

AUTOREFERAT
w procedurze wszczęcia postępowania habilitacyjnego
w dziedzinie nauk humanistycznych, w dyscyplinie kulturoznawstwo

1. Imię i nazwisko: Andrzej Arkadiusz Leśniak

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe:

a) Stopień naukowy doktora nauk humanistycznych w zakresie historii sztuki nadany uchwałą Rady Wydziału Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego z dnia 10 grudnia 2008 r. Uzyskany na podstawie pracy *Marzenie senne, anachronizm, przetrwanie. Projekt historii sztuki Georges'a Didi-Hubermana*. Promotor: dr hab. Waldemar Baraniewski, prof. UW; recenzenci: dr hab. Marta Leśniakowska; dr hab. Piotr Juskiewicz, prof. UAM; prof. dr hab. Maria Poprzęcka.

b) Stopień naukowy magistra w zakresie filozofii uzyskany dnia 21 maja 2003 r. na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dyplom z wyróżnieniem. Uzyskany na podstawie pracy *Pojęcie doświadczenia we współczesnej humanistyce francuskiej. Maurice Blanchot i Jacques Derrida*. Promotor: prof. dr hab. Beata Szymańska; recenzent: prof. dr hab. Michał Paweł Markowski.

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych:

- Od 1 października 2013 r. - adiunkt w Katedrze Kultury Miejsca na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

- Od 1 października 2009 r. do 30 września 2013 r. - adiunkt w Katedrze Kultury Współczesnej na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego

4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.):

a) tytuł osiągnięcia naukowego:

Ikonofilia. Francuska semiologia pikturalna i obrazy

(książka, seria: Nowa Humanistyka), Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2013, ISBN 978-83-61552-72-7 (223 s., bibliografia, indeks nazwisk).

b) omówienie celu naukowego ww. pracy i osiągniętych wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania.

Książka *Ikonofilia. Francuska semiologia pikturalna i obrazy* jest poświęcona kluczowej dla kulturoznawstwa kwestii obrazu. Naukowym celem pracy jest eksploracja problemu epistemicznej efektywności języków takich jak studia nad kulturą wizualną (oraz innych, przez nie inspirowanych), i skonstruowanie wartościowej alternatywy dla nich dzięki odwołaniu do projektu semiologii pikturalnej Louisa Marina i Huberta Damischa. Celem pracy jest także wyjaśnienie - dzięki historycznej analizie ewolucji projektu semiologii pikturalnej - kluczowej roli pojęcia obrazu jako materialnego konkretnego we współczesnej humanistyce francuskiej.

We "Wstępie" oraz w pierwszej części pracy, zatytułowanej "Czy (w końcu) staliśmy się ikonofilami?" zadaję pytanie o poznawcze rezultaty zwrotu obrazowego, który traktowany jest w literaturze przedmiotu jako zjawisko determinujące współczesny kształt dyskursów o kulturze. Analizując teksty źródłowe zwracam uwagę na problematyczność czasowego usytuowania zwrotu oraz na trudność w wytyczeniu granicy między epoką obrazu i epoką tekstu. Niejasność koncepcji jest dla mnie przesłanką do zakwestionowania zakładanego (w omawianych tekstach W.J.T. Mitchella, a także w pismach jego kontynuatorów) paradygmatycznego charakteru zwrotu. W dalszej kolejności zajmuję się statusem studiów nad kulturą wizualną. Nie konstruję jednak wyczerpującego opisu nurtu, lecz zwracam uwagę na kluczowe mechanizmy jego formowania się oraz charakterystykę związanego z nim projektu poznawczego. Jego kluczowym elementem było i wciąż pozostaje dążenie do podważenia - na terenie badań nad obrazem - hegemonii badań historycznych i wprowadzenie ujęć krytycznych. Opisuję negatywne okoliczności owego dążenia: niespełnioną obietnicę delimitacji pola badawczego, nieokreśloność w zakresie przedmiotu badań

oraz niemożliwość wypracowania własnej metodologii. Zgodnie z moją interpretacją, w ramach studiów nad kulturą wizualną nigdy nie określono obszaru przedmiotowego właściwego nowej dyscyplinie, a propozycje metodologiczne były zawsze rezultatem adaptacji narzędzi pochodzących z innych dyskursów.

