

Aneta Rostkowska

## Uwagi na temat książki Andrzeja Leśniaka

Georges Didi-Huberman to jeden z bardziej oryginalnych współczesnych historyków sztuki. Jego nasycone poetyckimi metaforami teksty uwodzą czytelnika, czyniąc z praktyki badania sztuki ekscytującą przygodę. Któż bowiem nie skusiłby się na epatującą przyjemnym dreszczykiem emocji eksplorację obrazu „rozdartego”, „natarczywego”, czy ujawniającego „piekielne skandowanie”, względnie „falujący ruch wizualnego”<sup>1</sup>. W tekstach francuskiego autora pisanie o obrazie przeradza się z bezpiecznej intelektualnej czynności w akt odwagi – świadectwo wzięcia na siebie ryzyka porażki w postaci niewiedzy. Doświadczenie sztuki nie jest w tej perspektywie bezinteresownym, kontemplacyjnym oglądem, lecz dynamicznym i cielesnym spotkaniem z fenomenem, który nie poddaje się pojęciowemu opanowaniu. Kolejne teksty Didi-Hubermana czytamy z wypiekami na twarzy, nawet jeśli dotyczą takich tematów, jak fotografie Holocaustu. Gdy jednak usiłujemy zrekapitulować ich treść, okazuje się, że sprawa nie jest prosta – lektura wciągnęła nas na tyle, że utraciliśmy krytyczny dystans, a wraz z nim możliwość ogarnięcia całości tekstu. Stąd też powstaje potrzeba powrotu doń „na chłodno”, ewentualnie sięgnięcia po publikację rozjaśniającą poglądy francuskiego autora. Na miano takiej z pewnością zasługuje książka Andrzeja Leśniaka pt. *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki* (Universitas, Kraków 2010).

Autor stawia sobie za cel nie tylko wyodrębnienie najważniejszych figur dyskursu Didi-Hubermana na tle dyskursów innych, ale i wskazanie na możliwości jego zastosowania. Chce jednocześnie mówić o „dyskursie i jego efektach, bez założenia o możliwości oddzielenia tych dwóch poziomów”<sup>2</sup>. Zgodnie z tym omawia komentarze Didi-Hubermana do konkretnych dzieł sztuki oraz przedstawia własne próby zastosowania wypracowanych przez francuskiego autora figur dyskursu na nowych polach. (...)

We wprowadzeniu autor – za Hansem Beltingiem – podkreśla niejednorodność zarówno obrazów, jak i języków ich dotyczących. Korzystając z filozofii Foucaulta ujmuje projekt Didi-Hubermana jako archeologię wiedzy o obrazie, a więc analizę kształtowania się pojęć, metod i retoryki historii sztuki z jednej strony poprzez wskazanie na ich związki z innymi dyscyplinami wiedzy, z drugiej – przez konfrontację z nimi. Punktem

<sup>1</sup> G. Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga* (ostatni rozdział książki *Devant l'image*), przeł. M. Loba, „Artium Quaestiones”, X, 2000, s. 244, 248, 249.

<sup>2</sup> A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 7.

wyjścia jest konstatacja Didi-Hubermana, że historia sztuki naznaczona jest filozofią Kanta, przez co traktuje obraz zawsze jako przedmiot, o którym można osiągnąć rozumianą kumulatywnie, niezmienną i posiadającą ostateczne uprawomocnienie wiedzę. Tymczasem w projekcie francuskiego historyka sztuki „(...) chodzi o próbę nowego określenia historii sztuki dzięki odwołaniu do tego, co nie mieści się w strukturze wiedzy. Niewiedza to moment niepowodzenia reprezentacji, systemu przedstawiania, reguł, które rządzą opisem i interpretacją obiektów artystycznych”<sup>3</sup>. Celem jest zatem destabilizacja i modyfikacja dyskursu historii sztuki. (...)

