

Henryk Kuś
Wojciechów

Koncepcja przestrzeni w teorii Rudolfa Arnheima a fotografia

Przypominanie dorobku Rudolfa Arnheima w zakresie percepcji po upływie niemal pół wieku od czasu jego ogłoszenia może się wydawać zajęciem, wobec tempa zmian, jakie zachodzą w naukach, których przedmiotem jest problem percepcji zjawiskiem o charakterze historycznym aniżeli poznawczym jednak, jak się wydaje, myśl Arnheima w tym zakresie ciągle może stanowić ważny punkt odniesienia dla namysłu nad szeregiem ważnych kategorii pojęciowych, porządkujących problematykę z zakresu teorii sztuki, tym szczególnie problemów percepcji dzieła sztuki.

Przypomnijmy jednak ze względów metodologicznym samą sylwetkę Rudolfa Arnheima. Urodził się on w roku 1904 w Berlinie, doktoryzował z zakresu psychologii i filozofii na Uniwersytecie w Berlinie. Pierwszą książkę poświęconą teorii filmu — *Film als Kunst* wydaje w roku 1933 Po opuszczeniu Niemiec przed II Wojną Światową udaje się do USA, gdzie obejmuje katedrę psychologii sztuki w Sarah Lawrence College, a następnie zostaje profesorem na Uniwersytecie Harvarda. Obejmuje również przewodniczenie sekcji estetyki w The American Psychological Association oraz The American Society for Aesthetics. Jest, poza znaną w tłumaczeniu polskim pracą *Sztuka i percepcja wzrokowa*, autorem również: *Toward a Psychology of Art*, *Visual Thinking*, *Entropy and Art* i *Genesis of a Painting*. Co więcej jest autorem o ważnym i ciągle, obok E.H. Gombricha, przytaczanym dorobku.

Arnheim w psychologii jest wyznawcą psychologii postaci (Gestalt Psychologie) zajmującej się chwytaniem istotnej struktury wzorów w procesie widzenia, a nie mechaniczną rejestracją elementów. W pracy *Sztuka i percepcja wzrokowa* stanowiącej jego podstawowe dzieło Arnheim zajmuje się poszczególnymi aspektami percepcji wzrokowej, takimi jak: równowaga, kształt, forma, przestrzeń, światło, kolor, ruch, dynamika, ekspresja.

Ważnym założeniem, które Arnheim przyjmuje, a które tyczy się sztuki, jest zaprzeczenie tradycyjnego podziału na sztukę abstrakcyjną i realistyczną. Twierdził on, iż są to dwa bieguny tej samej skali, której początkiem są formy czysto geometryczne, a końcem przedstawienia skrajnie realistyczne.

Sztuce przypisuje Arnheim zasadę equilibrium, to znaczy, iż dobrze zorganizowane formy wizualne dają w odpowiedniej części mózgu zrównoważoną organizację.

Przypomnijmy, że psychologia postaci jest obok dwóch innych nurtów psychologii końca XIX i początku XX wieku, a mianowicie psychologii głębi — psychoanalizy i psy-

chologii behawioralnej, opozycyjna względem psychologii klasycznej. W swoich założeniach opiera się na fenomenologii i jest bardziej zainteresowana treścią świadomości aniżeli sposobem uświadamiania sobie tej treści. Zgodnie z przyjętymi założeniami filozoficznymi analiza strumienia świadomości zatrzymuje się na oglądzie ejdetycznym — a więc istocie spostrzeżenia, a nie sposobie jego uzyskania. Zabieg ten spowodował przesunięcie problematyki psychologicznej z problematyki wrażeń zmysłowych na problematykę spostrzeżenia i myślenia.

Analizując spostrzeżenie, psychologowie postaci zwrócili uwagę na to, iż pole spostrzeżeniowe jest zawsze zorganizowane w ten sposób, że jego część wyodrębnia się jako „figura” o mniej lub bardziej wyraźnym kształcie i konturze na znacznie mniej wyraźnym „tle”. To właśnie ta figura ma charakter „postaci”, czyli Gestalt. Postaci są całościami wyodrębniającymi się niezależnie od poprzedniego doświadczenia. Wszelkie zmiany zachodzą według psychologów postaci raczej nagle niż stopniowo, przez reorganizację całości już istniejących.