Analiza współczesnego stanu projektu studiów nad kulturą wizualną jest wstępem do bardziej szczegółowych analiz dotyczących jego podstawowych założeń poznawczych. Odczytanie symptomatycznego tekstu Mieke Bal (na tle wypowiedzi Keitha Moxey'a, W.J.T. Mitchella) prowadzi mnie do sformułowania zastrzeżenia dotyczącego samego projektu studiów. Opisując obecny w pracach wymienionych autorów konsekwentny antyesencjalizm i negację możliwości doświadczenia przedmiotu; jednocześnie skupiam się na ich negatywnych konsekwencjach: studia nad kulturą wizualną są przeze mnie charakteryzowane jako projekt nieefektywny epistemicznie. Choć jego punktem wyjścia miała być sytuacja, w której obraz stał się miejscem skupienia problemów humanistyki, a celem była tematyzacja kwestii obrazu, ów obraz nigdy tak naprawdę nie stał się przedmiotem badań. Studia nad kulturą wizualną nie czynią obrazu swym przedmiotem, gdyż są skupione na denuncjacji ideologicznych uwikłań tego, co wizualne.

Wobec tak naszkicowanej sytuacji proponuję inne ujęcie kwestii obrazu w ramach badań kulturoznawczych. Zgodnie z moją tezą, skoro studia nad kulturą wizualną są z opisanych wyżej powodów nieefektywne, potrzebny jest projekt wychodzący z innych założeń, oparty na uznaniu obrazu (konkretnego przedmiotu) za punkt wyjścia działalności teoretycznej. Stosowany przeze mnie termin "ikonofilia" definiuję, w nawiązaniu do Bruno Latoura, jako postawę poznawczą, w ramach której badania skupiają się na obrazach jako fenomenach umożliwiającym mediację między podmiotem i tym, co jest przez podmiot konstruowane jako rzeczywiste. Ikonofilia to perspektywa, w ramach której obrazy - przedmioty materialne - są traktowane nie jako efekty procesów społecznej konstrukcji, lecz jako warunki możliwości tworzenia znaczeń, a nawet refleksji teoretycznej. W zakończeniu części pierwszej śladów takiego sposobu myślenia doszukuję się w wykładach Michela Foucaulta dotyczących malarstwa Edouarda Maneta.

Druga część książki, zatytułowana "O obrazach? Tak, ale razem z naszymi umarłymi" jest próbą sformułowania propozycji spełniającej powyżej nakreślone założenia. Interpretuję nurt semiologii pikturalnej, rozwijany we Francji w latach 60. i 70. XX wieku, jako uprzywilejowany kontekst teoretyczny. Opisuję rozwój semiologii pikturalnej, która była u zarania myślana jako projekt, dzięki któremu historia sztuki zostanie zastąpiona dyscypliną naukową badającą to, w jaki sposób sztuka generuje znaczenie. Adaptacja narzędzi pojęciowych zaczerpniętych z językoznawstwa de Saussure'a miała posłużyć do konstrukcji możliwie uniwersalnych modeli tworzenia znaczeń w sztuce. Jednak już w momencie formułowania projektu jego twórcy zaczęli zdawać sobie sprawę z jego ograniczeń. Próby jego praktycznego wdrożenia pogłębiły wątpliwości.

W rezultacie bardzo szybko okazało się, że uniwersalistyczne ambicje muszą zostać porzucone; ich miejsce zajął kluczowy dla mnie model myślenia, w ramach którego w centrum praktyki badawczej pojawił się obraz rozumiany jako materialny konkret, będący punktem wyjścia refleksji teoretycznej. Badam konsekwencje owego przekształcenia; interesuje mnie zakładany przez Louisa Marina i Huberta Damischa model wiedzy o obrazie, w ramach którego obrazu są nie tylko najważniejszym obiektem zainteresowania, ale też traktuje się je jako warunek możliwości refleksji. Zgodnie z moją tezą, logika rozwoju semiologii pikturalnej może być punktem wyjścia dla skonstruowania perspektywy badawczej alternatywnej wobec studiów nad kulturą wizualną. Nie traktuję jednak ustaleń semiologii pikturalnej jako obowiązujących czy możliwych do przeniesienia w kontekst współczesny; służy mi ona raczej jako źródło inspiracji dla refleksji dotyczącej istoty działalności teoretycznej, szczególnie relacji przedmiotu (obrazu, wizualnego konkrety) i teorii.

