

ROMAN KONIK
Uniwersytet Wrocławski

Malarstwo jako specyficzna forma poznania na przykładzie obrazu Michelangela Merisi da Caravaggio
Powołanie świętego Mateusza

Ustalenia wstępne

Sztuka jako immanentna i swoista cecha natury ludzkiej jest pojęciem szerokim, gdyż może być tworzona na podstawie każdej modalności sensorycznej. Sztuki plastyczne (a szczególnie malarstwo, które jest przedmiotem niniejszych rozważań) warunkowane są wieloma zmiennymi, jak choćby bodźcami napływającymi kanałami sensorycznymi ze środowiska, odpowiedzialnymi za postrzeganie wzrokowe. Niezmiennność percepcyjna otoczenia kształtuje w artyście postawę kontemplacji świata fenomenalnego, która koreluje z modalnością wewnętrzną zwaną wyobraźnią. O ile postrzegana forma świata fenomenalnego jest niezmienna i stała, o tyle modalność wewnętrzna jest zmienna i osobnicza, ona to odpowiada za konstruowanie wyobrażeń myślowych, które nadają ostateczną formę poczynaniom artystycznym. W niniejszym artykule poddana zostanie pod rozprawę specyficzna część metafizyki poznania dotycząca aktów poznawczych i ich wykorzystania w recepcji sztuki. Co prawda w interpretacjach współczesnych sztuk plastycznych (zwłaszcza dotyczących sztuki niefiguratywnej) istnieje niechęć ku temu, by przypisywać sztuce wartości poznawcze, ale pamiętać należy, że u źródeł estetyki jako takiej istniały silne konotacje w tym kierunku. Aleksander G. Baumgarten definiował estetykę jako badanie najbardziej elementarnych procesów poznawczych, podobnie jak Immanuel Kant, który używał pojęcia estetyki w znaczeniu naczelnych zasad zmysłowości, przypisując sztuce funkcje poznawcze. By przyjrzeć się malarstwu jako specyficznej formie poznania, należy uwzględnić wiele zmiennych: poczynawszy od formułowania się aktu poznawczego (postrzeganie), przez konfrontację materiału poznawczego ze strukturami wyobrażeniowymi, próbą ich wydobywania i materializacji w akcie twórczym, po relacje, jakie łączy artefakt z tym, co przedstawia.

Dodatkowo należy również uwzględnić fakt, że sam akt recepcji wywołuje różne reakcje u odbiorcy, niekonieczne zbieżne z pierwotną intencją artysty.

Na początku niniejszych rozważań należy zaznaczyć, że istnieje zasadnicza odmiennność między poznaniem artefaktu a poznaniem jako takim. Co prawda w obu aktach poznawczych biorą udział te same narzędzia poznawcze (zmysł wzroku, pamięć ikoniczna, pamięć asocjacyjna, struktury wyobrażeniowe, akt abstrahowania itp.), to jednak istnieje zasadnicza różnica między aktem poznawczym obrazu a na przykład pospolitego przedmiotu użytkowego, jakim jest widelec czy żarówka. Akt poznawczy ma przede wszystkim dostarczyć podmiotowi poznawczemu wiarygodnej informacji o postrzeganym przedmiocie. Jednym z głównych celów poznawczych jest zatem zdobycie wiarygodnej wiedzy o postrzeganym świecie fenomenalnym, a więc również eliminacja wszelkiego rodzaju złudzeń czy informacji wieloznacznych bądź błędnych. W przypadku aktu poznawczego w sztuce dodatkowo włączane są do struktury poznawczej specyficzne formy poznania estetycznego, których celem jest przede wszystkim wywołanie emocji w podmiocie poznającym, a nie tylko zdobycie wiedzy o obserwowanym przedmiocie. Jednym z warunków tworzących tego rodzaju środowisko poznawcze jest zaakceptowanie różnego rodzaju stosowanych iluzji, jak choćby światłocienia, którego celem jest wywołanie złudzenia wklęsłości, wypukłości bądź złudzenia przybliżenia czy oddalenia prezentowanych kształtów w obrazie. Gdy odrzucimy te iluzje jako wprowadzające nasze poznanie w błąd, to nie możemy rozpocząć „gry estetycznej”, a recepcja sztuki pozostanie zubożona i ograniczona wyłącznie do tego, co Roman Ingarden nazywał poznaniem na poziomie malowidła¹. By w procesie poznawczym dokonać „skoku estetycznego”, który jest koniecznym warunkiem obcowania ze sztuką, musimy wyłączyć z aktu poznawczego eliminację złudzeń, na czas poznania postawić je w nawias poznawczy, czyli uczynić coś, co nie jest naszym nawykiem percepcyjnym. Z tego też powodu, z punktu widzenia filozofii, malarstwo pod względem poznawczym stanowi kłopotliwą kategorię analizy. W celu rozróżnienia dwu aktów poznawczych można przyjąć roboczą hipotezę, że pierwszy akt poznawczy (dotyczący poznania jako takiego) jest formą przedstawienia (*repraesentatio*), drugi zaś raczej formą obecności (*praesentia*).

Akt poznawczy w sztuce

Analizując malarstwo jako specyficzną formę poznania, należy zatem prześledzić, w jaki sposób odbywa się proces poznawczy. Zwyczajowo w procesie poznawczym nie uświadamiamy sobie mechanizmów samego procesu, wydarza się on niejako obok nas. Oglądany artefakt podoba się nam lub nie budzi w nas emocji estetycznych, porzucamy go jako niewart naszej uwagi. Jednak rzadko kiedy zdajemy sobie sprawę z tego, co leży u podłoża naszych decyzji estetycznych, dlaczego jednym obrazom nadajemy wartość, innym zaś nie.

