

E.H. GOMBRICH

ARTĂ ȘI ILUZIE

**Studiu de psihologie
a reprezentării picturale**

În românește de D. Mazilu

POLIROM
2023

Cuprins

<i>Prefață la ediția I</i>	9
<i>Prefață la ediția a II-a</i>	13
<i>Prefață la ediția a III-a</i>	15
<i>Prefață la ediția a IV-a</i>	16
<i>Prefață la ediția a V-a</i>	17
<i>Prefață la ediția a VI-a</i>	18
Introducere. Psihologia și enigma stilului	29

Partea întâi

Limitele asemănării

1. Din lumină în culoare	55
2. Adevăr și stereotip	81

Partea a doua

Funcție și formă

3. Puterea lui Pygmalion.	109
4. Reflecții asupra revoluției grecești.	129
5. Formulă și experiență	156

Partea a treia

Contribuția privitorului

6. Imaginea din nori	187
7. Condițiile iluziei.	204
8. Ambiguitățile celei de-a treia dimensiuni	239

Partea a patra
Invenție și descoperire

9. Analiza viziunii în artă	285
10. Experimentul caricaturii	320
11. De la reprezentare la expresie	347
<i>Privire retrospectivă</i>	375
<i>Titlurile complete ale cărților citate uneori în formă prescurtată</i>	379
<i>Note</i>	381
<i>Lista ilustrațiilor</i>	415
<i>Indice</i>	429

De îndată ce examinăm arta pregreacă din acest punct de vedere, comparația obișnuită dintre modalitățile conceptuale ale artei copiilor și cele ale Orientului antic ne refuză orice ajutor. Din punctul de vedere al funcției, arta copiilor din vremea noastră constituie un exemplu cum nu se poate mai neclar. Motivele și scopurile pentru care copiii desenează sunt teribil de amestecate. Ei trăiesc în lumea noastră, unde imaginea și-a asumat încă de mult multiplele ei funcții: portretizarea, ilustrarea, decorarea, trezirea sau exprimarea emoțiilor. Copiii noștri au cărți cu poze și tot soiul de reviste ilustrate, ecranele cinematografului și televizorului, iar lucrările lor reflectă această experiență în mai multe feluri decât își dă seama specialistul în psihologie infantilă. Într-un „test cu mozaic” s-a acordat un punctaj ridicat unui copil care a folosit formele geometrice ale mozaicului pentru a reprezenta o vulpe, văzută din spate și cu ochii ațintiți asupra unui lucru din fața ei. Fără îndoială că soluția a fost ingenioasă și punctajul meritat, dar e foarte puțin probabil că acel copil a văzut vreodată o vulpe într-o asemenea atitudine. De bună seamă că văzuse cărți cu poze, iar una dintre ele i-a oferit de-a gata o schemă potrivită pentru adaptarea la mijloacele specifice mozaicului. Copiii fac astfel de tablouri pentru a se amuza, pentru a se grozăvi sau fiindcă mamele lor le dau ceva de lucru ca să stea cuminiți. Toată vremea ei își însușesc și adaptează standardele și schemele din lumea celor mari, deși se poate ca nu toți să fie sofisticați în aceeași măsură ca puștiul de patru ani al unui filozof german întrebat cu privire la desenele făcute de el: „Asta ce e?” – „Un vapor” – „Și mângălitura de colo?” – „Aia e artă”. Laudele câștigate din partea adulților prin asemenea „activități creatoare” îi conving, desigur, repede pe copii că e mai sănătos să fii nebunatic pe hârtie decât în viața de toate zilele. Dar însăși ideea acestei îngăduințe presupune credința că arta este un fel de rai al iluziilor deșarte, un tărâm al fantasmelor, unde putem visa în voie, adică tocmai acea credință care a provocat protestul lui Platon.