Szczególny związek istnieje między procesami postrzegania a postrzeganiem przestrzeni w sztuce w przypadku fotografii, która stanowi przeciw próbę rejestracji za pomocą procesów chemiczno-mechanicznych jak i optyczno-elektronicznych ograniczonej jednak w postaci fizycznej do zamknięcia w dwóch wymiarach przestrzeni trójwymiarowej.

Nie podejmuję się jednak w tym miejscu przeprowadzić mniej lub bardziej szczegółowego wykładu podejmującego zagadnienie mechanizmów postrzegania, gdyż prezentacja taka mocno wykroczyłaby poza wyznaczony tytułem krąg zagadnień. Potwierdźmy jednak fakt, że gestaltyści wysuwają tezę o wrodzonej ogólnej organizacji percepcyjnej całości „pola widzenia” na figurę i tło, a więc to co konstytuuje obraz i co stanowi najczęściej określony kształt, oraz to co jest tłem i co jest cofnięte ku tyłowi, bezkształtne.

Na marginesie naszych rozważań warto przytoczyć anegdotę, która jednak mocno uświadamia kulturowe znaczenie treningu postrzegania, a którą przytacza prof. S. Mika, pisząc, że Afrykanie nie chodzący do szkół nie spostrzegają zdjęć fotograficznych jako trójwymiarowych.

Ogólnie możemy stwierdzić, że procesy postrzegania są warunkowane zarówno mechanizmami fizjologicznymi, psychologicznymi, jak i kulturowymi, stąd pojęcie przestrzeni, w tym również na fotografii traktowanej jako jej bezpośrednia translacja — podlega podobnym uwarunkowaniom. Będzie ona zatem zależna od poziomu sprawności fizjologicznej aparatu widzenia człowieka (np. samo widzenie może być zakłócone przez jego jakość).

Arnheim przyjmuje trzy stadia wymiaru koncepcji przestrzeni. W pierwszym jest ona ograniczona do biegu linii. Rzeczy określa jedynie względnie położenie ujmowane w kategoriach odległości, względnej szybkości oraz odmienności dwóch kierunków od nas i do nas.

Koncepcja dwuwymiarowa powoduje, że przestrzeń wydłuża się i rozciąga, stąd urozmaiceniu ulegają wielkość i kształt. Dochodzą do odległości odmienne kierunki i orientacje, a zatem jej pojęcie staje się wyraźniejsze. Można rozpoznawać kształty po kierunkach, na które te kształty wskazują, można też bez końca zmieniać wzajemne rozmieszczenie kształtów. I stadium trzecie to przestrzeń trójwymiarowa. Poza te trzy wymiary wyobrażenia wzrokowa już nie sięga. Jej zakres, co oczywiste, może rozszerzyć jedynie konstrukcja intelektualna.

Do czynników, które wpływają na wyrażenie poczucia przestrzeni, Arnheim zalicza: linię, kontur, figurę i tło, które mają wpływ na widzenie głębi, a więc powstanie w świadomości wrażenia widzenia przestrzennego. Sam Arnheim określa to w sposób następujący: „Podstawowa zasada percepcji głębi wynika z prawa prostoty i mówi, że wzór wyda się trójwymiarowy wtedy, kiedy można go będzie widzieć jako rzut sytuacji trójwymiarowej, która okazuje się prostsza niż dwuwymiarowa”.¹

Wzór ten, jak uważa nasz autor, nie wyznacza jednak położenia wymiarze głębi. Jako rzut może przedstawiać figury lub części figur w każdej widocznej odległości od oka. Dlatego trzeci wymiar jest „drogą do wolności, która dopuszcza zmiany w imię uproszczenia struktury”.

Widzenie głębi jako czynnika sprawiającego wrażenie przestrzenności, oczywiście dla ludzi, ma szczególne znaczenie dla każdego artysty, w tym również dla fotografa, dla którego swoistość przedstawienia na fotografii, przynajmniej w przypadku klasycznego jej rozumienia, kiedy stanowi ona przedstawienie na powierzchni dwuwymiarowej przestrzeni trójwymiarowej.

