

ГАЛИН ПЕНЕВ*
ВИЗУАЛНО ПРОСТРАНСТВО И ИЛЮЗИЯ

Abstract: The article considers how the non-Euclidian features make sense of the visual space and daily perceptions. The profiles we face in daily experience and art are explained in terms of a visual illusion which originates from the form of visual space. When a profile is not responding to a unified spatial syntax it turns out to be an anomalous phenomenon. In fact, art and philosophy share the same area revealing unexpected profiles of things.

Keywords: visual space; perception; illusions; curvature; figure; background.

Теорията за хиперболичното визуално пространство на Хийлн се опира върху феноменологическата и херменевтичната критика на обективизма и психологизма. Визуалното пространство не е откъснато от човешкия свят абстрактно построение, а напротив, вградено е в културно-историческия контекст, обуславящ различните приоритети в съпоставянето на профили на обектите, дадени чрез визуалното възприятие. Хийлн е по-близо до Аристотеловото разбиране на възприятието като представяне на едно обективно състояние на нещата, в което няма празно място, отколкото до сингуларната репрезентация, която намираме у Кант. Само че за разлика от Аристотел, обективното състояние във визуалното възприятие е неотделимо от един човешки свят, тъй като кодира културна памет.

В изследването на Патрик Хийлн „Възприятие за пространство и философия на науката“ (1989) авторът предлага теория на визуалното пространство. Какво е визуално пространство? От първите редове е ясно, че ще става дума за проблематизиране на очевидности или за феноменологически технологии, очертаващи жалоните на предтеоретичното визуално поле. С други думи, преди анализа на предмета трябва да се започне с онова, което Дон Ихде нарича „утаяване на убежденията“, в което ελοχή показва своите възможности (Ihde 1986: 50).

Визуално възприятие и пространство

Първо, визуалното пространство не е физическо, защото то не се опира на понятия за физически обекти, на които се основава единствено реалистичното възприемане на екстензивни реалности. Вземайки повод от емпириокритицизма на Мах, Хийлн разграничава непосредственото възприятие на обекта от възприятието на обекта в научния реализъм, легитимиращо реалните му профили. При Кант все още такава дистинкция не е ясно прокарвана, затова редица автори са на мнение, че Кантовият чист наглед е идентичен на Евклидовото пространство, теза, към която ще се върна по-долу. Едни от първите изследвания по посока на освобождаване на визуалното про-

* Гл. ас. , д-р в ИФС- БАН. Email: galin_penev@abv.bg

странство от научния реализъм на Евклидовото пространство принадлежат на Мах и Хелмхолц. Те забелязват, че между пространството, с което си служи науката, и визуалното пространство има различия, съответстващи на различията между Евклидова и неевклидова геометрия (Helmholtz 1977: 17–19). Пълнотата на опита, който имаме в непосредствените данни на съзнанието, може да бъде описана само чрез едно хетерогенно и анизотропно визуално пространство. Списъкът на фигурите, конструирани в Евклидовото пространство, не може да се приравни към списъка на фигури, конструирани в неевклидово пространство. Затова Евклидово прекроеният опит представя една много по-бедна картина на пространствената структура на обитателите на този свят.

Когато явните възприятия са редуцирани от научния реализъм до научни възприятия, се заличава разликата между научна и до- и извън научна картина на реалността. Не можем да приемем, че очевидните възприятия дават идентични на научните съждения, тъй като донаучният референт има различна инвариантна структура. Така бучката лед може да има от синкав до розов цвят за разлика от молекулата, която е безцветна, а огненочервеното и спектралночервеното имат различна екстензия.

Тъй като делничните възприятия също имат пространствена репрезентация, се предполага визуално пространство, различно от пространството на физическите нагледни. Самите физически нагледни от времето на Галилей са прекроени по стандартите на Евклидовата геометрия. Хусерл намира в това началото на отчуждението от „учреждаващия смисъл“ в науката, доколкото математизираните обекти на природознанието се схващат като битие в себе си. Понятието за число въвежда понятия за релации, които вече организират пространствените репрезентации в науката (Гуссерль 1996: 12, 24). При тази ситуация възможността за теория на визуалното пространство е по-скоро едно възстановяване на значението на делничните възприятия и в крайна сметка: на принадлежността на науката към оправдаващия нейните основания жизнен свят.