Cine vrea să studieze relația dintre formă și funcție într-un cadru contemporan ar face poate mai bine să părăsească arta copiilor și să treacă la contextul rigid al jocurilor. Căci aici scopul imaginii ori simbolului impune imaginației creatorului limite stricte. Scopul acesta cere un lucru înainte de toate: distincții clare. N-are nici un fel de importanță dacă suprafața tablei de șah e împărțită în pătrate albe și negre sau roșii și verzi, atâta vreme cât sunt bine diferențiate. La fel stau lucrurile cu culorile pieselor. În ce măsură piesele însele vor fi înzestrate cu trăsături distinctive depinde de regulile jocului. La jocul de dame, unde fiecare jucător n-are nevoie decât de două categorii de piese, ne putem face regine doar așezând o piesă peste alta. La șah trebuie să distingem mai multe categorii; totuși, nici un proiectant de piese de șah nu va fi preocupat de aparența reală a turelor sau a nebunilor, a cailor sau a regilor, ci numai de crearea unor trăsături distinctive clare, în stare să diferențieze net o piesă de cealaltă. Cu condiția respectării acestei diferențieri, poate da frâu liber imaginației în orice direcție vrea. Am ales exemplul cam forțat al jocurilor fiindcă el ne oferă posibilitatea de a cerceta diferențierea, crearea elementelor distinctive, fără intervenția problemei asemănării sau reprezentării. Dar mai cunoaștem în cultura noastră și alte contexte unde un anumit grad de „reprezentare” este admis în

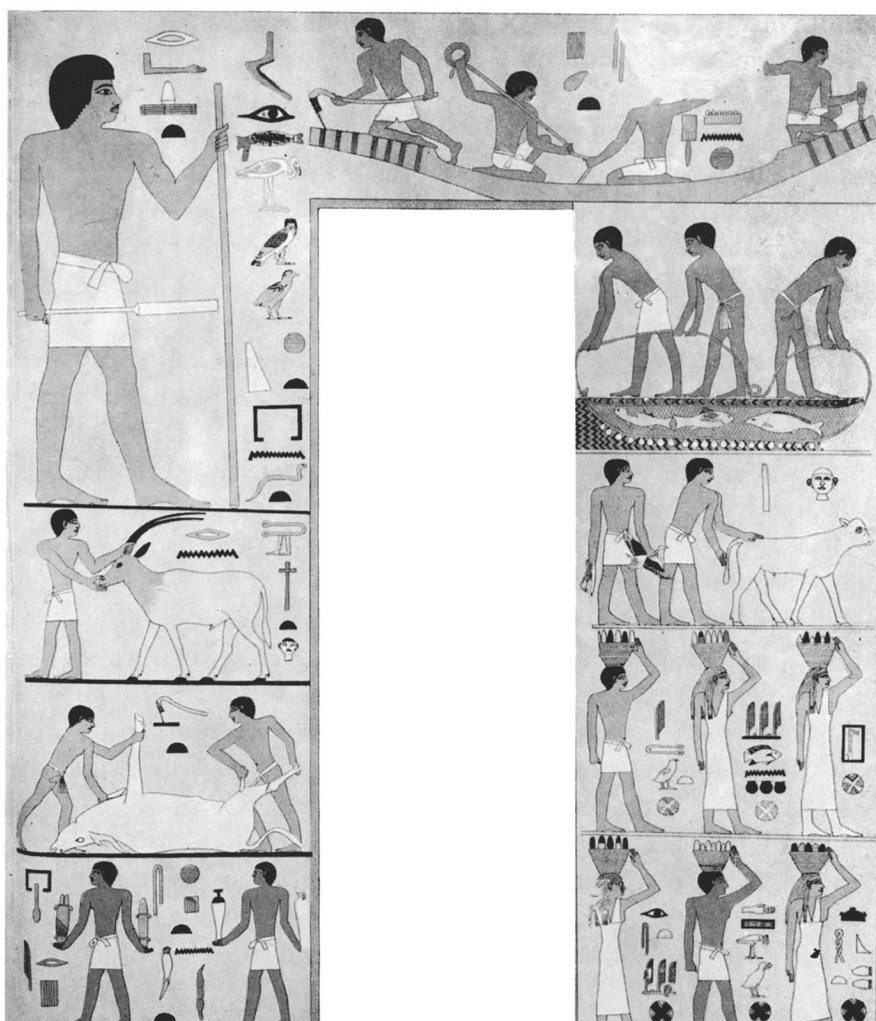
simbolică, fără a i se îngădui să tulbure claritatea noțională cerută de funcția respectivă. Hărțile sunt un exemplu. Cartograful va reprezenta de regulă apele prin albastru și vegetația prin verde. Acolo unde funcția hărții cere o distincție între câmp și pădure, el va introduce o nouă diferențiere în tonurile sale de verde și pentru păduri va alege nuanța mai închisă. Dar, dincolo de indicarea acestei deosebiri, este evident că tonurile „reale” ale fiecărui mediu nu-l vor interesa.

