

prof. dr hab. Anna Kutaj-Markowska
(publikuje jako: Anna Markowska)
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Wrocławski
anna.kutaj-markowska@uwr.edu.pl

Wrocław, 3 marca 2023

Recenzja osiągnięcia naukowego *Pictures Generation. Sztuka i krytyka w czasach przełomu* oraz aktywności naukowej dr. Filipa Pręgowskiego, sporządzona na potrzeby postępowania w sprawie nadania mu stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce

(w odpowiedzi na Uchwałę nr 1 DNoS/2023 Rady Dyscypliny Nauki o Sztuce Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, powołującą komisję habilitacyjną w w/w sprawie i list prof. dr hab. Jacka Tylickiego, Przewodniczącego Rady Dyscypliny Nauk o Sztuce)

Pan dr Filip Pręgowski jest pracownikiem Uniwersytetu im. Mikołaja w Toruniu, w Katedrze Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej Wydziału Sztuk Pięknych, zatrudnionym na stanowisku adiunkta. Na tej uczelni ukończył studia magisterskie w 1998 roku, a w 2009 roku uzyskał tytuł doktora na podstawie rozprawy *Malarstwo Francisa Bacona. Między tradycją a eksperymentem*. Zmieniona wersja dysertacji ukazała się drukiem jako *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu* dwa lata później w warszawskim wydawnictwie DiG. Habilitant jest nie tylko historykiem sztuki, ale także artystą malarzem, ilustratorem i dyplomowanym konserwatorem dzieł sztuki w zakresie malarstwa i rzeźby polichromowanej. Jest ponadto tłumaczem tekstów krytycznych o sztuce. Tak wszechstronne przygotowanie do analizy dzieł sztuki jest wielkim atutem dr. Pręgowskiego. Z przebiegu jego ścieżki zawodowej można się ponadto zorientować, iż dokonuje umiędzynarodowienia swoich badań poprzez publikacje w języku angielskim oraz wyjazdy na międzynarodowe (w tym zagraniczne) konferencje. Wielokrotnie przebywał też na zagranicznych stażach i kwerendach, ma je też w aktualnych, potwierdzonych już planach. Dr Pręgowski jest ponadto cenionym dydaktykiem, a także popularyzatorem wiedzy.

Jako główne osiągnięcie naukowe, będące podstawą ubiegania się o nadanie stopnia doktora habilitowanego dr Pręgowski zgłosił (zgodnie z art. 219 ust. 1. pkt 2a Ustawy z dnia 20 lipca

2018 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce [Dz. U. z 2018 r., poz. 1668 z późn. zm.]) monografię *Pictures Generation. Sztuka i krytyka w czasach przełomu* (Toruń 2022). To znakomita, kompetentna książka analizująca luźny kolektyw artystów (głównie ich aktywność z lat 70. i 80.). W różnych konfiguracjach i omówieniach do grupy tej włączani są tacy twórcy jak m.in. Troy Brauntuch, James Casebere, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Allan McCollum, Philip Smith, Cindy Sherman, Richard Prince, Sarah Charlesworth, Barbara Kruger, Louise Lawler, Matt Mullican, David Salle, Laurie Simmons oraz James Welling. Autor zdecydował się na wybór artystów i na problematyzację materiału. Dzięki temu – czyli dzięki umiejętności syntetyzowania i problematyzowania rozległej problematyki – powstała fascynująca lektura, udatnie poszerzająca naszą wiedzę.

Książka liczy wraz z bibliografią i indeksem nazwisk 303 strony. Zaopatrzona jest ponadto w trafnie dobrany zestaw ilustracji, pozwalający śledzić wywód autora. Styl pisarstwa dr Pręgowskiego choć sprawia wrażenie lekkości, jest wynikiem przemyślanej strategii narracyjnej, zakładającej szacunek dla czytelnika o różnym poziomie wiedzy. Autor nie zakłada, że cytowane lektury są znane czytelnikowi tylko dlatego, że książka jest publikacją naukową skierowaną przede wszystkim do specjalistów. Klarowność jego wypowiedzi zasadza się na umiejętności przenikliwego wyłuszczenia z analizowanego materiału kwestii wskazujących na zmianę paradygmatu sztuki. W tej perspektywie trzeba przyznać, iż cel jaki autor sobie wyznaczył wydawać się może stosunkowo skromny – ma to być bowiem bynajmniej nie rewizja, jak zapowiada na wstępie, ale raczej rekonstrukcja dyskursu towarzyszącego grupie artystów związanych z *Pictures Generation*. Jeśli czytelnikowi mogłoby się więc wydawać, że zapowiada to jedynie referowanie i deskrypcję, to szybko podczas lektury zostanie wyprowadzony z błędu. Pręgowski pisze bowiem o głębokiej reorganizacji naszych sposobów myślenia o dziele, wskazując na jej różne aspekty. Procesy te zachodzą tak szybko i tak gwałtownie, że potrzebny jest ktoś kto by wytłumaczył nam co się stało i dzieje – czyli, przywołując skrzydlate powiedzenie Marii Janion – byśmy wiedzieli, co przeżyliśmy.

