

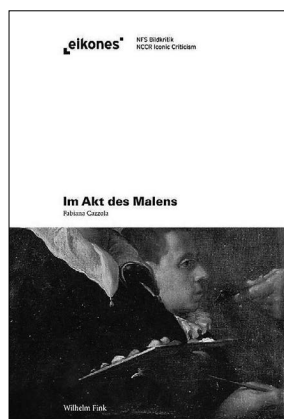
Adrianna Kaczmarek

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

CZAS HISTORII SZTUKI

Interdyscyplinarną dyskusję o czasie, w której prym wiedzie konieczność rozwarstwienia jego teleologicznej definicji na wiele (pod-)czasów płynących swoim indywidualnym tempem, nazwano zwrotem temporalnym. Zakłada on znaczące przegrupowanie przeszłości, terażniejszości i przyszłości, których linearne continuum zastąpiono czasem nieciągłym, punktowym. Nurt ten wpływa na metodologie kolejnych dyscyplin humanistycznych czy społecznych, koncentrując się na ogół wokół zwrotu ku terażniejszości i odrzuceniu wszystkiego, co do niej nie należy (*presentism*, *now-ism*). Tendencja do znoszenia różnicy między przeszłością a terażniejszością przybiera nieraz skrajne oblicze – Yuval Dolev za Einsteinem poszedł o krok dalej, twierdząc, że właściwie nic poza obecną chwilą nie istnieje [6]. Taka hipoteza prowadzi do zadania pytań o to, jak należy rozumieć to „teraz” i jaką ilość czasu ten termin reprezentuje [North], a także o konsekwencje z obrania temporalnego kierunku badań dla poszczególnych nauk. Dla przykładu, w obszarze zagadnień historycznych zwrot ten oznacza skupienie uwagi wokół modernizmu i postmodernizmu, w okresach najnowszych ma bowiem tkwić klucz do zrozumienia generalnych, globalnych zjawisk w historii. Wynikiem obrania takiej perspektywy jest niechęć do narzędzi analitycznych umożliwiających formułowanie wielkich, ponadpokowych historii [Shryock and Smail 4] i w ostateczności rezygnacja z nich. Każda z dyscyplin musi sobie radzić z tymi konsekwencjami na swój sposób, poszczególne metody i definicje czasu formułowane są bowiem odmiennie wewnątrz nawet bliskich sobie specjalizacji.

Interesujący wkład w fenomen zwrotu temporalnego tkwi w historii sztuki z uwagi na sam charakter tej dziedziny, łączącej fenomenologiczne i historyczne badania nad istotą czasu, którego nośnikami są obrazy [Ross 19]. I to one zaświadcza o nieciągłości



czasu, jego nielinearności i licznych paradoksach. W tym kontekście wybrzmiewa z mocą pytanie *What time is it in the History of Art?*, które padło w tytule jednego z artykułów z zeszłorocznej monografii *Time in the History of Art. Temporality, Chronology and Anachrony* [Karlholm et al. 26-42], poświęconej czasom ro-

zumianym geopolitycznie (postkolonializm), filozoficznie (ontologia), medialnie (fotografia, malarstwo). Każdy z podanych jako przykłady odrębnych zagadnień posługuje się czasem płynącym niezależnie od europocentrycznej chronologii. Przeczuwając kolejny kryzys wewnątrz dyscypliny, twórcy tomu apelują więc o powszechne uznanie anachronizmu (*anachronism*) – co zresztą w pewnym stopniu ma już miejsce, ponieważ anachroniczne metodologie stosowali Georges Didi-Huberman, Mieke Bal czy Alexander Nagel – a także anachronii (*anachrony*), w ramach której uznaje się porządek czasowy każdego obrazu za swoisty dla niego i „poprawny”, nawet jeżeli zaprzecza ogólnie przyjętym regułom [Karlholm 20]. Dzieła nie dość, że operują własną wewnętrzną logiką wydarzeń, to jeszcze pozostają atrakcyjne i plastyczne na metodologie różnych czasów.

