

GABRIELA ŚWITEK

W CIEMNOŚCIACH HISTORIA SZTUKI I SZTUKA DOTYKU

Pisanie niniejszego tekstu było błędzeniem po omacku, w ciemnościach, w których niewiele można zobaczyć. Żadnych obrazów, a jednocześnie próba zmierzenia się z ciemnością wiele zawdzięcza esejom Marii Poprzęckiej, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka* (2008), fascynującej podróży do granic widzenia¹. Jednym z granicznych doświadczeń oka, widzenia i malarstwa, opisanym przez Poprzęcką, jest patrzenie prosto w słońce – możliwe jest tylko chwilowe spojrzenie, długotrwałe patrzenie wywołuje powidoki, aż w końcu oślepia. Innym doświadczeniem jest „obraz pod powiekami” – pamięć obrazu, która ponownie skonfrontowana z rzeczywistością, okazuje się zawodna i złudna, a jednak to ona wyznacza kierunek naszych interpretacji.

Doświadczenie ciemności nie zawsze jest takie samo, nawet jeśli nic nie widzimy; ciemności doświadczamy całym ciałem, jako dynamikę przestrzenności opisaną przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego w *Fenomenologii percepcji*². W ciemności odróżniamy odgłosy kroków, fakturę dotykanych materiałów, wyczuwamy temperaturę pomieszczenia a nawet odległości w przestrzeni. Ciemność jest jednocześnie zwykłym i codziennym doświadczeniem; to

Dr GABRIELA ŚWITEK – adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego; adres do korespondencji: e-mail: g.switek@uw.edu.pl

¹ M. P o p r z ę c k a, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2008. Dziękuję Pani Annie Wieczorkiewicz z Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, której zaproszenie do napisania tekstu *Architektura i aporie dotyku* do zbioru *Spektakle zmysłów* (w druku) zainspirowało mnie do przemyśleń na temat znaczenia zmysłu dotyku w historii sztuki i architektury. Tekst powstał dzięki Visiting Research Fellowship, The Institute for the Advanced Studies in the Humanities, The University of Edinburgh (2010).

² Zob. M. M e r l e a u - P o n t y, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa: Aletheia 2001, s. 119.

ostatni moment na jawie – ciemność widzimy „pod powiekami” tuż przed zaśnięciem.

HISTORIA SZTUKI W CIEMNOŚCI

W 2003 r., w ramach zbiorowej wystawy *Sztuka współczesna dla wszystkich dzieci*, Monika Sosnowska zaprojektowała w amfiladzie Zachęty Narodowej Galerii Sztuki korytarz, przez który przechodziło się po ciemku, rozsuwając kolejno aksamitne kotary. Przez korytarz prowadził nie tyle wzrok, ile dotyk. Dla dzieci była to przestrzeń tajemnicza, w którą wchodziło się z niepokojem, jak w mroczną historię, a jednocześnie przestrzeń, którą szybko dawało się oswoić, dotykając miękkiej tkaniny, czując ciepło i przytulność aksamitnego korytarza, przechodząc po drewnianej podłodze galerii.

Zupełnie inne doświadczenie wkroczenia w ciemność zapewniała instalacja Mirosława Bałki *How It Is*, pokazywana w Turbine Hall w londyńskiej Tate Modern (2009-2010). Stalowa rampa prowadziła do stalowego kontenera wyściełanego od środka czarnym materiałem przypominającym w dotyku aksamit. Kontener – przywołujący skojarzenia ze współczesnymi kontenerami wykorzystywanymi w transporcie morskim, a jednocześnie wpisujący się w surową, poprzemysłową architekturę Hali Turbin – był wielkim prostopadłościanem (1000 x 1300 x 3000 cm – wymiary zawierają również długość rampy), od którego odjęty został jeden krótszy bok, przez który wchodziło się do wnętrza. Ustawiony został w hali w taki sposób, że zanim się do niego weszło, trzeba było obejść jego stalową bryłę uniesioną ponad półtora metra nad podłogą. W tym miejscu wyczerpuje się możliwość „obiektywnego”, rzeczowego opisu, gdyż wszystkie inne wrażenia uzależnione są od zmiennych warunków, w jakich każdy widz z osobna mógł doświadczyć ciemnej przestrzeni *How It Is*.