To, co sumuje w pewien sposób elementy tworzące głębię, nazwał Arnheim gradientem, rozumiejąc przez to stopniowe zwiększanie lub zmniejszanie w przestrzeni i czasie jakiegoś charakterystycznego elementu postrzeżenia. Gradienty mogą tworzyć wrażenie głębi poprzez fakturę czyli zagęszczenie elementów w przedniej, a wycienieniem tylnej części przedstawienia. Wrażenie to można również uzyskać poprzez kontur. Najskuteczniej uświadamia nam znaczenie gradientów fakturowych np. fotografia kamienistej plaży. Często geometryczne rysunki konturowe o liniach zbiegających się zawierają największe gradienty przestrzeni.

Im wyraźniej widoczny jest gradient w kształtach, barwach czy ruchu, tym bardziej narzuca się efekt głębi. Wierność wobec fizycznego świata nie odgrywa tu decydującej roli. Im bardziej równomierny gradient, tym silniejszy efekt głębi. Jednym z najwcześniej odkrytych jest gradient wielkości. Dziecko intuicyjnie wyczuwa, że postać większa na rysunku będzie wyglądać tak, jakby była bliżej. Gradient wielkości łącznie z gradientem wysokości, korelującym głębię z odległością, jak pisze Arnheim, zanim zaspokoi wymagania przestrzenne, przechodzi długą drogę. Stopniowanie gradientu decyduje o postrzeganej głębi.

Ostre gradienty lubili artyści Baroku. I tu zwraca uwagę Arnheim, że w fotografii i filmie takie ostre gradienty można uzyskać za pomocą obiektywów o krótkiej ogniskowej.

Rozerwanie ciągłości gradientu spowoduje rozstęp czy przeskok w wymiarze głębi. Niektórzy malarze lub fotografowie lubią nadawać przestrzeni niemal namacalną ciągłość i wodzą naszym widzeniem bez żadnych przerw w głąb.

W innym miejscu swego dzieła, opisując perspektywę centralną, Arnheim dowodzi, że jej odkrycie jest związane z poszukiwaniem nowej możliwości scalenia przestrzeni oraz dążenia do obiektywnie poprawnych opisów rzeczywistości fizycznej.

Nasz autor twierdzi, że obraz, który jest możliwy do uzyskania na fotografii, jest zbliżony z regułąi perspektywy centralnej, jeśli sfotografuje się np. środowisko geometrycznie proste, np. wewnątrz kościoła. Metoda ta, jak ją nazywa — rzutu mechanicznego, odtwarza kontury każdego przedmiotu, dlatego też można jej użyć w celu uzyskania poprawnego rzutu zawiłych skrótów, występujących w postaci ludzkiej.

¹ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Warszawa, 1978, s. 251.

Nawiązując do myśli Arnheima, można zatem stwierdzić, że fotografia o wiele lepiej i dogłębniej odtwarza gradienty zawarte w postaci ludzkiej, stwarzając możliwość jej przestrzennego postrzegania (fakt ten bez fotografii wykorzystywano oczywiście w camerze obscura). Fotografii jednak Arnheim przypisuje możliwość rejestracji obrazu całkowicie bez udziału ręki.

Ciekawe, że odkrycie w okresie renesansu perspektywy centralnej nie traktuje Arnheim jako faktu ważnego dla twórczości, twierdząc, że w miejsce wyobrażeń twórczych pojawiło się nastawienie naukowe dające pierwszeństwo reprodukcji mechanicznej i konstrukcjom geometrycznym.

W innym miejscu stwierdza: „zasługą europejskich artystów i ich odbiorców jest, że mimo pokusy reprodukcji mechanicznej wyobrażenia przetrwały jako twór ludzkiego ducha”.

I dalej pisze Arnheim: „nawet w epoce fotografii maszyna nie wyparła wyobraźni, lecz wyobraźnia wprzęgła do służby maszynę”. Już z tego fragmentu jest widoczne, że Arnheim rozumie fotografię jako środek dla samoistnej wypowiedzi artystycznej.

Zwraca jednak uwagę na to, że pokusa mechanicznej wierności zawsze nęciła sztukę europejską. Niezwykle ważne i nośne intelektualnie są rozważania Arnheima na temat związków między perspektywą centralną a nieskończonością.