За науката възприятието е единственият път, по който нейните абстрактни същности могат да се сдобият с възплътеност. Оптичните уреди са „четящите технологии“ (Хийлън), чрез които научните същности могат да станат видими в конкретни пространствени репрезентации (Heelan 1989: 211). Визуалното пространство обаче е медията, в която физико-математическите пространства се възвръщат към учреждаващия ги смисъл (начало), тъй като в него обектите се явяват в един свят с културно-историческа конфигурация.

Отношението на визуалното пространство към тялото е равнозначно на отношение на локалния към глобалния ни сетивен опит. Неговото отделяне, разбира се, е резултат на абстракция, с която се цели да се постигне яснота за *формата* на визуалното поле. Освен това то трябва да се обособи и от обобщението „психофизиологическо пространство“, което има намерение

да представи глобалния сетивен опит, включвайки визуално, слухово, тактилно и осезателно в антропоцентрична система на метрични свойства.

И още едно пояснение. В *Основи на геометрията*, съчинение от времето на *Кризата*, Хусерл търси един нов интенционален смисъл на понятието „история“, и по-конкретно изследва *генезиса* на геометрията като интенционално-исторически предмет. Въпреки че интенционалното е предпредикативно, Хусерл търси в него *единични и неповторими*, т.е. исторически, но ейдетични интуиции. Ако по отношение на частнонаучното знание логиката е формална онтология, геометрията на същото основание е материална онтология, тъй като тя е ейдетическо описание, изследващо същността на материалното тяло. Тази предметност е набеязаната от Декарт *res extensa*. Особеното тук, което Хусерл посочва, е, че се изследва произходът на пространствените съответствия от структурите на възприятието, а не от редукционисткото утвърждаване на тяхната аподиктичност. Именно към осветляване на формата или структурата на визуалното възприятие е насочена теория на визуалното пространство у Хийлън.

Аномалните явления на опита са специфична област, влизаща в полето на визуалното пространство. Едно явление се обявява за аномално, когато то не проявява очакваните от него свойства, съответстващи на понятията за физическото му, телесно съществуване. Както явленията на менталното са аномалии за понятията на неврофизиологията, така и репрезентираният обект се обявява за халюцинация или илюзия, когато проявява свойства, профили, които не могат да се опишат от едно хомогенно, плоско и изотропно Евклидово пространство.

Тезата на Хийлън е, че нашият опит трябва да бъде разширен и с приемането на профили на нещата, които се проявяват в делничния и в естетическия опит и носят неевклидови характеристики. Ясно е, че Евклидовата геометрия се простира до краен брой конфигурации на обектите и че една двумерна плоскост от сферично пространство може да се представи от тримерно Евклидово пространство, но не и един тримерен обект от същото сферично пространство. Профилите на последния се оказват трансцендентни спрямо крайния списък профили на Евклидови конфигурации.

Визуалното пространство обаче притежава именно такива профили. Възприятието за небесния свод представя изкривяване във форма на вдлъбнатина, нещо, което е характерно и за възприятие на земната повърхност от високо, тя приема формата на паничка. Ако изхождаме от научния еталон за пространствена репрезентация на посочените обекти, тези огънати профили трябва да се обявят за псевдопрофили, но като принадлежащи на делничното визуално пространство, те са профили на културно-исторически инвариант. Последните се възпроизвеждат в купола и арката. Проекцията върху свод не е проекция върху плоскост.

Критерии за реалните профили на възприятието е съществуването на поле на стимулите като потокът фотони, попадащ върху ретината. Това е начин да се мисли възприятието в обективни термини, който е ограничен до

момента, в който възприятието е репрезентация, възпроизведена в паметта. Тогава то става напълно независимо от полето на стимулите. За Хийлн по-съществено е че чрез тази обективистка парадигма се въвежда едно „сигнално пространство“, което по никакъв начин не е налично във възприетото или непосредствено представеното. За дескрипцията то изцяло „отпада от съзнанието“ (Heelan 1989: 268). Ако вземем една невронна теория за възприятието, тя ни казва, че зрението ни е съпътствано от един невидим поток информация, който изцяло е откъснат от културната потопеност на езика, на който ние говорим за възприетото. Оттук Хийлн заключава, че непосредствените влияния върху възприятието, за които една такава теория ни говори, са недостъпни за дескрипцията.