Pamiętam, że stalowa podłoga rezonowała pod stopami i mogłam niekiedy usłyszeć twardy odgłos moich kroków. Niekiedy, gdyż kroki były tłumione przez głucho łomoty uderzania pięściami w ściany kontenera – w taki sposób doświadczały tej przestrzeni dzieci. We wnętrzu było sporo ludzi – był to ostatni dzień wystawy. Spodziewałam się, że wewnątrz będzie o wiele ciemniej, tak jak sugerował opis pracy zawieszony na ścianie i wydrukowany na ulotce towarzyszącej wystawie: „«Czy powinnam pójść dalej?» – możesz zadać sobie to pytanie stojąc na progu naprzeciw ciemności”. Nie zadałam sobie tego pytania, gdyż ciemność przede mną była jedynie głębokim pół-

mrokiem, w którym można było odróżniać ludzkie sylwetki. Było pogodne, kwietniowe, późne popołudnie – halę oświetlało silne światło słoneczne, które mieszało się z półmrokiem we wnętrzu kontenera. Oczekiwałam, że wejście do kontenera będzie mniejsze, a przestrzeń wnętrza niższa i dłuższa – tymczasem dość szybko doszłam do końca mroku, dotykając ściany wyściełanej miękkim materiałem. Wyobrażałam sobie, że ciemne wnętrze zmusi mnie do pokonania tego dystansu dosłownie po omacku, że będę przesuwać dłońią po ścianie, aby nie stracić orientacji i równowagi – tymczasem mogłam iść dość pewnym krokiem środkiem kontenera, czując pod stopami „pewny grunt” stalowej podłogi. Myślałam, że w kontenerze doznam zimna i nieswojskości ciemnej przestrzeni, wrażenia, które pamiętam z Wieży Holocaustu, kulminacyjnej części Muzeum Żydowskiego w Berlinie, zaprojektowanego przez Daniela Libeskinda (1989-1999). Pamiętam, że kiedy weszłam do Wieży w słoneczny dzień, nie panowała tam zupełna ciemność. Libeskind pozostawił w górze szczelinę, przez którą do wnętrza przedostaje się światło słoneczne. Jednak szczelina światła nie rozświetla wnętrza Wieży; panuje tam zazwyczaj głęboki półmrok. W przeciwieństwie do wnętrza *How It Is*, w Wieży Holocaustu czułam chłód otaczających materiałów – surowego betonu i stali, z której wykonano drzwi wejściowe. Pamiętam moment, kiedy zamknęły się za mną te drzwi, niespodziewanie lekko, bez żadnego dźwięku i kiedy bezwiednie poszukiwałam ściany, żeby się o nią oprzeć, czegoś namacalnego, co dałoby poczucie oparcia, pewności w niepokojącym półmroku.

Przywołane różnice pomiędzy pamięcią przestrzennego doświadczenia a wyobrażeniami o przestrzeni znanej uprzednio z fotografii i interpretacji nie są przyczynkiem do krytyki *How It Is*, opisem oczekiwań, które zostały skonfrontowane z rzeczywistością chwilowego przeżycia. Jednak to właśnie te różnice – pomiędzy doświadczeniem przestrzeni ujmowanej i określonej przez dzieła sztuki a jej interpretacją, konceptualizacją, wpisaniem w dyskurs dyscypliny humanistycznej czy w znaną ikonosferę – przypominają historykom sztuki o tym, co zostaje często utracone, zapomniane czy zaniedbane w poszukiwaniu metodologicznych „punktów widzenia”. Pamięć konkretnego doświadczenia przestrzeni szybko blednie, umyka. Tracąc pamięć doświadczenia szukamy porównań, obrazów, reprezentacji, opisów, dyskursów, które pomogą nam nie tyle opisać umykające doświadczenie dzieła sztuki, ile przedstawić jego interpretację. Przykładem erudycyjnego, totalnego aktu interpretacji jest tekst Paulo Herkenhoffa *The Illuminating Darkness of How It Is*,

zamieszczony w katalogu wystawy w Turbine Hall³. Odnajdziemy w tym tekście nie tylko odwołania do wcześniejszych prac i wystaw artysty, ale także do notatki z kwietnia 2009 r., w której Bałka zapisał listę „kulturowych odniesień” do symboliki ciemności. Znalazły się na niej między innymi: „jaskinia Platona”, „Babi Jar”, „wizje Piekła” (Memling, Blake), „czarne dziury”, „Courbet, *L'Origine du monde*” „Hades”, „Lewiatan”, „Jonasz”, „Arka Noego”, „Malewicz” (z niewielkim rysunkiem czarnego kwadratu), „Plaga ciemności (Doré)”, a także wymiary *How It Is* (30 x 10 x 13 = 3900 m³) oraz wymiary Kaaby (15 x 12 x 10 = 1800 m³)⁴.

