręgowski krótko podsumowuje jako odrzucenie autorstwa, artystycznego gestu, podmiotowości, aby uzyskać obraz „bezosobowy, wolny od subiektywizmu i afektów” (s. 159). Powołując się na Jeana Baudrillarda i Waltera Benjamina, zauważa, że filmy Goldsteina skoncentrowane były na analizie filmowej i kinowej aury, rytuałom wytwarzającym obraz, ekscytacji, którą przynosi pojawienie się obrazu widzom. W tym i w wielu innych przypadkach – oczekiwałabym od Autora pogłębionej analizy tego, jak obraz wytworzony przez Goldsteina działa, jaka jest jego wewnętrzna struktura, i jeśli pozbawiony jest afektywności – to jakiego rodzaju afekty (wraz z ich opisem, analizą znaczenia np. politycznego, konsekwencjami pojawienia się itd.) i za pomocą jakich mechanizmów tworzy w widzach (np. przywołana przez Autora ekscytacja). [s. 161]. Dr Pręgowski wskazuje, że filmy Goldsteina dotyczą efektów kontroli, a jednocześnie oparte są na wycofywaniu instancji autora, analizują spektakl, fascynację spektaklem, moc obrazów. Kolejne partie rozdziału poświęcone są „powrotowi do pracowni” artysty - obrazom Goldsteina, malowanym na podstawie fotografii, za pomocą asystentów i ufundowanych na wycofaniu malarskiego gestu, subiektywności. Autor tak podsumowuje twórczość Goldsteina: „krytyka reprezentacji i autorstwa, namysł nad zjawiskiem doświadczenia zapośredniczonego przez współczesne media, kryzys artystycznej tożsamości i podmiotowości. [...] Z drugiej strony malarstwo Goldsteina samo nabrało cech atrakcyjnego spektaklu [...]”. [s. 165] Wycofanie instancji autora, na które wskazuje dr Pręgowski nie jest tożsame z kryzysem podmiotowości. Wręcz przeciwnie, „śmierć autora” można łączyć się z narodzinami pytań o

podmiotowość. Szczególnie zaś w przypadku opartych o perfekcję wykonania obrazów Goldsteina pytanie o podmiotowość wydaje mi się zasadne – nie o jej znikanie, ale ponowne pojawienie się. Nie zatem „śmierć autora”, wedle której dr Filip Pręgowski interpretuje prace Goldsteina (za Philipem Kaiserem), ale pytania o podmiotowość byłyby tu kluczowe do postawienia. W przypadku Goldsteina, dr Pręgowski ucieka się do myśli Paula Virillio i „estetyki znikania” opisując dość pobieżnie „kinematograficzną zasadę [...] zgodnie z którą „rzeczy zjawiają się mocą swojego znikania” [s. 173] i wskazując na ekstatyczne wizje Goldsteina jako na wcielające nie tylko chwilę, efemeryczność, prędkość, ale też wzniosłość. W rozdziale tym pobrzmiewają nie tylko modernistyczne kategorie, ale sama narracja rozdziału realizuje modernistyczny topos artysty: genialnego samotnika i szaleńca ginącego pod naporem skorumpowanej rzeczywistości - śmiercią samobójczą. [s. 174].

W rozdziale siódmym *Obrazy – towary*, Autor koncentruje się na wybranych praktykach artystek i artystów krytycznych wobec wielkiego powrotu malarstwa neoekspresjonistycznego w latach 80. XX w. Rozpatruje je w kontekście kalifornijskiego konceptualizmu, programów edukacji Pomona College Museum of Art, California Institute of Arts w Valencii, Los Angeles (CalArts), ze szczególnym uwzględnieniem arcyliberalnej pracowni Johna Baldessariego. Omawia wybrane prace Jamesa Wellinga (*Men*) i Allana Colluma (seria *Surrogate Painting*) jako przykłady krytycznych odniesień do malarskiej produkcji i konstrukcji figury malarza w latach 80. XX w. Odnosi się również do twórczości Louise Lawler wskazując na ironię i odniesienia do konkretnych mężczyzn – artystów takich jak np. Julian Schnabel. Bazując przede wszystkim na tekstach Craiga Owensa zastanawia się nad fenomenem „powrotu do studia”, również z kontekście przegrupowań w nowojorskich polu galerii komercyjnych. Za Owensem wskazuje również, że i Jacka Goldsteina i Davida Salle’a „łączy postawa ambiwalecji i balansowania między krytyką a fascynacją”. [s. 197] W rozdziale tym opisy prac są dość anegdotyczne, pozbawione pogłębionych analiz i interpretacji, zamiast analizy i krytyki dyskursu pola kulturowego lat 80. XX w. w Nowym Jorku (czego spodziewałabym się zarówno po tytule rozdziału, jak i tytułach podrozdziałów) istotne kwestie zostały zaledwie naszkicowane.

