

Warszawa, 9 marca 2022 roku

Dr hab. Marcin Lachowski
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Warszawski

Recenzja rozprawy habilitacyjnej oraz dorobku naukowego, dydaktycznego

i organizacyjnego Pana dra Filipa Pręgowskiego

Doktor Filip Pręgowski zatrudniony jest od 2020 roku jako adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Stopień doktora uzyskał w 2009 roku na podstawie rozprawy *Malarstwo Francisa Bacona. Między tradycją a eksperymentem* (promotor prof. Jerzy Malinowski). Jego zainteresowania badawcze od tego czasu mają charakter zróżnicowany. Głównie dotyczą obszaru historii sztuki po 1945 roku, ale też studiów nad estetyką XVIII i XIX wieku (o kategorii wzniosłości pisał w kontekście wybranych przedstawień katastrof i kataklizmów). Powojenne dzieje sztuki śledzi dwutorowo. Autor, z jednej strony analizuje wybrane aspekty kultury artystycznej i sztuki w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, a z drugiej podejmuje ciekawe interpretacje wybranych wątków współczesnej sztuki polskiej. W swoich rozprawach, publikowanych w tomach zbiorowych oraz czasopismach, interpretuje temat praktyk malarskich, które naruszają modernistyczny dyskurs autonomii artystycznej i posługując się figuracją podejmują istotne wyzwania kultury współczesnej. Ten aspekt stał się przedmiotem analizy malarstwa Jamesa Marshalla w kontekście reprezentacji afroamerykańskiej tożsamości, a także prezentuje zaplecze estetyczne i polityczne brytyjskiej grupy The Stuckists, odnawiającej pryncypia modernizmu, czy wreszcie wnikliwie przygląda się twórczości Francisa Bacona i Davida Hockneya, pokazując rolę tradycji i dialog z różnymi wymiarami sztuki dawnej. Inny korpus tekstów stanowią omówienia zjawisk artystycznych, rozwijanych przez autora w

główniej rozprawie habilitacyjnej. Powracającymi tematami są analizy twórczości Davida Salle'a, Jacka Goldsteina i Roberta Longo. Autor nawiązuje w swojej refleksji do kategorii reprezentacji i przemian dokonujących się w krytycznych odniesieniach do założeń modernizmu, zwłaszcza w wersji formalistycznej, prezentowanej stanowiskiem Clementa Greenberga. Wydobywanie „zapośredniczeń obrazowych” towarzyszy także analizie prac Gerharda Richtera, Luca Tuymansa i Wilhelma Sasnala. Kwestia figuracji i reinterpretacji kategorii realizmu określa także zainteresowania badawcze autora odnoszące się do sztuki polskiej. W oryginalny sposób śledzi spuściznę i dekonstrukcję reguł socrealizmu w porównawczym studium poświęconym twórczości Andrzeja Wróblewskiego i Jarosława Modzelewskiego, a także diagnozuje nowe tematy i problemy artystycznie w kontekście przemian społeczno-politycznych okresu transformacji po 1989 roku. Katalog poruszanych tematów jest zatem rozległy, ale realizowanych konsekwentnie wokół określonych strategii artystycznych i krytycznych.

Istotnym obszarem namysłu Filipa Pręgowskiego są dzieje krytyki artystycznej. To zainteresowanie znajduje odzwierciedlenie zarówno w publikacjach, jak i w praktyce dydaktycznej. Habilitant, związany z kierunkiem krytyka artystyczna jest autorem przekładów tekstów krytycznych, jak również prowadzi zróżnicowane zajęcia (konwersatoria, wykłady, seminaria) poświęcone krytyce artystycznej i kulturze wizualnej. Jest także członkiem Rady programowej kierunku, a w wykazie swoich osiągnięć wskazał na przygotowanie materiałów dla Komisji Akredytacyjnej, której wizytacja zakończyła się pozytywną oceną. Jego działalność organizacyjna i dydaktyczna zasługuje na szczególne uznanie.

