

# Mateusz Salwa

---

## Louis Marin o "Trompe-l'oeil" - glosa

---

Sztuka i Filozofia 26, 27-36

---

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Mateusz Salwa*

## LOUIS MARIN O *TROMPE-L'OEIL* – GŁOSA

*GLOSE: s.f. 1) Interprétation qu'on fait mot à mot d'un auteur en une autre langue (...)*<sup>1</sup>

Krótki tekst Marina – sam będący głosą do innego artykułu – podejmuje temat, który jak żaden inny nadaje się do rozważań (szczególnie tych wyrosłych na gruncie francuskiej filozofii) nad istotą i funkcjonowaniem reprezentacji. *Trompe-l'oeil* jest bowiem tym specyficznym gatunkiem malarskim – wyrosłym z ducha kultury francuskiego Oświecenia (sam termin ukuty został około 1800 r.) – który, jak sama nazwa wskazuje, łądzi, oszukuje oko tak doskonale, że widz zapomina, iż ma do czynienia jedynie z dwuwymiarowym obrazem uczynionym ręką malarza – kopia kopii, jak by powiedział Platon – i wyciągając rękę, spodziewa się poczuć miękkość pierza, chłód kieliszka, gładkość owocu. W tym miejscu od razu nasuwa się konieczność drobnego sprostowania o charakterze historycznym. Termin *trompe-l'oeil* jest stosowany na oznaczenie bardzo konkretnego gatunku malarskiego, martwej natury namalowanej, by tak rzec, hiperrealistycznie. *Trompe-l'oeil* niewątpliwie należy do malarstwa iluzjonistycznego – będącego przedmiotem analiz Marina – jest jednak zaledwie małym jego wycinkiem. Rozszerzenie zakresu terminu nie stanowi wady Marinowskich analiz, które mimo dbałości o historyczne szczegóły mają ambicje ponadhistoryczne, a raczej ahistoryczne. Niemniej nie jest ono pozbawione znaczenia. Ujęcie *trompe-l'oeil* w kategoriach obrazu historycznego (takiego, który opowiada jakąś historię – w tym sensie może to być Zwiastowanie, freski w kościele czy dekoracja ścian w Wersalu) wynika, jak się zdaje, przede wszystkim z samych zainteresowań Marina. Był on badaczem, który studiując semiotyczne aspekty malarstwa, kładł nacisk na relacje między nim a językiem: „(...) jak napisać dyskurs, który by nie był dyskursem o obrazie lecz który byłby transpozycją (przekładem [*translation*], przelaniem [*transversion*]) na

---

<sup>1</sup> Cyt. za: L. Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris 1993, s. 7.

język tego dyskursu, który kryje sam obraz, zakładając, że obraz kryje jakiś dyskurs”<sup>2</sup>. Obraz opowiada jakąś historię, coś w/na nim się dzieje, mimo że ukazywana przez obraz chwila jest zamrożona, król wyciąga rękę w wiecznym, nigdy niespełnionym geście – owo wieczne „teraz” jest ceną, którą reprezentacja płaci za to, by móc zaistnieć<sup>3</sup> – to przedstawiony moment implikuje zarówno pewne „przed”, jak i pewne „po”. Horyzont reprezentacji wykracza poza przedstawienie. Taką rozciągłością *trompe-l’oeil* nie może się poszczycić. W nim bowiem reprezentacja ogranicza się do tego, co ukazane na obrazie – nie ma żadnego „przed” i żadnego „po”, na których martwa natura mogłaby być rozpięta. Gwóźdź, na którym przeważnie wisi martwa, upolowana zwierzyna, jest tym kołkiem terażniejszości, o którym pisał F. Nietzsche. To, co jest przedstawione, nie wykonuje żadnego gestu, żadnego ruchu, który należałoby utrwalić i który można by zinterpretować jako nośnik jakiegoś znaczenia. O ile obrazom historycznym (tym najwyższym stojącym w akademickiej hierarchii tematów) można zadawać pytania – sam Marin pyta, przede wszystkim, o władzę – o tyle martwej naturze (najniżej w hierarchii stojącemu tematowi) takiego pytania nie sposób zadać: po pierwsze, ciężko zadawać pytania najzwyczajszym w świecie, banalnym przedmiotom (wanitatywna symbolika holenderskich martwych natur jest dołączona do obrazów, a nie włączona w nie, a pisanie o niej to „dyskurs o obrazie”, a nie „dyskurs obrazu”); po drugie, nie można oczekiwać odpowiedzi, ponieważ przedmioty te są martwe. Marin pisze tak: „Cóż znaczy przedstawiać, jeśli nie dawać obecność nieobecnemu przedmiotowi, uobecniać go jako nieobecny, opanować jego utratę, jego śmierć poprzez własne przedstawienie (...)”<sup>4</sup>. Uobecnianie tego, co nieobecne, ukazywanie żywym tego, co już nie żyje, jest tą siłą *admodum divina*, o której w XV w. pisał Alberti i na którą zwraca uwagę sam Marin<sup>5</sup>. *Trompe-l’oeil* nie tylko nie opowiada żadnej historii, jest ahistoryczny, a ponadto bierze czas w nawias – to, co przedstawione, jako martwe, nie podlega już jego upływowi – lecz prezentuje samą śmierć (koniec historii). Oto, co pisze Marin o dziele Caravaggia: „Głowa meduzy, która zbliża