Rozdział ósmy Autor dedykuje malarstwu Davida Salle’a. Powołując się na teksty m.in. Hala Foster, Benamina Buchloha, Fredericka Jamesona, Mario Diacono, Thomasa Lawsona czy krytykę Miry Schor interpretuje twórczość Salle’a z lat 80. XX w. tworząc interesującą ramę towarzyszącą Salle’owi krytyki. Odnosi dzieła Salle’a m.in. do Roberta Rauschenberga, Francisca Picabii, używa pojęcia parataksy (Diacono), zastanawia się, czy malarstwo Salle’a było bardziej infiltracją (Lawson) czy też współudziałem w mechanizmach

systemu kulturowego (Foster), przywołuje krytykę feministyczną oskarżającą Salle'a o uprzedmiotawianie poprzez reprezentację – kobiet (Schor). Rozdział ten ma ogromny potencjał: mógłby stać się polem głębokiej analizy dyskursu krytycznego, który malarstwu Salle'a towarzyszył. Autor jednak po pierwsze nie przedstawia własnych analiz i interpretacji Salle'a bazując na kompilacji literatury, po drugie zaś – nie dokonuje krytycznej analizy dyskursu artystycznego, poprzestając na sprawnym (i dogłębnym) streszczeniu wątków dotyczących Salle'a czy powrotu figuracji i neoekspresjonizmu w amerykańskim polu kulturowym.

Obrazy i teksty to część poświęcona twórczości Barbary Kruger i Matta Mullicana, którzy swoje prace oparli o splot narracji lingwistycznej i tekstowej. Autor skrótowo wskazuje na ich historyczne genealogie, i zauważa, że prace Kruger oparte są o stereotypy, a także że zakotwiczone są w polu konsumpcji i instytucji, oparte o doświadczenia pracy w przestrzeni projektowania graficznego. Ponownie, Autor opiera swoje pomysły interpretacyjne o teksty Craiga Owensa, Hala Fostera, Alexandra Alberro, czy wywiad z artystką przeprowadzony przez W.J.T. Mitchella, kompilując bibliografię na temat twórczości Kruger. Tymczasem tam, gdzie autor kończy wypowiedź na temat artystki – tam powinna w zasadzie rozpocząć się jego samodzielna propozycja badawcza dotycząca praktyki artystycznej Kruger. W przypadku prac Mullicana Autor proponuje odczytanie prac artysty przykładając do nich dość mechanicznie myśl Petera Bergera i Thomasa Luckmanna jako „imponujące światy symbolicznych reprezentacji” s. [242], a zarazem zabezpieczenie przed lacanowskim Realnym. Następnie, za McCollumem, proponuje dość swobodne rozważania na temat problematyki fikcji i rzeczywistości w twórczości Mullicana. To, czego w tym ujęciu brakuje (podobnie jak w wielu innych przypadkach) to po pierwsze interpretacji, która przekraczałaby instrumentarium wykształcone w lata 80., po drugie zaś – analizy dyskursu krytycznego.

W ostatnim rozdziale *Obrazy filmowe* dr Filip Pręgowski zajmuje się serią *Untitled Film Stills* (1977-1980) Cindy Sherman. Za Verą Diką wskazuje na powinowactwo serii z filmami Warhola, a za A. Cruz z artystkami pierwszej połowy lat 70. XX w. takimi jak Eleonor Antin, Suzy Lake, Adrian Piper. Wskazuje na maskarady kobiecości obecne w *Untitled Film Stills* zarówno przez podtrzymanie, jak i transgresję tożsamości seksualnej. Za Laurą Mulvey podkreśla, iż w pracach Sherman voyeryzm zmienił się we własną parodię, maskarada natomiast skrywa inność. Odnosząc się do Joan Riviere zauważa, że „Sherman – autorka przyjęła „męską” tożsamość twórcy odpowiedzialnego za sferę koncepcji i organizacji, a Sherman – modelka odgrywa role podkreślające jej kobiecość” [s. 259]. Autor

