4

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:
Wokół "Ikonofilii": Polemiczne cięcia lub horyzont pojedynczości
autor:
Krzysztof Pijarski
źródło:
Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2013 nr 4
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/4-ruinacja/wokol-ikonofilii-polemiczne-ciecia-lub-horyzont-pojedynczosci
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2013.4.1238
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi
Uniwersytet Humanistycznospołeczny SWPS
Instytut Kultury Polskiej UW

słowa kluczowe:

streszczenie:

Głos w dyskusji o książce Andrzeja Leśniaka Ikonofilia. Francuska semiologia pikturalna i obrazy (2013).

Krzysztof Pijarski - Artysta posługujący się medium fotografii, Adiunkt w łódzkiej Szkole Filmowej, historyk sztuki. Kierownik Laboratorium Narracji Wizualnych. Stypendysta m.in. Fulbrighta na Johns Hopkins University w Baltimore (2009-2010), Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Shpilman Institute of Photography; kierownik i wykonawca grantów Ministra Nauki Szkolnictwa Wyższego, Narodowego Centrum Nauki i Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Dąży do wypracowania przekonujących wizualnych form myślenia. Jako artysta skupia się na estetycznym – to znaczy zmysłowym – wymiarze tego, co poznawcze, polityczne, etyczne, tworząc wizualne archeologie instytucji i dyskursów, biografie ludzi i rzeczy. Autor monografii poświęconej modernizmowi widzianemu przez pryzmat figury Michaela Frieda oraz fotografii jako technologii, która całkowicie zmieniła nasze rozumienie sztuki (Archeologia modernizmu. Michael Fried i nowoczesne doświadczenie sztuki, Wydawnictwo Szkoły Filmowej w Łodzi, 2017) oraz (Po)Nowoczesne losy obrazów. Allan Sekula / Thomas Struth (2013). Redaktor tomów Object Lessons: Zofia Rydet's „Sociological Record" (2017) i Archiwum jako projekt (2011). W roku 2010 nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego ukazała się antologia tekstów Allana Sekuli w jego przekładzie. Uczestnik PLAT(T)FORM 2012 w Fotomuseum Winterthur. Jego projekt Żywoty nieświętych został zaprezentowany w C/O Berlin.

Wokół "Ikonofilii": Polemiczne cięcia lub horyzont pojedynczości

Andrzej Leśniak, *Ikonofilia. Francuska semiologia pikturalna i obrazy,* **Wyd. IBL PAN, Warszawa 2013**

Tak jak Manet po części pozwolił się uwieść pojęciu kapitalizmu jako czystej sfery powierzchowności, tak współcześni artyści wizualni nie są w stanie uniknąć uroku rozpoznania, że czasy tego, co werbalne, dobiegły końca i nastały czasy tego, co wizualne. Ośmielę się przewidywać, że podobnie jak Manet odkrył w praktyce, że owa sfera, w której króluje powierzchnia, była także sferą tożsamości, niezmienności, ograniczeń i determinacji, tak i obecne zachłyśnięcie się tym, co wirtualne i niewerbalne, ukaże swoją niewystarczalność, gdy poddane zostanie testowi formy.

T.J. Clark, *Modernism, Postmodernism, and Steam*[1]

Ikonofilię Andrzeja Leśniaka należy, jak się zdaje, czytać jako kontynuację projektu rozpoczętego w znakomitej pracy *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, wychodzącej od rozpoznania, że „pojedyncze doświadczenia wizualne wpływają na kształt dyskursu, modyfikują jego strukturę, tworzą nowe pojęcia. To również dzięki nim dyskurs staje się produktywny, zdolny do przekraczania swoich własnych granic"[2]. W ujęciu Leśniaka to właśnie skupienie spojrzenia na obrazie w całej jego konkretności i materialności zaprowadziło historię sztuki do granic jej horyzontu dyscyplinarnego, do uznania, że nie poradzi sobie z tym zadaniem bez pomocy narzędzi spoza własnego, dobrze już rozpoznanego pola kompetencji. Rzecz jasna taka sytuacja musi budzić obawy co do integralności dyscypliny, narzucać pytanie o jej tożsamość. Jak rozumiem, propozycja „dyscypliny ikonofilskiej, w centrum której znajdujemy obraz rozumiany jako wizualny konkret" (s.179), jest wynikiem podążenia za tym rozpoznaniem oraz próby

wyciągnięcia zeń możliwie daleko idących konsekwencji, nie tylko metodologicznych (ustalenia procedur postępowania wobec obrazów), lecz przede wszystkim dotyczących tego, w jaki sposób nadajemy sens naszym doświadczeniom wizualnym. Pytanie dotyczy logiki wyłaniania się owych sensów, tego, jak je wyrażamy, oraz w jaki sposób je ze sobą dzielimy.

