

Mateusz Salwa

ILUZJA W MALARSTWIE

PRÓBA FILOZOFICZNEJ INTERPRETACJI



universitas

ILUZJA W MALARSTWIE

Mateusz Salwa

ILUZJA W MALARSTWIE

Próba filozoficznej interpretacji

Kraków

Publikacja dotowana z Funduszu Badań Statutowych
Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego

© Copyright by Mateusz Salwa and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010

ISBN 97883-242-1190-6
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzenci
prof. dr hab. Anna Zeidler-Janiszewska
prof. dr hab. Wiesław Juszczak

Opracowanie redakcyjne
Wanda Lohman

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Fotografie na okładce
Mateusz Salwa

www.universitas.com.pl

Moim dziadkom

SPIS TREŚCI

WSTĘP	11
I. ILUZJA GOMBRICHA	21
1. <i>Sztuka i złudzenie</i>	21
2. Deluzja/iluzja	39
3. Obraz nieiluzjonistyczny/iluzjonistyczny	42
II. <i>TROMPE-L'OEIL</i> – ODSŁONY	47
1. Zwierciadło natury, <i>mimesis</i>	47
2. Metafora epistemologiczna, martwa natura	53
3. Wizualność malarstwa, <i>paragone</i>	58
4. Złudność malarstwa	63
5. <i>Trompe-l'oeil</i> jako dzieło sztuki i przedmiot teorii	67
6. <i>Trompe-l'oeil</i> jako <i>tour de force</i>	73
III. OBRONA PLATONA	77
1. „Platonizm”	77
2. Obraz, model	80
3. <i>Mimesis</i>	86
4. Widzieć, wiedzieć	90
5. Złudzenie	101
6. Poznanie przez sztukę	105

6 ILUZJA W MALARSTWIE

IV. IRONIA REPREZENTACJI	111
1. <i>Mimesis/diegesis</i>	111
2. Opis, efekt realności	118
3. Ikona, idol	124
4. (Nie)przezroczystość – mechanizm iluzji	131
5. Gra, ironia, paradoks	140
V. METAFORA MODELU	155
1. Perspektywa, <i>camera obscura</i>	155
2. Metafora, model	163
3. Lustro, znak naturalny	173
4. Ilustracja, abstrakcja	181
5. Poznanie przez sztukę	192
VI. ZAKOŃCZENIE	199
1. Konwencja społeczna, konwencja artystyczna	199
2. <i>Ready-made?</i>	208
PRZYPISY	213
WYBRANA BIBLIOGRAFIA	299
INDEKS NAZWISK	317

W 1591 r. [Vredeman de Vries] przybył do Hamburga i namalował między innymi wielką perspektywę do epitafium w kaplicy kościoła Św. Piotra (...) Poniżej [epitafium] znajduje się para na wpół otwartych drzwi, co do których czyniono wiele zakładów [czy są prawdziwe], za nimi bowiem widać, lub też było widać, podest prowadzący na klatkę schodową. Pewien polski wojewoda lub książę, najwyższy marszałek dworu Króla, założył się podobno o jakiś tysiąc polskich dukatów, że są to prawdziwe otwarte drzwi. Inni zakładali się o kolejkę piwa czy beczkę masła, albo o podobne rzeczy – przegrani zaś, wściekli, przeklinali malarza.

K. van Mander, *Het Schilder-Boek*, Harlem 1603-1604 (cyt. za tłum. ang.: K. van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, ed. H. Miedema, Doornspijk 1994, t. 1, s. 325).

*

Sztuka bowiem jest albo takim naśladowaniem przyrody, które dochodzi aż do złudzenia, i wówczas wywołuje wrażenie jako piękno przyrody (za którą się ją uważa), albo jest sztuką, która celowo i wyraźnie zmierza do wywołania naszego upodobania. (...) Cóż bardziej wielbią poeci niż czarownie piękne trele słowika [rozbrzmiewające] w samotnych krzakach w cichy wieczór letni przy łagodnym świetle księżycy? Znane są jednak przykłady, że w braku takiego śpiewaka jakiś krotochwilny gospodarz gości swych, którzy przybyli do niego, aby rozkoszować się wiejskim powietrzem, wyprowadził ku ich najwyższemu zadowoleniu w pole w ten sposób, że ukrył w krzaku swawolnego chłopaka, który umiał (za pomocą trzciny czy rurki w ustach) naśladować te trele w sposób zupełnie podobny do przyrody. Wystarczy jednak stwierdzić, że jest to oszustwo, i nikt nie potrafi dłużej przysłuchiwać się śpiewowi, który przedtem uważał za tak powabny; i tak samo ma się rzecz z każdym innym ptakiem.

I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałęcki, tłum. przejrzał A. Landman, Warszawa 2004, s. 222, 223-224.

Atoli sam pozór jest istotnym elementem istoty; nie byłoby prawdy, gdyby nie była pozorem i nie przejawiała się, gdyby nie była czymś dla kogoś, zarówno dla siebie samej, jak i dla ducha.

G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, objaśnieniami opatrzył A. Landman, Warszawa 1964, t. 1, s. 15.

*

[§ 208] *Kiedy się bierze pod uwagę, jak zarówno poezja, jak sztuki plastyczne obierają zawsze za swój temat indywidualium, by ukazać nam je staranniej, z całą swoistością jego jednostkowości aż po najdrobniejsze szczegóły, i jeśli potem patrzy się z powrotem na nauki, które pracują za pomocą pojęć, z których każde zastępuje niezliczone indywidualia, określając i opisując raz na zawsze właściwości całego rodzaju, to przy takiej obserwacji czynność sztuki mogłaby nam się wydać nieważna, małosłowna, ba, wręcz dziecinna. Ale z istotą sztuki wiąże się, że w niej jeden przypadek zastępuje tysiące, albowiem to, do czego zmierza przez owo staranne i szczegółowe ukazanie indywidualium, jest objawieniem idei jego rodzaju (...)*