Pan Filip Pręgowski również jest aktywny na polu popularyzacji nauki i sztuki. Współpracując z Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” i galerią „Wozownia” w Toruniu był koordynatorem cyklicznych wykładów, gdzie osobiście prowadził wiele spotkań popularyzatorskich z publicznością. Jest także autorem świetnie ilustrowanej i pomysłowej książki o sztuce XIX i XX wieku (*Do 12 razy sztuka...*) dla dzieci i młodzieży. Istotnym faktem wykraczającym poza zwykły obszar aktywności akademickiej jest działalność artystyczna. Pan Filip Pręgowski, absolwent kierunku konserwacji i restauracji dzieł sztuki, jest też cenionym malarzem, uczestnikiem pokazów zbiorowych i wystaw indywidualnych w znanych, renomowanych instytucjach artystycznych.

Podsumowując tę część recenzji należy stwierdzić, że dorobek naukowy Habilitanta jest istotny i ważny dla badań nad różnorodnymi obszarami kultury współczesnej. Oceniam go jako spełniający warunki stawiane doktorom habilitowanym.

Jako główne osiągnięcie przedstawione w procedurze habilitacyjnej dr Filip Pręgowski zgłosił książkę *The Pictures Generation. Sztuka i krytyka w czasach przełomu* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2022). Książka jest próbą opisanie zjawisk artystycznych oraz towarzyszących im komentarzy krytycznych w Stanach Zjednoczonych w latach 70. i 80. XX wieku. Autor definiuje pole badawcze poprzez dwie ważne wystawy – pierwszą inauguracyjną działalność formacji artystycznej *the pictures* w galerii Artists Space zorganizowanej w 1977 przez Douglasa Crimpa oraz retrospektywną, obejmującą poszerzony zestaw prac, wystawę zorganizowaną w Metropolitan Museum of Art przez Douglasa Eklunda w 2009 roku. Opisywane pokolenie, obejmujące zróżnicowaną grupą artystów, łączyła edukacja w przeważającej części związana z The California Institute of the Arts oraz analogiczne, chociaż zróżnicowane formalnie i medialnie, strategie artystyczne. Autor wykorzystuje instytucjonalne ramy do wykreślenia złożonych więzi artystycznych składających się na zawarty w tytule „przełom”, oznaczający wygasanie paradygmatu modernistycznego i zapowiedź szeregu zjawisk wpisujących się w szeroką kategorię postmodernizmu. Refleksja nad twórczością wybranych artystów, m. in. Sherrie Levine, Richarda Prince’a, Troya Brauntucha, Roberta Longo, Jacka Goldsteina, Louis Lawler, Davida Salle, czy wreszcie Cindy Sherman i Barbary Kruger, poprzedzona jest szkicowo zaznaczonym tłem kulturowym, pokazującym przemiany społeczne i polityczne w Ameryce lat 70. i 80. Analizy poszczególnych przedsięwzięć artystycznych są ukazane w relacji do dyskursu akademickiego i krytycznego związanego przede wszystkim z kręgiem czasopisma „October” i takimi badaczami jak Rosalind Krauss, Hal Foster, Benjamin Buchloh, czy Craig Owens.

Stworzony katalog wydarzeń artystycznych i wypowiedzi krytyków, mających ugruntowaną pozycję w historii sztuki, jest zgodnie z intencją autora, propozycją opisanie węzłowych tematów artystycznych i przenikających je głosów teoretycznych, akcentujących ekspansję nowych mediów, odnoszących się do „konstruktywistycznej” kategorii „reprezentacji”.

Rozdział pierwszy zawiera zatem charakterystykę przemian kulturowych obejmujących upowszechnienie nowoczesnych narzędzi rejestracji rzeczywistości, zmieniającą się politykę kulturalną podporządkowaną konserwatywnym programom lat 80., ale także dynamicznie

rozwijającą się sieć nowych galerii i czasopism, tworzących zasadniczy kontekst debat nad nowymi sposobami obrazowania. Autor zwraca uwagę na zróżnicowanie praktyk artystycznych od tendencji neoekspresjonistycznych (Julian Schnabel), poprzez praktykę „zawłaszczania” aż do obrazów łączących różne motywy i techniki (David Salle’a), ujętych w skomplikowany projekt reinwencji „obrazu”.

Drugi rozdział „Generacja obrazów” jest próbą ukazania historycznych uwarunkowań i procesu kształtowania się postaw artystycznych związanych z odchodzeniem od modernistycznego obrazowania. Autor charakteryzuje cechy edukacji i środowisko The California Institute of Arts, inspiracje francuskim poststrukturalizmem i debaty prowadzące do krystalizacji nowych kategorii krytycznych czy wreszcie nową topografię galeryjną Nowego Jorku, pozwalającą uwidocznić nowe artystyczne strategie i pozycje.