Uwikłanie w sieć zainscenizowanych zdarzeń i prób ich uporządkowania proponuje Fabiana Cazzola w *Im Akt des Malens* [Cazzola], wydanej w ramach prowadzonych przez Gottfrieda Boehma interdyscyplinarnych studiów nad obrazem w Centrum Teorii i Historii Obrazu *Eikones. Krytyka Obrazu*. Historyczka sztuki z Freie Universität w Berlinie

podejmuje temat *die Temporalität* w autoportretach¹ dojrzałego renesansu, ukazujących malarzy przy pracy nad wizerunkiem własnym, czyli podczas tytułowego *im Akt des Malens*. W środku temporalnego konfliktu Cazzola obiera perspektywę niekiedy hermeneutyczną, dając się wypowiedzieć obrazom w pełni i szukając w obrębie ich struktury temporalnego porządku, a innym razem recepcyjną, przelicząc na odbiorcę konieczność uporządkowania wydarzeń mających miejsce na obrazie. Uszczegóławiając, analizy wybranych płócien są przyczynkiem do postawienia pytania o możliwości i strategię wizualizowania związków obrazu z amalgamatem czasów upływających wewnątrz i na zewnątrz tradycyjnych kompozycji malarskich. Celem jest rozszerzenie utartego trójstopniowego postrzegania czasu (przed-teraz-potem) o kolejne jego etapy, często symultaniczne i sobie przeczące, umykające zasadom logiki. Dwoma głównymi drogami do objaśnienia wspomnianego amalgamatu są autorefleksyjny charakter autoportretów oraz procesualny sposób ich tworzenia.

U fundamentów koncepcji autorki leży przyjęcie koncepcji Boehma, w której obraz jest wydarzeniem, a upływanie czasu jego akcji sugeruje się za pomocą ekspresji twarzy i pozy postaci (czyli Arystotelesowskiej *enérgei*, retorycznego ożywienia, odpowiadającego za uosobienie bohaterów kompozycji [156-158]). Cazzola przenosi ciężar dyskursu na wewnętrzne napięcia między formą a obrazową narracją: toczone się w autoportrecie wydarzenie – akt malowania – łączy z materialnymi właściwościami dzieła (płótno w relacji z widzem, rama w relacji z odbiorcą itd.), a więc dopełnia nowożytnie teorie temporalności, w których nośnikami akcji byli bohaterowie kompozycji, o elementy koncepcji nowoczesnych, które przyniosły ciężar narracji na aspekty materialne. Przyczynkiem do tych analiz są dzieła takich mistrzów pędzla, jak Annibale Carracci, Jacopo Pontormo czy

Parmigianino, demonstracyjnie ukazujące artystów przy pracy, których wizerunki łączą stałe elementy ikonografii: to postaci z narzędziami malarskimi, sięgające dłońmi ku płótnom, dynamicznie skręcające ciało, by dojrzeć w zwierciadle swe odbicie, lub kierujące często wzrok wprost na widza. Cazzola chce widzieć – niejako drogą indukcji – w swoich badaniach pewną uniwersalność, mówiąc, że wysnute przez nią wnioski można zastosować do analizy autoportretów powstałych w innych stylach i epokach. W istocie, mogą one rzucać nowe światło na dzieła poruszające w podobny sposób problem tworzenia własnego wizerunku w rysunku czy grafice, a potencjał ten unaoczniają zawarte w książce przykłady rysunkowych autoportretów Henriego Fantin-Latoura, których badania podjęli się wcześniej Michael Fried [365-338] oraz Jacques Derrida [57-64].

Na fundamencie wiedzy o narodzinach gatunku autoportretu, zarysowanym na początku lektury, autorka kieruje uwagę ku elementom obrazu, które szczególnie unaoczniają związki z czasem, a w dalszej części także z materialnością i procesualnością. Do podstawowej definicji temporalności dopisuje kolejne znaczenia, podkreślając zwłaszcza sprzężenie między artystą i powstałym dziełem a widzem. Wpierw jednak Cazzola omawia te charakterystyczne elementy kompozycji, które uznaje za nośniki czasu wyznaczające tempo toczących się na obrazie wydarzeń. Są to specyficzne rozwiązania koncepcyjne i warsztatowe na stałe wpisane w wizerunki własne: autoreferencjalność, użycie lustra i odwrócenie stron w jego odbiciu, spojrzenie artysty (zwłaszcza to padające na odbiorcę), charakterystyczna dynamika ciała, a także włączenie narzędzi malarskich w kompozycję (sztaluga, płótno, paleta). Wymienione tu problemy stanowią fundament dla później rozwijanych teorii, tym istotniejsze jest zatem krótkie wyjaśnienie każdego z nich.