<sup>2</sup> L. Marin, *Détruire la peinture*, Paris 1997, s. 138.

<sup>3</sup> L. Marin, „A propos d’un carton de Le Brun: le tableau d’histoire ou la dénégation de l’énonciation”, *Documents de Travail et pré-publications*, luty 1975, nr 41. Université di Urbino, seria F, s. 7.

<sup>4</sup> Wszystkie cytaty, jeśli nie jest podane inaczej, pochodzą z tekstu „Przedstawienie i pozór” (tłum. P. Mościcki) zamieszczonego w niniejszym numerze *Sztuki i Filozofii*.

<sup>5</sup> L. Marin, *Des pouvoirs...*, op. cit., s. 11–13.

się do granicy *trompe-l'oeil*: A zatem dlaczego Meduza? Bowiem jest to obraz dekapitacji, nie ikoniczne opowiadanie w pierwszej kolejności, lecz sama dekapitacja, ponieważ obraz, sam w sobie, odciętą głową”<sup>6</sup>.

*Trompe-l'oeil* nie posiada boskiej mocy dawania życia temu, co umarłe – martwa natura (mimo że przedstawiona jak żywa) jest ukazana jako martwa. Utrata w przedstawieniu nie jest „opanowana”, a jedynie uświadomiona. Jaką zatem historię może opowiedzieć wisząca zastrzelona kaczka... Byłam, kim jesteś, będziesz, kim jestem? Jedyne pytanie, jakie można postawić *trompe-l'oeil*, dotyczy bycia. Odpowiedź zaś może brzmieć bardzo po platońsku: jestem i nie jestem.

*Trompe-l'oeil*, dając tak dwuznaczną odpowiedź, kieruje uwagę na siebie samego, nie interesuje go władza, nie interesuje go wywieranie wpływu na widza (nie oznacza to, że go zaniedbuje, wręcz przeciwnie, wciąga go w swą bezinteresowną grę). Nie ma w nim perspektywy, tego „instrumentu oraz ośrodka przyjemności i władzy”, nie ma głębi, na którą można by spojrzeć z boku, zawładnąć nią, opuszczając własny, wyznaczony przez prawa perspektywy punkt widzenia po to, by stać się okiem teoretycznym. Nie można przez to spojrzeć na obraz z boku i przemienić „głębi widzialności” w „lateralność odczytywalności”<sup>7</sup>. W *trompe-l'oeil* nie ma wreszcie żadnego złożonego układu spojrzeń, które dla Marina tak często wyznaczają klucz lektury, szkielet samego przedstawienia – martwa kaczka niczego nie może ujrzeć.