Единственият критерий за реалността на профилите остава принадлежността на възприятието към един актуален жизнен свят. При това за отрицателния опит трябва да уточним, че той представя възприятия за един жизнен свят, който е бил актуален. Поради това опитът за миналото предава категории, които привилегировано са организирали пространствената репрезентация на възприятието.

От друга страна, един перцепт е индивидуален профил, който няма когнитивен статут дотогава, докато не влезе в семейството от профили на Евклидовото пространство. Неконсистентните на такъв еталон профили отпадат от съзнанието, което означава, че ние сме научени да четем възприятията чрез унифициран пространствен синтаксис.

Социалните и културно-историческите елементи на възприятията са изключени от обективизма на научната образност, но у Хийлн истината е по средата, в идеята за континуитет между евклидови и хиперболични пространства, или онова, което Дон Ихде нарича „квази-стабилни фацети“ (Heelan 1989: 191). Основната му мисъл е, че културният феномен има хиперболична пространствена структура, която за научното наблюдение е аномалия.

Феноменът „илюзия“

Хийлн нарича визуалното пространство хиперболично заради всички изпъкналости и вдлъбнатини, както и някои други неевклидови профили, които незабелязано ни доставят делничните възприятия. Такива са и илюзиите, наричани често оптически, но всъщност имащи корени в самата форма на визуалното пространство. Разбирането за визуално хиперболично пространство у него е повлияно от концепцията за полиморфния или параконсистентен феномен на Дон Ихде („multistable phenomenon“). В „Експериментална феноменология“ (1976) задачата на Ихде е да очертае един феноменологически модел на зрението. Първият въпрос, с който се срещаме, когато предприемем такова начинание, е как да се *ориентираме* в безпорядъка на първоначално открития опит. Ориентацията ни към визуалното поле изключва всички други тактилни и осезателни усещания.

Пространството като „фигура–фон“ ни показва, че не виждаме вещите като „неща в себе си“, а винаги в някакво поле. Това откритие Ихде нарича

„първият номатичен структурен инвариант“ на зрителното възприятие (Ihde 1986: 58). Когато една фигура се отчленява по яснота и отчетливост, това става също на определен фон, от който тя се диференцира. Открояването е отношение между фигурата и фона. Освен тези жалони на зрителното пространство трябва да се отбележи, че независимо от обръщанията ми в моята телесна локация, окръглеността на зрителното пространство постоянства. Ихде също посочва очевидното изкривяване, вдлъбнатост на зрителното поле в далечина или по посока на периферията, която рамкира крайните достъпни точки на зрителното поле спрямо централната фигура, „ядро на полето“. Към първоначалните два термина той добавя и граничната линия, в която се сдвояват ядрото и полето, т. е. хоризонтът.

Ходът дотук преминава през опростяването на глобалната картина на съзнанието за сетивния опит, в която са включени периферните усещания за тежестта и позицията на тялото, неговото място в пространството, съпътстващите слухови и обонятелни усещания. Те бяха отстранени, за да се стигне до онова, което *очевидността* на зрителното поле ни дава, и за да се придвижим от него към устойчивите структури или инварианти на зрителното поле.

Структурата обаче включва всички възможности на явяването в зрителното поле, затова у Ихде тя вече е начин на отвореност към света или екзистенциално *a priori*. Рефлексията върху визуалния опит прояснява формата, в която се открива светът като фигура-контекст, включващ хоризонт и периферия. Изкривяването на границите на тази отвореност към света в периферията на фоновото явление предшества загубата на обекта от зрителното поле. Ихде описва периферията като ресничеста (*fringe*) поради аналогичните изкривявания, свойствени на формата на зрителното поле.

В тази феноменологическа ситуация Ихде въвежда две понятия на рефлексията върху визуалния опит, заимствани от Хусерл. Първото определя „явния профил“ на предмета, обусловен от фона, и затова е наречено „външен хоризонт“. Второто е „вътрешният хоризонт“, който включва „скрития смисъл“ на обекта и допуска неочаквани от него вариации в профила, обуславящи изменения на смисъла на инварианта. Целостта на феномена се оказва единство на „явния профил и скрития смисъл“ (Ihde 1986: 41), което придава неустойчивост на видимото. Когато тази неустойчивост е преднамерена, както в изкуството, визуалното пространство става метафорично (илюзиите, сдвоеният профил патица/заяк). Съгласно Ихде, ако не отчитаме феноменологическата незавършеност на профилите, с които разполагаме във визуалния си опит, ще ограничим инварианта на видимите неща до декора.

