

MATEUSZ SALWA

## KIEDY MALOWIDŁO STAJE SIĘ OBRAZEM?

Autor próbuje wykazać, że historia sztuki omawiając malarstwo – szczególnie malarstwo figuratywne – traci z oczu „moment” konstytuujący ten gatunek sztuki: punkt, w którym obraz jako fizyczne podłoże „przekształca się” w świat przedstawiony. Punkt ten stanowi swoisty pas ziemi niczyjej dający się zlokalizować jedynie z perspektywy przeciwległych biegunów, które oddziela, tj. albo od strony ikonograficznej, albo formalistycznej. Historyk sztuki, który chce uniknąć jednostronności, musi operować w owym pasie. Milczenie jako powstrzymywanie się od mówienia ma dwa aspekty: treściowy i funkcjonalny. W pierwszym milczenie jest powstrzymywaniem się od mówienia na pewne tematy, w drugim jest powstrzymywaniem się od mówienia jako swoistego porozumiewania się z innymi czy komunikowania im czegokolwiek na tej drodze. W pierwszym wypadku należy odgraniczyć powstrzymywanie się od mówienia o pewnych sprawach od przemilczania pewnych spraw przy równoczesnym mówieniu o czymś innym dla maskowania tego, o czym mówić nie chcemy<sup>1</sup>.

---

Tytułowe pytanie ma charakter z gruntu fenomenologiczny. Po pierwsze, dlatego że w pewnym sensie stawia je przede wszystkim fenomenologia reprezentowana przez Romana Ingardena, który z rozróżnienia malowidło – obraz uczynił jedno z ważniejszych ogniw swej myśli o sztukach plastycznych. Po drugie, pytanie to stara się dotknąć – a nie dotyka, o czym będzie za chwilę – głównego przedmiotu fenomenologii, tj. istoty, w tym wypadku malarstwa. Istota, jak chce fenomenologia, ukazuje się w zjawisku, to znaczy za każdym razem, gdy patrzymy na obraz, gdy ujmujemy go jako fenomen, a więc to, co się nam jawi.

---

<sup>1</sup> I. Dąbska „O funkcjach semiotycznych milczenia” w: *Studia Semiotyczne* 2(1971) s. 78.



Moja propozycja odpowiedzi na to pytanie nie będzie jednakże fenomenologiczna z kilku względów. Po pierwsze, nie zamierzam wspiąć się po „jakubowej drabinie” kolejnych ingardenowskich warstw dzieła sztuki. Po drugie, postaram się pokazać, że pytanie „kiedy malowidło staje się obrazem?” jest pytaniem pozbawionym możliwości odpowiedzi, ponieważ pyta o to, co nie daje się opisać, to znaczy o to, czego istoty nie da się uchwycić. Pytanie to bowiem pyta o fenomen w rozumieniu, rzec można, platońskim, czyli o to, czemu właściwa jest wieczna zmiana i nieokreśloność. Po trzecie wreszcie, paradoksalnie i być może niezrozumiale, tytuł w moim przekonaniu pyta o istotę (obrazu) pozbawioną (własnej) istoty, tj. o istotę bez istoty. Niezrozumiałość ta ma jednakże swoją wartość, gdyż owo pytanie jako paradoks lokuje się obok (*para*) rozumienia (*doksa*), to znaczy ukazuje, że to, co niezrozumiale jawi się jako dopełnienie, wręcz warunek konieczny, tego, co zrozumiałe<sup>2</sup>.

Tytułowa kwestia może oczywiście być pozbawiona fenomenologicznego zabarwienia poprzez zmianę języka, w którym jest wyrażona. Pytanie to może być postawione na sposób semiotyczny: kiedy znaczące staje się znaczone? albo: kiedy reprezentacja przechodzi w to, co reprezentowane? Można je też postawić na sposób bliższy Hegłowi: kiedy materia przemienia się w formę? Możliwe jest wreszcie sformułowanie go w języku historii sztuki: kiedy zanika medium i ukazuje się przedmiot? Albo, na przykład, jak się ma wykonanie do tematu?