Aby zrozumieć, na czym polega akt poznawczy w sztuce, należy wyjść od pytań najbardziej ogólnych, mając świadomość, że część z nich dotyczyć będzie

¹ Por. R. Ingarden, *O budowie obrazu*, [w:] *idem, Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958.

ich samych (zwrotność), gdyż same problematyzowanie i stawianie pytań wynika z natury filozofii, jej genezy i celu. Zestaw pytań, które towarzyszą poznaniu estetycznemu, nie wykracza poza to, co zwykle się praktykowało w filozofii, dlatego pytania dotyczyć będą problematyki z zakresu metafizyki, epistemologii czy aksjologii, w której skład wchodzi estetyka.

Sam problem poznawczy dzieła malarskiego nie jest jednoznaczny, akt poznawczy zaś obrazu wykracza poza przyjemność wynikającą z rozpoznania i kontemplowania zmysłowej faktury przedstawionych przedmiotów. Gdyby walor sztuki figuratywnej w malarstwie ograniczony był wyłącznie do cech mimetycznych, artysta by nie tworzył (nie miałoby sensu duplikowanie świata widzialnego) bądź tworzyłby wyłącznie w celach archiwizacyjnych. W akcie poznawczym sztuki — oprócz tradycyjnych procesów poznawczych — mamy do czynienia ze swoistą formą poznania, właściwą tylko sztuce. Dlatego sama sztuka warunkuje też jej doświadczenie, wykraczające daleko poza sam akt rozpoznania i zdobywania wiedzy o przedstawionym w obrazie przedmiocie. Jednym z podstawowych celów sztuki jest przede wszystkim wzbudzenie określonych stanów emocjonalnych u odbiorcy, o umożliwienie korelacji między tym, co oglądane i kontemplowane, a wyobraźnią podmiotu poznającego. Jednak by doszło do tego rodzaju „gry estetycznej”, warunkiem koniecznym jest sam akt poznawczy. Dlatego w przypadku malarstwa figuratywnego warunkiem kontemplacji obrazu jest z jednej strony rozpoznanie go na poziomie czysto poznawczym (rozpoznajemy i identyfikujemy namalowane kształty przypisując je do znanych nam z pamięci przedmiotów czy zdarzeń) i jednocześnie porzucamy odniesienia do świata fenomenalnego i wtedy dopiero możemy przejść w etap poznania estetycznego ściśle korelującego z naszą wyobraźnią. Pobudzenie emocjonalne zawsze odbywa się przez jakości zmysłowe i ich poznanie.

Pojęcie obrazu na gruncie filozofii jest dość niejednoznaczne, odnosi się ono zarówno do tradycyjnego przedstawienia w sztukach plastycznych, jak i do mentalnej reprezentacji, uwzględniając tym samym refleksję na temat obrazu poza jego przedstawienie zmysłowe (mentalnym obrazem możemy nazwać wszelkie fantazmaty niepartycypujące w formach materialnych). Obraz może też być analizowany ze względu na relację do swego odniesienia: w przypadku sztuki figuratywnej do swego wzorca w naturze aż po luźne odniesienia poszczególnych atrybutów — część kompozycji obrazu dopełnionej wytworzeniem fikcyjnej rzeczywistości. Analiza obrazów może być też prowadzona ze względu na sposób ich wytworzenia: poczynawszy od tak zwanego rękodziela indeksalnego (odcisk odlew), w którym otrzymujemy obraz izomorficzny ze swym modelem, przez obraz, w którym artysta za pomocą dostępnych mu narzędzi (pędzel, rylec, węgiel) kształtuje przedstawienie w taki sposób, by odbiorca w akcie recepcji przyjął zmysłową realność obrazu, po obraz techniczny, który może być analogonem rzeczywistości przedstawianej (na przykład fotografia). W niniejszych rozważaniach obraz ograniczony będzie do formy przedstawienia, rozumianego jako płaski utwór plastyczny, na którym różnorakimi technikami dokonano wizualnego zapisu określonych treści. By doprecyzować niniejsze rozważania, analizie poddany będzie konkretny obraz autorstwa Michelangela Merisi da Caravaggio *Powołanie świętego Mateusza*.

***Powołanie świętego Mateusza* Michelangela Merisi da Caravaggio**

W niniejszych rozważaniach poddane analizie zostaną odczucia, które podmiot poznający (ja) doznaje w kontakcie z obrazem Caravaggia *Powołanie świętego Mateusza*. Tego rodzaju badania warte są uwagi, nawet jeżeli są źródłem niesprecyzowanych skłonności i odczuć i lokowane są w zbiorze rozważań nierozstrzygalnych.

Warunkiem poznania filozoficznego jest oczyszczenie umysłu z wszelkiego rodzaju przekonań i wstępnych ustaleń, nie tylko w kwestii usunięcia błędnych przekonań, lecz także w celu usunięcia dotychczasowych sądów — zarówno tych opartych na autorytecie innych, jak i wypracowanych na podstawie własnych doświadczeń. Oczyszczenie umysłu traktowane tu winno być jako swobodne otwarcie się nie tylko na dane zmysłowe, lecz także emocje, które towarzyszą podmiotowi poznającemu w kontakcie ze sztuką. Można to potraktować jako zwrócenie się do wewnątrz umysłu z pominięciem wszelkich sądów zewnętrznych, jak: aktualna ocena dzieł malarza, istniejące analizy jego dorobku, jego uwikłanie w spory ideologiczne czy skomplikowany życiorys. To odwrócenie się od świata i zwrócenie wyłącznie w stronę intymnego kontaktu z dziełem jest konieczne ze względu na usunięcie różnego rodzaju przeszkód, które mogą wpływać na recepcję dzieła. W tradycji fenomenologicznej taka postawa zwana jest redukcją, która ma na celu nie tyle usunięcie wszelkiego rodzaju przekonań (bo jest to niemożliwe), ile raczej ich czasowe zawieszenie bądź wzięcie w nawias sądów o zjawiskach.