[§ 209] *Tym jednak, co sprawia, że obraz doprowadza nas łatwiej do uchwycenia idei (platońskiej) niż to, co rzeczywiste, a więc tym, dzięki czemu obraz bliższy jest idei niż rzeczywistość, jest ogólnie rzecz biorąc fakt, że dzieło sztuki jest przedmiotem, który już przeszedł przez podmiot i dlatego jest dla ducha tym, czym dla ciała zwierzęce pożywienie, mianowicie przyswojonym już pożywieniem roślinnym. Ale przy bliższym rozpatrzeniu sprawa polega na tym, że dzieło sztuki plastycznej nie ukazuje nam, tak jak rzeczywistość, tego, co raz tylko jest i nigdy więcej, mianowicie połączenia danej materii z daną formą, a to połączenie stanowi właśnie konkret, właściwą rzecz pojedynczą, lecz że pokazuje nam tylko formę, która jest już samą ideą, jeśli tylko widziana jest doskonale i wszechstronnie. Obraz odwodzi nas więc natychmiast od indywidualium i prowadzi do samej formy. Już takie oddzielenie formy od materii przybliża ją [formę] bardzo do idei. Takim oddzieleniem jest jednak każdy obraz, czy jest malowidłem, czy jest posągiem. Dlatego więc takie oddzielenie, takie oderwanie formy od materii należy do charakterystyki dzieła sztuki właśnie dlatego, że jego celem jest doprowadzenie nas do idei (platońskiej). Dla dzieła sztuki jest więc istotne, by dawało samą formę bez materii i by czyniło to jawnie i uderzając w oczy. Tutaj tkwi właściwie przyczyna, czemu figury woskowe nie robią estetycznego wrażenia i wobec tego nie są dziełami sztuki w estetycz-*

nym sensie, chociaż dobrze wykonane wywołują stokroć więcej złudzeń niż może to zrobić najlepszy obraz lub posąg i dlatego musiałyby zajmować pierwsze miejsce, gdyby naśladownictwo rzeczywistości było celem sztuki. Wydaje się mianowicie, że nie oddają samej formy, lecz z nią także materię, dlatego powodują złudzenie, że mamy przed sobą rzecz samą. Zamiast więc, by prawdziwe dzieło sztuki prowadziło nas od tego, co istnieje tylko raz i nigdy więcej, tj. od indywidualium, do tego, co istnieje stale i niezliczoną ilość razy w bez liku wielu [rzeczach], do samej tylko formy, czyli idei, figura woskowa daje nam na pozór samo indywidualium, a więc to, co istnieje raz tylko i nigdy więcej, jednakże bez tego, co nadaje wartość takiej przemijającej egzystencji: bez życia. Dlatego figura woskowa budzi przerażenie, gdyż działa jak sztywny trup.

A. Schopenhauer, *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena*, tłum. i oprac. J. Garewicz, Kęty 2004, t. 2, s. 361-363.



WSTĘP

Trzeba od razu zaznaczyć, że celem tej książki – na co mógłby wskazywać jej tytuł – nie jest napisanie historii malarstwa iluzjonistycznego, lecz ukazanie swoistego sposobu myślenia o malarstwie na przykładzie szczególnej tradycji, która do pewnego stopnia zdominowała nowożytny punkt widzenia na kwestie sztuki i która z jednej strony wywodzi się z czasów starożytnych, a z drugiej przetrwała, przynajmniej w szczątkowej formie, awangardową rewolucję początku XX wieku. Właściwym przedmiotem książki będzie zatem, jakby powiedział Berger, *a way of seeing*, sposób widzenia wspólny w pewnym okresie zarówno artystom, jak i odbiorcom, który zmaterializował się na różne sposoby w malarstwie *trompe-l'oeil*. Na ten sposób widzenia – z grubsza trwający od XV do XVIII wieku – składają się, rzecz jasna, elementy stałe (*ergon*) i zmienne (*parergon*). W książce nacisk zostanie położony na te motywy, które stale powracały w refleksji nad sztuką i przyczyniły się do stworzenia – by posłużyć się w tym miejscu terminologią Danto – wielkiej, nierzadko wewnętrznie sprzecznej, premodernistycznej narracji opartej na paradygmacie *mimesis*¹.

Celem książki – mimo że na to z kolei może wskazywać podtytuł – nie jest też opisanie istoty *iluzji w malarstwie* rozumianej jako iluzjonistyczność malarstwa (figuratywnego). Przedmiotem rozważań będą pewne konwencje odbioru, swoista, choć typowa dla tamtego okresu retoryka „krytyczno-artystyczna”, która tyleż odzwierciedla, co współtworzy to, o czym prawi. Nie chodzi więc o istotę malarstwa jako taką, ale o to, co za nią w danym okresie uznawano.

Innymi słowy, podstawowym i najbardziej ogólnym celem tej książki jest opisanie tego, co można nazwać *mitem obrazu iluzjonistycznego* – opisanie mitu, wedle którego możliwe jest zbudowanie obrazu identycznego z tym, co na nim przedstawiono, a jednocześnie zachowującego swą obrazową tożsamość. Zaproponowana w książce rekonstrukcja tego mitu jest owocem swoistego wyabstrahowania szeregu wątków, często wplecionych w kontekst niemający bezpośrednio nic z nim wspólnego; mit ów powstaje wówczas, gdy – wzorem antycznych mistrzów, którzy starając się oddać idealne piękno, wydobywali z poszczególnych przedmiotów określone, uznane przez siebie za najpiękniejsze elementy – zestawia się te wątki ze sobą; do nich zaś należy zaliczyć następujące kwestie: jaka jest istota obrazu, naśladowania, jaka jest relacja sztuki do natury, artysty do Boga, na czym polega prawda w sztuce, na czym polega iluzja i czy jest ona istotna dla sztuki^{2*}.

Jak widać z tego krótkiego zestawienia podstawowych problemów, jednym z głównych elementów takiego przedsięwzięcia będzie opisanie funkcjonowania mechanizmów obrazu iluzjonistycznego, mechanizmów, które – jak się wydaje – mają układ kolisty³. Opis ten będzie jednocześnie próbą przełożenia – by posłużyć się wyrażeniem Marina⁴ – *głębi widzialności (profondeur de la visibilité)* na *rozciągłość czytelności (latéralité de la lisibilité)*.