Kolejne rozdziały mają charakter szczegółowych studiów poświęconych analizie prac poszczególnych artystów w świetle zasadniczych programów kształtujących nową politykę obrazowania *the pictures generation*. Wśród tych analiz decydujące znaczenia mają kolejne kategorie. Pojęcie „obrazów zawłaszczonych” określa dyskusje zawarte w trzecim rozdziale, poprzedzone historyczną genezą i omówione na przykładzie twórczości Richarda Prince’a oraz Sherrie Levine, z przeprowadzoną analizą wokół konceptu „śmierci autora” i „narodzin czytelnika” Rolanda Barthesa. Kolejny rozdział podąża za esejem Douglasa Crimpa i postulowanym przez niego programem odnowienia kategorii alegorii jako narzędzie analizy współczesnych zjawisk artystycznych. W tym rozdziale autor wyróżnia twórczość Troy Brauntucha, Laurie Simmons, Jamesa Casebere’a, akcentując rolę detali, fragmentów, unaoczniając zabieg kolekcjonowania fotografowanych kadrów w kontekście interpretacji rzeczywistości ulegającej erozji, pozbawionej ugruntowanych zasad. Kolejny rozdział, głównie poświęcony multimedialnym performansom Roberta Longo spaja kategoria „spektakularności” i krytyczna analiza przekazu medialnego Guya Deborda i heterotopii Michela Foucault. Opisy działań artysty prowadzą do odsłonięcia mechanizmu uwodzenia obrazem, ale jednocześnie są próbą krytycznej analizy obrazów telewizyjnych jako dyscyplinującego narzędzia autorytarnej władzy. Twórczość Longo, zdaniem Pręgowskiego, wpisując się w analizowane przez Guya Deborda modele spektaklu, pokazuje działanie mass mediów, jednocześnie narażając się na pokusę ich działania. Zasygnalizowana w tym rozdziale ambiwalencja, charakterystyczna jest dla dalszych rozważań zawartych w książce – Pręgowski

pokazując artystyczne zainteresowanie ekspansją obrazu, prezentuje krytyczne, jak i afirmatywne zastosowanie mechanizmów współczesnej kultury wizualnej. Szczególną pozycję w tym ujęciu zajmuje twórczość dwóch artystów omawianych kolejno – Jacka Goldsteina i Davida Salle’a. Ich kariery artystyczne pokazują głębsze przemiany kulturowe, związane z początkami twórczości opartymi na intelektualnej kontestacji obrazów, wraz z konceptualną praktyką *deskilling*, oraz redukcją pola ekspresji artystycznej, po powrót do tradycyjnych ról artystycznych zdefiniowanych konwencją pracowni i komercyjnym obiegiem galeryjnym. W swojej książce Pręgowski szczególne miejsce przyznaje twórczości Jacke Goldsteina, obserwując postawę artystycznego outsidera w kulturze wypełnionej normami artystycznego sukcesu. W innym ujęciu pokazuje sylwetkę Salle’a – artysty świadomie definiującego swoją pozycję właśnie w kontekście komercyjnego sukcesu. Zarazem autor odśladania odmienne stanowiska krytyczne, komentujące erotyczne i mizoginiczne przesłanie dzieł artysty, obserwując w jego twórczości sposób przewrotnej gry z publicznością.

Dwa ostatnie rozdziały poświęcone są artystkom z kręgu generacji *pictures* – Barbarze Kruger i Cindy Sherman (ale także realizacjom Matta Mullicana), wykorzystujących w swojej twórczości paradygmaty języka, fotografii i obrazu filmowego, nadając swoim realizacjom niepewny status komunikatu zakorzenionego w rozpoznawalnych kodach, ale zyskującego swój nowy kontekstualny przekaz. Dokując analiz poszczególnych dzieł autor odśladania krytyczny i subwersywny potencjał ich twórczości, sytuując je w konwencjach popularnej kultury wizualnej, dyskutując zarazem ryzyko afirmacji tych mechanizmów.

Autor ciekawie rozpoznaje ambiwalentny charakter twórczości artystek/artystów, jak się wydaje opowiadając się jednoznacznie po stronie „teorii krytycznych”, obserwując na przykład w zabiegach opisu twórczości Cindy Shermann według tradycyjnych modeli ekspresji chybiony sposób interpretacji.