W rozdziale „Obraz senny” autor wskazuje na psychoanalityczne inspiracje Hubermanowskiego dyskursu. Kluczowa jest tu analogia między Freudowskimi koncepcjami symptomu i marzenia sennego a niektórymi obrazami: w obu przypadkach mamy do czynienia z fenomenami niejednoznacznymi, a przez to nie pozwalającymi na osiągnięcie na ich temat spójnej, kompletnej i pewnej wiedzy. Z tego też powodu generują one ciągle wezwanie do interpretacji. Siedliskiem owej nieczytelności obrazu jest według Didi-Hubermana jego określona charakterystyka materialna, polegająca na tym, że niektóre fragmenty obrazów nie poddają się wyczerpującemu opisowi<sup>4</sup>. Podobieństwo w tego typu obrazach jest inne niż podobieństwo realistycznego rysunku: nie chodzi o aktualną zgodność dwóch form, lecz proces – „nie jest [ono] raz na zawsze ustalonym stanem, jest efemeryczne; nie istnieje żadne prawo, które mogłoby je określić. Pojedyncze reguły, które nim rządzą, dopuszczają sprzeczność, a więc komplikują obraz jako płaszczyznę przedstawiającą czy reprezentującą. Właśnie z tego powodu odczytanie – jakakolwiek interpretacja, próba wyjaśnienia – jest od samego początku niepewne, związane z niewiedzą”<sup>5</sup>. Didi-Huberman wprowadza tutaj nowe pojęcie „detalu” jako tego, co niedookreślone, niejasne, o rozmytych granicach i jako takie niedające się podporządkować całościowej interpretacji. Jest to model opozycyjny w stosunku do modelu Panofsky’ego, w którym detal jest dookreślonym fragmentem obrazu, o wyraźnych granicach, pozwalającym na odczytanie – deszyfrację. Francuski autor pragnie zatem zmienić sposób rozumienia obrazu i jego analizy na taki, w którym uwzględniamy generowane przez obraz interpretacyjne możliwości: nie koncentrujemy się na tym, co widzimy i możemy odczytać, lecz na tym, co kwestionuje zwykłą widzialność – co mogłoby w obrazie stać się widzialne i czytelne („to, co wizualne”). Podaje przykład widzianej z bliska zlewającej się z otoczeniem barwnej plamy z obrazu Breughla *Upadek Ikara*, która może z jednej strony zostać ujęta jako pióro ze skrzydeł bohatera, z drugiej natomiast – jako morska piana. Innym przykładem jest słynny (bo wspomniany przez Prousta w *W poszukiwaniu utraconego czasu*) żółty kawałek muru z *Widoku Delft* Vermeera, który kompletnie wymyka się jakiegokolwiek interpretacji stanowiąc moment „nieciągłości” obrazu – swoisty „wypadek przy pracy reprezentacji”. Leśniak pokazuje produktywność tych

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 68, 78, 87.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 58–59.

kategorii analizując obrazy Anselma Kiefera: towarzyszące twórczości tego artysty odwołania do historii przesłoniły interpretatorom samą materialność obrazów – fakt, że wytwarza on płynne, nieczytelne figury eksponujące materialne procesy, które doprowadziły do ich powstania. (...)

Przedmiotem rozdziału *Obraz anachroniczny* jest relacja obrazu i czasu, a ściślej rehabilitacja anachronizmu, przez historyków sztuki zazwyczaj uznawanego za błąd, względnie konieczną – wynikającą z usytuowania historyka w konkretnym miejscu i czasie – ale możliwą do częściowego zredukowania niedoskonałość. Didi-Huberman podkreśla, że zdarzenie historyczne to wielowarstwowy, niejednolity czasowo fenomen, podlegający wpływom i przeszłości i przeszłości. (...) Kolejne fragmenty książki Leśniaka poświęcone są tzw. obiektowi teoretycznemu – konkretnemu przedmiotowi (lub zdarzeniu), który w procesie interpretacji umożliwia rozpoznanie sieci relacji, w jakie dzieło jest uwikłane. Tekst sformułowany przy jego użyciu jest swobodną wypowiedzią o nieustalonej strukturze, często przebiegającą od jednego skojarzenia do drugiego. W książce Didi-Hubermana poświęconej francuskiemu malarzowi abstrakcyjnemu Simonowi Hantai „obiettami teoretycznymi” są różnego typu fragmenty tkanin, które artysta ten wykorzystywał – drelich, fartuch, knebel itd. (...)

Książka Andrzeja Leśniaka niewątpliwie przyczynia się do rozjaśnienia kluczowych metodologicznych wątków obecnych w tekstach Georgesa Didi-Hubermana. Czyni to w sposób przystępny, z uwzględnieniem istotnego w kontekście francuskiego autora przywiązywania wagi do pojedynczych analiz dzieł sztuki. Na uwagę zasługuje przyjęta przez autora strategia pokazania produktywności wypracowanych przez Didi-Hubermana figur dyskursu poprzez analizy własne. Oprócz tych zalet *Obraz płynny* posiada kilka niedostatków, o których teraz wspomnę.