W kolistym układzie obrazu iluzjonistycznego widz zajmuje miejsce niepozwalające mu dostrzec owej kolistości. Zajmuje bowiem taką pozycję, w stosunku do której bieguny owego kolistego ruchu (złudzenie – wyjście ze złudzenia; obraz widziany jako przedmiot – obraz widziany jako obraz przedmiotu) nakładają się na siebie. Zajmowanie jej pozwala (a nawet jest wręcz do tego konieczne) na uczestnictwo w „układzie” obrazu iluzjonistycznego (będącego przede wszystkim efektem superpozycji tych biegunów), natomiast nie pozwala na jego opis. Ten możliwy jest dopiero wtedy, gdy na układ spojrzeć się z boku, co oznacza, że jest się wyłączonym z niego, ale że równocześnie ma się widok na wyraźnie przeciwstawne bieguny, które się tym razem ze sobą nie zlewają. Celem książki jest zatem stworzenie swoistej ekfrazy rozumianej jako słowne przedstawienie reprezentacji graficznej⁵. Jak twierdzi

Mitchell, ekfrazą polega na konwersji tego, co widzialne, na to, co werbalne, jaka dokonuje się pod piórem jej autora, oraz na rekonwersji tego, co werbalne, na to, co wizualne, w odbiorze czytelnika (na marginesie można zauważyć, że ekfrazą wyraża też pragnienie posiadania oraz wychwalania przedmiotu wizualnego i czynienie zeń prezentu dla czytelnika⁶).

Mit obrazu iluzjonistycznego ukazany zostanie przede wszystkim za pośrednictwem tekstów: traktatów artystycznych, rozpraw filozoficznych „z epoki” oraz – gdy mowa będzie o takich kategoriach jak gra, ironia, metafora czy model – innych prac o charakterze teoretycznym. Tak niejednolite instrumentarium wydaje się konieczne, ponieważ tylko za jego pomocą można zarysować ramy, w których należy tę problematykę podejmować.

Omawiany mit wpisuje się w to, co Rorty nazwał *kanonem platońsko-kantowskim*, tj. w postrzeganie świata przez pryzmat dychotomii rzeczywistość-pozór. Jako pierwszy, przynajmniej z punktu widzenia omawianej tradycji, taką wizję zaproponował, rzecz jasna, Platon⁷. *Trompe-l'oeil* funkcjonuje w świecie, który podzielony jest, zgodnie z platońską dychotomią, na obraz i model w taki sposób, że zawsze, w ostatecznym rozrachunku, można się zorientować, co jest obrazem, a co modelem. Jednocześnie *trompe-l'oeil* należy do tradycji, która przeprowadza swoiste „odwrócenie” myśli Platona. O ile dla niego fenomen stał w jawnej i nieredukowalnej opozycji do istoty i jako taki uznawany był za zwodniczy pozór, o tyle nowożytny „platonizm”, zachowując odmienną od istoty, uznaje, iż droga do poznania istoty wiedzie właśnie przez fenomen⁸.

Dwa podstawowe wątki *mitu obrazu iluzjonistycznego* znajdują swe odbicie w tekstach filozoficznych. Pierwszy wątek jest wyznaczony przez „chęć” dzieła sztuki bycia nieodróżnialnym od tego, co jest przedstawione, co na gruncie filozofii jest kwestią podjętą przez Leibniza⁹. Drugi wątek wytycza zaś kwestia wiążąca się z nierozróżnialnością, tj. problem, że dzieło sztuki identyczne z tym, co przedstawione, przestaje się wyróżniać jako dzieło sztuki – problemem tym z kolei zajął się w *Dioptryce* Kartezjusz, wyjaśniając mechanizm wzroku^{10*}. Fakt, że *mit obrazu iluzjonistycznego* posiada elementy wspólne z zagadnieniami epistemologicznymi, nie powi-

nien dziwić, zważywszy na jego platońskie korzenie, które choć negatywnie, to mimo wszystko ściśle wiążą sztukę z poznaniem. W tej perspektywie kategorią, która okazuje się bardzo pomocna przy łączeniu tych dwóch dziedzin, jest kategoria *metafory epistemologicznej*. Jako *metafora epistemologiczna* dzieło sztuki wpisuje się bowiem w dyskurs filozoficzny. Obraz – w tym wypadku przede wszystkim obraz iluzjonistyczny – na swój własny sposób daje wyraz określonym problemom filozoficznym: może być w takim samym stopniu ich ilustracją, próbą ich rozwiązania czy wręcz może samo je stawiać. Obraz jako *metafora epistemologiczna* zdaje się do pewnego stopnia wymykać ujęciu czysto historycznemu – z jednej strony odnosi się do historycznie określonych kwestii filozoficznych, z drugiej zaś ich ponadhistoryczny charakter niejako się nań przenosi. Perspektywa, którą proponuje niniejsza książka, stara się łączyć oba punkty widzenia: kryterium historyczności i indywidualności mają spełniać odwołania do faktów ustalonych przez historię sztuki, jak również odwołania do tekstów powstałych w tym samym okresie, w którym rozwijało się omawiane malarstwo (stąd też tytuł: *Iluzja w malarstwie*); ku wymiarowi pozahistorycznemu i ponadindywidualnemu ma zaś prowadzić przyjęte instrumentarium filozoficzne (stąd podtytuł: *Próba filozoficznej interpretacji*). Przyjęty w niniejszej książce status obrazu iluzjonistycznego najlepiej charakteryzują słowa Hausera piszącego, że

*dzieło sztuki jest jednocześnie formą i treścią, wyznaniem i oszustwem, zabawą i objawieniem, jest naturalne i sztuczne, celowe i pozbawione celu, zanurzone w historii i pozahistoryczne, indywidualne i ponadindywidualne*¹¹.