W książce głosy krytyki pełnią podwójną funkcję, jako bezpośredniego komentarza do twórczości, jak i ogólniejszej refleksji teoretycznej, pozwalającej odtworzyć zróżnicowane modele interpretacji dzieł prezentowanych artystów. Wyznaczają zarazem zasadniczą ramę interpretacyjną, zawartą w repertuarze ukształtowanych pojęć: zawłaszczania, symulakrum, spektaklu, subwersji, z centralnym tematem obrazu i reprezentacji. Pokazują skomplikowaną sytuację wzrastającego znaczenia teorii potrukturalistycznych w praktyce historyków i krytyków sztuki, kształtujących pole „Pictures”. Książka pokazuje tę komplikację, ale wydaje

się, że materia nowego języka krytyki wymagałaby bardziej pogłębionego namysłu. Autor wskazuje na asymilację różnych źródeł, od filozoficznych założeń szkoły frankfurckiej i francuskiego poststrukturalizmu do interpretacji założeń sztuki współczesnej. Ten znany fenomen odejścia od krytyki formalistycznej do krytyki społecznej, kontekstualnej, zasilanej marksizmem i psychoanalizą stanowi dobrze rozpoznany aspekt działalności środowiska „October”. Autor przyjmuje pewne założenia krytyczne w ich funkcji opisowej, zatem objaśnia m.in krytyczną analizę mediów Roberta Longo, sięgając do pism Waltera Benjamina, twórczość Cindy Sherman poprzez aparat badawczy psychoanalizy i krytycznej analizy narracji filmowych Laury Mulvey, w technice „zawłaszczania” widząc z kolei odbicie „teorii śmierci autora” Rolanda Barthesa. Rzecz w tym, że traktowanie teoretycznych modeli jako adekwatnych narzędzi objaśniania zjawisk artystycznych, nie pokazuje złożonego obszaru funkcjonowania samej krytyki. Akademicki typ dyskursu wchodził w interakcje z innymi modelami uprawiania krytyki, ale też był uwikłany we własne reguły, których prześledzeni mogłoby być zadaniem analizy tekstów jako części obszaru historii krytyki artystycznej. Pozwoliłoby to na gruntowną analizę zarówno dokonywanych wyborów teoretycznych w ujęciu Rosalind Krauss, Douglesa Crimpa, Hala Fostera, sposobów ich recepcji i modyfikacji, wreszcie na wydobywanie szerokiego aparatu retorycznego, kryjącego się w języku teoretycznych wypowiedzi. Takie analityczne spojrzenie na dzieje krytyki współczesnej jako rodzaju wypowiedzi perswazyjnej podejmowane było przez James Elkinsa, Kerra Houstona czy też w szczegółowych studiach Davida Carrieri (*Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism*). Takie rozpoznanie zadań krytyki jako rodzaju gry z konwencjami artystycznymi, pozwoliłoby zobaczyć naukowe modele interpretacyjne z większego dystansu, jako część złożonego przedsięwzięcia ustanawiania pożądaných kryteriów artystycznych w ich historycznym i instytucjonalnym kontekście.

Taką samą rolę – jako jednego z narzędzi uprawiania krytyki artystycznej – można przypisać wizualności wystaw. Scharakteryzowana przez autora topografia nowojorskich galerii - Artists Space, Metro Pictures, Mary Boone Gallery, oddaje rzeczywisty wymiar rynkowych wyborów artystycznych, w mniejszym stopniu uwzględniając zróżnicowane strategie ekspozycyjne, mogące stanowić osobny przedmiot badań dotyczących kreowania sposobów odbioru poszczególnych działań artystycznych. Wreszcie sięgnięcie przez autora do wystawy Douglesa Enklunda również pozwala na prezentację szerszego namysłu, wykraczającego poza tylko

historyczne podsumowanie. Propozycja lansowania określonych tradycji artystycznych w XXI wieku mogłaby się spotkać z krytyczną refleksją aktualności rewizjonistycznych wobec modernizmu nurtów w sztuce na przykład w kontekście debat nad globalizacją i eksponowaniem określonych postaw artystycznych.