Z tych wszystkich, wyżej wymienionych, powodów autor *Przedstawienia i pozorów* nie interesuje się samym *trompe-l'oeil*, ale raczej malarstwem iluzjonistycznym (stąd może on sformułować myśl, na którą niekoniecznie należy się godzić: „(...) samo istnienie *trompe-l'oeil* łamiącego reguły gry perspektywicznej nieustannie intryguje i otwiera obszar nowych pytań o tę przyjemności i władzę”. Z drugiej jednak strony w tym tekście pojawia się kilka uwag kluczowych dla zrozumienia fenomenu *trompe-l'oeil*.

Cóż to zatem jest ów *trompe-l'oeil*? Najkrótsza definicja brzmi – obraz, który jest tym, czym nie jest. Jest to taki rodzaj reprezentacji ikonicznej, w której widz ma wrażenie – jest (fałszywie) przekonany – że to, na co patrzy nie jest obrazem, lecz samym przedmiotem przedstawionym na tym obrazie. Bez wątplenia największy chyba autorytet w historii sztuki zajmujący się iluzją, E. Gombrich, twierdzi, że zwrócone do widzów przed obrazem pytanie o ich przekonania na temat tegoż obrazu,

<sup>6</sup> L. Marin, *Détruire...*, op. cit., s. 146.

<sup>7</sup> L. Marin, „A propos...”, op. cit., s. 17.

jest pytaniem źle postawionym. Przypomnijmy jednak w tym miejscu powszechnie znaną anegdotę o malarzu, który tak udatnie, tj. złudnie, namalował zasłone zakrywającą obraz, że jego kolega po fachu poprosił o jej odsłonięcie – zapytajmy też: gdyby nie był przekonany, że kotara zasłania obraz, czy poprosiłby o jej rozsuniecie? Czy zatem ma rację Marin, pisząc: „efekt przedstawienia (...) nie polega na tym, żeby *uzyskać wiarę* w obecność samej rzeczy (...)”? Starożytną anegdotę można odczytać jako dyskurs obrazu – ujęcie słowami wizualnej siły, mocy obrazu.

*Trompe-l'oeil* jest zatem reprezentacją, która funkcjonuje jako substytut swego modelu – substytucja ta ma charakter dwutaktowy: pierwszy takt – obraz zastępuje rzecz (widz patrzy na wizerunek, a nie na model), drugi takt – rzecz zastępuje przedmiot (widz jest przekonany, że patrzy na model, a nie na wizerunek). Oddajmy głos Marinowi:

Bycie obrazu, jednym słowem, byłoby jego siłą; ale jak pomyśleć ową „siłę”? Jak ją rozpoznać? (...) Czymże jest re-prezentowanie, jeśli nie prezentowaniem na nowo (...), lub w zastępstwie...(...)? Przedrostek *re-* nadaje temu terminowi walor substytucji. Coś, co było obecne (*présent*) i już nie jest, jest teraz reprezentowane (*représenté*). Na miejscu czegoś, co jest obecne gdzie indziej, tutaj oto obecne to, co dane: obraz? W miejscu reprezentacji zatem, to, co nieobecne w czasie lub przestrzeni albo raczej to, co inne (*un autre*) – to, co zastępuje to inne innego (*un autre de cet autre*) – znajduje się zamiast niej<sup>8</sup>.

*Trompe-l'oeil* zatem nie wyczerpuje się jedynie w ukazywaniu swego innego (tego, czego jest wizerunkiem), nie dokonuje samozatarcia na rzecz modelu, lecz podkreśla swą autonomiczność – przeciwstawia się platońskiemu potępieniu sztuki: racji swego bytu nie musi szukać jedynie w tym, co przedstawia, lecz również w samym sobie. To, dzięki czemu zachodzi substytucja, to, w/na czym uobecnianie jest to, co nieobecne, to właśnie sam obraz użyczający siebie swemu innemu. Stosunek władzy, by metaforycznie odwołać się do ulubionej dziedziny Marina, zostaje, jeśli nie odwrócony, to przynajmniej zachwiany – już nie model rządzi swym wizerunkiem, lecz wizerunek swym modelem.