Na główny tekst książki składa się *Wprowadzenie*, dziesięć rozdziałów i *Zakończenie*. *Wprowadzenie* przy pomocy terminu „pomiędzy” (który zdawać się mógłby użytym wytrychem opisującym sytuację każdego pokolenia) ukazuje sytuację swoistego wyczerpania kulturowych wzorców przy jednoczesnej oscylacji dążeń – raz do kontestacji systemu art world’u, innym razem – do osiągnięcia sukcesu poprzez się weń wpisanie. Ta oscylacja

powoduje, że przekaz niesiony przez wytwory Pictures Generation jest ambiwalentny i ta cecha również zostaje precyzyjnie ukazana. Habilitant przenikliwie opisuje sytuację omawianych artystów, jako bytowanie w nieokreślonej strefie pomiędzy krytyką a współuczestnictwem. Jednocześnie krytyka ideologii dokonywana w analizowanych dziełach prowadzi do paradoksu – przekonania, iż z rzeczywistością obcujemy jedynie za pośrednictwem obrazów, które choć na szczęście bywają wieloznaczne, to bywają też – *per fas et nefas* – fałszywe. Od terminu i opisanie sytuacji pomiędzy autor przechodzi do kolejnego – przełom, zaznaczając przy tym iż w dokonanej zmianie interesuje go bardziej to, co dokonało się w ramach opcji lewicowej niż konserwatywnego powrotu do porządku. Dalej, *Wprowadzenie* dostarcza esencjonalnego i operatywnego tła społeczno-politycznego, pozwalającego zobaczyć niektóre motywacje artystów i konteksty omówionych dzieł.

Rozdział pierwszy *Obraz sytuacji* naświetla „zabójstwo rzeczywistości” (Baudrillard) przez mass media i symulacyjny charakter współczesnej kultury. Sprzężone jest to ze zmianą w ekonomii amerykańskiej, która od zaspakajania realnych potrzeb konsumenckich zmieniła się na dobre w kreowanie potrzeb. Na tle świata magicznych iluzji rozumiemy bardziej konieczność powstania sztuki poddającej krytycznej analizie kulturowe przekazy i dystansującej się od idących rzekomo wprost z duszy i serca dzieł malarskich. Zrozumiałe staje się przy tym, dlaczego dokonywane jest uprzywilejowanie odkrytej właściwie na nowo fotografii, podstawowego medium marketingu. Interesująco dobranym studium przypadku, naświetlającym tytułowy obraz sytuacji, jest w tym rozdziale prowokacyjne zdjęcie Lyndy Benglis, wydrukowane w listopadowym numerze „Artforum” z 1974, które stało się katalizatorem wielu zmian w interesującym nas polu sztuki. Rozdział drugi *Generacja obrazów* omawia słynną wystawę *Pictures* (1977, Artists Space, New York, kurator: Douglas Crimp), zapoczątkowującą legendę omawianej grupy artystów. Problematyzuje też użyte wówczas strategie artystyczne, w tym najbardziej kontrowersyjną z nich, zawartą w słowie *appropriation* (zawłaszczenie), odnosząc ją do tradycji sięgającej poprzez Rauschenberga aż do Duchampa. Jednak zamiast powtarzać aż nazbyt dobrze rozpoznane inspiracje i wpływy, dr Pręgowski wskazuje na mniej znane w Polsce środowisko The California Institute of the Arts (CalArts) i kluczową rolę dydaktyki Johna Baldessariego. Choć kwestia ta także była omawiana na gruncie polskiej historii sztuki (m.in. przy okazji Oskara Dawickiego), a sam Baldessari uhonorowany został parę lat temu (2009) za całokształt twórczości złotymi lwami na biennale weneckim, to twórczość tego artysty do tej pory (o ile mi wiadomo) nie była prezentowana w Polsce i dlatego w książce skierowanej do polskiego czytelnika warto ją naświetlić. Podobnie, jak warto