Jest to też w gruncie rzeczy pytanie o korzeniach sięgających Platona, ponieważ porusza ono kwestię relacji między realnością fizycznego medium i iluzorycznością świata przedstawionego, to znaczy pyta, o to, kiedy to, co realne, staje się tym, co fikcyjne?

M. Podro tak ujmuje tę kwestię:

Musimy pojmować zamalowaną powierzchnię na dwa raczej różne sposoby. Po pierwsze, możemy myśleć o niej jako o materialnym warunku malarzkiego obrazowania (*depiction*); oglądamy uważnie powierzchnię po to, by rozpoznać wygląd (*look*) drzew, postaci, lub jakiegokolwiek innego tematu. Po drugie jednak, musimy pojmować ją jako powierzchnię, która sama posiada pewien wygląd (*appearance*) – wygląd, który przenika wygląd przedstawionego obiektu i z nim współgra. Jak jednak – możemy zapytać – jest to możliwe? Jak wygląd powierzchni (*appearance*) może być powiązany z wyglądem (*look*) przedmiotu<sup>3</sup>?

<sup>2</sup> Por. R. L. Colie *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of the Paradox* Princeton 1966.

<sup>3</sup> M. Podro „Depiction and the Golden Calf” w: *Visual Theory. Painting and Interpretation* N. Bryson, M.A. Holly, K. Moxey (red.) New York 1991 s. 170.

Pytanie to nie jest jednakże li tylko filozoficzne i nie wymaga postulowanego przez fenomenologię *epoché*, tj. „zawieszenia naturalnego nastawienia”. Można je odnaleźć choćby w micie o Pigmalionie – tytułowe zagadnienie przybiera tam postać bardziej elegancką i romantyczną: „kiedy posąg staje się kobietą?” – jak również w Balzacowskim *Nieznanym arcydziele*, w którym odwrotnie niż w klasycznym micie idealna kobieca postać zamienia się w niezrozumiałą gmatwaninę linii. Owa przemiana realnego w fikcyjne została założona również przez Albertiego w drugiej księdze traktatu o malarstwie, kiedy postuluje on, by malarz chcąc namalować złoty przedmiot, nie stosował złota, lecz farby innych barw („Są znów malarze, którzy bez miary używają złota, ponieważ im się zdaje, że złoto dodaje obrazowi majestatu. Nie uznają tego”<sup>4</sup>), czyli by zachował rozdział między tym, co rzeczywiste i tym, co fikcyjne, albowiem w nim właśnie ukazują się talent i styl artysty, który, gdyby oddawał złoto złotem, nie przemieniałby realności w pozór.

Filozofia sztuki próbuje opisać na dwa sposoby relację między widzeniem obrazu jako płaszczyzny pokrytej barwnymi plamami i widzeniem obrazu jako fikcyjnego świata. Z jednej strony E. Gombrich proponuje wittgensteinowski schemat kaczko-zająca, w którym widzowi „wybłyскуje” przed oczyma raz obraz jako materialny przedmiot, a raz obraz jako świat przedstawiony. Według Gombricha oba „rodzaje” widzenia nie dają się z sobą pogodzić, wzajemnie się wykluczając<sup>5</sup>. Z drugiej strony R. Wollheim postuluje „dwuaspektowość” (*twofoldness*) widzenia obrazu, to znaczy twierdzi, że widzenie przedstawienia polega na widzeniu świata przedstawionego (tego, co fikcyjne), któremu towarzyszy świadomość artystycznego medium (tego, co realne)<sup>6</sup>. Podstawowa różnica między tymi dwoma koncepcjami polega na tym, że w pierwszej, przejście, mimo że nieopisane, dokonuje się, podczas gdy w drugiej, przemiana realnego w fikcyjne nie jest w ogóle przewidziana. Te dominujące we współczesnej myśli teorie powtarzają w dużym stopniu podnoszoną w wieku XVII i XVIII kwestię iluzji teatralnej, tj. problem, czy widzowie w teatrze żywią przekonanie, że oglądane przez nich na scenie perypetie są realne (to znaczy czy ulegają całkowitej iluzji, z której wydobywają się po wyjściu z teatru), czy raczej przez cały czas są świadomi pozornego charakteru tego, co widzą (iluzja w tym wypadku jest raczej konwencją, albo „celowym zawieszeniem niewiary”)<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Leon Battista Alberti *O malarstwie* L. Winniczuk (tł.) Wrocław 1963 s. 48; por. M. Baxandall *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* Oxford 1974 s. 34 i n.