Wydaje się, że Andrzej Leśniak potraktował poważnie Didi-Hubermanowski projekt archeologii wiedzy o obrazie i postanowił przyjrzeć się źródłom myślenia francuskiego badacza, sprawdzić, skąd pochodzi tak wyraźny w jego pismach postulat „powrotu do przedmiotu", który znalazł się w centrum zainteresowania autora *Ikonofilii* (s.14). Na czym jednak polega ten powrót i jakie szanse niesie dla współczesnego namysłu nad wizualnością? To podstawowe pytania, na które Leśniak szuka odpowiedzi.

Stąd też w swoim studium skupił się na „francuskiej semiologii pikturalnej", a więc tradycji powołanej do życia przez Louisa Marina i Huberta Damischa, wśród spadkobierców i współtwórców której wymienia się także Daniela Arasse'a, Giovanniego Careriego, Marie-José Mondzaina czy właśnie Georges'a Didi-Hubermana. Leśniaka zajmuje przede wszystkim logika „kluczowego przewartościowania", jakie dokonało się w łonie tej tradycji myślenia o obrazie i które uznaje za symptomatyczne dla stanu współczesnej humanistyki. Zarówno Marin, jak i Damisch (zwłaszcza jednak ten pierwszy, Damisch był tu od początku nieortodoksyjny), wychodząc z pozycji językoznawstwa strukturalnego, próbowali wypracować metodę tworzenia modeli produkcji sensu, umożliwiających późniejszą rekonstrukcję przedmiotu badań w kategoriach naukowych. Szybko jednak okazało się, że takie podejście uprzywilejowuje momenty przezroczystości obrazów, które „dają się zredukować do funkcji komunikacyjnej", a przecież najbardziej zajmujące w obrazach są momenty ich nieprzezroczystości, kiedy wyraźnie odczuwamy ich moc, ale nie jesteśmy w stanie znaleźć słów, które potrafiłyby oddać sprawiedliwość temu doświadczeniu, tak jakby

obrazy posiadały własną sprawczość, „obiektywną intencję", jak powiedziałby Marin (s.123). Świadomość ta pchnęła semiologię pikturalną ku skupieniu się raczej na „wizualnych konkretach generujących znaczenia, pojedynczych obrazach niemieszczących się w jakichkolwiek uniwersalnych ramach" (s.15).

Co istotne, ciężaru takiego spojrzenia nie udźwignie byle jaki wizualny konkret, nie każdy obiekt okaże się płodny w znaczenie – i to jest właśnie moment, który wiąże semiologię pikturalną nierozerwalnym węzłem z historią sztuki, niezależnie od tego, jak mocno zdaje się podawać w wątpliwość jej założenia. Nauka ikonofilska musi pozostać skupiona na dziełach sztuki, ponieważ właśnie „sztuka jest interesująca, o ile jest fenomenem generującym refleksję, o ile sama jest rodzajem refleksji. Pod tym względem ujęcia Damischa i Marina się nie różnią – konstatuje Leśniak – opierają się na przekonaniu, że historia i teoria sztuki są nierozdzielne. Skoro sztuka jest miejscem myślenia, fenomenem, w którym myśl aktualizuje się w sposób niedający się zredukować do żadnego innego, należy ujmować ją nie tylko poprzez teorię, ale też jako teorię" (s.161). Tak rozumiany, a raczej skonstruowany, przedmiot badań, w którym historia pozostaje w sposób nieredukowalny spleciona z teorią, a więc w którym to, co absolutnie jednostkowe, odsyła do rzeczy ogólnych, a kwestie o szerokim zakresie znajdują swoje potwierdzenie w materialnym konkrecie – to nic innego jak przedmiot teoretyczny[3], jedno z pojęć podstawowych dla propozycji teoretycznej Leśniaka[4]. Narzuca się rzecz jasna pytanie o kryteria wyboru takiego przedmiotu. „Kryterium – powiada Leśniak – jest zawarte w samym obiekcie. Jego wartość teoretyczna ujawnia się w odczytaniu" (s.205). A jeśli zapytamy, od czego zależy jakość odczytania? Co sprawia, że jest ona przekonująca?