dyskutować metody pedagogiczne szkoły, która dzięki temu zmarłemu trzy lata temu dowcipnego Kalifornijczykowi, jako profesorowi uczelni, stała się jedną z najgorętszych szkół artystycznych kraju. Rozdział trzeci *Obrazy zawłaszczone* zajmuje się strategią appropriation zarówno w ramie historycznej (wskazując na jej genealogię m.in. w fotomontażu, ready mades, technice détournement demaskującej ideologię spektaklu i sposobach wystawienniczych, demaskujących neutralny rzekomo system ukazywania widzom dzieła), jak i w odniesieniu do praktyk, jakie stosowali poszczególni artyści Pictures Generation. Istotne jest tu oczywiście przede wszystkim przewartościowanie pojęcia oryginalności i autorstwa, tak ważnego w sztuce modernistycznej. Dr Pręgowski przygląda się bliżej konkretnym, emblematycznym dziś wręcz dziełom Sherrie Levine i Richarda Prince'a. Rozdział czwarty *Obrazy alegoryczne* stawia na pierwszym planie powrót myślenia alegorycznego, które w sztuce modernistycznej uważane było za anachroniczny przeżytek, kierujący widza raczej w stronę przeszłości niż przyszłości. Odroczone w czasie przyjemność zamieszkiwania wspaniałej przyszłości i jej planowanie to przecież część wielkiej modernistycznej utopii. Powrót alegorii omawia autor na podstawie dzieł Troya Brauntucha, eksponując na przykładzie jego dzieł operację rozdzielenia znaczonego i znaczącego, skutkującą fragmentaryzacją i efemerycznością sensów (baurdrillardowską traumą epoki pozbawionej referencji), a w rezultacie niezdolnością niesienia znaczenia przez dzieło, przy jednoczesnej jego towarowej fetyszyzacji jaką niesie ze sobą kapitałocen. Rozdział piąty *Obrazy spektakularne* poświęcony jest głównie wpływie estetyki telewizyjnej na tworzenie nowych koncepcji obrazowych. Chodzi tu o zestawianie i zderzanie różnych, najczęściej nie mających ze sobą nic wspólnego przekazów wizualnych. Ten „sen bez marzenia” wytwarza homogeniczny przepływ wizualny, eliminujący wszelką różnicę, stawia pytanie – ponieważ posługuje się retoryką ładu i porządku – o rodzaj powstałego spektaklu, w oparciu o definicje wypracowane przez Guy Deborda. Jako *case study* są tu analizowane prace Roberta Longo. Autor zauważa ambiwalencję przekazu artysty, z jednej strony posługującego się technikami hipnotyzującymi widza i wywołującymi efekt podporządkowania, z drugiej – technikami subwersji, będącymi tyleż „zakamufLOWANYM działaniami na wrogim obszarze”, co współudziałem w konserwatywnym *retro chic* i podtrzymywaniem kategorii rzekomo kwestionowanych. Oscylowanie artysty między demaskatorem krytykowanego zjawiska spektakularyzacji kultury, a byciem jej ekspertem, czyli przekraczanie cienkiej granicy między subwersją a uczestnictwem to omawiana już wcześniej kluczowa dla Pictures Generation kwestia bycia pomiędzy, powracająca tu w nowej odsłonie. Rozdział szósty *Obrazy znikania* poświęcony jest głównie Jackowi Goldsteinowi oraz jego śmiałej i frustrującej drodze połączenia doświadczenia konceptualnego z malarstwem