Po czasowym zawieszeniu wszelkich ustaleń na temat obserwowanego obrazu mogę przyjrzeć się temu, czego doświadczam. Na wstępie muszę przyjąć, że przestrzeń i czas wyznacza ramę mojego świata zjawiskowego. I w tych granicach obserwować będę nieożywiony fragment zjawiska. Doświadczam pierwszego kontaktu w przedstawieniu zmysłowym, z tego też powodu pierwszeństwo analizy winno być oparte na doświadczeniach wizualnych. Umysł, by działał poprawnie, pełnić musi dwie podstawowe funkcje: gromadzić informacje i je przetwarzać. Tak więc obraz jawi mi się jako coś sztucznego i niebędącego częścią natury. Siedzę zatem w bocznej kaplicy kościoła San Luigi w Rzymie przed ołtarzem, na którym zawieszony jest ogromny obraz otoczony masywną, złożoną ramą. Sam fakt wydzielenia obrazu przez ramę pozwala mi na skoncentrowaniu na wydzielonym obiekcie uwagi. Widzę zatem obiekt inny od otaczających go przedmiotów, które mogę obserwować w kaplicy, obiekt ten bez żadnych wątpliwości zaklasyfikować mogę jako obiekt sztuczny, uczyniony intencjonalnie przez kogoś. Na dole ramy widzę tabliczkę, która wskazuje na autora obrazu. Siedzę zatem przed obrazem pędzla Michelangela Merisi da Caravaggio i widzę dobrze naciągnięte płótno oprawione z złożoną ramę. Rozmiar obrazu jest dość spory, ma ponad trzy metry szerokości i niemal tyle samo wysokości. W pierwszym oglądzie postrzegam gładko nałożone farby, odbijają one wpadające z górnego witraża światło, dominują w obrazie raczej kolory ziemiste i ciemne, w niektórych fragmentach pojawiają się, kontrastując z resztą obrazu, kolory jaskrawe. Na płótnie nie widać jednorodnego zgromadzenia farb, żadnych wypukłości, są one rozprowadzone równomiernie i starannie. Siedząc i obserwując obraz, doświadczam pewnej rzeczywistości niezależnej ode mnie, zewnętrznej względem mnie, mam przeświadczenie, że ktoś intencjonalnie

namalował obraz, dokonał pewnej czynności, cierpliwie nakładając na rozciągnięte płótno farby w określonym porządku przestrzennym. Patrząc na obraz, rozpoznaję pewnego rodzaju zdarzenie, scenę, potrafię ją zidentyfikować, odwołując się do swej wiedzy ikonicznej (czyli sumy dotychczasowych doświadczeń wizualnych). Na tym etapie, gdy ustalę, że widziany obraz jest czymś sztucznym (nie jest częścią natury) i intencjonalnym (zamierzonym i uczynionym umyślnie, w jakimś celu, a nie przypadkowym), dochodzę do pierwszych sądów, które są kluczowe dla dalszej recepcji obrazu (jak już wcześniej zaznaczyłem, warstwa materialna jest warunkiem ontycznym umożliwiającym recepcję obrazu). Nie koncentruję swej uwagi na pigmentach użytej farby, strukturze podobrazia, sposobie zamocowania obrazu, widocznych pęknięciach w dolnej partii obrazu, tylko dokonuję aktu recepcji przynależnej sztuce. Mogę z jednej strony widzieć fragmenty amorficznie rozłożonych barwnych plam lub używając terminologii Ingardenowskiej, widzieć wyłącznie „rozsmarowane farby”, mogę obserwować gładkość płótna, mogę też zamiast tego widzieć przedstawioną scenę rodzajową i wybieram tę właśnie ścieżkę percepcyjną. Na tym etapie oglądu zgadzam się na porzucenie warstwy materialnej, bym mógł dostrzec to, co jest przedstawione na zamalowanym płótnie, a więc muszę niejako o nim zapomnieć, porzucić je. By do tego doszło, konieczne są określone operacje mojego umysłu, polegające na abstrahowaniu od warstwy materialnej i przejście do tego, by obraz stał się dla mnie uobecnieniem pewnej sceny, zdarzenia, narracji.

Poznanie formy

Z ziemistej gry plam na obrazie wyłania się wtedy wizerunek mrocznej sali, w której znajduje się siedem postaci. Wraz z percepcją kształtu zaczynam tworzyć pojęcia pomocne w identyfikacji tego, co dostrzegłem w obrazie. Mój sąd na temat tego, co dostrzegłem, oparty jest na dotychczasowej obserwacji świata i polega na uchwyceniu cech strukturalnych odnalezionych w materiale postrzeżeniowym, takich jak: stałość, niezmienność określonych kształtów (rozmiarów, barw, jasności itp.). Nie tylko potrafię wydzielić z otoczenia postać człowieka, ale wiem też, że postać siedząca za stołem nie jest pozbawiona nóg, mimo że ich na obrazie nie widać. Zakładam, że skryte są one pod zacięzionym stołem w słabo oświetlonym pomieszczeniu. Widząc niejednokrotnie tego rodzaju układ przestrzenny, zakładam, że scena przedstawiona w obrazie nie odbiega od tego, co zaobserwowałem dotychczas w świecie fenomenalnym. Obrazy zmagazynowane w mojej pamięci ikonicznej służą nie tylko do identyfikacji postrzeganych przedmiotów, lecz także są ważnym składnikiem uzupełniania niekompletnych danych wizualnych. W tym wypadku, widząc niekompletny wizerunek siedzącego człowieka, intuicyjnie odwołuję się do istotnej właściwości procesu widzenia, a mianowicie że percepcja wizualna ma tendencję do uproszczenia struktury bodźców wizualnych, między innymi przez uzupełnianie brakujących (niewidocznych) elementów przedmiotu. Jest to mechanizm oparty na stałości spostrzeżeń zmysłowych w praktyce widzenia. Jest to jedna z najbardziej elementarnych zasad mojej wiedzy percepcyjnej zakładającej istnienie szeregowych ustawień przedmiotu w taki sposób, że przedmioty przedstawione bliżej obserwatora zasłaniają częściowo przedmioty znajdujące się dalej. In-