Видимото с неговата структура: ядро-поле-хоризонт, се оказва съдържащото, което изпълва ноетичното поле. Ихде настоява, че като три измерения те са *форма*, константна на целия сетивен опит (Ihde 1986: 43).

За Ихде различните чертежи на зрителни илюзии са необходима симплификация на „субнормално ниво на възприятие“, която позволява да се

увеличи яснотата на зрителните илюзии, която в една пълноцветна конфигурация не би била забелязана. Техниката на ελοχί тук ще ни предостави достъп до структурите на очевидното, чиято „реалност“ е в кавички. Първият пример на Ихде за илюзия е наблюдаването на чертежа на фигура на пирамида с отсечен връх, който е защрихован, или същата фигура, но видяна като вестибюл или коридор. И в двата случая наблюдателят вижда тримерна фигура. „Буквалното мислене“ е това, което постига само едната от двете фигури, т.е. в ноемата се приема само една аподиктичност на профила: пирамида или вестибюл. По-високото ниво на мислене Ихде нарича „полиморфно“. На това ниво се схваща сдвояването на профила като невъзможност една-единствена аподиктичност да е изчерпателна и се въвежда понятие за адекватност на профила с оглед на инварианта.

Освен двете „обичайни обръщания“ между сдвоените профили, извършвани от наблюдателя, у Ихде има още една отворена възможност за изменение на ноемата. Той я нарича „топографска“, тъй като включва във фигурата обкръжаващи контури, по-точно контур на квадратна глава над отсечения връх на пирамидата, който обръща погледа към нейното възможно плоскостно изображение. В такова обръщане към плоскостта виждаме фигурата като тяло на робот. Появата на трети профил е стъпка напред от полиморфния ноезис, тъй като открива нови възможности върху топографска основа. При това всяка нова и последваща модификация е интуитивно ясна понеже допълва предшестващите. Това е възможно според Ихде поради топографията, вътрешно присъща на ноемата (Ihde 1986: 53).

Привидно, експериментаторът в ботаниката, който например търси видово различие, е воден от данните на опита, тъй като се пропуска самото намерение да се открие различие, което е ноематична конституция на значение. Последната е насочеността към *валидно* изпълване на неопределеност в наблюдението. На пръв поглед е определящо самото откритие, а не намерението на едно полиморфно мислене да открие видово различие.

Втората илюзия у Ихде представя две успоредни прави на фона на конвергиращи към централна точка линии. Той описва три *начина на гледане* на този чертеж. В плоскостта виждаме линиите изкривени, но ако положим усилие да си представим сходящите линии като тримерни, както по направление на дълбочината, така и по посока към нас, успоредните прави попадат в периферията на погледа ни и така се виждат именно като успоредни прави, каквото те са върху лист хартия. Въпросът е дали тези модификации се предполагат от самия чертеж или от нещо друго? Това друго, което определя как гледаш, у Ихде е „топографията на перцептивната ноема“. Следователно не някакъв психологически механизъм определя реда на възприятието, а това *как* аз гледам на фигурата, ноезисът на визуалното пространство: буквален, полиморфен или топографски.

От същия пример, от илюзията за изкривяване на успоредни прави, Хийлън заключава, че явлението на кривата не е върху самия лист хартия, то е обусловено от формата на визуалното ни пространство. Ние не можем да

наречем илюзията псевдопрофил, щом тя е необходим момент от движението на ноемата към съответствията на профила в целостта на инварианта. Но в ситуация на съществуващи еталони за реалните профили на обектите, се налага „компенсиране или игнориране на наличните аномалии във възприятията“ (Heelan 1989: 143).

Именно трансценденталната естетика на Кант има намерение да ни обясни инвариантите на нашето виждане и да ни научи как виждаме. Инвариантите на нашето виждане са чистите нагледи, които са условия за всеки възможен опит. Ако това и онова място, тук и там в пространството на чистия наглед имат едно и също метрично свойство, това означава, че пространството е хомогенно и вероятно изотропно или всяка точка от него е заменима от всяка друга. Ако приемем това, то ще е основание за Евклидовата конкретизация на чистия наглед.