Dążenie do kompletności interpretacji u Herkenhoffa jest oszałamiające. Notatka Bałki jest wskazówką, ale jednocześnie „polem minowym”; wymienione tam odniesienia nie oznaczają, że artysta uprawia „ikonologię” a la Erwin Panofsky⁵. Podążając śladem tych przygotowawczych zapisków do projektu *How It Is* Herkenhoff przedstawia „historię ciemności”, choć zaznacza, że to nie on, lecz sam artysta wskazał ten kierunek. Herkenhoff uzupełnia jednak obrazy przywołane przez artystę długą „listą lektur” historyka sztuki, na której znaleźli się między innymi (w kolejności cytowania w przypisach): Joseph Conrad, Ernst Cassirer, Jean-François Lyotard, Guy Debord, Roland Barthes, Ferdinand de Saussure, Jacques Derrida, Platon, Jacques Lacan, Paul Virilio, Dante Alighieri, św. Teresa z Ávili, Karol Marks i Fryderyk Engels, Alain Badiou, Fredric Jameson, Louis Althusser, Slavoj Žižek, Jürgen Habermas, Vilém Flusser, Gottlob Frege, Gaston Bachelard, Tzvetan Todorov, Sigmund Freud, Claude Lévi-Strauss, Jeremy Bentham, Frantz Fanon, Giorgio Agamben, Barbie Zelizer, Primo Levi, Georges Didi-Huberman, Zygmunt Bauman, Paul Celan, Biblia, Denis Diderot, Ludwig Wittgenstein, Maurice Merleau-Ponty, Theodor W. Adorno, Hans-Georg Gadamer, Samuel Beckett. Trudno zatrzymać ulotność przestrzennego doświadczenia wobec naporu zwartej armii humanistycznego dyskursu. Na szczęście, na początku i końcu tekstu Herkenhoff przypomina, że *How It Is* składa się, po prostu, z „rampy, wielkiego stalowego kontenera i ciemności”.

How It Is to rzeźba o określonych wymiarach, do której trzeba wejść, jak zaznacza Herkenhoff, ale to także bezwymiarowa ciemność, której trzeba doznać w bezpośrednim doświadczeniu. Prace Anthony McCalla, zgrupado-

³ P. H e r k e n h o f f, *The Illuminating Miroslaw Balka. How It Is*, red. H. Sainsbury, katalog wystawy w Tate Modern (13.10. 2009-5.04.2010), London: Tate Publishing 2009, s. 50-102.

⁴ Notatka opublikowana w katalogu wystawy. Tamże, s. 47.

⁵ Tamże, s. 50.

ne na jego wystawie indywidualnej w londyńskiej Serpentine Gallery (2007-2008), artysty, który podobnie jak Bałka czerpie inspiracje ze sztuki minimalizmu, są równie proste: składają się z projektora filmowego, światła projektora i ciemności. Warunkiem doświadczenia było w tym wypadku wejście do całkowicie wyciemnionych sal, w których trwały projekcje. Nie były to jednak projekcje filmów jako ruchomych obrazów wyświetlanych na płaszczyźnie i niosących wizualno-narracyjne opowieści, lecz projekcje strumieni światła.

Opisując swój najśłynniejszy projekt *Line Describing a Cone* (1973) A. McCall podkreśla, że

to film, który dotyczy jednego, absolutnie niezbędnego warunku istnienia filmu – światła z projektora. [...] To pierwszy film, który istnieje w rzeczywistej, trójwymiarowej przestrzeni, [...] jedynie w teraźniejszości, w momencie projekcji. [...] Nie jest iluzją, to pierwotne, a nie wtórne doświadczenie [...] w rzeczywistej przestrzeni i w rzeczywistym czasie⁶.