stwierdza, iż maskarada odbywa się po obu stronach fotograficznego obiektywu: „Z jednej strony dystans osiągnięty dzięki przyjęciu męskiej roli twórcy kobiecych portretów umożliwił artystce wydobycie stereotypów z obszaru milcząco akceptowanych dogmatów na światło krytycznej dyskusji. Z drugiej zaś „prześlągalna ofiara” w postaci hiperbolizacji kobiecości rekompensuje męskiemu podmiotowi fakt, że kobieta zajęła jego miejsce za obiektywem. Jednak odgrywając spektakl subwersywnej repetycji i tworząc niezliczone symulakry kobiecości, artystka przede wszystkim zakwestionowała możliwość istnienia ich oryginału”. [S. 260-261]. Przywołując krążące wokół serii Sherman teksty krytyczne Autor wreszcie rozpatruje (choć na bardzo wstępnym etapie) na poziomie dyskursywnym, nie opisowym, zaliczając jedne do postawy (za Berthesem i Krauss) „konsumpcji mitu” (np. Arthur Danto, Peter Schjeldahl, Ingrid Sischa), inne zaś jako wobec mitu demaskatorskie. Znamienne jednak wydaje mi się, że nie wszystkie teksty Autor analizuje, część (demaskatorskie) jedynie opisuje np. tekst Rosalind Krauss, Douglasa Crimpa czy Abigail Solomon-Godeau.

Publikacja, choć podejmuje arcyciekawy temat, ma przede wszystkim charakter informacyjno – opisowy i kompilacyjny. Wbrew zapowiedziom Autora w *Autoreferacie* – książka nie posiada również charakteru interdyscyplinarnego, ale stosuje dość tradycyjny model historii sztuki – opisu i interpretacji w rozpoznanym kontekście politycznym i kulturowym, bazując na istniejącej wiedzy. Opisując i interpretując prace artystyczne The Pictures Generation, Autor przede wszystkim posiłkuje się analizami i interpretacjami wypowiedzianymi w tekstach, które im towarzyszyły. Nie ukazuje prac artystycznych jako zarazem zanurzonych, reagujących na, jak i wyzwających różnorakie teksty krytyczne, nie dokonuje analizy dyskursu krytycznego. Dopiero w *Zakończeniu* Autor dość generalnie komentuje krytykę kręgu „October”, „Art in America”, „Artforum”, „Flash Art” i „Real Life Magazine”. Trzeba jednak przyznać, iż wnioski te są skrótowe i mało satysfakcjonujące: „Z historyzującej krytyki przełomu lat 70. i 80. XX wieku można wyciągnąć wniosek, że sztuka jest zawsze rezultatem i odzwierciedleniem określonych procesów historycznych oraz że w historii jakieś wartości wygrywają, inne zaś przegrywają, a wszystkie zdarzenia są elementem szerszych zjawisk i tendencji. Trudno nie zgodzić się z tymi przesłankami; historyczność i perspektywa czasu są zresztą niejako wpisane w istotę krytyki artystycznej, a sztuka rzeczywiście funkcjonuje w polu dyskursywnym zawsze wobec innej sztuki, zaświadczając nie tylko o sobie samej, lecz także o uwarunkowaniach danego czasu”. [s. 273] Drugim zaś wnioskiem jest stwierdzenie na podstawie kilku wypowiedzi artystów z 2003 r., że artyści nie rozpoznawali się w tekstach krytyków, mało wiedzieli na temat teorii krytycznej, krytycy natomiast wykorzystywali artystów do budowy własnej kariery.

Dr Filip Pręgowski w swej publikacji nie rozpoznaje różnorodności postaw krytyków i krytyczek związanych z The Pictures Generation ani towarzyszących im stawek politycznych i kulturowych, pól konsensusu, negocjacji czy konfliktów. Nie rozpoznaje również ich genealogii, edukacji, doświadczenia biograficznego, traktując grupę tę jako homogeniczną. Autor nie analizuje również przytaczanych wypowiedzi artystów, co więcej – twierdzi – że jest to historia mówiona [s. 278] (tymczasem wywiady dziennikarskie nie mają nic wspólnego z oral history). Pod koniec *Zakończenia* Autor powołując się na koncepcje historii ratowniczej Ewy Domańskiej rysuje dalsze perspektywy badań nad The Pictures Generation: „Chodziłoby o włączenie do historii instytucjonalnie usankcjonowanej obszarów znajdujących się na jej peryferiach; aspektów indywidualnych biografii, wywiadów tematycznych, rozmów, wspomnień (których próbki przytoczyłem wcześniej). Nawet jeśli zawierają one błędy i przeinaczenia, mają trudny do przecenienia element, który Domańska nazwała „praktyczną mądrością”, ponieważ pokazują różnorodność relacji międzyludzkich i uwzględniają osobisty punkt widzenia, wraz z jego emocjonalnym rejestrem, niedoskonałą pamięcią i skrywanymi motywacjami, który w budowaniu oficjalnych narracji bywa zwykle marginalizowany. Podjęcie się tego zadania byłoby niezwykle ekscytującą przygodą.” [s. 280]