tuicyjnie (bezwiednie) w procesie poznawczym uzupełniam niewidoczne elementy tak, by obraz stał się kompletny i zrozumiały, co więcej, jestem skory przyjąć, że niewidoczne kształty, zostają dodane w percepcji jako „rzeczywiste” części kształtów widocznych. Dostrzegam też, że autor obrazu potrafił nie tylko wiernie oddać każdy element przedstawionego zdarzenia, lecz także sugestywnie zasugerować mi ścieżkę wyboru percepcyjnego. W tym procesie uzupełnienia posługuję się narzędziem kumulacyjnym, działa ono w sposób indukcyjny, potrafię w swej pamięci gromadzić nabytą wiedzę wizualną i ją wykorzystywać w procesach poznawczych. W naturalnym oglądzie rzeczy, gdy widzimy na przykład sylwetkę siedzącego kota częściowo wystającego zza obramowania stołu, poniekąd zakładamy, że jest kot jest kompletny, mimo że zmysł wzroku nie dostarczył nam całościowego obrazu sylwetki kota. Niewidoczna część pola percepcyjnego, w celu uzyskania spójnego obrazu, zostaje uzupełniona elementami przywołanymi z mojej pamięci ikonicznej. W życiu widziałem wystarczająco dużo kotów, że potrafię zrekonstruować wizualnie w wyobraźni brakujące elementy. Innymi słowy, moja percepcja wizualna łączy materiał postrzeżeniowy, uzupełniając go o elementy niewidoczne, stara się dać w miarę spójny i rozpoznawalny zakres materiału percepcyjnego, stara się stworzyć warunki, w których akt analizy tego, co widzimy, jest pełny i ma całościową strukturę nadającą sens temu, co widzimy. Mój umysł, otrzymując za pomocą zmysłu wzroku niepełną informację, potrafi wykorzystać swe zdolności porządkujące, rekonstruuje z pamięci ikonicznej elementy brakujące. Podobnie dzieje się w przypadku recepcji obrazu Caravaggia. Widzę pięciu mężczyzn siedzących przy małym stole, ich sylwetki są częściowo zasłonięte nawzajem, dodatkowo punktowe oświetlenie kryje w mroku niektóre części ich ciała. Pierwszą hipotezą poznawczą jest zatem to, że percepcja wizualna w kontakcie z obrazem nie jest ograniczona jedynie do tego, co dane mej zmysłowości bezpośrednio, ale jest uzupełniana z pamięci wizualnej o brakujące fragmenty wizerunku, tworząc pełny i zrozumiały dla mnie obraz. Proces ten można nazwać abstrahowaniem, polegającym na akcie uogólnienia (rozpoznany kształt traktuję na zasadzie tego, co wspólne wszystkim znanym przypadkom danej grupy przedmiotów). Proces uogólnienia wprowadza w pewnym sensie dystans wobec danych zmysłowych bezpośrednio doświadczanych w akcie postrzeżenia. A w akcie tym podmiot poznawczy abstrahuje od rzeczy i przenosi formalne treści znaczeniowe na poziom intelektu. Tego rodzaju mechanizm procesu poznawczego opartej na stałości percepcji jest wysoce skomplikowany i jednocześnie nieuświadomiony w potocznym poznaniu. Otrzymując chaotyczny i bogaty materiał poznawczy, mój umysł dokonuje oceny złożonego kontekstu, wykonuje wiele operacji w celu otrzymania czytelnej struktury poznawczej. Oglądany obraz jest doskonałym przykładem na to, że wykraczam poza dane zmysłowe dostępne w bezpośrednim oglądzie, decyduję się na porzucenie materialności w celu uzyskania tego, co skryte poza malowidłem.

Podobny mechanizm uzupełniania niewidocznych treści wizualnych zachodzi w przypadku przedstawienia trójwymiarowych przedmiotów na dwuwymiarowej powierzchni. W pierwszym oglądzie obrazu dobrze wiem, obserwując płótno, ramę czy nawet ścianę kaplicy, na której wisi obraz, że płótno ma dwa wymiary: wysokość i długość, ma kształt regularnego prostokąta zbliżonego do kwadratu. Jednak