III

Cine citește analiza convențiilor egiptene întreprinsă de Schäfer va întâlni mult mai adesea referiri la asemenea reprezentări convenționalizate decât la arta copiilor. Așa, de pildă, pictorul egiptean folosea în mod distinct un cafeniu-închis pentru a reprezenta trupurile bărbaților și un galben-deschis pentru cele ale femeilor. Este limpede că în acest context nuanța reală a pielii persoanei portretizate conta pentru pictor tot atât de puțin ca și culoarea reală a fluviului pentru cartograf.

Tocmai din această pricină analizarea unui astfel de stil în termeni de „cunoaștere” și „vedere” sau „tactil” ca opus „opticului” nu pare să ne poată duce prea departe. Să fi știut îmbălsămătorul egiptean mai puține lucruri despre trupul omenesc decât sculptorul grec? Nu este oare cu puțință ca atât de frecvent descrisul caracter conceptual și diagramatic al imaginilor egiptene să aibă o legătură tot atât de strânsă cu funcția acestor imagini ca și cu ipotetica „mentalitate” a egipteanului? Ar fi ispititor să punem semnul egalității între această funcție și ideea de „creație” care a format preocuparea capitolului precedent. Dar poate am face bine să ne amintim că acest ideal nu poate supraviețui niciodată la suprafață, dacă se poate spune astfel, fără să fie modificat de asprele realități ale visurilor neîmplinite. Nici o credință în magie n-a anihilat vreodată dreapta judecată a omului; iar artistul egiptean știa fără nici o îndoială că în lumea aceasta el nu este un creator. Că această aspirație era mai superficială decât în alte culturi nu e cazul să ne îndoim. Oare nu s-a sugerat că marele Sfinx n-a fost conceput ca reprezentare a unei divinități, ci mai degrabă ca un paznic vigilent la locul lui firesc? Totuși, nu încapă îndoială că arta egipteană s-a adaptat multă vreme funcției de portretizare, prezentării de informații vizuale și memorării campaniilor militare și ceremoniilor. Prezentarea unei expediții în țara Pontului și a plantelor aduse din Siria de Tutmes al III-lea [51] este suficientă pentru a ne reaminti această posibilitate. Dar asemenea imagini vin să confirme interesul artiștilor egipteni față de elementele distinctive. Uneori se consideră paradoxal faptul că artiștii egipteni s-au dovedit a fi atât de fini observatori ai animalelor și ai raselor străine [78], în vreme ce se mulțumeau cu stereotipurile convenționale în privința chipului omenesc obișnuit. Însă din punctul de vedere al unei arte diagramatice, acest obicei pare mai puțin surprinzător. De câte ori diferența dintre specii devine importantă, schema e modificată pentru a admite distincția. Ceea ce poate crea confuzie în obiectul acestor discuții este numai cuvântul „observație”. Trebuie să fi

existat observatori foarte fini printre egipteni, dar observația slujește totdeauna unui scop. Egipteanul și-a încordat privirea pentru a prinde deosebirile dintre profiluri nubiene și profiluri hitite, știa cum să caracterizeze peștii și florile, dar nu avea motive să observe ceea ce nu i se cerea să exprime. Poate că numai Ikhnaton a cerut ca trăsăturile lui personale distinctive să fie înregistrate pe harta istoriei, însă chiar și trăsăturile lui au devenit un stereotip aplicat apoi la întreaga familie regală. Se recunoaște îndeobște că arta de la Tell el-Amarna este în ansamblu mai bogată în scheme și totodată mai flexibilă, dar astfel de rafinate diagramatice, oricât de izbitoare ar fi, nu îl vor înșela pe istoric, făcându-l să vorbească despre o revoluție naturalistă. Dacă ar proceda așa ar însemna să întunece efectele de cataclism ale „miracolului grec”.