Moja analiza semiologii pikturalnej ma jednak także inny wymiar. Choć traktuję ów niemal zapomniany nurt przede wszystkim jako inspirację teoretyczną, interesuje mnie on także dlatego, że dzięki wspomnianej przemianie można wytłumaczyć niezwykle popularność kategorii obrazu we współczesnej humanistyce we Francji. Piszę o charakterystycznym sposobie uprawiania refleksji o obrazach, w ramach którego obrazu są punktem wyjścia. Niewielkie znaczenie studiów nad kulturą wizualną w kontekście francuskim ma zresztą swą przyczynę w popularności innego modelu myślenia o obrazach. *Ikonofilia* jako studium historyczne mówi o logice rozwoju dyskursu, którego punktem dojścia są takie praktyki badawcze jak pisanstwo Georges'a Didi-Hubermana, Daniela Arasse'a czy Giovanniego Careriego. Jak staram się pokazać, charakteryzujące je skupienie na materialności i traktowanie obrazów jako warunków możliwości refleksji teoretycznej ma swoje korzenie właśnie w transformacji projektu semiologii pikturalnej. Odwrót od dążenia do wypracowania uniwersalnego modelu tworzenia znaczeń pociągnął za sobą dowartościowanie pojedynczych dzieł sztuki, postrzeganych od tej pory jako fenomeny niosące w sobie potencjał refleksyjny.

Ten sposób myślenia opiera się na dwóch kluczowych ideach metodologicznych omawianych przeze mnie w kolejnej, trzeciej części książki, zatytułowanej "Strukturalizm po strukturalizmie". Pierwsza z nich to koncepcja obiektu teoretycznego (rozwijana zarówno przez Marina, jak i przez Huberta Damischa, przejęta później między innymi przez Mieke Bal), definiująca obiekt badań jako jednostkowy fenomen wizualny pojmowany jako splot tego, co historyczne i tego, co teoretyczne. Z jednej strony, obiekt teoretyczny to fenomen zakorzeniony w historii, możliwy do usytuowania w czasie i związany z konkretnym kontekstem. Z drugiej strony, jest on warunkiem możliwości tworzenia wiedzy, formułowania sądów, konstruowania dyskursywnej reprezentacji świata. Druga z owych idei to swoista teoria reprezentacji, formułowana w tekstach Louisa Marina. Staram się pokazać, że wypracowywane przez

francuskiego badacza ujęcie reprezentacji, opierające się na eksploracji jej wymiaru nieprzechodniego, innymi słowy, tych elementów reprezentacji, które bezpośrednio wskazują na jej wymiar refleksyjny, również przyczynia się do redefinicji tego, czym jest obraz. Semiologia pikturalna na tym etapie rozwoju była praktyką badawczą opartą na studiach przypadków, na analizach pojedynczych obrazów, a jej twórcy - choć wciąż przywiązani do strukturalistycznych idei - zaczęli uwzględniać historyczny i materialny wymiar analizowanych przez siebie fenomenów. Ten kierunek rozwoju, charakterystyczny dla całego nurtu, wydaje mi się szczególnie godny zainteresowania jako inspiracja dla modelu epistemicznego skupionego na wizualnej konkretności.

W części czwartej, zatytułowanej "Nauka o jednostkowości", zajmuję się figurami ramy, portretu, autoportretu oraz tła. Są to materialne warunki możliwości istnienia reprezentacji malarskiej, elementy obrazu decydujące o tym, że jest on fenomenem znaczącym. Skupiam się na materialności owych elementów obrazu, gdyż zależy mi na możliwie dobitnym przedstawieniu wyjątkowego charakteru semiologii pikturalnej jako teorii, w której dochodzi do głosu to, co nazywam ikonofilią. W odróżnieniu od studiów nad kulturą wizualną, semiologia pikturalna w swej dojrzałej postaci jest praktyką badawczą, która w swym centrum umieszcza konkretne obrazy. Zgodnie z moim ujęciem, winna ona stać się inspiracją na terenie kulturoznawstwa, w obliczu poznawczej nieefektywności studiów nad kulturą wizualną.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych (artystycznych):