w recepcji obrazu gotów jestem przyjąć (wbrew otrzymanym danym zmysłowym), że obraz wzbogacony jest o trzeci wymiar: o głębię. Obraz wydaje się otworem w ścianie kaplicy, w otworze tym widać ciemne pomieszczenie, stół i kilka postaci siedzących wewnątrz mrocznego pokoju. Jednocześnie mam pełną świadomość tego, że jest to złudzenie, jednak mam też nieodpartą potrzebę zgody na przedstawioną iluzję (czyli zgodę na pewien „błąd percepcyjny”). Mam przeświadczenie, że wprowadzenie mej świadomości w „błąd poznawczy” jest koniecznym krokiem do właściwego odczytania obrazu, do rozpoznania tego, co w nim przedstawione. Owa zgoda na wprowadzenie iluzji w akt poznawczy (świadomość pozoru) leży u podstaw przeżycia estetycznego. Jest to ważny moment aktu poznawczego. Nawet przy zastosowaniu zaawansowanych technik iluzyjnych w malarstwie (gdzie nasz zmysł postrzegania zostaje wprowadzony w stan niedowierzania, w pewnego rodzaju konflikt między naszą reakcją na przedstawienie i wiedzą na jego temat) w akcie percepcji obecne jest rozróżnienie na przedstawienie i rzeczywistość, na obraz i jego desygnat. Sens iluzji leży zatem w uznaniu złudzenia przez podmiot poznający. Musimy dać się oszukać złudzeniu, okłamać percepcyjnie, by móc korzystać z dobrodziejstwa i bogactwa sztuki iluzjonistycznej. Koniecznym będzie precyzyjne wskazanie na mechanizm działania tego rodzaju iluzji. Wiemy, że perspektywa stosowana od czasów renesansowych teoretyków w malarstwie, niewątpliwie działa na siłę przedstawienia do tego stopnia, że podmiot poznający bezwiednie wybiera spośród mnogości kombinacji i konfiguracji przestrzeni najbardziej zbliżoną do tej, której doświadcza na co dzień, a więc trójwymiarową. W naturalnym oglądzie, patrząc na przedstawioną scenę rodzajową, nie zastanawiam się nad tym, w jaki sposób zastosowano mechanizmy iluzji, jak wyliczono punkt zbiegu linii pomocniczych czy poprawnie zbudowano przestrzeń, wykorzystując tak zwane okno Albertiego. Obraz wydaje się trójwymiarowy, widzę w nim bowiem przedmioty, które zdają się bliżej mnie, jak choćby miecz, ławka czy monety na stole, inne zaś są skryte w mroku sali i wydają się oddalone, jak choćby rama okienna.

Zawieszając lub biorąc w nawias wszelkie spory filozoficzne dotyczące sensualizmu poznawczego, gromadzenia wiedzy, relacji między zmysłami a funkcjami poznawczymi umysłu, przyjmuję wstępną hipotezę o tym, że w pierwszym kontakcie z obrazem istnieje silny związek między postrzeżeniem bezpośrednim a myślowymi strukturami abstrahowania. Moja percepcja wzrokowa w akcie postrzegania obrazu działa celowo i selektywnie. W akcie postrzeżenia dokonuję oglądu i abstrahowania, jakkolwiek w sposób nieuświadomiony i bezwiedny. Innymi słowy, obserwując scenę rodzajową, w pierwszej kolejności zwracam uwagę na siedzące postaci przy stole i na dwie wchodzące osoby do mrocznej sali, na skąpe oświetlenie pomieszczenia przez niewidoczne na obrazie źródło światła. Milcząco przyjmuję, że jest to okno, które powinno się znaleźć poza ramą obrazu. Przyjmuję taką konstrukcję postrzeżenia jako najbardziej prawdopodobną i opieram ją na pewnych nawykach percepcyjnych. To aktywne badanie percepcyjne obrazu dokonuje zatem wstępnego aktu selekcji, dokonuję wyboru tego, co moim zdaniem jest istotne w treści obrazu, porzucam i nie koncentruję uwagi na tym, co nieistotne, innymi słowy, oglądając obraz, upraszczam, analizuję i syntetyzuję, uzupełniam i porównuję. Moje oko wyróżnia miejsca istotne, koncentruje się na nich, izoluje je, wskazując na ich

ważną pozycję w kompozycji. Ten ogólny sposób budowania wiedzy na materiale zmysłowym jest jedną z podstawowych czynności poznawczych, otrzymujemy materiał zmysłowy, uzupełniamy go, przechowujemy, selekcjonujemy i dopiero potem poddajemy analizie treściowej. O ile materiał percepcyjny otrzymany w ramach postrzegania wzrokowego obrazu pochodzi spoza mnie, to akty abstrahowania, łączenia określonych porządków pochodzą z mojego umysłu, są typowo moimi konstruktami. Powszechność widzenia sprzyja też potocznym opiniom opisującym akt percepcji wzrokowej, które w konfrontacji z wiedzą naukową okazują się niekiedy błędne (jak choćby przekonanie o tym, że barwy są przypadłościami przedmiotów lub że widzimy trójwymiarowy obraz na płaskiej powierzchni). Doznanie barw jest doznaniem czysto subiektywnym, odbywa się jedynie w świadomości obserwatora, obiektywnym i mierzalnym czynnikiem jest w tym wypadku jedynie długość fali promieniowania elektromagnetycznego, które generuje wrażenie barw. W potocznym doświadczeniu nie jestem w stanie widzieć rzeczy bezbarwnej, kolor jest dla mnie nieodłączną częścią zjawiska jak kształt czy położenie, dlatego też porzucam wiedzę na temat struktury falowej barw i analizuję kolor jako cechę przedmiotu.