Najlepsze momenty książki Leśniaka ukazują kruchość głoszonej przez niego strategii badawczej, która im bardziej staje się refleksyjna – a więc próbująca godzić namysł teoretyczny z praktyką interpretacji – tym bardziej jest zmuszona porzucić ton

pewności, tak wyraźnie jeszcze pobrzmiewający we wczesnych tekstach obu francuskich badaczy obrazów. Leśniak wyraźnie ten przełom wydobywa w odniesieniu do późnych tekstów Marina: „Nietrudno zauważyć, że Marin pisze tu w zupełnie inny sposób niż wtedy, gdy tworzył projekt semiologiczny. Przy czym stylistyczne przekształcenie jest w jego tekście symptomatyczne dla transformacji o znacznie głębszym charakterze. Zmiana tonu na osobisty, swego rodzaju poetyzacja dyskursu, udramatycznienie wypowiedzi (niezależnie od tego, co moglibyśmy sądzić na temat literackiej jakości tekstu), wskazują na odmienny niż wcześniej rodzaj konstruowanej przez autora relacji z dziełem" (s.206)[5]. Sprostanie doświadczeniu wizualnemu jawi się tu jako zadanie tyleż „ściśle" naukowe – a więc związane z rozumowaniem, argumentem, poznawaniem – co pisarskie, związane z wyobraźnią, frazą, rozpoznaniem, zasnuwając mgłą horyzont optymizmu poznawczego, którego miejsce u Marina zajmuje „dający się zaobserwować ton niepewności"[6] (s.206). Choć autor *Ikonofilii* mówi tu o załamaniu dyskursu semiologicznego, spieszy z zapewnieniem, że nie prowadzi ono „do sceptycyzmu, lecz raczej do przedefiniowania praktyki badawczej w terminach doświadczenia osobistego, zaangażowania badacza, wyjątkowości spotkania tego, kto pisze o sztuce, z obiektem będącym warunkiem możliwości wytwarzania znaczenia" (s.207). Tak właśnie rozumie „alternatywną wersję" poznawczego optymizmu, zapewnianego przez strukturalizm. I tu zaczynają się moje kłopoty z koncepcją *Ikonofilii*.

Książka Andrzeja Leśniaka w swoim zrębie stanowi znakomite wprowadzenie do francuskiej odmiany ikonofilii oraz niezwykle klarownie i precyzyjnie uargumentowaną wykładnię tej postawy. W tym wymiarze jest przekonującym dziełem o niezwykłej elegancji myśli, które bez dwóch zdań przyspieszy recepcję wymagających pism Marina i Damischa (a także Didi-Hubermana), przecież od kilku lat zaledwie tłumaczonych na język

polski[7]. Jednocześnie od samego początku argument na rzecz ikonofilskiej nauki nawiedzają dwa widma – nazwę je na własną potrzebę widmami zewnętrza i niepewności – znacząco osłabiające jego moc perswazyjną. Psoty tych widm składają się na silnie polemiczny ton książki, ton przynajmniej w moim przekonaniu zdradliwy. Postaram się z tego pokrótce wytłumaczyć.

Widmo zewnętrza każe Leśniakowi pisać przeciwko zarówno historii sztuki, jak i studiom nad kulturą wizualną. W ujęciu autora ta pierwsza zajmuje się obiektami w pierwszym rzędzie jako „faktami czy wiązkami faktów pozytywnych" (s.180) i w związku z tym nadal tkwi po uszy w pozytywizmie, z drugiej zaś strony notorycznie od nich abstrahuje, skupiając się raczej na sztuce w ogóle, „to znaczy heterogenicznej całości, w obrębie której obrazy mogą się pojawiać tylko jako elementy serii znaczących" (s.207) – w obu skrajnościach tracąc z oczu obraz w jego konkretności. Studia nad kulturą wizualną, którym autor poświęca pierwszy rozdział książki, zbłądziły jeszcze bardziej. Autor dowodzi, że nieokreśloność przedmiotu badań („wizualność"? konstrukt kulturowy czy też społeczny w miejsce obrazu?), brak stabilizacji metodologicznej i tożsamości dyscyplinarnej – gorzej nawet, przekonanie o tym, że „przynależność dyscyplinarna nie ma najmniejszego znaczenia, a jedynym punktem odniesienia jest płynna, pozbawiona szczególnego zróżnicowania współczesna przestrzeń dyskursywna" (s.31) – oraz związana z tym inflacja teorii sprawiają, że studia nad kulturą wizualną jako nowa dyscyplina nie spełniły obietnic i pokładanej w nich nadziei na odmianę oblicza humanistyki.