Należy jednak zaznaczyć, że projekcje McCalla z lat 1973-1975, określone przez niego jako *solid light films* (np. *Line Describing a Cone*, *Conical Solid*, *Cone of Variable Volume*, *Long Film for Four Projectors*), były pokazywane w latach 70. jak filmy, jako jeden seans wyświetlany w określonym czasie. Współcześnie zmieniła się forma ich pokazywania. W 2001 r., na wystawie *Into the Light. The Projected Image in American Art, 1964-1977* w Whitney Museum of American Art, film *Line Describing a Cone* został pokazany jako zapętłony obraz, podobnie jak współczesne instalacje wideo. Zbliżona sytuacja miała miejsce w wypadku projekcji zaprezentowanych na wystawie w Serpentine Gallery. Pierwszym etapem tworzenia filmu *solid light* w latach 70. była seria rysunków na czarnym papierze, które były następnie filmowane jako rodzaj animacji na taśmie filmowej 16 mm. Kolejne klatki ukazywały następujące po sobie fazy zmieniającego się strumienia światła z projektora. We współczesnych pracach McCall w dalszym ciągu używa tradycyjnych projektorów filmowych, a nie cyfrowych – stare projektory nie oślepiają, kiedy patrzymy w obiektyw, co więcej, pracują wydając rytmiczny dźwięk, w przeciwieństwie do cyfrowych, które pracują w „grobowej ciszy”⁷. Zmienił się

⁶ A. M c C a l l, „*Line Describing a Cone*” and Related Films, „October” 2003, vol. 103, s. 42.

⁷ J. W a l l e y, *An Interview with Anthony McCall* (February/November 2004), [w:] A. M c C a l l, *The Solid Light Films and Related Works*, red. C. Eamon, Göttingen: Steidl & Partners 2005, s. 156.

jednak sposób wydobywania strumienia światła z ciemności. McCall wspomina, że w latach 70. pomagał w tym naturalny dym z papierosów. Dzisiaj, w pomieszczeniach galerii wykorzystywane są maszyny do produkcji sztucznego dymu. Niezależnie od zmiany sposobu pokazywania filmów – teraz jako rodzaj zapętlonych instalacji wideo – projekcja w ciemności pozostaje najważniejszym wydarzeniem.

Koncepcje McCalla najlepiej określa niewielki rysunek ołówkiem z 2004 r. opublikowany w katalogu *Anthony McCall: The Solid Light Films and Related Works* (2005). Trzy okręgi zachodzą na siebie jak połączone zbiory: „sculptural”, „pictorial”, „cinematic”⁸. McCall określa swoje prace jako „filmy, które zajmują przestrzeń rzeźby”, jako „projekcje trójwymiarowych form światła”, „ruchome obrazy”, które tworzą bryły zbudowane ze światła, czy też jako „rzeźbiarskie przestrzenie projekcji”, w które wchodzi widzowie⁹. Opisując ciemne przestrzenie projekcji McCall nie posługuje się zazwyczaj listą odniesień kulturowych i możliwych skojarzeń. Jedyne „ikonografie” stanowią dla niego inspiracje rzeźbami Richarda Serry, happeningami Allana Kaprowa i kompozycjami Johna Cage’a oraz filmami eksperymentalnymi z końca lat 60. i 70. Ciemność umożliwia dotknięcie światła – które nie mając cech ciała stałego, stałego kształtu, ciężaru czy faktury – doświadczane jest jako bryła o zmieniających się kształtach. To ciemność, w której nie patrzymy na obrazy, lecz stoimy w środku projekcji, w strumieniu światła, którego dotykamy. Kształty zmieniają się nie tylko wraz z projekcją, ale także dzięki naszej obecności w przestrzeni. Kiedy wkładamy rękę w snop światła, zmienia się jego kształt; ręka, a także nasze ciało zatrzymuje światło, przerywa spójność świetlnej bryły.

OKO I RĘKA

Ciemne pomieszczenie to „pole badawcze”, w którym historyk sztuki porusza się niepewnie. Najgruntowniej doskonalonym doświadczeniem zmysłowym w procesie kształcenia historyka sztuki jest widzenie. Najbardziej cenionym przymiotem znawcy sztuki – kolekcjonera, muzealnika czy kuratora wystaw – jest wciąż „wytrawne oko”, choć cenione jest również krytyczne

⁸ Tamże, s. 147.

⁹ Tamże, s. 149, 154, 156, 158.

podejście wobec instytucji muzeum, przestrzeni galerii oraz tradycyjnych metod epistemologii historii sztuki, np. wobec układu chronologicznego, kanonu arcydzieł czy pojęcia stylu. Dominujący nurt w metodologii naszej dyscypliny od lat 70. XX wieku wyznaczyły „sposoby widzenia” – analiza percepcji i recepcji, spojrzeń uwarunkowanych kulturowo, technik obserwacji oraz technologii umożliwiających produkcję i reprodukcję wizualnych przedstawień, kontekstu jako ruchomego „kadru”, perspektywiczności jako metafory historycznej wiedzy, wizualnego nadzoru, migracji, wszechobecności i przemocy obrazów.