neoekspresyjnym. Z tego pierwszego doświadczenia Goldstein zapożyczył miłość do wymazywania siebie jako autora, ukrywania artystycznej podmiotowości – z drugiego chęć wykonania efektownego, auratycznego produktu, gorącego towaru dla gorącej nowojorskiej galerii, handlującej obrazami na płótnie. Ten karkołomny pomysł obsadzenia siebie, czyli kogoś, kogo język angielski nazywa „misfit” w roli celebryty w zasadzie się udał, nawet mimo paradoksów strategii artysty, pragnącego jednocześnie podkreślać, iż w stworzonych przez siebie sytuacjach rezygnuje z kontroli nad nimi. Jednym z realizowanych przez Goldsteina paradoksalnych pomysłów była rezygnacja z własnoręcznego wykonania dzieła (w tym także sygnatura wykonany przy pomocy szablonu), by uzyskać obraz idealnie bezosobowy, wolny od subiektywnych afektów. Chodziło mu bowiem o malarstwo zdystansowane od neoekspresjonizmu, tworzonego przez rzekomo anachronicznych wyznawców modernistycznego subiektywizmu, ochrzczonych przez Goldsteina mianem Cro-Magniończyków. Inny pomysł, to – w gruncie rzeczy bardzo współczesna idea, porzucająca erę lingwistycznych fascynacji – położenie nacisku na samą obecność dzieła, zamiast na generowane przezeń znaczenia. Stawką powrotu do malarstwa było także odrzucenie taktyki *post-studio* (co wybrzmiało ostatecznie raczej w przypadku Davida Salle’a, przyjaciela Goldsteina), by powrócić do pracowni, tej alchemicznej kuźni wszelkich patriarchalnych „wielkich mistrzów”. W rezultacie działań Goldsteina powstały obrazy ukazujące spektakle wojny i groźnych sił przyrody, które dystansując się od zawładnięcia widzem mocą niepowtarzalnego, mistrzowskiego gestu pędzla działały obezwładniająco wbrew intencjom artysty. Można powiedzieć, że artysta zastawił na widza pułapkę, wymuszając stereotypowe i „błędne” odczytania. Rozdział siódmy *Obrazy towary* poświęcony jest poszukiwaniom własnej artystycznej ścieżki przez Dawida Salle’a, który razem z Goldsteinem prowadził pracownię w Hartford Art School i zdecydował się odejść z nauczycielskiej pensji, by spróbować szczęścia na rynku sztuki w związku z niezwykłym boorem na nowe malarstwo. W rezultacie zmierzyć się musiał z oskarżeniami o dołączenie do ruchu wspierającego estetykę mieszczańską i neokonserwatywizm o autorytarnych zapędach, a także – ze względu na predylekcję do specyficznego ukazywania nagich kobiet – z oskarżeniami feministek o mizoginizm. W efekcie rozdział ten zajmuje się refleksją nad systemem galeryjnym z jego podstawowym produktem-towarem, jakim ciągle pozostaje obraz na płótnie. Dalsze rozważania na temat malarskiej strategii Salle’a, który – odpierając krytykę upierał się, iż jego dzieła mają walor analityczny, zajmujący się badaniem reprezentacji (konkretnie – relacji między znaczącym a znaczonym) – przeniesiono do rozdziału ósmego *Obrazy malarskie*. Autor w ciekawy sposób wywodzi tutaj montażową genealogię obrazów Salle’a z praktyk pop-artu (Rauschenberga), a także dadaizmu