Tak skonstruowany krajobraz uderza brakiem zniuansowania. Wydaje się, że dopiero semiologia pikturalna uruchomiła koła dialektyki, że dopiero ona była zdolna wprowadzić w stan produktywnego napięcia roszczenia prawdziwościowe tradycyjnej historii sztuki oraz „naiwny konstruktywizm" (s.68)

studiów nad kulturą wizualną; tak jakby ikonofilia nie miała zewnętrza. A przecież nie sposób nie zauważyć, że te same cechy, które świadczą o klęsce studiów nad kulturą wizualną – brak wyraźnej tożsamości, radykalna otwartość metodologiczna, konstruktywizm[8], niepewność czy też pewna słabość dyskursu – stanowią o sile nauki ikonofilskiej.

Co więcej, czy nie jesteśmy w stanie wskazać wśród inaczej zorientowanych historyków sztuki, takich jak chociażby T.J. Clark czy Michael Fried, postaw równie silnie skupionych na konkrecie wizualnym, na obrazach, z których w błyskotliwych i niezwykle bliskich materialności analizach dopiero wysnuwają oni dalsze tezy dotyczące „projektu" i mocy sztuki, teorii reprezentacji czy też prób udziału artystów w konstruowaniu społecznej utopii? Każdy, kto przeczytał choć jeden rozdział *Farewell to an Idea*[9] Clarka, a przede wszystkim jego *The Sight of Death*[10], pracy w całości poświęconej jednemu obrazowi Nicolasa Poussina, albo też książki Frieda poświęconej Adolfowi Menzlowi[11] czy jego interpretację obrazu *The Gross Clinic* Thomasa Eakinsa[12], nie będzie miał wątpliwości, że zarówno społecznie, jak i formalnie zorientowana historia sztuki dysponuje narzędziami i językiem, by zmierzyć się z materialną konkretnością obrazu. Autor *Ikonofilii* uznaje zresztą „powrót do dzieła" w niemieckiej historii sztuki. Tym bardziej nie rozumiem, dlaczego z takim naciskiem usiłuje założyć nową dziedzinę nauki[13]. Tak, jakby tam nie czyhały te same, stare pułapki.

Andrzej Leśniak stwierdza, że „rozmaite odmiany refleksji nad wizualnością dają się uporządkować wokół dwóch przeciwległych biegunów: powrotu do przedmiotu i konstrukcji tego, co wizualne" (s.51). I choć sama diagnoza wydaje się przekonująca, w kontekście argumentu przeciwko studiom nad kulturą wizualną niejaki kłopot sprawia mi zrozumienie, dlaczego autor *Ikonofilii* uprzywilejowuje w tak zdecydowany sposób rzeczony powrót, dlaczego jedno wyklucza drugie? Zwłaszcza, że niezupełnie wyjaśnia, w jaki sposób strategia, wypracowana, by radzić sobie