Z historycznego punktu widzenia obraz iluzjonistyczny to *trompe-l'oeil* (fr. „łudzki oko”). Termin ten został ukuty ok. 1800 r.¹² na oznaczenie iluzjonistycznych martwych natur, które publiczność mogła od połowy XVIII w. oglądać w Salonach, albo – jako jeden z rodzajów masowej rozrywki – na świeżym powietrzu, w okolicach paryskiego Pont-Neuf¹³. Współcześnie oznacza on również – choć zdania co do zasadności rozumienia go w ten sposób są po-

dzielone¹⁴ – znacznie wcześniej powstałe martwe natury, którym nadano iluzjonistyczną postać, oraz sztuczne przedmioty imitujące prawdziwe obiekty (np. porcelanowe lub drewniane owoce naturalnej wielkości). Wielu badaczy obejmuje jednak terminem *trompe-l'oeil* wszystkie rodzaje malarstwa iluzjonistycznego, w tym i dekoracje ścienne¹⁵. Hiperrealistyczny charakter *trompe-l'oeil* bliiski jest fotografii (nawiasem mówiąc, jedna z pierwszych fotografii przedstawiała martwą naturę), czego świadectwem są zdjęcia udające *trompe-l'oeil*¹⁶. Niektórzy proponują wręcz, by za *trompe-l'oeil* uznać nawet rzeźbę czy architekturę¹⁷.

Dobrą ilustracją zaprezentowanej tu niejasności jest artykuł na temat *trompe-l'oeil* pióra Marina, który przytacza dwie definicje słownikowe tego terminu – jest to: 1) obraz, martwa natura, na której przedmioty są przedstawione w taki sposób, by wywoływać złudzenie (iluzję); 2) dowolny obraz, który daje złudzenie (iluzję) rzeczywistości, jeśli ogląda się go z pewnej odległości¹⁸. Definicje te nie są rozłączne (ów brak rozłączności nieraz pojawi się w kolejnych analizach tu zawartych), pierwsza z nich mówi bowiem o określonym gatunku malarstwa, bardzo szczególnej odmianie martwej natury, podczas gdy w zakresie drugiej definicji mieści się zarówno martwa natura ujęta w pierwszej z definicji (która, *nota bene*, również tylko z daleka może łudzić), jak też, na przykład, iluzjonistyczne freski ścienne. Przytoczone przez Marina hasło zdaje się łączyć dwie różne tradycje malarstwa, posługujące się w celu osiągnięcia tego samego efektu (jakim jest złudzenie (iluzja) – o tych terminach będzie jeszcze mowa szerzej) różnymi metodami, za którymi, co więcej, kryją się odmiennie założenia teoretyczne.

Niewątpliwie martwą naturę *en trompe-l'oeil* oraz iluzjonistyczną dekorację ścienną, jaką znamy z barokowych kościołów czy pałaców, zbliża do siebie ich iluzjonistyczny charakter. Na pierwszy rzut oka widać jednak, że więcej je dzieli, niż łączy – skala, rodzaj przedstawianych przedmiotów oraz niesione przez nie treści, miejsce, w którym są oglądane, funkcja, zaplecze techniczne. Z tej racji wydaje się uzasadnione rozdzielné traktowanie obu rodzajów (oczywiście istnieje między nimi ciągłość, nie tylko stylistyczna, ale i historyczna – ściennie dekoracje *en grisaille* przyczyniły się do

rozkwitu *trompe-l'oeil* rozumianego jako martwa natura sztalugowa¹⁹) i rozpatrywanie ich *toutes proportions gardées* z punktu widzenia dwóch różnych (choć zmierzających w tym samym kierunku) paradygmatów malarskich. Fresk ścienny nierozzerwalnie związany jest z zagadnieniem perspektywy (iluzjonistyczne freski określane były mianem *prospettive, architettura finte*) i wyrosłej z niej anamorfozy, a ta z kolei łączona jest z racjonalistycznym sposobem myślenia o świecie²⁰. *Trompe-l'oeil* zaś – mimo że w literaturze przedmiotu takie rozwiązanie nie funkcjonuje, a przynajmniej nie jest wyłożone *explicite* – wydaje się, z racji bliskiego związku z holenderską martwą naturą, wyrastać z tego samego paradygmatu, co i ona, czyli, jak na to zwróciła uwagę Alpers, z punktu widzenia filozofii o nastawieniu empirycznym, z którym związana jest *camera obscura* i swoista wyrosła wokół niej mitologia²¹.

Dla takiego, co trzeba podkreślić, idealizacyjnego w charakterze przeciwstawienia dwóch tradycji, które skądinąd mają wiele punktów wspólnych – szczególnie w kontekście ich iluzjonistycznego wymiaru – można znaleźć potwierdzenie w literaturze:

(...) nie ma racji po temu, by odnajdywać w północnych obrazach większą miłość dla Stworzenia, z pewnością jednak stoi za nimi cechująca się większą bezpośredniością koncepcja tego, co malarstwo może zreprodukować. Estetyka włoska, przeciwnie, już od czasów Tomasza z Akwinu i Bonawentury widziała w dziełach sztuki duchowe metafory, które mogły nawiązywać do świata nadnaturalnego jedynie poprzez swą doskonałość formalną, zgodnie z podstawowym, sięgającym tradycji platońskiej, rozróżnieniem na rzecz przedstawioną i jej model²².

Trompe-l'oeil włoskich mistrzów, do którego spuścizny należy odnieść typ „pracowni malarza” jako martwej natury [mowa tu o przedstawieniach tzw. kątów pracowni, w których nagromadzone są narzędzia malarskie – M.S.], którą to tematykę wielokrotnie podejmował Cornelis Norbertus Gijsbrecht, wpisuje się w zupełnie odmienną koncepcję, której mottem mogłoby być: nie jest piękna sama rzeczywistość, lecz jej artystyczne opracowanie²³.

Przeciwstawienie to budowane jest również w kategoriach struktury samego obrazu:

Klasyczne ujęcie sytuuje otwierającą się malarską przestrzeń za „membraną” [powierzchnią obrazu – M.S.]. Kiedy owa malarska przestrzeń jest przekonująco związana pod względem skali i motywu z rzeczywistą przestrzenią widza, wówczas wytwarza się iluzja przestrzeni. Takie iluzje najczęściej zyskują architektoniczną formułę i często zaliczane są do kategorii trompe-l’oeil. (...) U swych źródeł trompe-l’oeil w wąskim sensie jest dokładnym przeciwstawieniem idei obrazu-okna i w konsekwencji pojawia się równocześnie z nią: przecięcie piramidy widzenia jest pojęte jako stała, nieprzenikalna powierzchnia²⁴.