Treść książki jest bogata w informacje dotyczące procesu kształtowania się The Pictures Generation: sprzężonych opisów i interpretacji tekstów i prac artystycznych, deskrypcji ich wzajemnych relacji, kontekstu historycznego, społecznego, politycznego, intelektualnego i kulturowego. Na plan pierwszy wysuwa się przede wszystkim cenna historycznie warstwa opisowa publikacji: genealogie artystyczne (edukacja), związki międzypokoleniowe między The Pictures Generation a konceptualizmem, obrazy, performanse, wystawy, środowiskowe wydarzenia, relacje między dziełami a tekstami. Brakuje jednak głębszej refleksji na temat przenikających się dyskursów sztuki i krytyki lat 70. i 80. XX w., a także produkujących je, a zarazem zmienianych przez nie systemów wiedzy i władzy. Doskwiera nieobecność spajającej książkę perspektywy metodologicznej. Do badania sztuki i krytyki autor wykorzystuje teorie, lektury i postawy krytyczne, które raczej uznać należy za część materiału badawczego (np. stanowiska krytyczek i krytyków związanych z czasopismem „October”) niż aktualną teorię kształtującą metodologię badawczą.

Monografia naukowa *The Pictures Generation. Sztuka i krytyka w czasach przełomu* jest w moim przekonaniu publikacją opartą w znacznej mierze o kompilację szerokiej bibliografii. Autor z pewnością wykazuje się wiedzą na badany temat: amerykańskiej sztuki i

krytyki lat 70. i 80. XX w., jednak z mojej perspektywy jego propozycja pozbawiona jest metodologicznej świeżości, jak również budzi zastrzeżenia natury warsztatowej. We *Wstępie* do książki dr Filip Pręgowski nie definiuje ani metod ani metodologii swoich badań. Jedynym pojęciem, którym się posługuje w odniesieniu do celu swojej książki jest wątpliwa kategoria „rekonstrukcji”, której zresztą nie podbudowuje w żaden sposób teoretycznie. Autor, wbrew zapowiedziom nie dokonuje również analizy dyskursu artystycznego czy też intelektualnego, ale w swych interpretacjach (rzadko kiedy mamy do czynienia z połączeniem analizy i interpretacji) korzysta z narzędzi wówczas wytworzonych. Pojęcia czy też przywoływane teorie, które są stosowane przez dr Filipa Pręgowskiego mają charakter historyczny: nie poddane zostały bowiem przez Autora rewizji, krytyce czy też nowemu odczytaniu. Stąd przestrzeń teoretyczna książki *The Pictures Generation...*, niejako wbrew rewelacyjnemu materiałowi badawczemu, jawi się jako dość mechanicznie aplikowana do artystycznych *case studies*. Myśl Benjaminina, Barthesa, Foucaulta, Baudrillarda, Deborda, teorie związane z poststrukturalizmem, psychonalizą i feminizmem stanowiły element wykształcenia, debat, atmosfery pola kulturowego w tym czasie i wydaje się, że należy je nie tyle je aplikować, co raczej analizować ich pojawienie się, transformacje, rozczytania, niedoczytania, błędne odczytania i ich emulgacje, rozproszenia, krążenie w praktykach artystycznych i krytycznych lat 70. i 80. XX w. Przede wszystkim jednak nie została również określona i opisana kwestia podstawowa i najistotniejsza: na podstawie jakiej kwerendy archiwalnej i muzealnej (obok kwerendy w Londynie) dr Filip Pręgowski prowadził badania do pracy habilitacyjnej, która dotyczy przecież dzieł, prac artystycznych, dyskursów, tekstów powstałych przede wszystkim w nowojorskim kręgu artystek, artystów, krytyczek i krytyków? Nie znajduję w ani w książce, ani w *Autoreferacie*, ani w *Spisie osiągnięć naukowych* dr Filipa Pręgowskiego żadnych informacji dotyczących fundamentalnych (w przypadku wybranego tematu dotyczącego dyskursów sztuki i krytyki amerykańskiej) kwerend w Stanach Zjednoczonych, a jedynie zapowiedź takiego zamiaru. W publikacji naukowej, która stawia sobie za cel „rekonstrukcję” dyskursu artystycznego obowiązkiem badacza jest dogłębne zapoznanie się z dokumentacją i pracami artystycznymi nie tylko on-line, ale również w muzeach, galeriach, archiwach, kolekcjach, zbiorach publicznych i prywatnych. Autor wykazał jedynie kwerendę w Hyman Kreitman Research Centre for the Tate Library w Londynie (3 tygodnie w lipcu-sierpniu 2019). Czy była to jedyna kwerenda dotycząca materialnych źródeł interesującego go tematu? Na jakiej zatem podstawie źródłowej Autor napisał swoją monografię naukową, której celem jest „rekonstrukcja”? Obok badań *in situ* (np. w Nowym Jorku), brakuje również wywiadów z artystkami, artystami, krytyczkami, krytykami, historyczkami i historykami