Чрез способите на наратива, които Ихде предлага за описание на вариации на профили, се дава да се види онова, което на пръв поглед не е очаквано. За него именно в преобръщането на профилите философията и изкуството намират своята собствена територия, тъй като откриват онова, което на пръв поглед не е видимо и очаквано.

Хиперболичното визуално пространство е ярко експлицирано, съгласно Хийлън, в картините на Ван Гог. Художникът споделя, че неговата задача е да изобрази обектите по-истинно и по-реално в своите картини, което не означава, че следва Евклидов еталон. За Хийлън всеки негов живописен обект се слива с перспективната линия и изгражда свое собствено пространство, и по-точно „из неговия поглед се излива“ цялото на картинното изображение (Heelan 1989: 118). В картината „Спалня“ е представено едно крайно и затворено пространство, в което няма нищо външно (стая с притворени прозорци). Може да се приеме, че това е пространството на дома, нещо не само външно, но и вътрешно. В основата на кривината на изображението обект в тази картина се допуска „динамичният синтез на два Евклидови профила“, което говори за приблизително изображение на неевклидов свят. Всъщност за Хийлън тази живопис открива един цял свят, в който се проявява *реалната* вещь като „светски тип епифания“ (Heelan 1989: 126).

От гледна точка на анализа на илюзиите у Флоренски всички възможности за ноемата, които Ихде нарича топографски, свидетелстват за една метафизическа подоснова на илюзиите – пространствеността. Ние наричаме „илюзия“ съпротивлението, което фигурата оказва на фона, когато последният се опитва да я подчини на своята монотонност или да размие открояването на нейната единичност. Тъй като фигурата е ядро на зрителното поле, тя се стреми към покой, когато общото явление, фонът представя движение. В такъв случай посоката на огъване на контура на фигурата е обратна на посоката, в която фонът се движи (при наблюдение на близкостоящи странично обекти по време на шофиране). Ако права линия пресича поле от огънати *нагоре* концентрични дъги, илюзията е, че линията се огъва *надолу* (както и във втория пример на Ихде). За Флоренски илюзията е „същността

на художествената дейност“ (Флоренски 2014: 206). В живописата повече от всякъде другаде целостта на общото явление се стреми да подчини всяко единично явление, за да постигне пространствен синтез. Колкото по-остра е съпротивата, която единичното явление оказва на общото, толкова по-явни са изкривяванията, пораждащи илюзията. Флоренски приписва феномена на илюзията на всяко мислене, което се стреми към „икономия на силите“, когато се появи един параконсистентен по отношение на основната му схема опит. Тогава такъв опит се обявява за аномалия.

В заключение ще приведа четири твърдения, основани на изложеното дотук, в отговор на въпроса защо един образ е *същностно* неясен:

1. Всеки образ е съпоставяне на профили, без да изчерпва своя инвариант.
2. Свеждането на образа до крайна същност го лишава от съществуването му като проявление.
3. Той постоянно се модифицира от топографията на визуалната ноема, т. е. обусловен е от контекста и тълкуването.
4. Открояването на контура зависи от съотношението между фона и фигурата, което го сродява с илюзията.

ЛИТЕРАТУРА

- Флоренски, П. 2014. *Пространство, време, творчество*. София: Изток-Запад.
- Гуссерль, Е. 1996. *Начало геометрии*. Москва: Ad Marginem.
- Heelan, P. 1989. *Space-perception and Philosophy of Science*. California: University of California Press.
- Helmholtz, H. 1977. *Epistemological Writings*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- Ihde, D. 1986. *Experimental Phenomenology*. New York: State University of New York Press.
- Garnett, C. 1939. *The Kantian Philosophy of Space*. New York: Columbia University Press.
- Merleau-Ponty, M. 2003. *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge.

ТРАНСЛИТЕРИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Florenski, P. 2014. *Prostranstvo, vreme, tvorchestvo*. Sofia: Iztok-Zapad.
- Gusserly, E. 1996. *Nachalo geometrii*. Moskva: Ad Marginem.