Różnica między tymi dwoma rodzajami malarstwa podkreślana jest również przez tych badaczy, którzy zainteresowani są procesami odbioru dzieła sztuki: iluzjonistyczna martwa natura nie wymaga od widza aktywnej postawy (a przynajmniej jest ona o wiele słabsza), podczas gdy iluzjonistyczny fresk – tak²⁵. Wprawdzie jedna z podstawowych różnic polega tu na tym, że malarstwo włoskie podkreśla swą malarskość, a co za tym idzie, dystans dzielący sztukę od natury, a malarstwo północne stara się ów rozziw zminimalizować, nie sposób jednak nie zauważyć wspomnianych cech wspólnych^{26*}. Po pierwsze, obraz uznawany za jeden z pierwszych przykładów *trompe-l’oeil* powstał we Włoszech (J. de’ Barbari, *Przepiórki*, 1508), a jego źródła należy szukać we włoskich, wykonanych w technice intarsji dekoracjach XV-wiecznych *studioli* i w niemieckich akwarelowych studiach z natury²⁷. Wspólne elementy tych tradycji – do nich dołączyć należy jeszcze przedstawienia ukazujące przedmioty w niszy (*nota bene* leżące u początków gatunku martwej natury²⁸) – dają asumpt, by spróbować ująć *trompe-l’oeil* w taki sposób, który je obydwie łączy.

W książce tej termin *trompe-l’oeil* będzie używany w szerokim znaczeniu, tj. jako nazwa każdego obrazu iluzjonistycznego, który, zgodnie ze swą nazwą, ma łudzić przede wszystkim oko, a nie umysł, lecz węższe znaczenie tej nazwy nie zniknie z horyzontu naszych rozważań. Termin *trompe-l’oeil* w węższym sensie będzie

zatem oznaczać iluzjonistyczną martwą naturę związaną z paradygmatem *camera obscura*, przeciwstawioną freskom związanym z paradygmatem perspektywy, natomiast w szerszym objmie obie odmiany malarstwa i będzie swoistą *coincidentia oppositorum*. W rezultacie ta dwuznaczność przeniesie się na tytuł książki: *Iluzja w malarstwie* oznaczać będzie (przy zachowaniu wcześniejszych zastrzeżeń) z jednej strony iluzję rozumianą jako swoiste złudzenie, którego wywołanie jest celem pewnych tylko obrazów, z drugiej zaś iluzyjny charakter malarstwa figuratywnego w ogóle.

*

Książka niniejsza dzieli się na 5 rozdziałów. Pierwszy z nich, o charakterze wstępnym, poświęcony jest mającej na celu uściślenie terminologii dyskusji z tezami Gombricha, a przede wszystkim z jego sposobami posługiwania się terminem *iluzja*. Wysuwa się w nim też kilka propozycji terminologicznych dotyczących stosowania powyższych pojęć oraz proponuje się kluczowe dla dalszych części pracy rozróżnienie na obraz iluzjonistyczny i obraz nieiluzjonistyczny. W rozdziale drugim naszkicowano, po pierwsze, *mit obrazu iluzjonistycznego* i wyznaczające go kategorie: pozór/rzeczywistość, wizualny charakter rzeczywistości, problem *mimesis*, konwencje traktowania przedmiotów na obrazie „jak żywych”; po drugie przedstawiono *trompe-l'oeil* jako gatunek malarski oraz omówiono jego status w obrębie historii sztuki i filozofii. Trzeci rozdział stanowi interpretację tych wątków filozofii Platona, które dotyczą sztuki: ukazując podłoże nowożytnego „platonizmu”, ma ona za zadanie dostarczyć ramy do dalszych rozważań. Rozdział czwarty stanowi próbę analizy różnic między obrazem nieiluzjonistycznym i iluzjonistycznym za pomocą takich kategorii jak: *mimesis*, *diegesis*, opis, hypotypoza. Proponuje on również opis mechanizmu funkcjonowania obrazu iluzjonistycznego, który przy takim ujęciu zyskuje charakter ironicznej, paradoksalnej gry. Rozdział piąty poświęcony jest poznawczym aspiracjom *trompe-l'oeil* omówionym jako odmiana metafory, modelu, ilustracji naukowej. Rozdziały podzielone są na podrozdziały, które nie tworzą konsekwentnie rozwijającego się

ciągu, lecz raczej stanowią lub winny stanowić kolejne odsłony centralnego zagadnienia, ukazywanego za każdym razem z nieco innej perspektywy i rozpatrywanego w cytowanych w przypisach fragmentach tekstów źródłowych (przypisy, w których znajdują się cytaty, dodatkowo zostały opatrzone znakiem „*”). Fragmentów tych nie ułożono w porządku chronologicznym (nie chodzi bowiem o to, by ukazać ewolucję pewnych określonych wątków, ale raczej różne warianty stałych motywów obecne w okresie, w którym rozwijało się omawianie malarstwa), lecz uporządkowano je tak, by każda grupa tekstów dotyczyła tego samego zagadnienia. W obrębie tych grup – często różnią się one liczbą wykorzystanych cytatów – teksty ułożono w taki sposób, by najbardziej interesujące było ich zestawienie, a nie one same jako takie. Celem cytatów źródłowych – które różnią się długością i stopniem wyabstrahowania danego wątku z całości tekstu – nie jest jedynie zaoferowanie ilustracji omawianego w danym miejscu problemu, ale raczej zaprezentowanie fragmentów, które dają asumpt do rozwijanej w tekście interpretacji.



I. ILUZJA GOMBRICHA

1. SZTUKA I ZŁUDZENIE

Biorąc pod uwagę fakt, że niniejsza książka dotyczy dzieł sztuki widzianych przez pryzmat tekstów, a w języku polskim obok pojęć *złudzenie* i *iluzja* znaleźć można szereg bliskoznacznych przymiotników (*iluzjonistyczny, iluzyjny, iluzoryczny*), należy spróbować doprecyzować ich znaczenie. Konieczności tego zabiegu dowodzi, między innymi, sposób przetłumaczenia na język polski tytułu podstawowej dla tego zagadnienia książki pióra Gombricha. Angielski tytuł *Art and Illusion* został oddany jako *Sztuka i złudzenie*, przez co tłumacz, zapewne nieświadomie, wpisał się w bardzo szeroką debatę na temat propozycji Gombricha, sprowadził bowiem – wbrew intencjom samego historyka sztuki – iluzję do złudzenia (*nota bene* język angielski nie oferuje takiej możliwości gry znaczeniami, jaką można toczyć za pomocą polskich terminów *złudzenie* i *iluzja*)¹. Przyjrzenie się sposobowi, w jaki Gombrich operuje pojęciem iluzji, pozwoli uniknąć pułapki, w którą wpadł tłumacz, a jednocześnie ustalić znaczenia wymienionych terminów, co z kolei dostarczy narzędzi do sprecyzowania tytułowego wyrażenia *iluzja w malarstwie*.