Za swoje najważniejsze osiągnięcia naukowo-badawcze uznaję:

- sformułowanie propozycji teoretycznej dotyczącej badań nad obrazami, mogącej być alternatywą dla studiów nad kulturą wizualną
- krytykę epistemicznej nieefektywności studiów nad kulturą wizualną
- wyjaśnienie popularności kategorii obrazu we współczesnej humanistyce francuskiej
- pierwsze w literaturze światowej monograficzne opracowanie koncepcji Georges'a Didi-Hubermana
- analizę funkcjonowania pojęcia archiwum w sztuce współczesnej

Moja praca magisterska, zatytułowana *Pojęcie doświadczenia we współczesnej humanistyce francuskiej. Maurice Blanchot i Jacques Derrida*, dotyczyła doświadczenia jako pojęcia funkcjonującego i definiowanego zarówno w filozofii, w teorii literatury, jak i tekstach z pogranicza literatury i jej teorii. Moim celem było zbadanie wzajemnych relacji pomiędzy literackimi i

filozoficznymi świadectwami doświadczenia, a także ujęcie kwestii literackości dyskursu filozoficznego. Praca została opublikowana drukiem jako *Topografie doświadczenia. Maurice Blanchot i Jacques Derrida*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2003. W tym samym czasie opublikowałem tłumaczenie eseju Philippe'a Lacoue-Labarthe'a (Philippe Lacoue-Labarthe (2003), *Bajka. Filozofia i literatura*, „Principia. Pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej”, t. XXXIV) opatrzone wstępem dotyczącym literackości dyskursu filozoficznego.

W okresie studiów doktorskich w Szkole Nauk Społecznych Polskiej Akademii Nauk zająłem się problemem obrazu. Od początku traktowałem obraz jako fenomen niemożliwy do ujęcia w ramach pojedynczej dyscypliny, niezależnie od tego, czy chodziłoby o historię sztuki czy filozofię obrazu. Koncentrowałem się na eksploracji dyskursów mówiących o obrazie; zajmowałem się tekstami Rolanda Barthesa (w artykule *Autobiografia wizualna. (Foto)grafie Rolanda Barthesa*, „Teksty Drugie”, nr 95/2005) i Jacquesa Derridy (w artykułach *Filozofia dotknięta: obraz, idiom, materialność. Jacques Derrida i Simon Hantai*, „Sztuka i Filozofia”, nr 26/2005; *Popiół i szarość - pamięć koloru. Jacques Derrida i Anselm Kiefer*, „Przestrzenie teorii”, nr 6/2006). Ostatecznie przedmiotem mojej rozprawy doktorskiej stały się prace Georgesa Didi-Hubermana. Doktorat zatytułowany *Marzenie senne, anachronizm, przetrwanie. Projekt historii sztuki Georges'a Didi-Hubermana* obroniłem na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego; stopień doktora uzyskałem 10 grudnia 2008 roku.

Po doktoracie kontynuowałem prace nad teoriami obrazu i teoretycznymi aspektami badań nad sztuką i kulturą. Przygotowałem do druku książkę zatytułowaną *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki* (seria: Horyzonty Nowoczesności, Universitas, Kraków 2010), będącą nieznacznie zmienioną wersją rozprawy doktorskiej. Jest ona poświęcona praktyce badawczej Georges'a Didi-Hubermana, którą zanalizowałem przez pryzmat trzech figur: marzenia sennego, anachronizmu i przetrwania. Opisują one dynamikę projektu badawczego, który przekracza granice historii sztuki, problematyzuje założenia tej dyscypliny, wreszcie jest wyrazem konieczności wyjścia poza jej ograniczenia ku antropologii obrazu i innym konkurencyjnym dyskursom, takim jak psychoanaliza czy myśl Waltera Benjamina. Praktykę badawczą Didi-Hubermana interpretuję jako pisarstwo skupione na złożoności formalnej i czasowej fenomenów wizualnych, jako eksperyment polegający na zapożyczaniu i wynajdywaniu figur dyskursu możliwie efektywnie opisujących obrazy. Książka doczekała się zbioru recenzji w numerze „Przeglądu Kulturoznawczego” (nr 2(8)/2010; recenzje Marianny Michałowskiej, Agnieszki Rejniak-Majewskiej i Anety Rostkowskiej); była także komentowana w „Biuletynie Historii Sztuki” (nr 3/2010; recenzja prof. Marty Leśniakowskiej).