<sup>5</sup> E. Gombrich *Sztuka i złudzenie* J. Zarański (tł.) Warszawa 1981 s. 16–17.

<sup>6</sup> Zob. R. Wollheim *Painting as an Art* Princeton 1987 s. 43–100.

<sup>7</sup> Por. M. Hobson *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France* Cambridge 1982.

Pytanie „kiedy malowidło staje się obrazem?” zapytuje nie tyle o moment tej przemiany, co o miejsce, w którym ona zachodzi, a ponieważ dokonuje się ona w oku widza – to nie ulega wątpliwości – właściwym przedmiotem pytania jest punkt widzenia, który należy zająć, by ją dostrzec. Rozstrzygnięcie problemu postawionego w tytule ma zatem charakter ostensywny: by go rozwiązać, trzeba wskazać palcem punkt przed obrazem, z którego ten jawi się jako zarówno rzeczywisty przedmiot i fikcyjny świat. Znalezienie takiego punktu może mieć zaś jedynie charakter empiryczny i musi polegać na odchodzeniu od płótna, bądź podchodzeniu do niego (jest to praktyka stosowana tyleż przez artystów w swych *ateliers*, co przez widzów w galeriach sztuki).

Stale obecnym w myśli o sztuce motywem – poczynając od Platona, przez Horacjaną formułę *ut pictura poesis*, tradycję perspektywy, po Diderota – jest konieczność oglądania dzieła z właściwego miejsca. Za miejsce to, z punktu widzenia tytułu niniejszego tekstu, można uznać właśnie ów punkt, w którym medium i przedstawiony przedmiot przemieniają się w siebie na wzajem, pozwalając na docenienie swych walorów.

Trzeba wiedzieć – pisze N. Poussin – że istnieją dwa sposoby widzenia przedmiotów: jeden, gdy patrzymy na nie po prostu, a drugi, gdy się im uważnie przyglądamy<sup>8</sup>.

Autor powyższych słów rozróżnia zatem dwa rodzaje oglądu obrazu: aspekt, tj. ogólny ogląd tego, co przedstawione, oraz prospekt, tj. baczne zwrócenie uwagi na szczegóły przedstawienia. Oczywiście oba sposoby widzenia przedmiotów nakierowane są w tym wypadku na świat przedstawiony. Jeśli jednak bliżej się nad tym zastanowić, to przejście od aspektu (który normalnie wymaga dalszego punktu widzenia, takiego, który pozwala ogarnąć całość), do *prospektu* (wymagającego z kolei pozycji blisko powierzchni płótna tak, by całość kompozycji nie rozpraszala uwagi odbiorcy, który ma się skupić na jej szczegółach) nie jest zbyt odległe od zmiany punktu widzenia pozwalającej na przejście od widzenia tego, co realne (medium) do widzenia tego, co fikcyjne (przedstawiona scena lub przedmiot). Zwraca na to uwagę A. Malraux w *Muzeum wyobraźni*, gdy pokazuje, w jaki sposób jedna i ta sama fotografia dzieła sztuki może przedstawiać detal namalowanej sceny (umożliwia poussinowski prospekt) albo szczegół faktury obrazu. W pewnym sensie taka fotografia uczyniona jest z poszukiwanego w celu odpowiedzi na tytułowe pytanie punktu. R. Huyghe tak to opisuje:

<sup>8</sup> N. Poussin List do François Sublet de Noyers (Paryż 1642) w: *Teoretycy, historiografie i artyści o sztuce 1600–1700 M.* Poprzeczka, A. Ziemia (red.) Warszawa 1994 s. 192.