85. Pictură murală din mormântul lui Ra-hotep, c. 2600 î.e.n.

Nu trebuie să uităm nici o clipă că arta egipteană o cercetăm cu o structură mentală derivată în întregime de la greci. Atâta vreme cât vom presupune că în Egipt imaginile au în cea mai mare parte aceeași semnificație ca în lumea postgreacă, ne vom limita la a le socoti mai degrabă copilărești și naive. Cercetătorii din veacul al XIX-lea au comis deseori această greșeală. Ei au descris reliefulurile și picturile din mormintele egiptene drept „scene din viața zilnică” a Egiptului. Dar de curând doamna Groenewegen-Frankfort a arătat, în cartea sa *Arrest and Movement*, că această descifrare obișnuită e datorată propriei noastre formații grecești. Suntem deprinși să privim toate imaginile ca pe niște fotografii sau ilustrații și să le interpretăm ca pe reflectarea unei realități concrete ori imaginare. Acolo unde am crede că vedem un tablou ce-l înfățișează pe proprietarul mormântului vizitându-și țărani de pe domeniul său [85], poate că egipteanul a văzut două scheme distincte – cea a răposatului și cea a țărănilor la lucru. Aproape că n-au nimic de-a face cu o realitate trecută; ele întru-chipează o prezență activă: răposatul „supraveghind” munca pe pământurile sale.

Funcția precisă a unor astfel de imagini ce străjuiesc locul de îngropăciune al celor puternici rămâne încă obiect de speculație. Cuvântul „magie” explică prea puțin lucru într-un asemenea context. Dar poate că însuși caracterul artei egiptene, cu marea importanță acordată lizibilității clare, ne va oferi un indiciu în stare să ne ajute să vedem interacțiunea dintre formă și funcție în arta egipteană.

Probabil cea mai veche reprezentare a unui pictor la lucru provine dintr-o cameră mortuară egipteană din Regatul Vechi. E vorba de figura nobilului Mereru-ka, înfățișat stând la șevalet lângă intrarea în mormântul său de la Sakkarah și pictând hieroglifile pe un panou [86]. Hieroglifile sunt semnele celor trei anotimpuri egiptene – vremea inundației, vremea încolțitului și vremea secetei. Nu cunoaștem scopul acestei neobișnuite reprezentări, dar s-a constatat că în altă parte, în ciclul de picturi dintr-un templu, aceleași hieroglifile ale anotimpurilor sunt întovărășite de ilustrații ale ocupațiilor tipice din timpul anului, cum ar fi semănatul și secerișul. Astfel s-a ivit de la sine ipoteza că Mereru-ka, în solemnă sa acțiune de a înfățișa anotimpurile pe pereții propriului mormânt, a explicat ceea ce era implicit în toate ciclurile mai vechi găsite în morminte și care înfățișau ciclul anual în muncile agricole. În bogatul mormânt al lui Mereru-ka se află numeroase scene ce ar putea fi interpretate în același mod și nu putem decât să presupunem pentru ce a vrut să le adauge și această redare simbolică. În acest context este poate important faptul că ciclul din mormântul său e neterminat. Este oare posibil să fi fost aleasă, pentru completare, această metodă mai concisă spre a se substitui obișnuitului ciclu complet? S-ar putea să nu aflăm niciodată; dar ceea ce pare probabil e că ciclurile de tablouri și hieroglifile, reprezentările și inscripțiile le păreau egiptenilor mult mai ușor de schimbat între ele decât ni se par nouă. Și de data aceasta tot doamna Groenewegen-Frankfort este cea care a arătat limpede caracterul pictografic al așa-ziselor „scene din viața de toate zilele” rediate pe zidurile mormintelor: „Ele se cer «citite» astfel: strânsul recoltei presupune aratul, semănatul și secerișul; creșterea vitelor presupune treceri prin vad și mulsoare... succesiunea scenelor este strict conceptuală, nu narativă, și nici scrierea ce însoțește scenele nu îmbracă un caracter dramatic. Semnele, remarcile, numele, cântecele și

exclamațiile menite să illustreze acțiunea... nu fac legătura între evenimente și nu le explică dezvoltarea; sunt expresii tipice aparținând unor situații tipice”.