Przede wszystkim zaskakuje to, że zapowiadane przez autora własne zastosowanie wypracowanych przez Didi-Hubermana figur dotyczy wyłącznie symptomu i obrazu sennego (rozdział *Obraz senny*). Produktywność pozostałych figur (rozdziały *Obraz anachroniczny* i *Przetrwanie obrazu*) nie zostaje przezeń twórczo wykazana, przywołane są wyłącznie przykłady znane z tekstów Didi-Hubermana. Rozczarowuje również, że autor w żaden sposób nie odniósł się krytycznie do prezentowanych pomysłów, które przecież nie są pozbawione kontrowersji. Jest wiele pytań narzucających się w trakcie lektury, na przykład: ponieważ Leśniak za Didi-Hubermanem podkreśla niestabilność obrazu i arbitralność rozstrzygnięć jego dotyczących<sup>6</sup>, nie wiadomo w zasadzie, dlaczego mimo to chce dalej mówić o wiedzy w tej kwestii. Co powoduje, że o obrazie nie możemy powiedzieć dowolnej rzeczy? Co ogranicza naszą interpretację i uniemożliwia całkowity subiektywizm? Wreszcie, jeśli w mówieniu o obrazach stać nas wyłącznie na arbitralność, to dlaczego obaj autorzy przywołują pojęcie podobieństwa (wprawdzie przekształcone – powiedziałabym, że piszą o podobieństwie potencjalnym, a nie aktualnym), które prze-

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 123.

cież jako zgodność formy (aktualna lub możliwa) nie jest arbitralne (o narysowanym na kartce prostokącie możemy powiedzieć, że jest podobny do pudełka, czy widzianego od góry blatu stołu, nie powiemy natomiast, że jest podobny do kuli ziemskiej, bo jej kształt nie jest prostokątny).

Kolejne pytanie: wedle Didi-Hubermana w pewnych obrazach istnieją detale, które nie dają się jednoznacznie zidentyfikować jako przedstawienia konkretnych przedmiotów i w związku z tym nie można ich zastąpić opisem. Tak jest w przypadku przywołanych już powyżej widzianych z bliska niektórych plam barwnych z *Upadku Ikara* Breughla. Przyczyną tego jest – jak wielokrotnie podkreśla za Didi-Hubermanem Leśniak – charakterystyka materialna obrazu. Dlaczego jednak mielibyśmy oglądać *Upadek Ikara* z bliska? Punkt, z jakiego powinno się oglądać to płótno, wyznaczony jest wszak przez te jego elementy, które łatwo jest nam zidentyfikować, na przykład postać rolnika czy statek i nie znajduje się w bezpośredniej bliskości obrazu. Przy oglądzie z bliska fragmentu z *Ikarem* te właśnie – łatwo identyfikowalne partie – stają się zniekształcone. Deformacja ta nie znajduje jednak uzasadnienia w żadnej ze znanych mi interpretacji tego płócna, nie podają takowej ani Didi-Huberman, ani Leśniak<sup>7</sup>. Zwróćmy też uwagę na to, że obraz Breughla posiada takie partie, które z kolei łatwo zidentyfikować jako pióra i w ten sposób bez problemu uruchomić ikonograficzną machinę analizy. W tym świetle nie wiadomo, jakie znaczenie z punktu widzenia interpretacji miałby niejasny charakter tych pierwszych plam. Ani Didi-Huberman, ani Leśniak tego nie podają, podobnie jest zresztą w przypadku żółtej plamy z obrazu Vermeera (notabene z nadmiernego skupiania się na niej wyśmiewał się niegdyś w swym dzienniku Gustaw Herling-Grudziński). Znaczenie mają zatem tylko niektóre niejasności, a okazuje się to przy analizie struktury dzieła sztuki – sieci relacji między pozostałymi jego elementami. (...)

Poprzez te uwagi chciałabym wskazać, że proponowana przez Didi-Hubermana (oraz – za nim – Leśniaka) koncepcja materialności obrazu jako źródła niestabilności znaczenia jest jeśli nie fałszywa, to na pewno istotnie niekompletna – za ewentualne dostrzeżenie niejasności odpowiada bowiem również sposób oglądu obrazu (wyznaczany na przykład przez jego rozmiar, obowiązujące konwencje bądź inne elementy samego obrazu, np. przedmioty, których łatwa identyfikowalność narzuca odpowiedni fizyczny dystans w stosunku do płócna) oraz, ogólniej, system symboliczny, w ramach którego dane płótno rozpatrujemy (określający zasób interpretacyjnych możliwości w stosunku do danego kształtu barwnej plamy).