Po wstępnych ustaleniach, gdy wiem już, że obserwowany przeze mnie obiekt jest nieożywiony i sztuczny, został uczyniony w sposób intencjonalny przez kogoś, jest prawdopodobnie częścią świata sztuki, gdyż użyte w obrazie struktury sugerują mi, bym je uznał za inne niż są w rzeczywistości (chromatyka, perspektywa, zasady interpozycji), przychodzi pora na to, by po wstępnym rozpoznaniu zastanowić się nad treścią obrazu. Jak już wstępnie ustaliłem, na obrazie przedstawionych jest siedem postaci, prawdopodobnie fikcyjnych, gdyż żadna z nich nie przypomina mi spotkanych wcześniej osób. Co więcej, ich stroje sugerują, że przedstawiona scena jest raczej odległa historycznie od czasów mi współczesnych, gdyż dziś nie spotyka się tego rodzaju strojów. Na podstawie zebranych informacji zmysłowych, uzupełnionych przez mój umysł, potrafię znaleźć odpowiedni klucz do poprawnego odczytania treści obrazu, która na początku oglądu wydawała mi się chaotycznie rozmieszczoną mieszaniną amorficznych barwnych plam, nagromadzeniem kształtów. Proces ten jest niewątpliwie związany z aktywnością mojego umysłu, który rozwiązuje różne zagadki percepcyjne towarzyszące zwykłemu postrzeganiu.

Poznanie treści

W tym momencie dochodzę do zasadniczej kwestii, a mianowicie do pytania, w jaki sposób mogę zidentyfikować postaci, rozpoznać na podstawie zgromadzonej wiedzy wizualnej zdarzenie i spróbować zdekodować kod wizualny, którym posłużył się autor obrazu. Wszak oglądany obraz jest analizowany przeze mnie, jest zaś oczywiste, że poznanie zmysłowe ma charakter pluralistyczny i relatywny. Siedzący obok mnie w kaplicy człowiek z innego kręgu kulturowego zobaczy przedstawione postaci, nie będzie natomiast w stanie przypisać ich do właściwych postaci, podobnie jak ja nie byłbym w stanie rozpoznać scen rodzajowych z animalistycznych religii dorzecza Zambezi, gdyż każda kultura wyposażona jest w odmienne kody semantyczne, a co za tym idzie — we własne typy poznania,

a więc istnieje względność percepcyjna. Przyjąć zatem należy hipotezę o uwarunkowaniu przekazu zarówno kulturowo, historycznie, jak i językowo, czyli zależności aktu percepcyjnego od mojej konstrukcji psychofizycznej i jej ukształtowania. Widząc namalowaną scenę rodzajową zatytułowaną *Powołanie świętego Mateusza*, potrafię ją skojarzyć z opowieścią biblijną, w której Chrystus powołuje do swej służby celnika Mateusza. O ile znam Biblię, potrafię scenę skojarzyć z opisem fragmentu Ewangelii Mateusza [9;9], Marka [2;14] i Łukasza [5;27–28]. Caravaggio skondensował opowieść biblijną do ciemnego pomieszczenia, być może — wedle wiedzy którą ma jako podmiot poznający — jest to komora celna. Gdy już rozpoznałem scenę, potrafię na podstawie materiału wizualnego zbudować odpowiednią narrację. Obserwowany obraz podzielony jest na dwie części, w lewej części obrazu celnik Mateusz, centralna postać, przedstawiony jest jako sędziwy starzec, siedzący przy stole z czterema współpracownikami, którzy sortują monety pochodzące z zebranego podatku. Na stole leży otwarta księga, prawdopodobnie podatkowa, stoi kałamarz i leży mała, pękata sakiewka. Po drugiej części obrazu Caravaggio namalował Chrystusa, który wszedł do środka, towarzyszy mu prawdopodobnie święty Piotr. Chrystus, jakby w niedbałym geście, wyciągniętą ręką wskazuje na Mateusza siedzącego za stołem. O ile znam opowieść biblijną, to scena ta wydaje się obrazować wypowiedziane słowa: *Pójdź za Mną!* Piotr, stojący obok Chrystusa, naśladuje dłonią gest swojego nauczyciela, jednak mniej zdecydowanie, jakby potwierdzając wyłącznie gest swego mistrza. Kompozycja nie pozostawia we mnie wątpliwości, do kogo gest wyciągniętej dłoni jest skierowany. Siedzący przy stole stary i brodaty celnik jest gestem wyciągniętej dłoni Chrystusa zaskoczony, nie potrafi ukryć zdziwienia i zaskoczenia, w niezręcznym geście pytająco wskazuje na siebie, jakby nie wierząc, że Chrystus może wskazywać na niego. Znając symbolikę chrześcijańską, jej ikonografię, bez trudu potrafię też zinterpretować centralny element ramy okiennej, który układa się w znak krzyża dominującego nad całością przedstawienia. Najbardziej nośnym elementem kompozycji jest światło padające silną wiązką z okna, które wydaje się znajdować poza obrazem. Światło rozkłada akcenty obrazu, eksponuje to, co jest najistotniejsze w tej scenie. Potrafiąc też zdekodować system znakowy w obrazie, wiem, że światło ma tu także znaczenie symboliczne, jak krzyż w ramie okiennej. Światło jako symbol oświecenia pada na zdziwionego celnika Mateusza, co więcej, pada na dwu młodzieńców siedzących przy stole, oni też zwracają uwagę na niespodziewanych gości w komorze celnej, dwu zaś pozostałych siedzących w półmroku zdaje się nie zwracać uwagi na to, co się wydarzyło. Obraz ten, będąc bardzo metaforogenny, otwiera memu poznaniu określoną ścieżkę interpretacyjną, która oparta jest na namalowanej scenie i odnosi się do mojej znajomości fizjonomiki, mowy ciała i systemu znaczeń użytych tu symboli.