Jeśli pogłębione prezentacje sposobów kreowania określonych narracji artystycznych, mogłyby przysłużyć wyraźniejszemu historycznemu umocowaniu dyskutowanych problemów, to podobne aspekt narzuca się w opisie poszczególnych dzieł artystów. Zgodnie z przywoływanymi teoriami Habilitant posługuje się znaczeniem obrazu w pojemnej charakterystyce - poststrukturalistyczna kategorie reprezentacji, akcentuje wymiar łańcucha interpretacji, w które uwikłany jest obraz. Istnieje on jako służebny partner w stosunku do rozważań teoretycznych. Jednak akcentowanie kultury nasyconej obrazami, która stanowi zasadniczy przedmiot badań, mogłoby prowadzić do innego rozłożenia akcentów. Samo pojęcie obrazów, bez dużego nadużycia można zdefiniować za Williamem T. Mitchellem jako „metaobrazy”, ujmujące różne praktyki wizualne, które odsyłają do siebie, bądź do innych obrazów, pozwalając analizować przestrzeń kulturową, domagającą się wizualnych, a nie tylko werbalnych paradygmatów interpretacyjnych. Kategorie reprezentacji, symulakrum, spektaklu wydają się dobrze reprezentować ów zwrot piktorialny, jako sens sugerowanego w książce „przełomu”. W mniejszym stopniu w książce uwzględnione są wnikliwe analizy samych obiektów i motywów wizualnych. Np. odwołując się do stwierdzeń Craiga Owensa, autor pisze: „Tymczasem, jeśli Levine pragnęła odnieść się do Edwarda Westona i do fotograficznej wersji neoklasycystycznego aktu, robiła to za pomocą refotografii; nie dokonując syntezy wybranych motywów stylistycznych, lecz zawłaszczając dzieło wprost i w całości. Wykorzystując w ten sposób gotowe obrazy (...) artystka nie tworzyła własnego stylu, ponieważ jej zawłaszczenie nie miało wartości estetycznej, a wyłącznie odsyłało do określonych dyskursów dotyczących oryginalności, autorstwa, mistrzostwa etc. (s. 84). Albo „...począwszy od wczesnych lat 80., malarstwo Selle'a coraz dobitniej wyrażało estetykę postmodernistycznej kultury końca XX wieku, którą Frederic Jameson nazwał 'surrealizmem bez nieświadomości', pełnym 'niekontrolowanych figuracji' i pozbawionym głębi. Z czasem elementy i sceny mnożą się w malarskich kompozycjach artysty; stłoczone w polu obrazowym, przepychają się wzajemnie, jak gdyby pragnęły wydostać się na pierwszy plan bądź uciec z płaszczyzny obrazu” (s. 203).

Trudno oprzeć się wrażeniu, że przywołane zdawkowe opisy mają prowadzić do kolejnych ujęć teoretycznych, chwytających obrazy w sieć pojęć postutukturalistycznej narracji. Autor sam zresztą określa tę asymetryczną relację, pisząc w innym miejscu: „Prace Sherman wydają się doskonale ilustrować wywód angielskiej filmoznawczyni [Laury Mulvey] i można niemal odnieść wrażenie, że powstały właśnie w tym celu; jej bohaterki prezentują się bowiem zawsze jak obiekty wojerystycznego spektaklu...” (s. s. 251-252).

Uchwycenie relacji między obrazem a teorią w przypadku rozwiniętego dyskursu interpretacyjnego lat 70. i 80. z pewnością nastrecza kłopoty związane z wyjściem poza splót ścisłych relacji, jest to zresztą zasadnicza cecha sygnalizowanego w tytule „przełomu”. Na pewno jednak można położyć większy nacisk na procesy wizualne, dotyczące pochodzenia obrazów i ich przekształcania według odmiennego idiomu. Mogłoby to być użytecznym punktem wyjścia do dalszych rozważań, a przydatną kategorią mogłaby się okazać „transmedialność”, świetnie sproblematyzowana w polskiej literaturze przedmiotu m. in. przez Tomasza Załuskiego i Agnieszkę Rejniak-Majewską. Kategoria „transmedialności” generalnie dotyczy procesu przekształcania medium, w którym to procesie ujawnia się złożona, hybrydyczna natura przetworzenia i modyfikowania źródła. Przywoływane procesy refotografowania, ale także performansu, czy też gry z konwencjami filmowymi i językowymi regułami, chociaż nie zawsze dotyczą różnic medialnych i ich spajania, to z założenia zawierają w sobie element przetworzenia, związanego z pogłębieniem pracy medium, jego skalowania, repetycji, reorientacji, wreszcie nowych zróżnicowanych sposobów prezentacji. Opis procesu materialnej przekształcalności medium, właśnie jego „transmedialność” mógłby uwypuklić, jak się wydaje, styk między materialnością obiektu i „wirtualnością” kulturowych znaczeń, który to splót znajdował się w centrum poszukiwań generacji *the pictures*. Taka wnikliwa refleksja nad idiomem medium, wynikającym z przetworzenia mogłaby pobudzić nowe spojrzenie na twórczość artystów analizowanego kręgu, którzy nie tylko wykorzystywali spektrum mediów wizualnych, ale sytuowali je w kontekście nowych praktyk, rozpoznając ruchome horyzonty cytowanych motywów. W tym sensie refotografie i negocjowanie utrwalonych motywów ustanawiało ich nowy sens. Zmienny status przenikających się mediów daje okazję do zobaczenia migracji obrazów jako ożywczego procesu różnicowania strategii medialnych – wytwarzania nowych komunikatów i relacyjnej praktyki wobec innych mediów.