Arnheim stwierdza, że perspektywa centralna z jednej strony ukazuje świat scentralizowany, którego ognisko jest rzeczywistym punktem możliwym do dotknięcia przez obserwatora palcem. Z rosnącą głębią środek oddala się, „a w przestrzeni rozpostartej najszerzej, o stuprocentowej stałości, przesuwają się w nieskończoność”. Dotykamy zatem, jak pisze Arnheim, środka układu przestrzennego, wykreślony przez rysownika liniijką, jest on równocześnie punktem zaniku, który z definicji leży w nieskończoności, gdzie stykają się linie równoległe. Żadna z perspektyw, dwuwymiarowa ani izometryczna, nie podjęła problemu granic przestrzeni.

Przypomnijmy, że perspektywa dwuwymiarowa to perspektywa kształtu, wielkości a także kierunku.

Perspektywa izometryczna to perspektywa, która ujmuje całą materię i treść w zespoły linii równoległych, które pojawiają się z jednej strony, biegną przez przestrzeń obrazu po przekątnej i nikną na drugim końcu.

Dzieło takie nie ma środka, a pokazany w ten sposób świat, jak pisze Arnheim mija nas jak pociąg. Obie perspektywy założyły, że przestrzeń ciągnie się bez końca, zawsze namacalnie konkretna. Wprowadzając perspektywę centralną artysta po raz pierwszy miał wypowiedzieć się na temat istoty nieskończoności.

Centralność i nieskończoność od czasów starożytnych były pojęciami sprzecznymi.

Scentralizowany Świat z koncepcji Arystotelesa wymagał skończonego systemu sfer. Nieskończony Świat atomistów Demokryta i Epikura wykluczał możliwość jakiegokolwiek środka.

Wiek średni z ideą nieskończonego Boga i renesans z ideą nieskończonego świata uniemożliwiają pogodzenie tych dwóch koncepcji i sposobów jego przedstawiania. Świat scentralizowany sugeruje nam celowość, dodając do niedeformowanej przestrzeni zdarzenie trwające w czasie — czyli stanowiąc ukierunkowane następstwo wypadków. Świat trwania jest zatem w procesie stawania się — inicjując jak chce Arnheim nową koncepcję natury i człowieka. Koncepcję bliską, jak mi się wydaje, Whiteheadowskiej.

* * *

Całość tych rozważań, pożyteczna jak sądzę, dla uzmysłowienia sobie ważności koncepcji przestrzeni jako pola realizacji wizji artystycznej jest jednak szczególnie znikomą przydatną jako narzędzie dla pojęcia tego, co w sztuce najważniejsze — intymnego świata idei, którymi chce się podzielić z nami artysta. Jak bardzo łatwo rozpada się tworzony przez dyscyplinujących przekaz wizualny teoretyków obraz w zetknięciu z żywą materią sztuki przekonała mnie otwarta we wrześniu br. wystawa Christiana Boltańskiego — Revenir — w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Wystawa, której głównym bohaterem jest druga część hasła obecnego sympozjum — czas. Mimo dość teatralnego sposobu zainscenizowania swojej wystawy Boltański poprzez inteligentną i niezwykle sugestywną narrację uświadomił widzom fakt przemijania, nieodłącznie związany z ludzką naturą, filuternie jednak dosmakowany dwoma ważnymi momentami tworzenia par i zalotów ukazanych na sposób chińskiego teatryka cieni, mogącego również sugerować platońską wizję człowieka pozostającego w przestrzeni niedoskonałego świata jaskini. Świat człowieka będącego w nadziei, jak to wyraził autor (w krótkiej rozmowie ze mną) na odrodzenie, czy może nowe narodzenie i zaistnienie w wiosce symbolizującej trwałość i spójność więzi międzyludzkich trochę na sposób realizacji dążenia człowieka do osiągnięcia mitu o Nowej Arcadii.

Stworzony przez niego podział najważniejszych odniesień historycznych sztuki jako relacji do Boga, seksu i śmierci, mocno antropomorficzny przekonuje nas o tym, że nie sposób uciec w praktyce sztuki od faktu, iż artyści od tysiącleci mówią o ludzkiej kondycji, nie zmieniając istotowej funkcji sztuki, a jedynie formę i sposób jej wypowiedzi. Kategorie zatem czasu i przestrzeni pozostaną, obok podmiotu sztuki, podstawowymi, które będą stanowić o możliwości realizacji wizji artystycznej.

Co się bowiem zaczęło, skończyć się musi, przygoda zatem i zmagania artysty z czasem, w jakim przyszło mu żyć, i przestrzenią, na jakiej przyszło mu tworzyć, będzie trwać wiecznie.