Stulecia XVII i XVIII – okres największego rozkwitu malarstwa iluzjonistycznego – były świadkami stałego ścierania się dwóch koncepcji odbioru sztuki, przede wszystkim w odniesieniu do przedstawienia teatralnego. Z jednej strony twierdzono, że odbiorca ulega złudzeniu, z drugiej – że dobrowolnie sam wywołuje i podtrzymuje złudzenie (iluzję estetyczną)². Podobny spór, mimo

deklaracji Gombricha, przenika jego książki, a w szczególności *Sztukę i złudzenie*. Konflikt ten, skądinąd zajmujący ważne miejsce w historii przede wszystkim teorii literatury, powoduje, że stanowisko Gombricha przestaje być klarowne³. Zainteresowanie badaczy wzbudziły przede wszystkim poglądy autora *Sztuki i złudzenia* związane z konwencjonalnością i naturalnością sztuki, tj. poglądy na to, do jakiego stopnia obraz malarski jest ograniczony różnego rodzaju konwencjami (myślenia o świecie, rozwiązań technicznych itd.), a do jakiego stopnia pokazuje on świat obiektywnie, w sposób nieprowadzący do jakichkolwiek zniekształceń. Zaiste trudno jednoznacznie zinterpretować myśl Gombricha; w wielu miejscach daje w niej o sobie znać, by użyć sformułowania Kriegera, *pragnienie znaku naturalnego*, które każe autorowi *Sztuki i złudzenia* patrzeć na historię malarstwa jako na postępujący proces przybliżania się do swego ideału, tj. do obrazu, który obiektywnie oddaje rzeczywistość i który to ideał ucieleśnia fotografia⁴. Gombrich był świadomy zaistniałych niejasności, które skłoniły go dziesięć lat po ukazaniu się *Sztuki i złudzenia* do wyklarowania zawartych tam tez i napisania artykułu *Illusion and Art*⁵ (*Iluzja i sztuka*), w którym pisze:

Nawet mi się nie śniło, by tytuł ten [Sztuka i złudzenie] miał dać do zrozumienia, że uważam iluzję, a nawet wprowadzenie w błąd (deception), za główny cel sztuki. (IA, s. 195)

Nieporozumienie to przybrało jeszcze inną postać, a mianowicie przekonania, że Gombrich w sposób nie do końca uzasadniony stawia znak równości między iluzjonistycznym charakterem malarstwa nowożytnego a jego naturalistycznymi tendencjami⁶. Zarzut ten znajduje swoje uzasadnienie, na przykład, w następujących ustępach:

Estetyka [XX w.] (...) zrezygnowała ze swych roszczeń zajmowania się problemem przekonującego przedstawienia, tj. problemem iluzji w sztuce. (SZ, s. 4)

Z biegiem czasu, artystom istotnie udało się symulować kolejno te wskazówki, na których się przede wszystkim opieramy w nieruchomym widzeniu jednym okiem, czego rezultatem jest mistrzostwo iluzji trompe-l'oeil, w którym malarstwo wyprzedziło mechaniczne środki fotografii o kilka generacji. (SZ, s. 233)

Lecz historyk sztuki wie również, że w pewnym momencie takie schematyczne [średniowieczne] obrazy zostały odrzucone jako nieadekwatne, właśnie z tego powodu, że tak dalece nie spełniały roszczeń dotyczących mocy stworzenia iluzji przez obraz. (IA, s. 228)

Tego typu stwierdzenia nie są charakterystyczne wyłącznie dla *Sztuki i złudzenia*. W *Sense of Order* autor pisze:

Podczas gdy akademie sztuk uczyły malarzy naśladować rzeczywistość tak dobrze, by oszukać widza, szkoły sztuk użytkowych ostrzegały swych uczniów, by nigdy nie naśladowali sztuki okresów iluzjonistycznych⁷.

Gombrich wyraźnie określa swoje podłoże metodologiczne. Z jednej strony jest to psychologia uprawiana przez Gregory'ego, z drugiej – filozofia Poppera. Ponadto w myśli Gombricha bez trudu można doszukać się śladów filozofii języka, co jest naturalne dla kogoś, kto działa od dziesiątków lat w środowisku, które stoi w dużej mierze pod znakiem tejże orientacji filozoficznej. W swych analizach często ucieka się on do przykładów wypowiedzi, które mogłyby być wywołane przez opisywaną sytuację, iluzję czy dzieło sztuki. Miejscami zastanawia się też nad znaczeniami takich słów czy zwrotów, jak: *wygląd* czy *wyglądać jak*. Ponadto jest mało prawdopodobne, by Gombrichowi nie była znana, rozwijana w Wielkiej Brytanii od początku XX w., teoria danych zmysłowych związana między innymi z kwestią iluzji, w wyniku której skupiono się na znaczeniach i zastosowaniach tych czasowników percepcyjnych, którymi on sam się interesuje. Gombrich jednak cały czas pozostaje daleko od filozoficznych implikacji swej teorii, jak również od jakichkolwiek deklaracji teoriopoznawczych⁸.