Jest oczywiste, że w tego rodzaju poznaniu bezpośrednim narażony jestem na pewnego rodzaju szum wizualny. Obserwując scenę przedstawioną na obrazie, wiem dobrze, że wielu odbiorcom obraz wydał się wewnętrznie sprzeczny, gdyż nie podobają się im bosa nogi Jezusa i świętego Piotra, jako zbyt pospolite i zwykłe. Szum wizualny spowodowany też być może strojami siedzących przy stole, postaci ubrane

są na modłę barokową, pstrokato i wystawnie, co kontrastuje ze strojem Chrystusa i Piotra. Jednak tego rodzaju przeszkody pochodzące z mojej wiedzy nie przeszkadzają w odbiorze wizualnym całości przekazu, który jest jasny i czytelny. Mój aparat percepcyjny oczyszcza obiekt od tego rodzaju zanieczyszczeń. Przedstawione postaci odgrywają w obrazie rolę pojęć wizualnych, ogólnych i ponadczasowych, obdarzone są pewnym marginesem interpretacyjnym, odnoszą się do pewnego wzorca, do sytuacji wyobrażonej, do obserwowanego przedstawienia dopasować można niejedną narrację. Ścieżka percepcyjna przechodzi więc z postrzeżenia w pojęcie.

Siedząc i patrząc na obraz, potrafię określić swój emocjonalny stosunek do niego. Wśród mnogości uczuć, jakimi dysponuję (sympatia, niechęć, upodobanie, obojętność, zachwyt, drażliwość, czułość, rozdrażnienie), wybieram raczej te, które niosą pozytywne nastawienie. Dostrzegam też, że uczucie nie jest mi dane żadnym zmysłem. Odczuwam je jako coś ponad dostępnym mi tu zjawiskiem. Uczucie to jest oczywiście związane z tym, co postrzegam, przenika się nawzajem, jednak narzuca mi się automatycznie, jakby niezależnie od mojej woli, z zewnątrz. Kwestią wyjątkowo trudną do zinterpretowania pozostaje nadal mechanizm autoiluzji. Niepodobna przyjąć hipotezę, która wskazuje, że w kontakcie z obrazem, ten w sensie materiałowym, pozostaje nieobecny. Mechanizm porzucenia, odejścia od tego, co zwie się malarstwem, i przejście do operacji umysłowych umożliwiających uobecnienie obrazu nie jest czymś statycznym i łatwym do oddzielenia, a nawet wskazania. Nie odbywa się on na zasadzie wstępnego oglądu zmysłowego obrazu, po którym zamykam oczy i wyobrażam sobie możliwe interpretacje. Jest to raczej proces silnie przeplatający się, na stałe złączony, zależny. Każdy, kto nosi przy sobie fotografię ukochanej osoby, wie dobrze, jak trudne do oddzielenia jest w akcie percepcji porzucenie tego, co materialne (podniszczony papier fotograficzny, zabarwione fragmenty papieru, zagięcia na nim, refleksy świetlne, chromatyka) i spoglądanie na zdjęcie, w którym widzę spoglądającą na mnie ukochaną osobę. Odróżnienie tego, co realne (fotografia), od tego, co doświadczalne (wspomnienie osoby widocznej na zdjęciu), jest trudne. Autoiluzja polega na tym, że realnie nie ma żadnego spoglądania na nas osoby z fotografii, jedynie wizerunek graficzny jest wyjątkowo silnie i sugestywnie wiązany z moją sferą uczuciową i za pomocą związków asocjacyjnych łączony z osobą z fotografii. Z podobną formą autoiluzji mamy do czynienia w malarstwie.

Warto w tym momencie zastanowić się, jakie okoliczności musiały zaistnieć, by materię obrazu (rama, płótno, farby, werniks) przekształcić w formę wyobrażenia. Jest to jedna z największych tajemnic zarówno aktu twórczego, jak i późniejszej recepcji sztuki. Wystarczy przyjrzeć się pracy konserwatorów lub fałszerzy sztuki, którzy po drobiazgowej analizie procesu powstawania dzieła, nie są w stanie odtworzyć oczekiwanego efektu finalnego, co więcej, sami twórcy niejednokrotnie nie wiedzą, w jaki sposób udało się uzyskać końcowy efekt obrazu. Obserwując twarz celnika Mateusza namalowaną na obrazie przez Caravaggia, potrafimy porzucić sferę materialną (gładkość nałożonej farby, pęknięcia spowodowane upływem czasu, odbicia refleksów świetlnych) i wyczytać z niej zaskoczenie, zdziwienie, skrywaną głęboko radość, czyli wszystko to, co jest przedmiotem sfery uczuć, a nie zmysłowego doświadczenia. W akcie poznawczym przechodzę zatem od struktur *in re* do sfery *in mente*. Przez sferę materialną doświadczam tu treści psychicznych, stanów

emocjonalnych, potrafię zbudować, wykorzystując wyobraźnię, czytelną narrację. Słusznie zauważa Jean Jacques Wunenburger w *Filozofii obrazu*, twierdząc, że obraz jest „zaszczepiony na treściach zmysłowych pochodzących z doświadczenia, ale też nasycony znaczeniami wytworzonymi przez czynności umysłowe; konkretyzuje formy świata wedle nowych konfiguracji, lecz narażony jest również na projekcje uczuciowe podmiotu, który przypisuje im wartość”².