Autoreferencjalność jest terminem także zaczerpniętym od Boehma, który definiuje ją jako kategorię estetyczną zakładającą intencjonalny zwrot ku samemu sobie. W przypadku dzieła jest to ruch ku swoim składowym, materialności, budowie kompozycji, u artystów zaś – ku własnym ideom, umiejętnościom czy fizjonomii. Badacz uznaje ten motyw

1 Choć autorka nie informuje wprost, jaką definicję autoportretu przyjmuje, wnioskując po wyborze dzieł do ilustracji opublikowanych analiz, za autoportret uznaje taki wizerunek artysty, do powstania którego posłużyły odbicia lustrzane. Tak rozumiany autoportret wskazuje za najistotniejszy aspekt dzieła, jakim jest charakterystyczny proces tworzenia, oparty na pracy z lustrem. W istocie akt malowania jest dla Cazzoli centralnym punktem rozważań.

w sztuce za immanentny [27-36], a Cazzola przyjmuje jego stanowisko, dodając, że autoreferencjalność w autoportretach demonstrowana jest *explicite*, gdy te jasno sugerują, że przy ich tworzeniu korzystano z luster lub innych odbijających powierzchni [80]. Innymi słowy artyści zwracali się ku samym sobie za pośrednictwem przez fizyczny nośnik, stąd materialne, fizyczne aspekty dzieła są tak dla autorki istotne – komunikują bowiem wprost o rzeczywistej obecności artysty.

Kolejnym naocznym elementem łączącym widza z postacią artysty widniejącą na autoportrecie jest specyficzne spojrzenie malarza, które, wraz z dopełniającymi go gestami (znów – *énérgieia*), wprost komunikują widzowi o toczącym się akcie malowania, co więcej, stanowią figuratywny podpis artysty i dowodzą, że przedstawiony wizerunek jest autoportretem [68]. Wyznaczają ponadto toczącą się akcję, wskazując na początek i kierunek rozwoju ukazywanych wydarzeń. Gesty w wybranych przez autorkę dziełach są zazwyczaj jednoznacznie czytelne dla widza, ponieważ autoportrety w *im Akt des Malens* zawierają wachlarz znaków i ekspresji, które ukonstytuowały ikonografię wizerunków własnych w historii malarstwa. Warte przytoczenia są jednak te autoportrety, w których przedstawieni artyści koniuszkiem pędzla dotykają granicy wyobrazonej sceny – a więc i krańca realnego płótna, jak na przykład w autoportretach Alessandra Alloriego (1555) lub Artemisii Gentileschi (1630). Cazzola nazywa to zjawisko programową marginalnością (*Programmatische Marginalität*), która polega na przełamaniu bariery materialności i sugerowaniu, że ukazane wizerunki są właśnie w trakcie malowania rzeczywistego obrazu, któremu przygląda się realny widz. Przykłady te zajmują autorkę tym mocniej z uwagi na uwydatnienie fizycznych właściwości obrazu oraz autoreferencjalność [84-92]. W istocie te spostrzeżenia, uwypuklone znacznie mocniej niż w dotychczasowej literaturze, wybrzmiewają przekonująco, gdy okazuje się, że taka strategia na ukazanie aktu malowania jest wśród artystów nowożytnych powszechna.

Wymienione składowe autoportretów stanowią punkt wyjścia dla dalszej narracji, w której Cazzola rozszerza rozumienie temporalności o różne definicje

obrazu, dokonuje przeglądu rodzajów czasów, a także omawia ewolucyjną naturę autoportretu dzięki aktualizacji klasycznych koncepcji „owocnego momentu” Gottholda Ephraima Lessinga [Lessing] i *disegno* Giorgio Vasariego [Vasari].