W artykule zatytułowanym *Współczesne studia nad kulturą wizualną: poststrukturalistyczne klisze i krytyka anachroniczna* („Przegląd kulturoznawczy”, nr 2(8)/2010) również podjąłem temat

teorii obrazu i formy dyskursu o wizualności. Zestawiłem praktykę badawczą opartą na pojęciu anachronizmu ze studiami nad kulturą wizualną, by pokazać, z jednej strony, zależność Visual Culture Studies od poststrukturalistycznych modeli myślenia, i, z drugiej strony, produktywność pojęcia anachronizmu.

Książki *Ikonofilia. Francuska semiologia pikuralna i obrazy* oraz *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, podobnie jak artykuł *Współczesne studia nad kulturą wizualną: poststrukturalistyczne klisze i krytyka anachroniczna* są metakomentarzami dotyczącymi funkcjonowania dyskursów o obrazie takich jak antropologia obrazu, studia nad kulturą wizualną czy historia sztuki. Tymczasem ważną częścią moich badań są także próby wypracowania nowych i rekonfiguracji zastanych pojęć analitycznych dzięki analizie konkretnych fenomenów wizualnych. W ten sposób staram się pokazać, w jaki sposób w praktyce wyglądać może realizacja postulatów teoretycznych dotyczących ugruntowania teorii w konkretnych obiektach; ilustruję model tworzenia wiedzy, który może - na terenie kulturoznawstwa - zastąpić studia nad kulturą wizualną.

Artykuł *Problem formalnej analizy reprezentacji Zagłady. Obrazy mimo wszystko Georgesa Didi-Hubermana i Respite Haruna Farockiego* („Teksty Drugie”, nr 6/2010) poświęcony jest kwestii nieprzedstawialności Zagłady. Analizuję w nim tezy Georges'a Didi-Hubermana dotyczące czterech fotografii zrobionych przez członków Sonderkommando w obozie oświęcimskim; francuski badacz pisze - wbrew tezie o nieprzedstawialności Szoa - o obowiązku interpretowania świadectw historycznych wydarzeń. Zgodnie z tym postulatem zajmuję się *Respite*, filmem Haruna Farockiego, dokumentem zmontowanym w całości z materiałów dokumentalnych nakręconych w obozie przejściowym Westerbork w Holandii. Pokazuję, na jakich zasadach funkcjonuje dokument w kontekście doświadczenia Szoa, oraz jaką rolę grają w tym przypadku kwestie formalne: przede wszystkim montaż i zastosowanie ciszy. Zgodnie z moją tezą, formalna wartość filmu nie może być traktowana jako drugorzędna, jako "estetyczny" dodatek do świadectwa historycznego, lecz jako warunek możliwości etycznego znaczenia dzieła.

Relacja artysty i dzieła sztuki z przeszłością jest przedmiotem rozważań również w artykule *Artysta jako historyk modernizmu* (w: M. Poprzęcka (red.), "Podmiot-podmiotowość. Materiały seminarium metodologicznego historyków sztuki w Nieborowie", Warszawa 2011). Piszę o pracach Marine Hugonnier, która w 2007 roku - w nawiązaniu do dzieł Marcela Broothaersa - stworzyła serię prac złożonych z fragmentów "Rzutu kośćmi" Mallarmee'go. Hugonnier rezygnuje z modernistycznej krytyki reifikacji tworząc z poematu serię efektownych plansz ilustrowanych obrazami ściągniętymi z internetu. W artykule pokazuję, w jaki sposób w tym przypadku artysta pełni rolę historyka reinterpreterując tekst kultury, modernistyczny poemat będący już wcześniej przedmiotem artystycznej, modernistycznej interpretacji.