86. Mereru-ka pictând anotimpurile, c. 2300 î.e.n., relief

Doamna Groenewegen-Frankfort trage concluzia că „redarea unui eveniment tipic atemporal înseamnă în același timp o prezență atemporală și un izvor de desfătare pentru răposat”. Dar, dacă cei care văd în redările pictografice ale succesiunii anotimpurilor originea acestor scene tipice au dreptate, analiza doamnei Groenewegen-Frankfort poate căpăta încă și mai mare pondere. Căci unde s-ar putea ca re-prezentarea ciclului anual în imagini simbolice tipice să devină mai bogată în semnificații decât pe pereții unui mormânt menit să asigure eternitatea celui pe care îl străjuiește? Dacă în felul acesta ar câștiga posibilitatea să „vegheze” perpetua revenire a anilor, scurgerea timpului care le înghite pe toate n-ar mai avea nici o influență asupra lui. Meșteșugul sculptorului ar anticipa și ar perpetua ciclul total al timpului, iar răposatul ar avea astfel puțința să vegheze veșnic asupra-i, în acel prezent atemporal despre care vorbește doamna Groenewegen-Frankfort. În cadrul unei asemenea concepții asupra reprezentării, „creația” și „înregistrarea” s-ar contopi. Imaginile ar reprezenta ceea ce a fost și ceea ce va fi de-a pururi și le-ar reprezenta contopite, așa încât timpul s-ar opri în loc în simultaneitatea unui prezent imuabil.

O ramuri, fericite ramuri! frunzișul vostru totdeauna
 Îl veți păstra și primăverii voi nu veți zice bun-rămas!
 Ferice cântăreț! Din fluier doinești mereu și nou întruna
 E-al fluierului dulce glas”.

Adresându-se imaginilor de pe o urnă grecească, Keats afla o dulce melancolie în contrastul dintre neschimbătoarea împărăție a artei și iremediabila evanescență a vieții umane. Pentru egiptean, nou-descoperita veșnicie a artei ar fi putut foarte bine oferi promisiunea că forța ei de a reține și de a păstra în imagini strălucitoare putea fi folosită la înfrângerea acestei evanescențe. Poate că nu numai calitatea sa de creator de „capete substituie” și de alte sălașuri pentru „ka” îl îndrituia pe sculptorul egiptean să revendice faimoasa denumire de „unul care păstrează în viață”. Imaginile lui țeseau o vrajă în stare să asigure veșnicia. Desigur, nu concepția noastră despre veșnicie, care se extinde până la infinit, în trecut și în viitor, ci mai degrabă acea concepție antică despre timpul implacabil pe care o tradiție mai nouă îl întruchipa în faimoasa „hieroglifă” a șarpelui ce-și mușcă propria coadă. Este limpede că o artă „impresionistă” n-ar fi putut niciodată sluji o astfel de viziune. Numai deplina întruchipare a tipicului în forma sa cea mai durabilă și mai neschimbătoare putea să asigure validitatea magică a acestor pictografii în ochii „veghețorului” înzestrat cu puțința de a-și vedea atât trecutul, cât și eternul viitor smuls din curgerea timpului.

IV

Nu s-ar putea imagina un contrast mai flagrant față de această încredere în farmecele artei decât următorul pasaj din opera unui contemporan mai vârstnic al lui Platon, Euripide, în care acesta vorbește tot despre o sculptură funerară. Când Alceste e pe moarte, îndureratul ei soț Admet îi vorbește despre lucrarea pe care o va comanda pentru a-și alina jalea:

În patul nunții așeza-voi trupul tău,
 făcut de mâna unor meșteri iscusiți,
 am să mă-nchin și-am să-l cuprind la piept
 rostindu-ți numele, crezând c-o-mbrățișez
 pe draga mea soție, chiar de nu vor fi
 decât desfătări de gheață!
 Dar o să-mi alin prin ele-mpovărarea sufletului meu...

* John Keats, „Oadă la o urnă grecească”, în *Versuri*, în românește de Aurel Covaci, cuvânt înainte de Edgar Papu, Editura Tineretului, București, 1969 (n.red.).