Rozpocząć należy od napięcia między dwiema najistotniejszymi cechami: procesualnością i materialnością. Akcentowana przez autorkę medialność autoportretów w akcie malowania – czyli ciągłość między figuralnymi motywami a fizyczną powierzchnią obrazu (czyli: płótnem, warstwą farby itp.) – kontynuuje aktualną tendencję w humanistyce, jaką jest dowartościowanie przedmiotów i ich właściwości fizycznych, odgrywających w dotychczasowym dyskursie rolę drugorzędną jako jedynie nośnik idei [Lange-Berndt, Krajewski]. Za słusznością podjęcia kwestii materialności, prócz wspomnianego *Programmatyczne Marginalität*, które wprost odnosi się do granicy kompozycji i rzeczywistego płótna, ma przemawiać przywołana przez autorkę teoria różnicy ikonicznej Boehma [295-303], zakładająca napięcie między kompozycją a jej poszczególnymi elementami, a zwłaszcza kontrast między fizycznym nośnikiem dzieła a organizowaną na płótnie iluzyjną narracją, której nośnikami są gesty i pozycje postaci. „Oznacza ona zarazem wizualny i logiczny potencjał, swoisty dla obrazu, który integralnie należy do kultury materialnej, w sposób konieczny wpisuje się w materię, ale w tym charakterze wyłania sens wykraczający poza wszelką faktyczność” [296]. Materialne dzieło ukazuje pewien epizod w historii dziejący się w specyficznym momencie i miejscu, którego początek wyznacza scena ukazana na obrazie, a ta z kolei wciąga odbiorcę w bieg wydarzeń. Inspiracja Boehmem jest tak mocna, że w późniejszych rozdziałach wielokrotnie mowa jest o „różnicy temporalnej”.

Z kolei procesualny aspekt autoportretów implikowany jest mnogością akcji dziejących się w kompozycjach. Zestawienie wymienionych tu już wcześniej składowych obrazu generujących iluzję upływającego czasu uzmysławia, że wydarzenia na obrazach mają miejsce często symultanicznie, czasem sprzecznie, a narrację określić można jako nieliniową. Aby pomóc w rozeznaniu się na „osiach czasu” autoportretu, Cazzola wprowadza terminy

opisujące charakter i prędkość poszczególnych rodzajów czasu, z których większość odzwierciedla generalne tendencje w definiowaniu zjawisk temporalnych [Tarkowska 109]. Są to: beczasowość (*die Zeitlosigkeit*), utajenie (*die Latenz*), kondensacja (*die Verdichtung*), rozwój (*die Entfaltung*), moment (*der Augenblick*). Wyłaniający się z tych terminów anachronizm unaocznia szeroki wachlarz sposobu opisu i odczuwania dziejących się wydarzeń, w nim tkwi moc obrazów do zakrzywiania znanych nam reguł czasu i przestrzeni. Dla klarowności wywodu wybrane terminy wyjaśnione są na przykładzie autoportretu Annibale Carracciego z lat 1588–1590 oraz Parmigianina z 1524 roku.

Die Zeitlosigkeit nie znajduje swojego początku ani końca, jest wieczne, ale nigdy nie może „się zadziać” [Cazzola 169]. Autorka przywołuje tę definicję niejako na marginesie kreślonej narracji za Louistem Marinem, w opozycji do swojej koncepcji dziejącego się aktu malowania [Marin 282, 284]. *Der Augenblick* wyznacza subiektywnie niemożliwy do zmierzenia ułamek czasu, w którym dwie lub więcej impresji odbieranych jest przez widza jako równoczesne [Cazzola 166], czego przykładem mogą być dłonie Carracciego i drugoplanowej postaci ulokowanej za płótnem malarza. Obie ręce umieszczone są tuż nad sobą, a ich ułożenie sprawia wrażenie podobnych, lecz odbitych lustrzanie, oba palce wskazujące postaci trzymają bowiem przedmioty (wizerunek malarza – pędzel, druga postać zaś być może nożyczki). Wizualna, sugestywna korespondencja wskazuje w konsekwencji na symultaniczność wykonywanych przez postaci gestów. *Die Latenz* z kolei jedynie sugeruje toczącą się w kompozycji akcję bez ukazania jej wprost lub stanowi jednostkę czasu między przyczyną a skutkiem, ale zawsze kojarzy się z pewną tajemnicą [170-171]. Przykładem utajonego a istotnego dla wymowy całości elementu obrazu jest niewidoczna ręka Parmigianina, właśnie lewa dłoń bowiem – a nie wyeksponowana na pierwszym planie prawa – jest dłonią aktywną, malującą. W konsekwencji scena aktu malowania nie jest ukazana wprost, lecz jedynie zasugerowana skrzyśnięciem ciała postaci artysty oraz reflekssem fragmentu płótna stojącego przed Parmigianinem [182]. *Die Verdichtung* i *die Entfaltung* wyjaśniają widzowi kontrastowe