Rozszerzeniu pola badawczego i metodologicznego historii sztuki, które kryje się pod pojęciem „kultury wizualnej”, towarzyszyło przewartościowanie związków pomiędzy obrazem i słowem/językiem/tekstem. Nowożytna doktryna *ut pictura poesis*, choć poddana krytyce przez Lessinga, okazała się bardzo pojemną formułą dla metodologii historyczno-artystycznych dociekań. Przewartościowania ikonologii Panofsky’ego, dla której fundamentalnym pojęciem jest nie tylko tekst jako kontekst dla obrazu, ale także przekonanie o ciągłości kultury emblematycznej, semiotyczne i post-strukturalistyczne badania nad komunikatywnością, narracyjnością i intertekstualnością obrazów, „czytanie Rembrandta” czy „cytowanie Caravaggia”, to nurt o tyle silnie zarysowany w metodologii historii sztuki, o ile uzależniony od przedmiotu badań, jakim pozostaje obraz i możliwości jego odczytywania. Wydawałoby się, że w tak określonym paradygmacie metodologicznym historia sztuki, pomimo krytyki i przewartościowań, umocni swoją pozycję jako dyscyplina humanistyczna predestynowana do odczytywania obrazów. Krytyka ze strony badaczy kultury wizualnej pozbawia nas jednak złudzeń. Nie jesteśmy jedynymi, czy też „uprzywilejowanymi” interpretatorami obrazów; medioznawcy interpretują obrazy reklamowe, lekarze-diagnostycy czytają obrazy medyczne, a astronomowie – obrazy satelitarne. Współcześni antropologowie jeszcze bardziej komplikują problem obrazu. Marc Augé stwierdza, że „przestrzeń doświadczana jest jako transmitowany obraz”, opisując zacisze naszych domów, w których jesteśmy poddani natłokowi obrazów dostarczanych przez satelity i anteny telewizyjne, przedstawiających wydarzenia dziejące się na drugiej półkuli. „Cóż może być bardziej realistycznego” – pyta Augé – „i w pewnym sensie niosącego więcej informacji o życiu w Stanach Zjednoczonych, niż popularny amerykański serial telewizyjny?”¹⁰ Również i dla antropologów współczes-

¹⁰ M. Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, tłum. J. Howe, London: Verso 1995, s. 32.

ności podstawowym przedmiotem badań pozostaje obraz jako przekaz informacji.

Naszkicowana powyżej charakterystyka niektórych aspektów metodologii naszej dyscypliny wśród pokrewnych nauk humanistycznych nie jest wyczerpująca; moim zamiarem jest jedynie przypomnienie o uzależnieniu interpretacji w historii sztuki od pojęcia obrazu i wizualnego doświadczenia. Historia sztuki nie jest osamotniona w tym uzależnieniu, choć może mniej czujna wobec pułapki wizualności niż dyscyplina estetyki. Z jednej strony estetyka, podobnie jak historia sztuki, ulega naporowi obrazów i perswazji wizualnego doświadczenia; „estetyka wizualności” jest tego przykładem. Z drugiej strony estetyka jako dyscyplina filozoficzna nigdy nie ograniczyła przedmiotu swoich dociekań do obrazu, sztuki, czy nawet wytworów ludzkiej ręki. „Krytyka władzy sądenia” dotyczy nie tylko sztuki, ale i wytworów przyrody, podobnie jak współczesna „estetyka codzienności”, która zawiera krytykę nowoczesnego modelu estetyki budowanego wokół sztuki, charakterystycznego dla kultury zachodniej¹¹. Co więcej, estetyka filozoficzna – jako dyscyplina, która nie zajmuje się jedynie sztukami plastycznymi – dostrzega częściej niż historia sztuki „uprzywilejowanie zmysłów wyższych”, czyli wzroku i słuchu wobec zmysłów „niższych”, czyli dotyku, smaku i powonienia. W metodologii historii sztuki dotyk nie jest zazwyczaj przedmiotem osobnych rozważań, jeśli już, to występuje w parze ze zmysłem wzroku. Przykładem są „taktylne” jakości malarstwa wyłonione przez Bernarda Berensona, czy para pojęć „dotykowo-optyczny” w refleksji Aloisa Riegla, do której nawiązują Gilles Deleuze i Félix Guattari w uwagach o haptycznej przestrzeni¹².