(Picabia), zestawiając ją z szybkim montażem à la MTV oraz z parataktycznymi strukturami języka potocznego, oddającymi gorączkę bezpośredniego doświadczenia codziennego życia. Tu znowu pojawia się kwestia krytyczności lub/i afirmacji dokonywanych wyborów reprezentacji: czy podkreślana jest raczej problematyczność referencyjności obrazu (poprzez infiltrację i sabotaż) czy jedynie powielanie kulturowych stereotypów. Na to pytanie tym razem dr Pręgowski odpowiada tropem melancholii. Rozdział dziewiąty *Obrazy i teksty* dotyczy kluczowego dla twórczości artystów Picture Generation zwrotu lingwistycznego. Autor umawia go na przykładzie dwóch artystów: Barbary Kruger – używającej stereotypów wizualno-tekstowych w sposób podważający oczywistość przekazu oraz Matta Mullicana – badającego systemy komunikacji, ich stabilność i uzurpacje do reprezentowania rzeczywistości. W przypadku Kruger autor tłumaczy, czemu artystka opierając się na przekonaniu iż komunikacja językowa jest zależna od szeregu zmiennych (takich tożsamość, doświadczenie oraz identyfikacja kulturowa) w ostateczności nie chciała się dać zakwalifikować w ramach jakichkolwiek politycznych przekonań. Zaś odnośnie Mullicana autor tłumaczy z kolei analityczność sztuki artysty, czyli jego badanie roli znaków w podtrzymywaniu symbolicznego porządku rzeczywistości. Ostatni, dziesiąty rozdział, zatytułowany *Obrazy filmowe*, eksploruje jeden z ważniejszych elementów twórczości omawianych artystów, jakim jest odwoływanie się do estetyki kina. Można powiedzieć, iż tu niemal bez niespodzianki, uwaga skupiona zostaje na najsłynniejszym dziele w tym zakresie czyli na serii zdjęć *Untitled Film Stills* Cindy Sherman. Dostajemy tu cały wachlarz interpretacyjnych wątków kinematograficznych, dotyczących przyjemności wzrokowej, kształtowania tożsamości, maskarady kobiecości i związanych z tym jej fałszywych wyobrażeń. *Zakończenie* potwierdza umiejętność syntetyzowania badanego materiału przez autora. Już samo pierwsze zdanie jest znakomitym podsumowaniem całości („Krytyka odwołująca się do poststrukturalistycznej analizy dyskursu, tropiąca związki znaczeń z władzą, dokonująca feministycznej dekonstrukcji patriarchalnego systemu władzy i demaskująca mechanizm funkcjonowania instytucji kapitalistycznego społeczeństwa w zasadzie zdominowała interpretację sztuki spod znaku The Pictures Generation”).

Przy wszelkich zaletach tego erudycyjnego i klarownego tekstu, niedosyt jaki pozostawia książka dotyczy polskiego stanu badań – zarówno w zakresie literatury naukowej, jak i kuratorstwa. Można bowiem generalnie stwierdzić, że polską recepcję zostawił sobie autor na inną okazję. Sięgając jedynie do ostatniego rozdziału – nie dowiemy się więc ani tego, iż *Untitled Film Stills* były prezentowane w 1998 roku w Zamku Ujazdowskim (dzięki współpracy

Milady Świdzińskiej z kuratorem MoMA w Nowym Jorku), ani że fotografie stały się przedmiotem kolejnego zawłaszczenia – performatywnych działań Anety Grzeszykowskiej, ani że pisało o tym cyklu wiele krajowych badaczek (m.in.: Maja Hussakowska, Anna Wotlińska, Agnieszka Sobolewska, Dorota Jarecka, Katarzyna Szumlewicz).

Zarzut ten łatwo jednak uchylić z dwóch powodów: po pierwsze, dzięki minimalnemu wprowadzeniu polskich wątków tekst monografii zyskał na zwartości, po drugie – różne kwestie, jakie pojawiły się niczym odprysk po zdobytej „na obczyźnie” wiedzy powracają w artykułach naukowych dr. Pręgowskiego. W tym kontekście trzeba wymienić przede wszystkim *„Mit bardziej współczesny”. O dyskursie wokół polskiego malarstwa przedstawieniowego lat dziewięćdziesiątych* („Miejsce” 2017, nr 3), które malarstwo transformacji nie tylko ocenia lakonicznym „trudno mówić o przełomie”, ale wprowadza wiele argumentów wywiedzionych z wiedzy o dyskursie amerykańskiej krytyki poprzedniej dekady. Dzięki temu habilitant wskazuje na wielce problematyczny „powrót do malarstwa” jaki się dokonał po konceptualizmie, a co w Polsce stało się w latach 80. i 90. Choć i w tym artykule nie rozwija w pełni swojej wiedzy i z pewnością wspomniany artykuł można by uzupełnić wskazując na wiele nie tylko ambiwalentnych, ale wręcz negatywnych skutków (jak się wydaje, wręcz znacznie większych niż w Ameryce): zaprzepaszczenia na lata dorobku poprzedniego pokolenia i okrutnym skazaniem go na niebyt. Po wesołej i bezwzględnej fali młodych malarzy, jacy zdominowali scenę lat 90. w kraju okazało się przecież, że wielu polskich konceptualistów nie odnalazło się w nowej rzeczywistości, co oznaczało iż realnie klepało biedę w czasie gdy młodzi krytycy w duchu autokolonizacyjnym zachwycali się sukcesami komercyjnymi swoich kolegów-malarzy. Piszę o tym, bo kwestie finansów i komercjalizacji sztuki oraz wyborów rynkowych autor rozwija przy okazji sztuki amerykańskiej, ale w pewien sposób wstrzymuje się z podobnymi uwagami przy okazji sztuki polskiej. A zatem z jednej strony można ponownie zauważyć, iż globalne linkowanie, tym razem z amerykańską sytuacją kulturową i recepcją to sprawa całkowicie odsunięta na bok, a z drugiej – by podkreślić iż książka dr. Pręgowskiego jest (a właściwie może być dzięki odpowiedniej lekturze i podjęciu dalszych badań) ważna nie tylko dla badań nad sztuką amerykańską, ale również – dzięki dostarczeniu ogromnego materiału porównawczego – nad sztuką polską. Autor pokazuje bowiem dobrowolną transformację poszczególnych artystów amerykańskich, oscylujących między różnymi strategiami i podejmującymi artystyczne ryzyko, by wejść do mainstreamu. W bezwzględnym dyskursie transformacji 1989 w Polsce wykluczenia dokonywały się już na wstępie, zanim artysta „starej daty” decydował się na podjęcie jakiegokolwiek ryzyka. Część artystów „odkryto” po latach, dla części było już niestety za późno. Warto dodać na marginesie, iż