sposoby upływu czasu wewnątrz i poza obrazem: zwarta, ukazana w skrócie gęsta narracja, przeciwstawiona powoli rozwijającym się wydarzeniom. Mająca swój początek w materialnym dziele należącym do przeszłości akcja kondensuje się i rozwija dzięki obecności widza [111-113]. Paradoks równoczesnego zagęszczenia i rozwoju akcji pokazują trzy głowy usytuowane w diagonalnym układzie kompozycji Carracciego, które to symbolizują poszczególne etapy życia: starość (postać z brodą u góry), dojrzałość (wizerunek artysty) oraz młodość (dziecko umieszczone na wysokości ramienia malarza), a więc długotrwały proces dojrzewania i starzenia zawarto w trzech pojedynczych „punktach” na osi czasu ludzkiej egzystencji [214-216]. Wymienione terminy przypisane są do procesów percepcyjnych widza, za sprawą którego wszystkie elementy odpowiedzialne za wprawianie obrazu w ruch są aktywowane i „dzieją się”. Podczas oglądania autoportretu obserwator łączy mozaikę równocześnie następujących i odnoszących się do siebie wzajemnie czasów w logiczne sekwencje i dociera do sensu kompozycji.

Z procesualnego charakteru autoportretu z aktem malowania wynika jego ewolucyjna natura. Postać widza rozumiana jest jako *perpetuum mobile* dla omawianych zjawisk, a proces nadawania znaczenia rozpoczyna się z każdym spojrzeniem i z kolejnym widzem na nowo [116-117]. By jednak miało to miejsce, widz musi sobie uświadomić, że to motyw czasu konstytuuje znaczenie oglądanej kompozycji – tylko rozmyślna percepcja czyni autoportret w akcie malowania wielowątkową narracją o tworzeniu portretu własnego artysty. Zasadne jest przywołanie w tym miejscu koncepcji „owocnego momentu” Gottholda Ephraima Lessinga. Podjął on tak aktualną dziś kwestię upływu czasu w dziele sztuki już w 1766 roku, zakładając konieczność dokonania przez artystę syntezy ukazywanych na płótnie wydarzeń i ograniczenie się do jednego, najbardziej wymownego momentu, sugerowanego przez gesty i mimikę postaci. Teoria Lessinga stawia odbiorcę oraz motywy temporalne w centrum zainteresowań, nie wybrzmiewa tu jednak bliska relacja między czasem a strukturą obrazu, a Cazzola uważa za konieczne podkreślenie wagi tego związku. Uzupełnia więc tę XVIII-wieczną teorię o nowoczesną

modalność, wskazując na płótno obrazu jako na nośnik rozwijającego się w czasie motywu.

W relacji widz–dzieło interesujący jest szczególnie przypadek tak zwanego pierwszego widza – bo tak się utarło nazywać samego artystę, który przecież ogląda swoje dzieło podczas pracy i tuż po jego skończeniu – i jego ciała, Cazzola dowartościowuje więc aktywną rolę obu rąk i oczu. Aby wyjaśnić tę potrzebę, sięga po *disegno*, termin o dwojakim znaczeniu: to z jednej strony koncepcja wiążąca umysł malarza wytwarzający ideę dzieła, za którą podąża wprawna dłoń, a z drugiej – materialny wynik takiej rozmyślnej pracy artysty, czyli dzieło sztuki. W teorii XVI wieku to jednak intelekt przeważa nad dłońią wprawioną w rysowanie, a Vasari lekceważy materialne aspekty procesu twórczego i przenosi ciężar na teoretyczny charakter tego procesu. W opozycji do takiego pojmowania procesu tworzenia zostaje przywołana XX-wieczna teoria Merleau-Ponty’ego o holistycznym doświadczaniu obrazu, by dopełnić znaczenie *disegno* o rolę ciała w procesie twórczym [Merleau-Ponty]. Według autorki możliwe jest zniesienie dualizmu twórczego umysłu i wykonawczej dłoni Vasari’ego właśnie dzięki zaangażowaniu całego ciała w tworzenie dzieła, a zwłaszcza autoportretu.

Wizerunki własne z aktem malowania przedstawiają bowiem moment ucieleśnienia, materializacji idei i odbicia w lustrze, a w tym procesie pracuje przecież całe ciało [Cazzola 197].