Dla historyka sztuki perspektywą najbardziej naturalną, pozwalającą zachować jak największą swobodę i wreszcie samonarzucającą się, jest perspektywa *common sense*. Zdroworozsądkowy realizm głosi, iż istnieją przedmioty w przestrzeni fizycznej, że są one niezależne od obserwatora oraz że posiadają pewne właściwości⁹. Gombrich jednak nie zajmuje w tej kwestii jednoznacznej postawy, gdyż – w kontekście słynnej rady Cézanne’a, by patrzeć na świat jako na zbiór brył geometrycznych, a co za tym idzie, w kontekście buntu przeciwko akademizmowi – pisze następująco:

Nauczanie sztuki (...) w dalszym ciągu opiera się na tym, co może być nazwane „zdroworozsądkową wersją” tradycyjnej filozofii zachodniej. Świat składa się z substancji, które posiadają zmysłowe jakości o różnej trwałości. Bukowe liście „są” małe, romboidalne i jasnozielone, odległe góry „wyglądają” niebiesko. Zadaniem artysty jest po prostu rozłożyć wyglądy na owe jakości i w swym medium dać odpowiednik tych, w przypadku których jest to możliwe. (SZ, s. 259)

Dla Gombricha zatem wyrazem „zdroworozsądkowej wersji” filozofii Zachodu w sztuce jest „akademickość”, która charakteryzuje się większym naciskiem na to, co się wie o przedmiotach, niż na to, jakimi się one jawią. To temu nastawieniu miała przeciwstawić się uwaga mistrza z Prowansji. Z drugiej jednak strony, Gombrich jest przeciwnikiem „niewinnego oka” zdolnego zarejestrować czyste wrażenie, ponieważ wyznaje teorię widzenia, zgodnie z którą widzenie polega nie tylko na rejestrowaniu bodźców, ale również na ich klasyfikowaniu, porządkowaniu i interpretowaniu. By ujrzeć, jak Gombrich konstruuje swą koncepcję iluzji, najlepiej jest prześledzić kolejne zastosowania terminu *iluzja* i kolejne jego określenia występujące przede wszystkim w *Sztuce i złudzeniu*. Termin *iluzja* funkcjonuje przede wszystkim w dwóch kontekstach: po pierwsze, jako fenomen percepcyjny, któremu poddany jest człowiek; po drugie, jako działanie wywierane na człowieka.

Człowiek może ulegać iluzji (*Gdyby w British Museum wystawiano faksymile podpisu Shakespeare’a jako oryginał, większość z nas uległaby iluzji [would be under illusion], że widzieliśmy prawdziwą rzecz. [IA,*

s. 196]); może wykorzystywać iluzję (*Nie stanowimy wyjątku i dajemy się oszukać lustru, lecz możemy systematycznie badać lustro pod względem jego realności (...). Być może, bardziej zaskakująca niż ta zdolność sprawdzania realności jest różnorodność sposobów, które możemy opanować, by kontrolować i wykorzystywać iluzję [to utilize illusion]. Aktor, który przybiera różne pozy przed lustrem, może wypróbowywać efekt swej ekspresji, tak jak gdyby patrzył na inną osobę. [IA, s. 209]); widz może współpracować z iluzją (*Ludzie mogą się różnić co do intensywności swej reakcji na iluzję i gotowości do współpracowania z nią [to go along with the illusion]. [IA, s. 212-213]); może „wejść” w iluzję (To właśnie dlatego, że jesteśmy mniej zainteresowani tym, co jest, niż tym, co może być, z łatwością „wchodzimy” [to enter into the illusion] w iluzję namalowanej scenerii lub akcji sztuki. [IA, s. 219]); odbiorca może wreszcie zaakceptować iluzję (*Sztuka nie jest jedynym rodzajem doświadczenia, które ukazuje naszą gotowość, by akceptować iluzje [to embrace illusions]. [IA, s. 223])***

W równie niejednoznaczny sposób Gombrich posługuje się terminem *iluzja* w drugim znaczeniu. Iluzja może być dana (*to, co wydobywa się z głośnika, daje [gives (...)] the illusion iluzję rzeczywistego znajdowania się blisko muzyków. [IA, s. 197]); w podobny sposób czarna kawa daje iluzję (?) ułatwionego trawienia¹⁰. Iluzję można też wywołać czy wytworzyć (*Nawet ci z nas, którzy nie są behawiorystami, nigdy by nie się nie zgodzili na to, że desenie na skrzydłach [motyli] wywołały iluzję [have produced an illusion] u ptaków. [IA, s. 204]); iluzja może sama się tworzyć: ((...) gdy badamy wzrokiem płaskie pigmenty w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o motyw „tam się znajdujący”, spójne odczytanie samo się narzuca a iluzja zaczyna dominować [takes over]. [SZ, s. 278])**

Jak widać, konteksty zastosowania tego samego terminu są różnorakie i często nie mają ze sobą wiele wspólnego. Pewna niekonsekwencja, którą ukazuje uważna lektura prac Gombricha, a która ginie, jeśli przyjąć perspektywę „wielkiej narracji”, dodatkowo się pogłębia, gdy zwróci się uwagę na całą gamę nierzadko sprzecznych określeń iluzji, jak również na wachlarz przykładów, do których pomocy ucieka się autor, a które nie zawsze zasługują na miano złudnych w żadnym z używanych przez niego znaczeń.

Jak zatem Gombrich definiuje iluzję? Autor *Sztuki i złudzenia* wyraźniej określa, czym iluzja nie jest, niż czym jest. Wedle niego iluzji nie można przyrównywać do błędnego przekonania. Jest to teza, która nie została sformułowana w *Sztuce i złudzeniu*, ale która doczekała się swego dosłownego wyłożenia w artykule *Illusion and Art*¹¹. Sprzeciw wobec utożsamiania iluzji z fałszywym przekonaniem Gombrich podtrzymywał do końca swej akademickiej aktywności – raz jeszcze to podkreślił w przedmowie do szóstego wydania swej książki¹². W odpowiedzi na krytyki pod adresem *Sztuki i złudzenia* pisze następująco:

Musimy oczywiście rozróżnić między dokładną imitacją (imitation), iluzją (illusion) i fałszywym przekonaniem (false believe). (IA, s. 196)