Wybór dotyku jako przedmiotu rozważań nie ma na celu zburzenia hierarchii zmysłów, na podstawie której ukształtowany został metodologiczny paradygmat historii sztuki. Oko, możliwości widzenia i modalności patrzenia pozostaną w centrum naszej uwagi, choć nie wszystkie dzieła sztuki powstały po to, aby być doświadczonymi jedynie poprzez zmysł wzroku. Skoro już weszliśmy do kilku ciemnych przestrzeni, przypomnijmy również, że bez dotyku ręki artysty czy rzemieślnika nie powstałyby żadne dzieła. Malarz,

¹¹ Zob. np. Y. S a i t o, *Everyday Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press 2010, s. 13-18.

¹² O znaczeniu zmysłu dotyku i wzroku w pismach Riegla zob. m.in.: K. P i w o c k i, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa: PWN 1970, s. 50-61; zob. także G. D e l e u z e, F. G u a t t a r i, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, tłum. B. Massumi, Minneapolis–London: University of Minnesota Press 2005, s. 493-495.

rzeźbiarz czy architekt dotyka materii w procesie tworzenia; także muzyk musi dotknąć strun czy klawiszy, aby wydobyć dźwięk z instrumentu – podkreśla Maria Gołaszewska, uznając dotyk za podstawowy gest artystyczny, warunek kształtowania materii i przewycięzania jej oporu¹³. Możliwościami ludzkiej ręki zachwyca się Richard Sennett, przedstawiając nową, optymistyczną interpretację pojęcia *homo faber* – rzemieślnika, który jest odpowiedzialnym sędzią swoich materialnych i manualnych dokonań, świadomym konsekwencji swoich działań¹⁴.

„Ręka jest oknem umysłu” – stwierdza Sennett, przywołując Kanta, cytowanego przez Raymonda Tallisa, filozofa, poetę i profesora medycyny¹⁵. „Ta książka jest jak ręka szukająca po omacku [...], próbując określić naturę dotykanego przedmiotu” – w taki oto sposób Tallis rozpoczyna rozważania na temat ewolucyjnie wykształconych możliwości ludzkiej ręki, zatytułowane *The Hand: A Philosophical Inquiry into Human Being* (2003)¹⁶. Lektura książek Sennetta i Tallisa to optymistyczne doświadczenie, choć obaj rozpoczynają od naszkicowania mrocznych obrazów. Sennett pisze o współczesnej puszcze Pandory – o projekcie Los Alamos kierowanym przez Roberta Oppenheimera, który doprowadził do skonstruowania bomby atomowej. Oppenheimer jest dla Sennetta przykładem rzemieślnika, który doprowadził swoje rzemiosło, wiedzę i umiejętność zarządzania ludźmi do perfekcji zapomniawszy o celu swoich działań¹⁷. We wstępie do rozważań o ludzkiej ręce Tallis zaznacza, że „dwudziesty wiek nauczył nas praktyki filozoficznej antropologii, w której część ludzkości może być określona przez pozostałą część jako śmiecie i szkodniki”¹⁸. Optymizm obydwu intelektualistów nie jest postawą naiwną, skierowaną ku przyszłości, raczej przypomnieniem o ludzkich możliwościach, zwykłych i niezwykłych jednocześnie. Podczas gdy Sennett pisze o znaczeniu dobrze wykonanej pracy manualnej – od projektowania architektonicznego, poprzez grę na instrumentach muzycznych, wydmuchiwanie szkła, aż do gotowania kurczaka (a właściwie *Poulet à la d’Albufera* według przepisu mistrza Careme’a), Tallis broni przekonania o wyjątkowości

¹³ M. G o ł a s z e w s k a, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków: PWN 1997, s. 131.

¹⁴ R. S e n n e t t, *The Craftsman*, London: Penguin Book 2009, s. 149-178.

¹⁵ Tamże, s. 149 – cyt. za: R. T a l l i s, *The Hand: A Philosophical Inquiry into Human Being*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2003, s. 4.

¹⁶ T a l l i s, *The Hand...*, s. 12.

¹⁷ S e n n e t t, *The Craftsman...*, s. 4.