Władza jest władzą tylko w reprezentacji, którą sobie daje i dzięki niej. Władza jest efektem reprezentacji. Reprezentowanie również nie odsyła do władzy, która by je poprzedzała i która by była w stosunku do niego transcendentna, tak jak nie odsyła do wydarzenia, które by było jego odniesieniem. *Re* reprezentowania nie odsyła do żadnej obecności, którą miałyby przywoływać: ono tworzy ową obecność jako reprezentację<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> L. Marin, *Des pouvoirs...*, op. cit., s. 10–11.

<sup>9</sup> L. Marin „L'inscription de la mémoire du Roi; sur l'histoire métallique de Louis XIV”, *Documents de Travail et pré-publications*, styczeń 1980, nr 90, Università di Urbino seria F, s. 15.

Marin kładzie silny nacisk na kwestię (nie)materialności obrazu. Pisze o jego spektakularności i spekularności. Obraz jest spektakularny, ponieważ jest uciechą dla oczu, spektaklem, w którym rozgrywa się pewna historia. Czy *trompe-l'oeil* jest zatem spektaklem? Żadna historia oka nie przykuwa, nic się nie dzieje – cisza i spokój. Paradoksalnie, martwej naturze bliżej jest nie do spektaklu, lecz do *tableau vivant* (!) – inscenizacji, w której aktorzy przedstawiają określony obraz (kopia kopii kopii – jak zapewne powiedziałby Platon – z tą różnicą jednak, że staje się ona wtórnym modelem obrazu – na podstawie wizerunku odtworzone jest to, co ukazane – aktorzy odtwarzają pierwotne ustawienie modeli) – *tableau vivant*, w którym nikt nie może drgnąć, a każdy czuje przedsmak tego, co go czeka po śmierci. Obraz jest też spekularny – jest lustrem. Dodajmy na marginesie, że to Leonardo da Vinci najczęściej porównywał obraz do lustra, i ten sam Leonardo – jak pisze Vasari – namalował głowę meduzy tak wiernie, że aż przestraszył własnego ojca. Obraz na swej powierzchni odbija świat, lecz tak jak lustro jest przezroczysty. „Właśnie niewidzialność powierzchni-podłoża jest warunkiem możliwości dla widzialności świata przedstawionego. Przezroczystość jest teoretyczno-techniczną definicją plastycznego ekranu przedstawienia”. Wyparcie się samego siebie jest kolejnym ruchem *trompe-l'oeil*, przychodzącym po wyparciu się swego modelu. To, co wytworzone przez zastąpienie modelu teraz z kolei zastępuje sam obraz – jak *tableau vivant*. Jak pisze Marin: „(...) obecność wydarzenia przedstawionego zastępuje proces prezentującego wytwarzania”<sup>10</sup>. Prześledźmy raz jeszcze perfidną drogę *trompe-l'oeil* wodzącego nasze zmysły na pokuszenie: I takt – reprezentacja zastępuje model, martwą naturę (widz patrzy na obraz, a nie – przedmiot); sam wizerunek staje się autonomiczny; wytwarza to, co przedstawia; II takt – układ „refleksyjno-odbijający” dokonuje samozatarcia (widz [myśli, że] patrzy na przedmiot, a nie – obraz); dzięki „denegacji” (do tej kwestii jeszcze powrócimy) zanika przedrostek „re”, reprezentacja staje się prezentacją, tj. *tableau vivant*.

Sam *trompe-l'oeil* jest zatem rozpięty między jednym biegunem, a drugim – nieustannym wahaniem się między prawdą śmierci i symulacją życia. Dla Marina każdy obraz – nie tylko iluzjonistyczny – opowiada tyleż o tym, co sam ukazuje, co o sobie samym. Każde malarskie dzieło jest „samoświadome” – jest układem „refleksyjno-odbijającym”. W tym zatem kryje się siła *trompe-l'oeil*: wprawić w ruch kolistość iluzjonistycznej reprezentacji (*faire voir* – podobnie jak słynny obraz C.N. Gijs-

<sup>10</sup> L. Marin, „A propos...”, op. cit., s. 19.

brechta przedstawiający swe własne odwrocie, podobrazie i zapraszający do niekończącego się zagładania na drugą stronę) i jednocześnie o niej opowiedzieć, pozwolić ją odczytać (*faire lire*).