Moje zainteresowania dotyczą także kwestii politycznej efektywności sztuki. W artykule

Ukryte obrazy Alfredo Jaara. Konfiguracja widzialnego („Konteksty”, nr 1(288)/2010) zanalizowałem wybrane dzieła Alfredo Jaara, by pokazać, w jaki sposób instalacje chilijskiego artysty ingerują w porządek widzialności i tym samym są skuteczne politycznie. Skonfrontowałem konkretne realizacje artystyczne z propozycjami teoretycznymi Jacquesa Rancière'a, by pokazać możliwość zajęcia - w polu sztuki - stanowiska politycznego w sposób, który nie ma nic wspólnego z jakąkolwiek formą bezpośredniego przekazu. Z kolei w tekście zatytułowanym *Wstęp do politycznej analizy Atlasu Mnemosyne Aby Warburga* ("Konteksty", nr 2(292)/2011) zająłem się znaczeniem warburgiańskiego Atlasu. Wychodząc od jego dobrze znanej charakterystyki, zgodnie z którą ma on kluczowe znaczenie dla współczesnej historii sztuki i badań nad obrazami jako nowa forma narracji o wizualności, usiłowałem pokazać, że jego przełomowość daje się opisywać także w kategoriach politycznych. W nawiązaniu do koncepcji estetyki Jacquesa Rancière'a piszę o Atlasie jako realizacji wytwarzającej nową (w zestawieniu z formami obecnymi wcześniej w historii sztuki) formę widzialności, a więc także nową formę doświadczenia wspólnotowego.

Kolejnym obszarem moich badań w omawianym okresie była instytucja i pojęcie archiwum. Zredagowałem (wspólnie z Magdaleną Ziółkowską) dwujęzyczną, trzytomową publikację książkową *Working Title: Archive/Tytuł roboczy: archiwum* (t. 1-3, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2008-2009), zawierającą zarówno klasyczne, wcześniej niepublikowane w Polsce teksty dotyczące teorii archiwum i praktyk archiwalnych (autorstwa między innymi Michela de Certeau, Pierre'a Nory) jak i artykuły współczesnych badaczy zajmujących się kwestią archiwum w kontekście artystycznym (m.in. Edith Andras, Jelena Vesić). Publikacja była częścią międzynarodowego projektu badawczego *Art Always Has Its Consequences*, a jej celem było osadzenie badań dotyczących archiwów artystycznych w szerszym kontekście kulturowym i intelektualnym. Nieco później zająłem się kwestią obecności archiwum jako narzędzia pracy i figury stylistycznej używanej przez artystów współczesnych. Praktyki wykorzystujące archiwa często bazują na skali; pozbawione wymiaru krytycznego, wpisują się doskonale w spektakularyzacyjny porządek współczesnego świata sztuki. Tezę tę rozwinąłem w artykule *Gorączka archiwów w sztuce współczesnej. Symptomy choroby i propozycja terapii*, opublikowanym w "Kulturze współczesnej" (nr 4(70)/2011).

Od roku 2012 zajmuję się teorią aktora-sieci Bruno Latoura i Michela Callona, przede wszystkim z możliwością zastosowania jej jako narzędzia w badaniach kulturoznawczych. Skupiłem się na kwestii kontrowersji jako przedmiotu opisu. Zgodnie z założeniami teorii aktora-sieci w jej obecnym kształcie, kontrowersje są uprzywilejowanymi przedmiotami badań ze względu na to, że ogniskują działania aktorów społecznych i pozwalają na efektywny opis procesu tworzenia się więzi społecznych. Proponowana przeze mnie transpozycja na obszar kulturoznawstwa zakłada koncentrację na fenomenach kulturowych wywołujących kontrowersje; możliwie dokładny opis takich fenomenów ma uczytelnić role pełnione przez aktorów społecznych, politycznych czy

ekonomicznych w nie uwikłanych. Do tej pory przygotowałem dwa artykuły, które ukażą się jesienią 2013 r.; są poświęcone odpowiednio projektowi Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i malarstwu Wilhelma Sasnala (*Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Projekt budynku jako kontrowersja wobec modernizacji i globalizacji*, w: M. Poprzęcka (red.), *Globalizacja. Materiały seminarium metodologicznego historyków sztuki w Nieborowie*, Warszawa [w druku]; *Obrazy Wilhelma Sasnala. Malarstwo jako kontrowersja społeczna i polityczna*, w: W. Włodarczyk (red.), *Współczesność. Historia nieznaną*, Warszawa [w druku]).

Ważnym przedmiotem moich badań jest architektura. Od roku 2012 pracuję nad edycją dzieł Le Corbusiera. Jestem redaktorem naukowym dwóch dotychczas opublikowanych tłumaczeń (Le Corbusier, *Kiedy katedry były białe*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2013; Le Corbusier, *W stronę architektury*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2012).