<sup>7</sup> Przywołajmy w tym kontekście słynny obraz Hansa Holbeina Młodsze pt. *Ambasadorowie* (1533) wykorzystujący zjawisko anamorfozy. Umieszczona w środkowej, dolnej części obrazu zniekształcona czaszka wymaga od pragnącego ujrzeć ją w niezniekształconej postaci odbiorcy zmiany pozycji względem obrazu (musi on bliżej doń podejść od prawej strony). Ta zmiana powoduje, że ukazane na obrazie przedmioty ulegają zniekształceniu, zostają zniszczone – wizualnie „uśmiercone” właśnie, co dobrze pasuje do czaszki jako symbolu kresu ludzkiego życia, czy śmiertelności. W ten sposób ukazana zostaje eschatologiczna warstwa znaczeniowa tego płócna. Bliższe podejście do obrazu oraz zniekształcenie znajdują zatem uzasadnienie w przyjętej interpretacji obrazu.

Ponadto chciałabym zwrócić uwagę na to, że opisując możliwe znaczenia namalowanej przez Breughla plamy barwnej i Didi-Huberman, i Leśniak *de facto* opisali obraz. Ukazali bowiem językowo zakres możliwych interpretacji owej plamy. Na czym zatem polega niepododdawalność tego obrazu językowemu opisowi, o której obaj wspominają? Przecież możemy powiedzieć (używając oczywiście języka), że ta plama to skrzydła Ikarusa lub morska piana.

Czytelnicy Umberto Eco słusznie przypominają sobie w tym miejscu *Dzieło otwarte* tego autora, prezentujące zbliżoną koncepcję. Wedle Eco dzieło sztuki może zawierać elementy dopuszczające sprzeczne interpretacje, jest tak jednak często dlatego, że tak to sobie zaplanował autor. Czy Didi-Huberman podziela ten pogląd? A może bliżej mu do Stanleya Fisha i Richarda Rorty'ego, odrzucających pogląd, jakoby intencja autorska określała znaczenie dzieła sztuki? Co z Ingardenem, który również pisał o „miejscach niedookreślenia” w tym kontekście? Rozważania zawarte w końcowej części książki Leśniaka pozwalają przypuszczać, że Didi-Hubermanowi bliżej do Rorty'ego i Fisha, niemniej analiza tej kwestii powinna się znaleźć w omawianej publikacji<sup>8</sup>. Jej słabą stroną jest więc to, że prezentowane przez autora poglądy Didi-Hubermana nie są konfrontowane z poglądami ważnych autorów, którzy poruszali te same kwestie, np. wspomniany już problem interpretacji czy autonomii wizualności (weźmy choćby Lamberta Wiesinga, kontynuatora estetyki formalnej Konrada Fiedlera). I tak na przykład na problemy związane z identyfikacją różnych elementów obrazu wiele osób zwracało uwagę od dawna<sup>9</sup>. „Wkład” Didi-Hubermana polega chyba wyłącznie na powiązaniu tych spostrzeżeń z problematyką interpretacji malarstwa, co nie jest specjalnie trudne, zwłaszcza że dokonał tego już Louis Marin (Leśniak wprawdzie wspomina o nim, niemniej jest to tylko niewielki akapit; dobrze byłoby wiedzieć, w jakiej relacji pozostają do siebie poglądy obu autorów i na czym właściwie polega wkład Didi-Hubermana w tę dyskusję). Z kolei konstruktywistyczne nacechowanie poglądów francuskiego autora dla nikogo zainteresowanego XX-wieczną filozofią nie będzie zaskoczeniem. Na bogactwo treści uzyskiwanych w wyniku procesów percepcji oraz trudności z pojęciowym uchwyceniem tychże wskazuje ponadto, przynajmniej od początku lat osiemdziesiątych, wielu uczestników

<sup>8</sup> Zwłaszcza że sam Didi-Huberman te związki widzi, por. dystansowanie się od Eco w *Devant l'image*: G. Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, przeł. M. Loba, „Artium Quaestiones”, X, 2000, s. 231–232.