W tym punkcie Van Eyck i Vermeer się rozchodzą: oglądani z normalnej odległości, zdawali się przekazywać nam dwa bezgranicznie podobne przedstawienia świata zewnętrznego; ale w miarę jak przybliżam się do obrazów pierwszego z nich, w miarę jak się nachylam, zachłystując się jego obsesją precyzji, odkrywam, odkrywam bez ustanku, w coraz to silniejszym pomniejszeniu dokładność, która – chciałoby się rzec – nie ma końca, i której przejawów poza granicami możliwości oka odkryłoby jeszcze więcej szkło powiększające. Zbliżając się natomiast do obrazów Vermeera, mógłbym pomyśleć, że zgubiłem stałe ognisko, na które nastawiony był tak doskonale mój aparat oczny: wszystko staje się niedokładne, zamazane; widok się mąci. Istniało jedynie złudzenie dokładności. (...) Gdzie indziej półmisek, na którym, jak mi się zdawało, można odcyfrować wyraźnie ornament, okazuje się tylko sznureczkiem jasnych kropel, tłustą masą farby na podkładzie; twarz, której pomniejszenie wydawało mi się fenomenalnie precyzyjne, jest tylko mgławicą płam rozplywających się bez wytyczonego konturu, nawet bez określonej powierzchni, płam, które w różnych planach nagle się wyodrębniają<sup>9</sup>.

Ruch widza, który podchodzi do obrazu, by ujrzeć kolejne szczegóły jest tym samym, dzięki któremu zaczyna mu się roztaczać przed oczyma malarska materia w całej rozciągłości. W ruchu tym widz z konieczności przekracza punkt równowagi między tym, co realne i tym, co fikcyjne. Nie zważa nań, ponieważ go nie szuka. Gdyby jednak zacząć szukać owego punktu, to rychło by się okazało, że odnaleźć go jest niemożliwością. Albo jest się jeszcze przed/za nim i widzi się świat przedstawiony, tj. ulega się iluzji obrazu, albo jest się już za/przed nim i dostrzec można jedynie mgławicę płam. Poszukiwanie go siłą rzeczy przybiera postać ruchu wahadłowego o coraz to mniejszej amplitudzie, który jednakże nie zamiera w punkcie równowagi. Punkt ten jest miejscem stale dokonującej się przemiany medium w przedstawienie (punkt ten – wracając do czasowego aspektu pytania „kiedy malowidło staje się obrazem?” – odpowiada chwili terażniejszej, która stanowi moment przejścia od „jeszcze nie” [przedstawienie/medium] do „już nie” [medium/przedstawienie]).

Na marginesie warto zauważyć, że filozofia języka zwraca uwagę na czasowniki, które nie tyle opisują czynność, ile sam jej efekt. Takim czasownikiem, w odróżnieniu od „obserwować”, jest „widzieć”. Samego widzenia nie można zaobserwować (sam termin „obserwować” podkreśla przebieg czynności) – zwrot „widzę obraz” oznacza, że obraz jest nam dany poprzez zmysł wzroku, przedmiotem wypowiedzi jest efekt, nie przebieg, naszego widzenia. Nie można zaobserwować przemiany

<sup>9</sup> R. Huyghe „Poetyka Vermeera” S. Barańczak, A.S. Labuda (tł.) *Artium Quaestiones* VII(1995) s. 231.



malowidła w obraz, można jedynie widzieć, albo jedno, albo drugie, to znaczy za każdym razem efekt przejścia.

Ów „punkt transformacji” może być zatem uznany za swoisty punkt matematyczny, tj. bezwymiarowy i będący teoretycznym konstruktem, a jednocześnie odpowiadający chwili, która albo już należy do przeszłości, albo jeszcze ciągle – do przyszłości.