sztuki, zaangażowanych w omawiany przez dr Filipa Pręgowskiego fenomen The Pictures Generation (przy czym wywiad, rozmowę, nawet w przypadku braku możliwości wyjazdu - można odbyć on-line). Przeprowadzenie wywiadów, ich transkrypcja, załączenie do pracy i ich analiza, z pewnością przyczyniłyby się do stworzenia nie tylko nowej bazy źródłowej, ale również nowej wiedzy na temat artystyczno-krytycznego środowiska związanego z fenomenem powstałym wokół wystawy *The Pictures* (1977), a także warunków dyskursywnych, które je wytworzyły i które przez nie zostały odzwierciedlone, naruszone, poddane krytyce lub zmienione.

W dorobku naukowym dr Filipa Pręgowskiego znalazłam tylko jedną konferencję zagraniczną, na University of St Andrews w Wielkiej Brytanii w 2022. Badania zawarte w książce nie miały zatem szansy konfrontacji z innymi badaczami, szczególnie amerykańskimi, ale również europejskimi zajmującymi się artystkami i artystami z kręgu The Pictures.

Dorobek naukowy (artykuły, rozdziały w monografiach) dr Filipa Pręgowskiego dotyczy przede wszystkim zagadnienia The Pictures Generation. Siedem z osiemnastu przedstawionych artykułów jest bezpośrednio związanych z treścią książki *The Pictures Generation. Sztuka i krytyka w czasach przełomu*), pozostałe artykuły omawiają m.in. zagadnienia takie jak m.in. realizm, figuracja, inspiracje fotografią w medium malarskim, konceptualne aspekty malarstwa, kategoria wzniosłości, pojęcie spektaklu, a także poświęconą im ramę myśli teoretycznej. Dr Filip Pręgowski koncentruje się głównie na kręgu sztuki brytyjskiej i amerykańskiej. Są to prace na pewno cenne, ale bazujące przede wszystkim na istniejącej już literaturze, raczej o charakterze opisowym niż analityczno-interpretacyjnym czy też o charakterze nowatorskiej propozycji metodologicznej.

Należy podkreślić istotną działalność organizacyjną na rzecz Uczelni oraz popularyzatorską dr Filipa Pręgowskiego. Dr Filip Pręgowski prowadzi interesujące zajęcia dydaktyczne m.in. na temat krytyki artystycznej i sztuki amerykańskiej, jest przewodniczącym Rady Programowej kierunku Krytyka Artystyczna na Wydziale Sztuk Pięknych UMK. Jest autorem książki dla dzieci *Do 12 razy sztuka, czyli co artystom chodzi po głowie* (Toruń 2022), współorganizował w latach 2013 -2015 (wraz z Maliną Barcikowską) cykl spotkań popularyzatorskich „wyOBRAZ sobie” w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu.

Mam nadzieję, że na moje pytania i wątpliwości zawarte w recenzji, dr Filip Pręgowski odpowie podczas kolokwium habilitacyjnego. Rozprawa spełnia wymogi stawiane w ustawie Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce (Dz.U. z 2018 r. poz. 1668 ze zm.). Wnioskuje o przyznanie stopnia doktora habilitowanego dr. Filipowi Pręgowskiemu w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce.



Dra hab. Luiza Nader prof. ASP w Warszawie