Podsumowując, finalnie muszę przyjąć tezę, że oglądany obraz jest wytworem intencjonalnym, obdarzonym specyficznym sposobem istnienia, recepcja zaś obrazu oparta jest zarówno na podstawie ontycznej, jak i przeżycia estetycznego, które powoduje we mnie poruszenie emocjonalne. W obrazie widzę specyficzną formę bytu, obdarzoną wyjątkową zdolnością ukazania czegoś, co w potocznym świecie zmysłowości jest niewidzialne. Obraz, w tak ujętej perspektywie, będzie próbą wprowadzenia do ikonosfery tego, co pomyślane i wyobrażone. Te dwa główne nurty analizy obrazu wydają się leżeć u podstaw większości sporów toczonych o naturę obrazu, sporów, których efektem są sądy o charakterze normatywnym, estetycznym czy aksjologicznym. Aby ja, jako podmiot poznający, stał się interpretatorem obrazu, muszę spełnić podstawowe warunki poznawcze: dostrzec obraz, wyselekcjonować go jako akt sztuki, dopiero wtedy obraz może stać się formą mediacji między tym, co dostrzegłem, a moją sferą *imaginarium*, która zrodzi we mnie przeżycie estetyczne. Recepcja obrazu wymaga ode mnie aktu percepcji aktywnej, zestaw informacji wizualnych zawartych w obrazie zostaje wtedy zestawiony z „magazynem obrazów”, które przechowuję w swej pamięci wizualnej.

Podsumowanie

Obraz oglądany przeze mnie ma więc dwoistą naturę, z jednej strony jest czymś niezależnym i samoistnym, z drugiej strony, by być rozpoznany i trafnie zidentyfikowanym, musi funkcjonować w zależności od czegoś, co powoduje asocjację skojarzeniową, musi być uwikłany nie tylko w relację pokrewieństwa wyglądu (tego, co reprezentuje), ale musi uwzględnić różnego rodzaju kody semantyczne, możliwe do odszyfrowania w akcie recepcji. Jak mocna będzie to relacja pokrewieństwa, reguluje z kolei stopień mimetyczności, który w zależności od intencji i użytych technik obrazowania będzie rozpościerał się między podobieństwem graniczącym z morfologią a różnicą (która jest warunkiem istnienia obrazu w sztuce), między adekwatnością a intuicją. Obraz jest zatem umieszczony w swoistej szczelinie między rzeczywistością zmysłową a moją aktywnością pojęciową. Emocje, które wywołuje u mnie spoglądanie na obraz Caravaggia, wynikają ze skrytej potencji w malowidle, polegającej na tym, że artysta powołał w obrazie konkretny konstrukt wizualny, w którym skrywa się zarówno kunszt mimetyczny (zachowanie wiarygodności przedstawienia przez odwołanie się do formalnych ram, w jakich widzę świat fenomenalny), jak i siła narracji sceny biblijnej (której przecież autor nie widział, a zna ją tylko z opisu). Caravaggio nawiązuje więc z odbiorcą jego dzieła wizualno-pojęciowe porozumienie w celu zbudowania głębokiej narracji. Z tego też powodu przez wiele dekad obraz

² J.J. Wunenburger, *Filozofia obrazu*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 5.

ten stanowił rezerwuar nieskazitelnego piękna, alternatywnej wizji świata, opowieści wizualnej, która przechwyciła wybrane akcydensy świata zewnętrznego, łącząc je w widealizowane i zmyślane przedstawienie. Michelangelo Merisi da Caravaggio, malując *Powołanie świętego Mateusza*, wydobył na powierzchnię ze swego *imaginarium* wyobrażenie tego, co było ledwie literackim opisem i było niewidoczne, nie miało powłoki zmysłowej. Obecność obrazu przekracza zatem w dużej mierze wyłącznie funkcję opisu natury, powielania tego, co może być dojrzone. Artystyczna wypowiedź Caravaggia jest tak przekonująca, że siła narracji obrazu zdaje się o wiele bardziej przekonująca i bogata niż siła skryta w słowie literackim. Obraz ten nie jest też formą malarstwa o charakterze nominalnym (treść obrazu i jego wykładnia jest czysto umowna i zależy od arbitralnej wykładni artysty) ani też obrazem o charakterze referencyjnym (czystym zapisem świata obserwowanego w naturze, jego wizualną duplikacją), jest czymś pośrednim, czymś, co domaga się ode mnie wykładni metafizycznej, odwołania się do mojej wyobraźni. Wychodząc zatem od spostrzeżenia zmysłowego, przechodzę w fazie oglądu do formalnoteoretycznej analizy tego, co zobaczyłem, świat dostrzeżony w obrazie (stworzony przez Caravaggia) pełni funkcję retrospekcji, szukając w mojej wyobraźni przeżycia emocjonalnego. W tym konkretnym, opisywanym przypadku, zachwyca w obrazie to, co niewidoczne, czego obecność raczej czuję i doświadczam, niż fenomenalnie widzę.

**Painting as a specific form of cognition based on the example of
Michelangelo Merisi da Caravaggio's painting
*The Calling of St. Matthew***

Summary

The article analyzes the feelings which the subject experiences in contact with Caravaggio's painting *The Calling of St. Matthew*. The viewed picture is an intentional product which is endowed with a specific mode of existence, and the reception image is based both on the basis of ontological as well as aesthetic experience that causes my emotional stir. In the picture I see a specific form of being, endowed with a unique ability to show something in the current world of sensuality which is invisible. The image will be recognized in such a perspective as an attempt to introduce into the iconography something which is conceived and imagined. The two main streams of image analysis seem to underlie most of the litigation about the nature of the image of disputes which resulted in judgments of a normative, aesthetic and axiological nature. In order for me as a knowing subject to become the interpreter of the image I must meet the basic cognitive conditions: see the image, select it as an act of art, and only then the picture may become a form of mediation between what I have seen and my sphere of imagery that will arise in my aesthetic experience. Reception image requires me to act in perception of the active set, the visual information contained in the image is then paired with "images storage", which I keep in my visual memory.