<sup>9</sup> Por. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, s. 270–299; E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, Warszawa 1981, s. 230–235; W.G. Lycan, *Gombrich, Wittgenstein, and the Duck-Rabbit*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1971, Issue 30, s. 229–237; M. Roskill, *On the Recognition and Identification of Objects in Paintings*, „Critical Inquiry”, Vol. 3, No. 4 (Summer, 1977), s. 677–707. Również Jacques Derrida w *Prawdzie w malarstwie* krytykował zbytnią pewność siebie przy identyfikacji przedmiotów ukazanych na obrazie (tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, np. s. 326).

debaty na temat istnienia w doświadczeniu tzw. niepojęciowych treści<sup>10</sup>. Ponieważ pominąć jest wiele, nie wiadomo, jakie miejsce zajmuje refleksja Didi-Hubermana na mapie współczesnej myśli o sztuce i co nowego do niej wnosi. Ciekawiej byłoby moim zdaniem, gdyby Andrzej Leśniak zanalizował tę kwestię, a następnie twórczo rozwinął w publikacji te aspekty myśli Didi-Hubermana, które są bardziej nowatorskie – jak np. koncepcja „obektu teoretycznego”.

Za istotny brak książki uważam brak jakiegokolwiek odwołania do myśli Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Jest to nie tylko filozof *explicite* przywoływany przez Didi-Hubermana<sup>11</sup>, ale i twórca wielu przywoływanych przezeń koncepcji (na przykład w *Oku i umyśle* z 1960 roku Merleau-Ponty sprzeciwia się utożsamianiu widzenia z myśleniem, pisze o podobieństwie jako wyniku percepcji, a nie jej narzędziu<sup>12</sup>; w *Wątpieniu Cezanne’a* natomiast zwraca uwagę na rozmyte kontury w obrazach tego malarza, ujmując malarstwo jako medium niedookreślone i ukazujące formowanie się rzeczywistości<sup>13</sup>). Warto byłoby również odwołać się do Gillesa Deleuze’a, którego uwagi na temat malarstwa zawarte w książce o Francisie Baconie z 1981 roku również wykazują liczne zbieżności z myślą francuskiego historyka sztuki (Deleuze pisze np. o niereprezentujących śladach w malarstwie Bacona, akcentuje fakt wymykania się niektórych obrazów „kontroli zmysłu wzroku” i przywoływania przez nie zmysłu dotyku; pisze o obrazie jako procesie itd.)<sup>14</sup>. Innym nieuwzględnionym kontekstem, który wydaje się być tu istotny, jest kontekst semiotyczny obecny na przykład w pojęciu indeksu, którego Didi-Huberman używa<sup>15</sup>.

Odwołanie do semiotyki poprzez wyraźne oddzielenie ikonicznych, indeksykalnych i symbolicznych znaczeń dzieła sztuki być może pozwoliłoby autorowi książki na sprecyzowanie różnic pomiędzy szkicowanymi przez Didi-Hubermana kategoriami obrazu sennego i symptomu. W toku lektury nie jest bowiem jasne, dlaczego francuski autor decyduje się na użycie obu tych pojęć – po co mówić o obrazie jako symptomie skoro opracowaliśmy już wcześniej koncepcję obrazu jako marzenia sennego? Na czym ma polegać teoretyczny zysk z wprowadzenia kategorii symptomu? Usiłując sama odpowiedzieć na to pytanie powiedziałabym, że fragmenty obrazów ukazujące mniej lub bardziej dookreślone kształty odnoszą się do zbioru możliwych przedmiotów ten kształt posiadających

<sup>10</sup> <http://plato.stanford.edu/entries/content-nonconceptual/> „Nonconceptual Mental Content”, Stanford Encyclopedia of Philosophy.

<sup>11</sup> G. Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga* (ostatni rozdział książki *Devant l'image*), przeł. M. Loba, „Artium Quaestiones”, X, 2000, s. 231.

<sup>12</sup> M. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, tłum. Hans Werner Arndt, w: M. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984, s. 24–25.

<sup>13</sup> M. Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cezannes*, w: *Was ist ein Bild*, red. G. Boehm, München 1994, s. 46, 64.

<sup>14</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, przeł. J. Vogl, München 1995, s. 62–66, 96–97.

<sup>15</sup> Np. w: G. Didi-Huberman, *The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)*, przeł. T. Repensek, „October” Vol. 29, (Summer, 1984), s. 63–81, czy w: *Ex-Voto: Image, Organ, Time*, tłum. G. Moore, „L’Esprit Créateur”, Volume 47, Number 3, Fall 2007, s. 7–16.