Bardzo obiecująco brzmią w tym kontekście postulatory autora zawarte w zakończeniu książki, przywołujące projekt Ewy Domańskiej „historii ratowniczej”, poprzez zastosowania jej założeń do mikrohistorycznych ujęć działalności artystów z kręgu *The Pictures*. Studia rozwijane w kierunku rekonstrukcji materialnych składników życia artystycznego, fizycznych parametrów dzieł i biografii artystycznych powinny się przyczynić do weryfikacji utrwalonych sądów oraz wyjść poza „narratywistycznie” opracowaną historię formacji.

Na koniec warto odnieść się do przywołanej w tytule kategorii „przełomu”. Definiowanie przełomu zawsze kieruje naszą uwagę na szczególny moment, bliskie przyjrzenie się rzeczywistości historycznej zwykle wyodrębnia jej tożsamość i wyjątkowy charakter. Jeśli książka pokazuje wyjątkowość tego momentu historycznego – kultury amerykańskiej lat 70. i 80. XX wieku to przekonująco udowadnia, że przełom dokonywał się w rozwijaniu teorii, pogłębianiu i popularyzacji nowych metod badawczych, obserwujących „zwrot obrazowy”. Otwartym pytaniem może być wykorzystanie różnych modeli interpretacyjnych dla wyjaśniania wizualno-tekstualnego idiomu sztuki przełomu lat 70. i 80. w Stanach Zjednoczonych. Same praktyki artystyczne widziane w szerszym kontekście konceptualnej refleksji medialnej, praktyk wystawienniczych rozwijanych np. w kręgu Independent Group i nowego realizmu, czy wreszcie „postmedialnych” obrazów Gerharda Richtera i Sigmar Polke tylko względnie mogą jawić się jako przełomowe.

Uwagi powyżej poczynione mają charakter generalnego namysłu nad propozycją metodologiczną i główną osią rozważań autora oraz dyskusji z wybranymi przykładami i rozwijaną wobec nich interpretacją. W swojej dyskusji akcentowałbym możliwość szerszej kontekstualizacji przedmiotu badań, dla którego strategia reprezentacji zyskać może swoje miejsce nie tylko w ramie społecznej, kulturowej, ekonomicznej, ale także wizualnej i transmedialnej. Rozprawa ma charakter otwarty i pokazuje dialog między różnymi stanowiskami artystycznymi i krytycznymi, przedstawionymi w obszarze zasadniczych przemian, prowadzących do zastąpienia kategorii nowatorstwa i oryginalności, złożoną, skomplikowaną figurą powtórzenia. Autor wykorzystuje rozległy aparat badawczy, pokazując także różnorodność modeli teoretycznych, pozwalających oświetlić fenomen *the pictures generation*. Książka jest zarazem ambitnym studium kreślącym złożone pole oddziaływań sztuki, krytyki i refleksji naukowej w momencie intensywnych przemian kulturowych.

Biorąc pod uwagę zarówno analizowany w pierwszej części recenzji dorobek, jak i publikację przedstawioną jako osiągnięcie stanowiące znaczny wkład w rozwój dyscypliny w konkluzji stwierdzam, że pan dr Filip Pręgowski spełnia wymogi niezbędne do uzyskania stopnia naukowego doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce i wnoszę o nadanie mu takiego stopnia.

Marcin Łachowicz