¹⁸ T a l l i s, *The Hand...*, s. 5.

ludzkiej natury ukazując – z pozycji nauk przyrodniczych, w tym Darwinowskiego ewolucjonizmu, ale i z pozycji Heideggerowskiej „poręczności” – wyjątkowość ludzkiej ręki. Na początku rozważań Tallisa odnajdziemy jednak przekorne stwierdzenie, że „gdyby Adam i Ewa zostali wygnani z Raju, aby radzić sobie na ziemi bez rąk – albo z łapami zamiast rąk – historia ludzkości potoczyłaby się w zupełnie innym kierunku”¹⁹.

Dotyk jest zmysłem wspólnym dla wszystkich zwierząt – argumentuje Tallis – ale tylko ludzie spośród wszystkich zwierząt obdarzeni zostali najdoskonalszym narzędziem, jakim jest ręka, która spełnia funkcje manipulacyjne, poznawcze i komunikacyjne. W teoriach ewolucji podkreśla się zazwyczaj znaczenie anatomicznego rozwoju ręki, czyli wykształcenia się przeciwstawnego kciuka. Tallis zwraca jednak uwagę na zdolności manipulacyjne ludzkiej ręki, które odróżniają nas od innych naczelnych. Szympan może co najwyżej użyć kamienia, aby rozłupać orzech, czyli wykorzystuje chwyt siłowy. Człowiek może nawlec igłę, czy też włożyć klucz do zamka, co świadczy o wykształceniu chwytów precyzyjnych²⁰. Co więcej, w przeciwieństwie do człowieka, szympan nie gromadzi narzędzi, nie wytwarza też narzędzi, ani ich nie doskonali²¹. Ewolucyjny rozwój ręki manipulatywnej nie powinien być rozpatrywany jedynie w kategoriach anatomicznych, lecz jako doskonale nie chwytów ręki oraz narzędzi. Jak zaznacza Tallis, przewyciężanie „klątwy Adama” polegało na przejściu od wysiłku do precyzji, od bolącego mięśnia do „bolącego umysłu”²².

„Ręka poznająca” oznacza dla Tallisa wykształcenie złożonej zależności pomiędzy taktylną świadomością a kontrolą sensomotoryczną: „ręka ma przewagę nad okiem, gdyż jest organem motorycznym i sensorycznym w jednym”²³. Ręka „obserwuje” otoczenie poprzez dotyk i może je natychmiast zmienić poprzez działanie. Tallis pisze o haptycznych umiejętnościach ręki, które uzależnione są od wzrokowych postrzeżeń. Uchwycenie kubka z kawą jest skomplikowanym działaniem składającym się z trzech etapów. Pierwszy etap to wizualna ocena przedmiotu, jego wielkości, ciężaru, kształtu, powierzchni oraz jego związku z wielkością naszej ręki. Drugi etap to koordynacja tej wizualnej informacji z kontrolą motoryczną. Trzeci etap to antycypacja uchwytu – zanim dotkniemy kubka, nasza ręka układa się tak, aby jak najle-

¹⁹ Tamże, s. 21.

²⁰ Tamże, s. 23.

²¹ Tamże, s. 39.

²² Tamże, s. 27.

²³ Tamże, s. 28.

piej uchwycić postrzeżony przedmiot²⁴. „Ręka komunikatywna” to spektrum kulturowych gestów, takich jak podawanie ręki, salutowanie, błogosławienie, „przybijanie piątki”, klaskanie czy machanie na powitanie²⁵. Dzieła sztuki nie są głównym tematem w rozważaniach Tallisa; przypomina on jednak, że dzieła sztuki – podobnie jak narzędzia – powstają dzięki umiejętnościom ręki, dzięki rzemieślniczej i artystycznej pracy. O „geniuszu twórcy” świadczy „pewność dotyku”²⁶.

SZTUKA TAKTYLIZMU

Skoro dotknięcie jest warunkiem powstania dzieła sztuki, to dlaczego dyscyplina historii sztuki zaniedbała dotyk? Jednym z powodów jest uzależnienie osądu estetycznego sztuk plastycznych od zmysłu wzroku. Ślady zależności osądu estetycznego i osądającego oka odnaleźć można w *Liście o ślepcach dla użytku tych, co widzą* (1749) Denisa Diderota. Diderot stwierdza, że kiedy ślepiec mówi: „«To jest piękne» – nie wydaje sądu; powtarza tylko sąd tych, którzy widzą”²⁷. Ślepiec wyczuwa nieskończoną skalę odcieni dźwięków, posiada doskonałe wyobrażenie o symetrii. Jego ręce dokładnie oceniają ciężar ciał, czy pojemność naczyń, a jego wyćwiczony dotyk może osiągnąć większą subtelność niż wzrok. Jednak dla kogoś, kto nie widzi, piękno jest tylko słowem.