z wizualnością dzieł sztuki, i to sztuki malarskiej (obraz fotograficzny jest w porównaniu z nią przede wszystkim wirtualny), może pomóc nam zrozumieć współczesne, wizualne formy i technologie mediacji. A to właśnie autorzy związani z polem studiów nad kulturą wizualną w sposób dobitny pokazali: jeśli chcemy krytycznie podjąć kwestię publicznej cyrkulacji obrazów, nie tylko artystycznych, oraz ich życia, nie jesteśmy w stanie oddzielić kwestii polityczności i reprezentacji od pytań o tożsamość i seksualność (lub klasę). Cała sztuka, rzecz jasna, w tym, jak to robimy; niekoniecznie musi oznaczać to zasłonięcie sfery wizualnej przez teorię. Sztandarowym przykładem takiej politycznej pracy interpretacyjnej są prace Douglasa Crimpa poświęcone Andy'emu Warholowi. Crimp użył migotliwej figury Warhola jako obiektu teoretycznego, pokazując, dlaczego z wewnątrz perspektywy „czysto" historyczno-artystycznej nie jesteśmy w stanie uchwycić istoty jego wywrotowości (która leży właśnie w ciągłym balansowaniu na granicy między sztuką a stylem życia, estetyką a polityką, materialnością dzieła a wirtualnością obrazu, między dokumentacją a eksperymentem, gestem a działaniem), i uczynił zeń przedmiot badań studiów nad kulturą wizualną *par excellence*[14]. Czy nie coś w tym rodzaju miał na myśli Bruno Latour, kiedy pisał, że „ikonofilia nie jest szacunkiem wobec obrazu, lecz wobec ruchu obrazu?" (s.64).

Co do widma niepewności – cóż, zastanawiające wydają mi się powracające w książce jak mantra odwołania do poznawczej czy też epistemicznej efektywności lub skuteczności[15], a raczej jej braku w odniesieniu do studiów nad kulturą wizualną. Ta wielokrotnie ponawiana deklaracja jawi się jako widmowe *pendant* dla fragmentaryczności czy też lokalności proponowanej przez Leśniaka nauki o obrazach[16]. Jakby autor w swoim geście odsyłania do, wydawałoby się, „twardego" kryterium usiłował odczynić niepewność nawiedzającą dojrzałą formę semiologii pikturalnej, jakby usiłował odzyskać twardy grunt pod nogami, niezmienny horyzont. A przecież „skuteczność" jest tak samo

niemierzalna, jak „jakość" tekstu. Skuteczność może być tylko negocjowana (nigdy raz na zawsze ustalona!) w debacie, której nieodzownymi elementami są retoryka i perswazja, argumenty i wyobraźnia. W ten sposób twardym gruntem staje się konkretne dzieło sztuki jako dany z góry przedmiot badań – jedynym otwartym pytaniem pozostaje jego wybór – oraz rzekome bankructwo dotychczasowych prób oddania sprawiedliwości temu, co wizualne. Tymczasem nie wydaje mi się, abyśmy dziś potrzebowali – „przepracowując" postmodernizm – twardych kryteriów czy pewników. Konieczna jest raczej kultura debaty: narzędzia mediacji między niezbornymi perspektywami, a także ich krytyki, refleksji nie tylko nad metodologią, lecz także nad sensem uprawianej przez nas dyscypliny.

Trzeba przyznać, że książka Andrzeja Leśniaka na pewno do tej refleksji się przyczynia i liczę na to, że wzbudzi jeszcze wiele debat nad kształtem nie tylko namysłu nad obrazami i wizualnością, ale także tym, co nazywamy „humanistyką" oraz wiedzą, jaką wytwarza. Wiele diagnoz stawianych przez Leśniaka jest niezwykle trafnych, inne za to wydają się mocno dyskusyjne i wręcz wyzywają do polemiki (taka jest też rola, jak rozumiem, książki pisanej w tonie zaczepnym!). Ponieważ ikonofilia jako projekt może realizować się wyłącznie w konkretnych interpretacjach – bo tylko tam może dojść do produktywnego napięcia między historią a teorią, w którym „jednostkowy fenomen wizualny [wygeneruje] refleksję" (s.201) – właśnie takie interpretacje będą „testem formy" głoszonej przez Leśniaka nauki o obrazach.

1 T.J. Clark, *Modernism, Postmodernism, and Steam*, „October" 2002, t. 100 (Spring), s. 173–174.

2 Andrzej Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010, s. 7.

3 Autor *Ikonofilii* woli sformułowanie „obiekt teoretyczny".

4 Pojęcie to odgrywa zresztą także doniosłą rolę w *Obrazie płynnym*. Por. Andrzej Leśniak, *Obraz płynny...*, s.145–148.