Owoce narzuconego widzowi *papillotage'u*<sup>10</sup> – wahadłowego ruchu przybliżania się i oddalania od powierzchni obrazu, który można nazwać celowością bez celu (poszukiwaniem miejsca, którego nie można znaleźć) – jest przestrzeń złożona z kolejno zajmowanych przez niego punktów widzenia. Ta przestrzeń widzialności, tak bowiem można ją nazwać, zorganizowana jest wokół, by posłużyć się notacją kartezjańską, punktu (0,0) – to jego poszukiwania ją wyznaczają – punktu, który nie dość, że nieosiągalny, to dodatkowo jest niewidzialny i stanowi swoistą „ślepą plamkę”<sup>11</sup>. Ślepa plamka, jak wiadomo, jest z kolei niezbędnym składnikiem widzenia i stanowi pewien niewidoczny obszar wzrokowego pola. W tym miejscu narzuca się myśl Ludwika Wittgensteina, która mówi, że granice języka są granicami świata. Szukany punkt styku malowidła z obrazem nie daje się opisać (z racji jego momentalności nie można uchwycić jego aktualnej formy), a co za tym idzie, znajduje się poza światem, jest miejscem, którego nie ma (*u-topos*). Nic dziwnego zatem, że punkt ten jest jednocześnie miejscem, w którym może dojść do głosu magia – to znaczy może pojawić się wyłom w normalnym porządku świata – Th. Gainsborough'a, którą podkreślali jemu współcześni, pisząc, że na jego płótnach czarodziejskim sposobem plamy farb przemieniają się w postaci (notabene tę samą magię wiek później programowo będą uprawiać impresjoniści), czy Chardina, o której pisał Diderot.

W punkcie (0,0) zbiegają się dwie przestrzenie: przestrzeń widza, którą on wyznacza swymi krokami do i od obrazu, i w której znajduje się obraz jako materialny przedmiot, oraz przestrzeń samego świata przedstawionego. Zbiegają się one w tym sensie, że z jednej strony wszystkie kroki widza prowadzą do tego idealnego punktu, w którym przestaje on widzieć medium, a z drugiej zaś strony – w tym samym punkcie przed widzem otwiera się przedstawiona przestrzeń. Powstaje pytanie, czy widz może przekroczyć punkt transformacji i znaleźć się w przestrzeni obrazu? Paradoksalnie odpowiedź brzmi tak, na przykład wówczas, gdy jak Diderot opisujący pejzaże, po nich się przechadza. Możliwa jest też sytuacja odwrotna, tzn. taka, w której przedmioty właś-

<sup>10</sup> M. Hobson *The Object...* wyd. cyt. s. 50.

<sup>11</sup> Motyw ślepej plamki pojawia się w myśli M. Merleau-Ponty'ego oraz W. Strzemińskiego (por. L. Brogowski *Powidoki i po... Unizm i teoria widzenia Władysława Strzemińskiego* Gdańsk 2001).



ciwe przestrzeni obrazowej przenikają do fizycznej przestrzeni widza. Tu przykładem mogą być ożywające portrety (na przykład Galatei) czy też *trompe-l'oeil*. W obu wypadkach jednak nie sposób uchwycić chwili przeniknięcia przez, by w tym miejscu posłużyć się tradycyjnym określeniem, szybko obrazu. Podobnie w *Alicji po drugiej stronie lustra* nie jest opisany moment przekroczenia lustrzanej tafli.

Udawajmy – mówi Alicja do psotnego Kiciusia – że szkło robi się wiotkie, jak muślin, tak że można się przedostać. Co to? Ależ ono, słowo daję, naprawdę zmienia się w taki rodzaj mgiełki! Teraz łatwo się będzie przedostać – Mówiąc to znajdowała się na gzymsie kominka, choć nie miała pojęcia, skąd tam się wzięła. I rzeczywiście szkło zaczynało się rozpylić, niby jasna, srebrzysta mgiełka. W następnej chwili Alicja była już po drugiej stronie szkła i lekko zeskoczyła do Lustrzanego Pokoju<sup>12</sup>.