Już to krótkie, niby bezproblemowe zdanie, wprowadza później sporo zamieszania w artykule, z którego pochodzi, jak również retrospektywnie, gdy się je odniesie do samej *Sztuki i złudzenia*. W proponowanym przez Gombricha rozróżnieniu daje o sobie znać pewna niekonsekwencja – każdy z elementów, które, jak się wydaje na podstawie tej tezy, nie dają się ze sobą utożsamić, należy do innej dziedziny: imitacja, czyli faksymile, jak w innym miejscu określa ją autor, jest materialnym przedmiotem, fałszywe przekonanie takim przedmiotem w sposób oczywisty nie jest, wreszcie nie wiadomo, czym właściwie miałyby być iluzja. Przyjmując niesprowadzalność iluzji do żywienia przez człowieka (w przypadku obrazu – widza) fałszywego przekonania, autor wikła się w pewną niekonsekwencję. Pisze bowiem tak:

W pełni się zgadzam, że patrząc na krajobraz nadmorski wiszący na ścianie muzeum nigdy nie wpadamy w pułapkę błędnego wzięcia obrazu za okno wychodzące na prawdziwe morze. Gdyby to było jedyne uprawnione znaczenie terminu „iluzja”, sprawa mogłaby zostać uznana za zamkniętą, a problem znikłby z pola widzenia. (IA, s. 194)

Gombrich tak nie uważa. Warto jednak zwrócić uwagę, że powyższe słowa nie znaczą bynajmniej, że iluzji nie można traktować

jako, ni mniej ni więcej, błędnego przekonania – czymże innym jest błędne wzięcie jednego przedmiotu za drugi, jak właśnie nie błędnym przekonaniem co do tożsamości oglądanego przedmiotu – lecz jedynie to, że interpretacji iluzji w sztuce nie można ograniczać jedynie do tego potocznego wymiaru. Tym samym otwierają się różne możliwości określania tego, czym ona jest. Gombrich obiera perspektywę psychologiczną. Wspomniane zostały już wpływy Poppera na myśl autora *Sztuki i złudzenia* – stąd szczególne predylekcje Gombricha, by iluzję wpisać w schemat szeregu hipotez, które zostają poddane weryfikacji. Iluzje zatem są dla niego *konsekwencjami nieodrzuconych hipotez percepcyjnych* (IA, s. 208). Gombrich proponuje, by rozróżnić błędy, które można poprawić w toku wypadków (tj. zweryfikować hipotezy i obalić te, które się nie sprawdzają), od fałszywych percepcji, czyli *danych zmysłowych, które są sprzeczne z naszymi ustalonymi przekonaniemami i które z tej racji klasyfikujemy jako iluzje bez specjalnego zwracania na nie uwagi* (IA, s. 220), ponieważ nie mają szczególnego wpływu na nasze hipotezy dotyczące świata. Jako przykład takiego błędu percepcji podaje on sytuację, w której kierowca bierze jakiś cień za przeszkodę i próbując ją ominąć, wpada do rowu¹³. Po wydobyciu się z rowu widzi, że żadnej przeszkody nie było i że wpadł do niego w wyniku błędnej hipotezy. Czyż jednak jego reakcji nie można opisać wedle schematu wzięcia jednego przedmiotu (nawet jeśli to tylko cień) za inny? Czy gdyby kierowca nie był przekonany, że przed nim znajduje się przeszkoda, to wjechałby do rowu?

Jako przykłady fałszywych percepcji Gombrich przytacza też powidoki i podwójne widzenie. Owo pomieszenie porządków może być wynikiem braku uwagi Gombricha, co jest niezbyt prawdopodobne, lub też służy przedstawieniu „hipotetycznej teorii percepcji”, która nie może jednoznacznie zerwać związków między postrzeganiem a posiadaniem przekonania. Większej uwagi wart jest jednak fakt, że autor tej definicji iluzji, wprowadzając termin *dane zmysłowe* i uznając za iluzje, na przykład, powidoki, wkracza, być może bezwiednie, a na pewno bez echa, w samo serce dyskusji na temat danych zmysłowych. Wpada jednocześnie w pułapkę, w którą wpadli niektórzy z filozofów zajmujących się tą teorią¹⁴. Jeśli przyjąć jego

definicję iluzji, to za złudny – wbrew rozsądkowi i wbrew zapewne samemu Gombrichowi – należałoby uznać również perspektywiczny widok monety: wszakże widzimy ją jako elipsę, a nie jako okrąg. Do takich samych wniosków prowadzi nazwanie *iluzją* subiektywnego doświadczenia (IA, s. 222-223). Iluzja jest dla Gombricha fałszywą percepcją, ponieważ nie oddaje obiektywnej prawdy. Konflikt między iluzją a rzeczywistością przybiera postać sprzeczności między przekonaniem, że moneta jest okrągła, i przekonaniem, że moneta, którą widzimy, jest eliptyczna. To między innymi ten argument (nawiasem mówiąc nazwany „argumentem z iluzji”) przyczynił się do powstania teorii danych zmysłowych. Gombrich jednak znajduje wyjście z impasu, bowiem nawet

(...) naukowcy postępują tak jakby wyznawali „sprzeczne opinie na temat tej samej rzeczy”. Dla tych, którzy studiują problem iluzji w jego szerszym kontekście, może to być zbawiennym przypomnieniem. (IA, s. 219)

Przeciwstawienie błędów percepcyjnych fałszywym percepcjom jest niejasne – w rozrachunku końcowym i jedno, i drugie nazwane są iluzjami. Na tym nie koniec. Rezultatem nazwania iluzji subiektywnym wrażeniem jest postawienie znaku równości między iluzją a wyglądem rzeczy. Czyniąc to, Gombrich w dalszym ciągu pozostaje w kręgu problematyki analitycznej filozofii percepcji. W *Illusion and Art* pisze tak:

Obecnie wiemy, że gwiazdy są rozsiane na wielkich odległościach w przestrzeni kosmicznej, lecz jak dalece ta wiedza wpływa na naszą iluzję nocnego nieba jako gwiazdzistego sklepienia? Ona ciągle się utrzymuje, mimo że nasze doświadczenie wzrokowe nie jest już dokładnie takie samo, jak u starożytnych Greków, którzy wierzyli w realność spowijającej nas sfery. (IA, s. 222)

W zacytowanym tutaj ustępie termin *iluzja* można zastąpić terminem *wygląd* lub wyrażeniem *widzieć jako* – niebo ma wygląd kopuły, widzimy niebo jako kopułę (w tym miejscu można pominąć różnice między tymi dwoma wyrażeniami). Te zwroty, jak się wy-