Powróćmy do kwestii przekonania – wyciągamy rękę po dynię czy nie? Marin za Charpentratem odpowiada – nie: „przed portretem wiernym «aż do złudzenia»... nikt nigdy nie da się zwieść”. Przed portretem nie, ale przed wizerunkiem martwej kaczki? W pierwszym momencie złudzenie jest nieodparte! W *trompe-l'oeil* nie tylko zasada substytucji ma charakter pętli, kolista jest sama gra z widzem, który wpada w pułapkę i daje się zwieść – wychodzi z niej – wpada... – wychodzi – wpada... Z samej swej istoty *trompe-l'oeil* zakłada konieczność bycia rozpoznany jako *trompe-l'oeil par excellence*. Ma on być bowiem nie kłamstwem czy fałszerstwem, a jedynie udawaniem – urok, czar to, że „obserwator podziwia przedstawienie, ale *trompe-l'oeil* go zadziwia” wynika tylko i wyłącznie stąd, że jest obrazem – jak mówi Marin, *un moindre être*<sup>11</sup> – który jest tym, czym nie jest. Nie jest zatem tak, jak pisze Marin: „(...) *trompe-l'oeil* wyczerpuje się w swych efektach; pozór jest jedynie ich sumą”.

Cykliczność ulegania/uświadamiania jest analogiczna do dwóch taktyk reprezentacji. Samozatarcie nie może być ostateczne, jest bowiem równoznaczne z samounicestwieniem się. *Trompe-l'oeil* ma być podziwiany za bycie *trompe-l'oeil*, a nie czymś innym – tym sposobem wyjściowe zachwianie poziomów rzeczywistości (nie wiadomo, co jest prawdziwe, a co nie) zostaje zlikwidowane – obraz jest obrazem, wizerunek – wizerunkiem. To śmierć jest autentyczna, a nie symulacja życia, kaczka jest przedstawiona nieżywa (mimo że jak żywa), a nie żywa (choć jak nieżywa). *Trompe-l'oeil* zatem musi wahadłowo zmieniać swój status – przedrostek *re* nie oznacza w takim wypadku tylko zastępowania, ale właśnie wielokrotne przechodzenie od reprezentacji do prezentacji i z powrotem – „pozór, *trompe-l'oeil*, odwrócenie władzy przedstawienia przeciw niej samej”. Tak właśnie można rozumieć słynną definicję iluzji estetycznej S.T. Coleridge’a, *wishful suspension of disbelief* (dobrowolne zawieszenie niewiary) – po pierwsze, warto zwrócić uwagę na fakt, że pojawia się tu termin *belief* (wiara, przekonanie), na co pewnie Marin by się nie zgodził, po drugie zaś, warto zauważyć, iż owo „zawieszenie niewiary” to nic innego jak dobrowolne pominięcie *re* w reprezentacji.

<sup>11</sup> L. Marin, *Des pouvoirs...*, op. cit., s. 10.

Można się zastanowić, czy *trompe-l'oeil*, bardziej niż paradygmat „otwartego okna” Leona Battisty Albertiego, przez które widać naturę – „ekran przedstawieniowy jest oknem, przez które oglądający człowiek ogląda scenę przedstawioną na obrazie jakby widział scenę w «rzeczywistym» świecie” – nie odpowiada schemat *camera obscura*. W tym pierwotnym aparacie fotograficznym widz patrzący na „ekran przedstawieniowy” nie widzi przedmiotów znajdujących się za ekranem, lecz przed nim. Ekran nie stanowi przezroczystej płaszczyzny per-spektywy, widzenia przez, lecz jest nieprzezroczysty, podstawią się na miejsce przedmiotu. W schemacie perspektywy proces widzenia jest zapośredniczony przez tafelę okna Albertiego, ale jednak widz przez (!) nią widzi same przedmioty. W *camera obscura* widz przez płaszczyznę przedstawienia nie widzi niczego, widz dostrzega przedmioty na (!) niej. Marin pisze jeszcze tak: „«czarny» obraz jest przedstawioną przestrzenią, która wyrzuca poza siebie, aż na powierzchnię przedmioty, które malarz chciał w niej namalować”. Czyż czerń wnętrza *camera obscura* nie odpowiada lepiej temu opisowi niż przezroczystość okna? Wcześniej można znaleźć, co następuje: „skandal teoretyczny *trompe-l'oeil* polega na uchwyceniu spojrzenia (...)”. Czyż oko ludzkie nie funkcjonuje jak *camera obscura*? Dodajmy jeszcze, że jedno z pierwszych zdjęć uczynionych jeszcze bardzo prostą formą aparatu fotograficznego do złudzenia przypominało malarską martwą naturę, której odmianą jest właśnie *trompe-l'oeil*. Świat w/na nim przedstawiony rozciąga się przed nim, a nie za nim.