Można jednak znaleźć takie przykłady reprezentacji malarskiej, w której to, co przedstawia jest w pewnym sensie identyczne z tym, co przedstawiane, tj. zaciera się wspomniana, postulowana przez Albertiego różnica. Kiedy oglądamy jakikolwiek obraz, na którym przedstawiony jest tekst, na przykład list, w taki sposób, że jesteśmy w stanie – co nierzadko ma miejsce – odczytać jego treść, wówczas stoimy przed takim właśnie przedstawieniem: nie ma bowiem różnicy między słowami w rzeczywistym liście a tymi jedynie „namalowanymi”. Malarz malując list, *de facto* go pisze. Jeszcze wyraźniej widać to na przykładzie *cartel-lina*, iluzjonistycznie malowanej sygnatury malarza, która udaje, że nie jest namalowana, ale napisana.

Historia sztuki, by przejść teraz do uwag o mniej „empirycznym” charakterze, nie oferuje, jak się zdaje, interesującego spojrzenia na powyższą kwestię, między innymi dlatego, że zastępuje ona dynamiczną różnicę właściwą jej przedmiotowi, statyczną identycznością, a po to, by się na ten temat wypowiedzieć, musi sięgnąć do innych dziedzin: historii pisma i kartografii.

Narracja historii sztuki jest rozpięta między opowieściami o Pigmalionie i Frenhoferze, to znaczy między propozycją zwracania uwagi jedynie na to, co jest przedstawione (element fikcyjny) a postulatem skupiania się na tym, jak to coś jest przedstawione (element realny)<sup>13</sup>. Jeśli uznać, że historyk sztuki nie powinien całkowicie utożsamiać się ani z Pigmalionem, ani z Frenhoferem, wówczas odnalezienie punktu przeistoczenia

<sup>12</sup> L. Carroll *Alicja w Krainie Czarów i Po drugiej stronie lustra* R. Stiller (tł.) Warszawa 1986 s. 118.

<sup>13</sup> S. Feagin „Painting” w: *The Oxford Handbook of Aesthetics* J. Levinson (red.) Oxford 2003 s. 516–535.



(można wręcz powiedzieć transsubstancjacji<sup>14</sup>) medium w to, co ukazane, ma charakter podwalin całej uprawianej przez niego dyscypliny, która stanowi odmianę empirycznego widzenia dzieła sztuki.

Podsumowując, historia sztuki badająca tyleż malowidło, co obraz obiera za swój punkt widzenia moment przejścia medium w to, co przedstawione. Jest to punkt stanowiący podstawę całej dziedziny (stąd jego „współrzędne” [0,0]), który ma charakter transcendentálny – jakkolwiek pompatycznie może to brzmieć – to znaczy stanowiący warunek jej istnienia, gwarantujący jednocześnie, że z jednej strony nie staje się ona, na przykład, historią pisma, z drugiej zaś – czysto formalnym opisem. Zgodnie z wittgensteinowską myślą, mówiącą że oko nie mieści się w polu widzenia, punkt ten, choć wiadomo, że istnieje i znane są jego „współrzędne” nie znajduje się w przestrzeni widzialności wyznaczonej przez historię sztuki. Wykluczenie to jest tym wyraźniejsze, że dyscyplina ta nie posiada stosownego języka do opisanego tego miejsca transsubstancjacji.

W *Teorii estetycznej* Theodora Adorna można znaleźć następujące słowa:

Dla spojrzenia na dzieła sztuki z najbliższej odległości najbardziej nawet zobiektywizowane utwory zmieniają się w mrowie, teksty w słowa, z których się składają. Kiedy wyobrażamy sobie, że gołymi rękami schwycimy detale dzieł sztuki, rozplywają się one w coś nieokreślonego i niemożliwego do odróżnienia (...) W ten sposób manifestuje się pozór estetyczny w budowie dzieła sztuki<sup>15</sup>.

