

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, małoszkowa, 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 odmiennosc fenomenowi 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. „łudzi 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-

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