Gdy mowa o *trompe-l'oeil*, nie można uciec od kwestii *mimesis*. *Trompe-l'oeil* bowiem korzysta z *mimesis* – „w pewnym sensie *trompe-l'oeil* (...) pochodzi z domeny *mimesis*” – to, co przedstawia jest zawsze konkretnym przedmiotem, który można w/na nim rozpoznać. *Mimesis* nie jest jednak tą, o której Marin tak pisze: „Imitację dobrze zdefiniowano w okresie klasycznym, jako sztukę łudzenia oczu”. Musi istnieć jakaś różnica między *mimesis* „zwykłą” i taką, która łudzi – nie każdy obraz to *trompe-l'oeil*! Sam Marin zauważa: „Imitacja przedstawieniowa utrzymuje w istocie dystans między kopią i modelem”, a przecież w *trompe-l'oeil* nie dość, że role „kopii” i „modelu” ulegają rozchwianiu, to na dodatek dzięki mechanizmom substytucji dystans przestaje istnieć – temu też ma służyć hiperrealistyczne wykonanie (nieżywa kaczka jak żywa). „*Trompe-l'oeil* lub *mimesis* w nadmiarze” – sformułowanie to sugeruje różnicę ilościową, *trompe-l'oeil* to wzmożona imitacja. Ta pobrzmiwająca Gadamerowską myślą idea jest słuszna, z tą jednak różnicą, że ilość przechodzi w jakość, a *trompe-l'oeil* od *mimesis* różni się jakościowo,



tzn. korzysta z niej, ale jest czymś innym, jest *mimesis* inaczej (zastąpienie innym innym). Po to, by przedstawienie było mimetyczne, nie jest konieczny żaden mechanizm substytucji – wystarczy wiedzieć, że Crivelli na swym obrazie namalował dynię, nie trzeba namalowanego przez Crivellogo warzywa brać za samą, prawdziwą dynię. „Nie należy mylić efektu rzeczywistości z efektem obecności”. W tym sensie nie można też stwierdzić, że „*trompe-l'oeil* gwałci reguły gry” – on ma swoje reguły, inne niż *mimesis* i to dzięki nim możemy dostrzec samą reprezentację, to dzięki nim możemy napisać dyskurs reprezentacji, a nie dyskurs o reprezentacji. W tekście Marina daje się odczuć pewna nostalgia za stałością *mimesis*, której *trompe-l'oeil* jest pozbawiony. Lecz cóż z tego, że „nasza fascynacja trwa tylko przez moment, nasze zdumienie jest efemeryczne”, a my „rzeczywiście nie zganiamy ręką muchy, nie wycieramy kropli wody na płótnie”, skoro wewnątrz reprezentacji otwiera się właśnie w *trompe-l'oeil*.