Między 2008 i 2013 rokiem uczestniczyłem w dwóch projektach badawczych, w tym w jednym projekcie międzynarodowym (*Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, grant NCBiR, kierownik projektu: prof. dr hab. Włodzimierz Bolecki; *Art Always Has Its Consequences* [Sztuka ma zawsze swoje konsekwencje], grant Programu Kultura, Unia Europejska, projekt międzynarodowy; kierownicy projektu: Dora Hegyi, grupa kuratorska Kuda.org, Magdalena Ziółkowska, grupa kuratorska WHW). Zostałem także zaproszony do zaprezentowania wyników swoich badań dotyczących ikonofilii w ramach projektu *Kultura wizualna w Polsce: języki, pojęcia, metaobrazy* (projekt finansowany przez NCN, nr DEC-2012/05/B/HS2/03985, kierownik: dr Iwona Kurz). Realizowałem również badania dzięki środkom pozyskanym w ramach dwóch konkursów grantowych dla młodych naukowców organizowanych na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ.

Część badań realizowałem dzięki stażom naukowym w ośrodkach zagranicznych. Kontynuacją mojej współpracy z okresu studiów doktoranckich (i dwóch staży w Centre d'histoire et de théorie des arts EHESS Paris, odpowiednio w 2005 i 2006 roku), były dwa miesięczne pobyty w Centre d'histoire et de théorie des arts EHESS Paris, w listopadzie i grudniu 2011 oraz lutym i marcu 2012 roku. W porozumieniu z prof. Georgesem Didi-Hubermanem oraz prof. Giovannim Carerim pracowałam nad historią francuskiej myśli o obrazie. Z kolei w kwietniu i maju 2013 roku odbyłem dwumiesięczny staż w Medialab Sciences Po, gdzie zajmowałem się adaptacją narzędzi metodologicznych z obszaru teorii aktora-sieci na terenie badań kulturoznawczych.

W okresie po uzyskaniu stopnia doktora wygłosiłem osiem referatów konferencyjnych. Byłem m. in. uczestnikiem (wspólnie z prof. Georges'em Didi-Hubermanem, prof. Stuartem Liebmanem, Tomaszem Majewskim, Pawłem Mościckim) panelu dyskusyjnego "Obraz-fetysz"

podczas konferencji "Zobaczyć Gorgonę. Holokaust, nazizm a problem obrazowania" będącej częścią Festiwalu Dialogu 4 Kultur w Łodzi, 11 września 2009. W czasie II Zjazdu Kulturoznawczego w Krakowie byłem zarówno uczestnikiem dyskusji panelowej "Kulturoznawstwo wobec zwrotu wizualnego (i innych zwrotów)", jak i referentem (wystąpienie "Ikonofilia. Obrazy w semiologii pikturalnej", 20 września 2013). Od 2006 roku jestem regularnym uczestnikiem seminariów metodologicznych historyków sztuki w Nieborowie.

Wygłosiłem także cztery wykłady na zaproszenie w instytucjach takich jak Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku (dwukrotnie), Instytut Historii Sztuki UAM i Muzeum Sztuki w Łodzi.

W okresie od 2008 do 2013 roku otrzymałem kilka nagród za działalność naukową. W 2009 roku zostałem laureatem organizowanego przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki konkursu im.ks. prof. Szczęsnego Detloffa na najlepszą pracę naukową młodego historyka sztuki (za pracę doktorską *Marzenie senne, anachronizm, przetrwanie. Projekt historii sztuki Georges'a Didi-Hubermana*). W 2010 roku zdobyłem Nagrodę III stopnia Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego, natomiast w roku 2011 Nagrodę II stopnia Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zostałem również laureatem konkursu na staże zagraniczne w ramach programu Uniwersytetu Jagiellońskiego „Społeczeństwo-Technologie-Środowisko” (dwukrotnie: 2011 i 2012). W 2013 roku ponownie zostałem laureatem konkursu im.ks. prof. Szczęsnego Detloffa na najlepszą pracę naukową młodego historyka sztuki za książkę *Ikonofilia. Francuska semiologia pikturalna i obrazy*.