ilustracje do publikacji zostały częściowo pozyskane od komercyjnych galerii (m.in. Sprüth Magers, Hauser&Wirth), co budzić musi refleksję, a nawet frustrację historyka sztuki zajmującego się nowoczesną sztuką polską, który pisząc o niej nie ma w wielu wypadkach szans uzyskać zgody na reprodukcję prac przechowywanych od lat w narodowych kolekcjach za pieniądze podatnika. By powrócić po tej nawiasowej uwadze do oceny walorów książki w kontekście zebranego materiału ilustracyjnego trzeba na koniec dodać, iż znakomicie świadczące o rzemiośle historyka sztuki są zamieszczone w książce opisy dzieł sztuki, dzięki czemu książka de facto mogłaby się obyć bez ilustracji.

Podsumowując analizę głównego osiągnięcia naukowego habilitanta podkreślić należy, iż w swych interpretacjach dr Pręgowski wprowadza (czasami zapożyczając się u innych autorów, nie tyle zgodnie z wszechobecnym zawłaszczaniem, ile zgodnie z przyjętą formułą referowania dyskursu) wiele inspirujących terminów, sprawiających iż jego wywody są żywe i fascynujące (np. *retro chic*, doświadczenie syntaktyczne, *handmade ready-made*, heroiczny nihilizm, melancholijna enumeracja). Kontynuując kwestie językowe, niebagatelną zaletą publikacji jest fakt, iż napisana została piękną polszczyzną. Rozumiem przez to nie tylko określony styl sprawiający iż lektura jest intelektualną przyjemnością, ale także umiejętność tłumaczenia trudnych konceptów i posługiwania się najnowszymi metodologiami nie w perspektywie deklaracji, ale faktycznej operatywności, do interpretowania dzieł sztuki. Żywość stylu, umiejętność praktycznego zastosowania różnych metod i strategii badawczych są moim zadaniem podstawową zaletą książki. Udało się dr. Pręgowskiemu nie wpaść w akademicką manierę przytłoczenia czytelnika ogromem posiadaniem wiedzy, która w ostateczności nie służy niejednokrotnie niczemu innemu tylko narcyzmowi upojonego swoją erudycją autora. Zamiast tego habilitant – któremu przecież nie można odmówić erudycji – na pierwszym miejscu zawsze stawia dzieło sztuki, jego status materialny i formę, wskazując następnie na zmienne znaczenia oraz uwikłania w najróżniejszych sieciach dyskursów. Pręgowski znakomicie pokazuje powody zmiany paradygmatu sztuki jaki dokonywał się m.in. za sprawą Pictures Generation. Nawiasem mówiąc, w tej perspektywie nie dziwią wysokie oceny studentów dotyczące prowadzonych przez dr Pręgowskiego zajęć. Niewątpliwie, nauczyciel który napawa czytelników – w tym również studentów – otuchą, że ogrom nawarstwiających się tekstów kultury i ich lawinowy natłok nie musi być przedmiotem lęku, eskapizmu i rezygnacji, ale naukowej radości, wydaje się najwłaściwszym człowiekiem na właściwym miejscu. Ponadto, zaletą narracji habilitanta jest takie udratyzowanie decyzji artystycznych, że stają się jednocześnie wyborami życiowymi, ukazując ich egzystencjalny potencjał, w tym