W *Przedstawieniu i pozorze* pojawia się również termin „denegacja”, który w innym miejscu jest tak wy tłumaczony: „Jest to proces, w którym podmiot przedstawienia, wpisując w obraz szczególne znaki swego przedstawiania, przekazuje znak ikoniczny, który widocznie neguje odniesienie tego, co przedstawione do wytwórczej pozycji podmiotu”<sup>12</sup>. Innymi słowy, reprezentacja zaciera ślady podmiotu, który ją wytworzył (w ujęciu Marina chodzi przede wszystkim o perspektywę malarską). W *trompe-l'oeil* zachodzi ten proces nie tylko dlatego, że perspektywa przy malowaniu tych specyficznych martwych natur jest zbędna, lecz także dlatego, że hiperrealistyczny styl malowania jest stylem bezosobowym – wszelkie indywidualne cechy pędzla danego artysty są wyeliminowane na rzecz stwarzania złudnego wyglądu. Cały proces reprezentacji podporządkowany jest przedmiotowi, jest zobiektywizowany. Przytoczmy raz jeszcze Marinowskie sformułowanie „obecność wydarzenia przedstawionego zastępuje proces prezentującego wytwarzania”. *Trompe-l'oeil* jest dziełem rąk ludzkich i jako taki jest subiektywny, ale też

daje przykład ontologicznej operacji, w której wytwórcza myśl o idei staje się samą rzeczą, której to reprezentacją jest idea i w której trzy bieguny relacji reprezentacji, przedmiot, tj. odniesienie, idea, tj. jego znak, podmiot idei, tj. jej źródło i przeznaczenie, identyfikują się, kondensują w jednej jedynej obiektywnej rzeczywistości, w jej znaku, idei i podmiocie<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> L. Marin, „A propos...”, op. cit., s. 13.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 19.



G.N. Gijbrechts, *Martwa natura*

Wniosek z tego taki, że *trompe-l'oeil* staje się po kartezjańsku rozumianą ideą przedmiotu (stąd inny status ontologiczny przedmiotu na „wejściu” i „wyjściu” tego procesu) i podobnie jak ona nie tylko reprezentuje, ale jednocześnie prezentuje (przedstawia) ten przedmiot umysłowi. Wyrażna i klarowna idea nie myli oka umysłu, podobnie *trompe-l'oeil* nie musi wprowadzać nikogo w błąd, jednak, podobnie jak w malarstwie, idei można błędnie przypisywać rzeczywistość, brać ją błędnie za ideę czegoś, co w rzeczywistości jest inne lub co w ogóle nie istnieje.

W denegacji *trompe-l'oeil* można niechybnie dostrzec też Hegłowską dialektykę pozoru – sztuka jest przecież pierwszym krokiem na drodze do znoszenia inności przyrody. Martwa natura jest naturą, którą Duch sam sobie przedstawia w dziele sztuki.

Kończąc ten krótki komentarz do tekstu Marina, wypada zauważyć jedno. Marin w swoich pracach zajmuje się obrazem (*image*) w ogóle, *trompe-l'oeil* jest dlań szczególnym przypadkiem, do którego stosują się te same co w innych wypadkach reguły. Różnica między *mimesis* a *trompe-l'oeil* polega być może jednak na tym, że odwracając semiotyczną perspektywę, ten ostatni jest dla Marina obrazem dyskursu. Ukazuje opisywane przez niego mechanizmy obrazowania, mechanizmy „umiarkowanej” *mimesis*. Autor omawianego artykułu czyni to w sposób jak zwykle mistrzowski, jednak osobie – która, jak ja, stara się odróżnić *trompe-l'oeil* (efekt obecności) od *mimesis* (efekt rzeczywistości) wyraźniej niż Marin – ciśnie się na usta pytanie: czy przypadkiem nie jest tak, że to, co opisuje Marin, to są reguły gry *trompe-l'oeil*, a nie obrazu historycznego, a przeniesienie ich na całość tradycji europejskiego malarstwa do końca XIX w. nie jest efektem osobistego zamięłowania do semiologicznego spojrzenia na obraz, które prowadzi do zbyt ogólnych i jednolitych rozwiązań?

### Summary

In my short essay I try to analyze Louis Marin's discourse on *trompe-l'oeil* which is a 18c. genre of extremely illusively painted still-lives. Taking a closer look at some of the ideas expressed in the text *Przedstawienie i pozór* as well as in other books and articles, I try to show how Marin changes the exact historical meaning of the term *trompe-l'oeil* in order to make it fit his favorite discourse on power. I show that what he says about representation in general and what he thinks to be mechanisms of *mimesis* can be applied to properly understood *trompe-l'oeil* as well (and in my opinion only to that).