5 Co ciekawe, diagnoza ta jest wyraźnym echem wypowiedzi Georges'a Didi-Hubermana, przytaczanej w *Obrazie płynnym*: „Pisanie o obrazie jest przede wszystkim pisaniem. Jest próbą wyrażenia mimo wszystko tego, co ukazuje się jako niemożliwe do wyrażenia. Jest pisaniem o niewyrażalnym albo począwszy od niewyrażalnego, w każdym razie po to, by je zachować. To poszukiwanie całej siły w samym pisaniu, otwieranie możliwości poetyckich i filozoficznych, które pozwalają na stworzenie czegoś – wypowiedzi, tekstu, szczególnego stylu, który byłby związany z konkretnym obrazem – choć punktem wyjścia jest milczenie" (Georges Didi-Huberman, *S'inquiéter devant chaque image, entretien réalisé par Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui,* „Vacarme" 2006, nr 37, s.3; cyt. za: Andrzej Leśniak, *Obraz płynny...*, s.24).

6 Nie mniej ciekawe – choć potraktowane dość szkicowo – są momenty, w których Leśniak zastanawia się, jak na koncepcję semiologii pikturalnej wpływa opisane przez Lucy Lippard w końcu lat sześćdziesiątych zjawisko „dematerializacji sztuki" albo gdy nieledwie dotyka kwestii afektywnej mocy oddziaływania obrazów.

7 Louis Marin, *O przedstawieniu*, przeł. P. Pieniążek et al., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011; Hubert Damisch, *Teoria /obłoku/. W stronę historii malarstwa*, przeł. P. Tarasewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011; Hubert Damisch, *Okno w żółci kadmowej albo O tym, co kryje się pod spodem malarstwa*, przeł. M. Prosowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006; Louis Marin, *Przedstawienie i pozór*, przeł. P. Mościcki, „Sztuka i Filozofia" 2005, nr 26; Paweł Mościcki, *Louis Marin. Porządek przedstawienia i siła obrazu*, „Sztuka i Filozofia" 2005, nr 26, a także: Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008; Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011; Georges Didi-Huberman, *Kora*, przeł. T. Swoboda, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2013.

8 Cóż bowiem oznacza stwierdzenie, że obiekt narzuca strategię interpretacji, że obiekt jest kryterium? Czym byłby więc konstruktywizm n i e n a i w n y ?

9 T.J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven 1999.

10 T.J. Clark, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, Yale University Press, New Haven 2006.

11 Michael Fried, *Menzel's Realism. Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*,

Yale University Press, New Haven 2002.

12 Michael Fried, *Realism, writing, disfiguration. On Thomas Eakins and Stephen Crane*, University of Chicago Press, Chicago 1987. Z pełną świadomością nie podałem tu ani jednej pozycji wpisującej się w cykl poświęcony tradycji „impulsu antyteatralnego", rozpoczęty przez słynną *Absorption and Theatricality* (University of Chicago Press, Chicago 1980). Uczyniłem to, aby uniknąć łatwego zarzutu, że Fried narzuca każdemu obrazowi, który widzi, swoją własną, z góry powziętą optykę – choć taki zarzut świadczy raczej o nieznajomości konkretnych interpretacji.

13 Por. Andrzej Leśniak, *Ikonofilia*..., s. 68–69.; Rzetelny wgląd w to pole – z uwzględnieniem tradycji niemieckiej z udziałem Hansa Beltinga, Horsta Bredekampa, Maxa Imdahla i Michaela Brötje – oferuje antologia przekładów z poznańskiego „Artium Quaestiones": *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Questiones"*, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Wyd. UAM, Poznań 2009.

14 Por. Douglas Crimp, *Getting the Warhol We Deserve*, „Social Text" 1999, t. 59, nr 59, s.49–66; idem, *„Our kind of movie". The films of Andy Warhol*, MIT Press, Cambridge 2012. Warto też pamiętać o jego tekstach poświęconych epidemii AIDS, które podejmują problem widzialności/niewidzialności, polityki tożsamości i reprezentacji, a wszystko to za pośrednictwem obrazów (idem, *Melancholia and Moralism. Essays on AIDS and Queer Politics*, MIT Press, Cambridge 2004).

15 Choćby s. 10, 30, 32, 54, 55, 61 itd.

16 Ten motyw pojawia się także w *Obrazie płynnym*; „autor *Devant le temps* – pisze Leśniak o Didi-Hubermanie – nie konstruuje jednolitego dyskursu, który miałby zastąpić historię sztuki, lecz rozwija kilka lokalnych, fragmentarycznych sposobów analizy". Andrzej Leśniak, *Obraz płynny*..., s. 24.