ryzyko uwikłania w deprecjonujące dyskursy. Dzięki temu nie jest to książka zajmująca się jedynie analizą formalną dzieła sztuki, ale ukazująca jak bardzo za formą kryje się wiele świadomych i nieświadomych czynników składających się na bycie artysty i jego dzieła w świecie. Pietystyczny stosunek dr. Pręgowskiego do omawianych dzieł i artystów polega właśnie na kompetentnej, gruntownej i wieloaspektowej analizie obrazów, działań artystycznych i ich kontekstów. Interpretacje habilitanta są dodatkowo wzbogacone wiedzą z korespondencji prowadzonej z artystami. Choć książka jest kompletna i logicznie skonstruowana, prowadząc nieuchronnie ku zakończeniu, to nie uchyla się przed otwarciem nowych perspektyw badawczych. Jedną z nich sugeruje sam autor swoimi konsekwentnymi, dalszymi działaniami, jakie podjął po napisaniu książki – to historia mówiona, uwzględniająca perspektywę twórców ruchu. W tym kierunku podjął już bowiem dalsze badania, dzięki wygraniu konkursu grantowego, co dodatkowo potwierdza wagę i przydatność podjętych poszukiwań.

Habilitant jest ponadto autorem wielu interesujących artykułów, z których część rozwija problematykę książki, a część skupia się na zupełnie innych zagadnieniach. Do pierwszego nurtu badań zaliczyć należy m.in. znakomity artykuł *Pracownia jako przestrzeń ideologiczna* (w: *Wokół zagadnień warsztatu artysty: malarza, rzeźbiarza, architekta*, red. E. Doleżyńska-Sewerniak et al., Toruń 2021). W tekście tym tendencje post-studio i post-medium (w tym *differential specificity* transmedialności) łączone są z krytyką instytucjonalną i imperatywem produkcji luksusowych towarów dla systemu muzealno-galeryjnego. Obala to koncepcję atelier jako obszaru neutralności, a romantycznej izolacji jako oczekiwanego sposobu narodzin samotnego geniusza. W takich ramach ukazana jest obszernie ambiwalentna sytuacja „zdrady” i „uczestnictwa” oraz strategii subwersywnych artystów Pictures Generation, uczestniczących w systemie pracowniano-galeryjnym. Do tekstów z nurtu rozwijającego tematykę monografii zaliczyć należy także obszerny i wnikliwy artykuł o malarstwie Jacka Goldsteina (*An artist who used to disappear*, „Quart” 2020, nr 4 [58]), rozwijający idee rezygnacji z subiektywności w ramach koncepcji reprezentacji, autorstwa, tożsamości i oryginalności. Także artykuł *Obrazy do czytania* („Sztuka i dokumentacja” 2020 nr 23) pozwala głębiej zająć się stopniowym wymuszaniem przez inną, nową koncepcję obrazową (odchodzącą od modernistycznego *single image* i percepcji w postaci tzw. pojedynczego strzału „hit me”) nawiązywania przez widza nowej sytuacji temporalnej z obrazem – długotrwałej, błędzącej i poszukującej, aktywującej świadomość widza, a nie oczekującej jedynie nagłego, epifanicznego olśnienia. Obrazy katastrof, omówione w artykule *Złe przeczucia* („Sztuka i krytyka” 2019, nr 3 (78) – w którym