Główny cel Cazzoli, jakim jest uproblematyzowanie fenomenu czasowości w autoportretach z aktem malowania, wpisuje się w trwający już dekady dyskurs o czasie (w) historii sztuki. Uznanie *enárgei* za nośnik temporalności jest punktem wyjścia dla anachronicznej analizy procesualnego ładunku tkwiącego w autoportretach z aktem malowania. Cazzola zwraca także uwagę na pozycję widza i jego umiejętność przyczynowo-skutkowego wnioskowania oraz materialność samego przedmiotu – starzejącego się, namacalnego, współistniejącego z nakreśloną sceną (*Programmatische Marginalität*). Namysł nad renesansową temporalnością odpowiada na potrzebę ciągłej aktualizacji historycznych dzieł o nową wiedzę i spostrzeżenia, ponieważ w istocie plastyczna materia obrazów zdaje się wręcz oczekiwać na ponowną ich lekturę. Obok prób umiejscowienia teorii historii sztuki w nowym achronologicznym porządku ery *presentismu* tekst Cazzoli pokazuje figlarność obrazów i łatwość, z jaką wymykają się próbom ich standaryzowania i uporządkowania.

Lista prac cytowanych

Boehm, Gottfried. *O obrazach i widzeniu*. Translated by Małgorzata Łukasiewicz and Anna Pieczyńska-Sulik, Wydawnictwo Universitas, 2014.

Derrida, Jacques. *Memoirs of the blind: The self-portrait and other ruins*. Translated by Pascale-Anne Brault, and Michael Naas, University of Chicago Press, 1993.

Dolev, Yuval. *Time and realism: Metaphysical and antimetaphysical perspectives*. Massachusetts Institute of Technology, 2007.

Fried, Michael. *Manet’s Modernism: Or, the Face of Painting in the 1860s*. University of Chicago Press, 1998, pp. 365-384.

Hassan, Robert. “Globalization and the «temporal turn». Recent trends and issues in time studies”. *The Korean Journal of Policy Studies*, no. 2, 2010, pp. 83-102.

Karlholm, Dan, et al., *Time in the History of Art: Temporality, Chronology, and Anachrony*. Routledge, 2018.

Krajewski, Marek. *Handmade: Praca rąk w postindustrialnej rzeczywistości*. Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2010.

Lange-Berndt, Petra. *Materiality*. MIT Press, 2015.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Translated by Henryk Zymon-Dębicki, Wydawnictwo Universitas, 2012.

Marin, Louis. "Déposition du temps dans la représentation peinte". *Nouvelle revue de psychanalyse*, no. 41, 1990, pp. 55-68.

Merleau-Ponty, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Gallimard, 1964.

North, Michael. *What is the Present?*. Princeton University Press, 2018.

Powell, Amy Knight. *Depositions: Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum*. University of Michigan, 2012.

Ross, Christine. *The Past is the Present; It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*. Continuum, 2012.

Shryock, Andrew, and Daniel Lord Smail. "Introduction". *Deep History: The Architecture of Past and Present*, University of California Press, 2011, pp. 3-20.

Strzelecka, Celina. "Zwrot temporalny. Przegląd wybranych publikacji i stanowisk". *Zeszyty Etnologii Wrocławskiej*, no. 1, 2017, pp. 109-124.

Tarkowska, Elżbieta. "Kultura teraźniejszości w ujęciu globalnym i lokalnym". *Antropolog wobec współczesności*, edited by Anna Małowska-Szałygin, and Magdalena Radkowska-Walkowicz, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, 2010, pp. 107-120.

Vasari, Giorgio. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari*. Rossi-Romano, 1859.

Abstract

Adrianna Kaczmarek

Time of the history of art

When compared to intensive research of the redefinition of time in various aspects of science and culture, the publication *Im Akt des Malens* by Fabiana Cazzoli may be placed in the trend of anachronistic reinterpretation of the works of previous ages. In this case it is the update of the reading of great paintings, in particular the analysis of the amalgam of times flowing in the painting during the title act of painting, on the example of self-portraits of late Renaissance. By indicating the elements of works responsible for the implication of actions and setting the pace to the depicted events, the author

proposes the typisation of individual times to put them in order and to reveal a multi-layered, non-linear character of narratives in the works of discussed type. The relation between image and time is a starting point for the exploration of a vast problem, i.e. the temporality in art and by combining the optics of classical (Vasari) and modern research (Boehm), revises the traditional iconography of self-portrait and the academic interpretation thereof.

Keywords: temporal turn, self-portrait, Renaissance painting, time