(np. owe plamy na obrazie Breughla) – są to więc znaki ikoniczne (obraz jako marzenie senne); natomiast ukazujące popiół fragmenty płócien Kiefera można ująć jako odnoszące się do tego, co indywidualne – zdarzeń czy przedmiotów (materialne procesy – indeks, obraz jako symptom). W obu przypadkach mamy do czynienia z wieloznacznością, tyle że w pierwszym dotyczy ona zakresu owego zbioru przedmiotów, w drugim natomiast – bliższej charakterystyki wydarzenia, które owe ślady spowodowało.

Wprowadzenie kategorii symbolu z kolei umożliwiłoby oddzielenie interpretacji, wedle której wykorzystywany przez Kiefera popiół akcentuje materialność procesów, dzięki którym obraz powstał (indeks) od interpretacji, w której tenże popiół akcentuje nieuchronność tychże procesów (symbol). Zwróćmy bowiem uwagę na to, że w tym drugim przypadku stosujemy *de facto* metodę ikonograficzną przyporządkowując fragment obrazu określonej dyskursywnej (i językowej!) kategorii „nieuchronności”<sup>16</sup>. W przedstawionej przez Leśniaka interpretacji malarstwa Kiefera aspekty te nie są rozdzielone. Podobnie jest zresztą w przypadku cytowanych przezeń fragmentów tekstów Derridy, wedle którego popiół oznacza (oprócz materialności) nierozstrzygalność, nieobecność i bezimiennność. Zwróćmy uwagę na to, że Derrida *de facto* stwierdza tu istnienie swego kodu. Bez wiedzy o tym, że popiół oznacza nieuchronność czasu nie zinterpretujemy należycie obrazu, bo w samym popiele nie znajdujemy wystarczających do tego wskazówek. Przyporządkowanie popiół-nieuchronność ma arbitralny charakter w przeciwieństwie do nie-arbitralnych (bo umotywowanych) znaków ikonicznych i indeksykalnych (ikon jest umotywowany istnieniem relacji podobieństwa, indeks – relacji egzystencjalnej). Co ciekawe, Leśniak używa w tym kontekście słowa „ilustruje” (pisze: „popiół ilustruje nierozstrzygalność”) nie dostrzegając, że w ten sposób Derrida, a za nim i on sam, sprowadza obraz do ilustracji (językowych, ogólnych) pojęć. Innymi słowy – miast ukazywać obszary obrazu nie poddające się ikonograficznej interpretacji, sam takowej interpretacji w tym miejscu dokonuje.

Pomijając nawiązania do semiotyki utwierdza Leśniak stereotyp o wyjątkowości myśli kontynentalnej (szczególnie francuskiej), jej specyficzności i odizolowaniu od innych tradycji intelektualnych, w tym przypadku anglosaskiej. Jednak sami autorzy „mosty” między sobą a tą tradycją jak najbardziej budowali (np. Derrida odwoływał się do Austina i Peirce’a). Zbliżenie obu tych obszarów mogłoby, moim zdaniem, przynieść wiele korzyści, gdyż dyskusje toczone w ich obrębie często dotyczą tych samych kwestii.

*Obraz płynny* stanowi rzetelne wprowadzenie do realizowanego przez Georgesa Didi-Hubermana projektu podważania przyjmowanego przez wielu badaczy sztuki „tonu pewności”. Jest to o tyle ważne, że metodologia historii sztuki w Polsce nie jest dziedziną specjalnie rozwiniętą: niewiele się na jej temat publikuje, a jeśli w ogóle, to przeważnie są to tłumaczenia tekstów obcojęzycznych. Na uniwersytetach nie poświęca się jej zbyt wiele czasu, przeważnie ograniczając się do zapewnienia studentom samych

<sup>16</sup> A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 100–101.

wykładów z pominięciem ćwiczeń. Notabene, książka Andrzeja Leśniaka dotyczy tekstów w większości jeszcze nieprzetłumaczonych na język polski. Miejmy nadzieję, że ten brak – zarówno metodologicznej debaty, jak i tłumaczeń – zostanie w najbliższych latach uzupełniony.

Wcześniejsza wersja tekstu dostępna na stronie czasopisma Obieg:  
<http://www.obieg.pl/ksi%20C4%85%C5%BCki/19511>