autor powraca do swojego niewątpliwie ulubionego Jacka Goldsteina – zostały uzupełnione już poza omawianym tu pierwszym nurtem o tekst „*Strach im większy, tym bardziej wiąże się z podziwem*” (Acta Universitatis Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2019, nr 50). Tutaj autor odnosi się do wzniosłości we wcześniejszym malarstwie niż sztuka Picture Generation – m.in. Johna Martina, Turnera i Géricault – by ukazać katastrofę jako spektakl uwikłany w politykę oraz jako problem estetyczno-etyczny, związany z dynamizacją spojrzenia aktywującego uczestnictwo widza w przedstawianym wzniośle żywiolu. Do drugiego nurtu czyli tekstów nie powiązanych z tematyką rozprawy-głównego osiągnięcia habilitanta zaliczyć można też m.in. *Powtórzenie socrealizmu* (w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok i T. Załuski), analizujące malarstwo Jarosława Modzelewskiego w kontekście figuracji Andrzeja Wróblewskiego i generalnej sytuacji tzw. zemsty socrealizmu, czyli podejrzliwego traktowania realizmu w nowoczesnej sztuce polskiej. Potrzeba nowego języka artystycznej ekspresji została tu ukazana jako nawiązywanie dialogu ze sztuką niesłusznie zmarginalizowaną i uznaną z anachroniczną, co w rezultacie ukazuje sposoby rewizji historii sztuki dokonywane przez artystów. Problematyka malarstwa figuratywnego powraca w zarówno w artykule *Seans malarstwa* (w: *Pomiędzy prawdą a zmyśleniem*, red. J. Pręgowski, F. Pręgowski), poświęconemu Jacquesowi Monorowi, przedstawicielowi francuskiego nurtu *figuration narrative*, jak i np. w tekstach skupiających się na twórczości takich malarzy jak David Hockney, Francis Bacon, Gerhard Richter czy Luc Tuymans. Aktualny, wręcz interwencyjny charakter, ma z kolei artykuł dotyczący wystawy *Thymos* w CSW w Toruniu i kuratorskiej strategii Kazimierza Piotrowskiego, obliczonej na skandal medialny (*Angry tricks*, w: *Trickster's strategies...*, ed. A. Markowska). Niezwykle ważne dla współczesnego dyskursu sztuki amerykańskiej są też teksty dotyczące stereotypów czarnej tożsamości i tzw. dyskursu post-blackness. Wskazują one, iż dr Pręgowski jako naukowiec i aktywny malarz potrafi erudycyjnie łączyć historię sztuki z krytyką artystyczną.

Ciekawym aspektem popularyzatorskich działań dr Pręgowskiego jest też skierowanie ich do młodszych odbiorców. W tej sferze aktywności wysoko ocenić należy z pewnością książkę *Do 12 razy sztuka czyli co artystom chodzi po głowie* (Toruń 2022), przynoszącą młodzieży (i starszym zainteresowanym) informacje o sztuce nowoczesnej i współczesnej, z uwzględnieniem różnych obszarów geograficznych, ras i płci. Wskazuje to na przekonanie habilitanta, iż sztuka może być przestrzenią łączącą ludzi i pozwalającą im być takimi, jakim są i pragną być, bez typowego dla modernizmu aspiracyjnego dyscyplinowania. Ta uwaga nie ma charakteru oceniającego, bo też nie stoją za nią żadne stosowne kryteria. Jest raczej

komentarzem do wysokiej oceny naukowej, suplementem wskazującym na afirmatywny, generujący dużo pozytywnej energii stosunek do materii, którą habilitant się zajmuje.

Podsumowując osiągnięcia naukowe dr. Pręgowskiego, podkreślić należy iż monografia o sztuce *Pictures Generation* umieszczona została nader trafnie w polu ideologicznej dekonstrukcji, łączącej obraz z toczącym się dyskursem. Habilitant, wskazując na strategię zawłaszczenia, podszywania się i mimkry, przekonująco wykazał, iż omawiana sztuka uczestniczyła w przełomie, którego celem było pożegnanie uznanych za anachroniczne modernistycznych narracji dotyczących jej autonomii oraz indywidualnej ekspresji (ze spontanicznym gestem), reprezentacji i autorstwa. Książka w znaczący sposób porządkuje i poszerza wiedzę o omawianym zjawisku. Z całą pewnością pełnić będzie rolę podręcznika akademickiego, gdyż kompetencja i erudycja autora oraz klarowny, logiczny sposób prowadzenia narracji czynią monografię wręcz wzorcowym przykładem tego typu publikacji. Pozostała działalność publikacyjna, organizatorska, dydaktyczna dr. Pręgowskiego także spełnia wszelkie wymagania stawiane przez Ustawodawcę. Z tych powodów wysoko oceniam całość dorobku habilitanta (wraz z jego głównym osiągnięciem czyli monografią naukową) i wnioskuję z pełnym przekonaniem o nadanie mu stopnia doktora habilitowanego nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce.