Historia sztuki, podobnie jak każde spojrzenie na obraz, funkcjonuje zatem na granicy pozorów i rzeczywistości. Pozorów, albowiem właściwego jej punktu widzenia, tj. tego, z którego widać i malowidło i obraz, nie daje się odnaleźć. Rzeczywistości, ponieważ w owym punkcie dokonuje się całkowicie rzeczywiste przejście medium w przedstawienie.

Logos historii sztuki opiera się więc na tym, co w ów logos nie da się ująć, co jest przed-logiczne i w związku z tym przed czym należy zamilknąć. Odwrotnie niż w historii świata, w historii sztuki na początku nie jest słowo, lecz jego brak. Milczenie to związane jest tyleż z niedostatecznym słownikiem, ile z nieopisywalnym charakterem owego braku. Przywołując w tym miejscu po raz już ostatni Gombricha i Wollheima, można zauważyć, że również oni zachowują w tej kwestii milczenie: Gombrich pisze o „błyskach”, czyli momentach, w których widz jest

<sup>14</sup> L. Marin uczynił transsubstancjacje w znaczeniu religijnym jednym z przewodnich motywów swej refleksji o sztuce, analizując to pojęcie w kontekście francuskiej filozofii XVII wieku (np. *Philippe de Champaigne ou la présence cachée* Paris 1995).

<sup>15</sup> Th.W. Adorno *Teoria estetyczna* K. Krzemieniowa (tł.) Warszawa 1994 s. 186.



oślepiiony i zmiany faktycznie nie widzi; Wollheim zaś negując przemianę, siłą rzeczy o niej nie pisze.

Przytaczając tu słownik W. Welscha, można powiedzieć, że historia sztuki, jako estetyka (zmysłowość), wyrasta na tym, co anestetyczne (przed-zmysłowe, nie-zmysłowe, a-zmysłowe), a za jej zadanie – parafrazując I. Kanta, dla którego władza sądenia, tj. między innymi smak artystyczny, lokuje się między teorią poznania i teorią działania – można uznać połączenie teoretyczno-poznawczego „co” (jest przedstawione) z prakseologicznym „jak” (jest przedstawione).

Jakiej zatem odpowiedzi można udzielić na pytanie „kiedy malowidło staje się obrazem?”. Paradoksalnej – tak paradoksalnej, jak paradoksalny jest dla niektórych sam fenomen obrazu malarskiego, który jest rzeczywistym pozorem, a zarazem pozorną rzeczywistością<sup>16</sup>: zawsze i nigdy.

#### WHEN PAINT STARTS TO REPRESENT

The author argues that art history, while analyzing painting, mainly representational one, disregards the „moment” which is constituting for this *genre* of art, i.e. the point in which the physical ground „turns into” the representent world. This point can be called „no man’s land” and can be located only if it is seen from the two opposite poles that are split by it, i.e. either if it is seen from iconographical perspective or from the formalist one. An art historian who wishes to avoid on-sidedness.

#### QUAND UN TABLEAU DEVIEN LA PEINTURE

L’auteur essaie de prouver que l’histoire d’art analysant la peinture, surtout la peinture figurative, ignore „le moment” qui constitue ce genre d’art: le point dans lequel l’image comme le fondement physique „se transforme” en monde représenté. Ce point représente la zone appelée „la terre à personne” qui peut être vue seulement de la perspective des deux pôles opposés qui la séparent, c’est-à-dire ou du côté iconographique ou du côté formel. L’historien d’art qui veut éviter le fait d’être unilatéral doit agir dans cette zone – là.

*Mateusz Salwa* – e-mail: [mateusz\\_salwa@wp.pl](mailto:mateusz_salwa@wp.pl)

<sup>16</sup> Paradoksalność obrazów polega na tym, że widz patrzy na przedmiot dwuwymiarowy, a widzi trójwymiarowy (por. U. Eco *Kant e l’ornitorinco*, Milano 1997 s. 277–280; J.J. Gibson „The Information Available in Pictures” w: *Leonardo* vol. 4 1971 s. 27–35).