Osąd estetyczny jest dla Diderota kwestią zakresu porównań, które umożliwiają nam zmysły. Innymi słowy, im większe możliwości i zasięg zmysłów, tym trafniejszy osąd. Dlaczego więc esteta Diderot, bywalec salonów i krytyk malarstwa, czyni z doświadczeń ślepeca przedmiot swoich filozoficznych dociekań? Może dlatego, że „trzeba być pozbawionym jednego zmysłu, by poznać korzyści, jakie dają nam symbole przeznaczone dla pozostałych”²⁸. Co więcej, „oko nie jest ani tak bardzo pożyteczne dla naszych potrzeb, ani tak

²⁴ Tamże, s. 58.

²⁵ Tamże, s. 76-97.

²⁶ Tamże, s. 251.

²⁷ D. D i d e r o t, *List o ślepcach dla użytku tych, co widzą* (1749), [w:] t e n ż e, *Wybór pism filozoficznych*, tłum. J. Hartwig i J. Rogoziński, DeAgostini, Warszawa: Altaya 2003, s. 173.

²⁸ Tamże, s. 189.

istotne dla naszego szczęścia, jakby się mniemało”²⁹. Pomimo braku wzroku możemy rozpoznawać miejsca, w których już raz byliśmy, „po odgłosach ścian i podłogi”³⁰. Możemy zamieszkiwać miejsca, których nie widzimy, gdyż natura przemawia do nas „dostatecznie jasno poprzez pozostałe organy”³¹. *List o ślepcach* Diderota wprowadza nas jednak w dylematy Oświecenia, obawiającej się ciemności epoki, w której wzrok i widzenie stały się naczelnymi kategoriami poznania. Diderot zawarł tu argumenty istotne dla krytyki artystycznej, która nie zajmuje się jedynie obrazami. Nawet jeśli ślepiec nie będzie wytrawnym krytykiem malarstwa, to pozostanie wyrafinowanym mieszkańcem architektury, nade wszystko doceniającym porządek w domu, domownikiem, którego pierwszą troską „jest położyć na miejscu wszystko, co przemieszczono w ciągu dnia”³². W dodatku do *Listu o ślepcach* Diderot opisuje doświadczenia niewidomej panny Melanii de Salignac: „Słuch i powonienie miała świetne; według powietrza sądziła o stanie atmosfery, o tym, czy jest chmurno, pogodnie czy mgliście, czy idzie placem, czy ulicą, ulicą, czy ślepym zaułkiem, po przestrzeni otwartej czy zamkniętej, czy przebywa w obszernym mieszkaniu, czy w ciasnym pokoiku”³³.

Według Diderota ślepiec od urodzenia powinien mieć większe niż widzący problemy z mówieniem, gdyż nie jest w stanie dotknąć wielu niedotykalnych przedmiotów. Zanim jednak Diderot przedstawił swoje rozważania o ślepcach, filozof Thomas Hobbes przeprowadził w pierwszej połowie XVII wieku eksperyment, który miał określić zależność pomiędzy brakiem widoczności a mową. Hobbes poprosił dzieci rodziny Cavendish, których był opiekunem i tutorem, aby weszły do ciemnego pokoju i dotykały przedmioty znajdujące się wewnątrz. Następnie kazał im wyjść z pokoju i opisać co „zobaczyły” rękami. Hobbes zauważył, że dzieci używały o wiele bardziej precyzyjnego języka, niż w sytuacji, kiedy widziały przedmioty w oświetlonej przestrzeni³⁴. Hobbesa intrygował problem obrazu, który pozostaje, kiedy dany przedmiot zostanie usunięty z naszego pola widzenia. Obraz ów łączył z pojęciem wy-

²⁹ Tamże, s. 239.

³⁰ Tamże, s. 214.

³¹ Tamże, s. 212.

³² Tamże, s. 172.

³³ Tamże, s. 244.

³⁴ Zob. A. P. M a r t i n i c h, *Hobbes: A Biography*, Cambridge: Cambridge University Press 1999 – cyt. za: S e n n e t t, *The Craftsman...*, s. 154-155. O powiązaniach Hobbesa z rodziną Williama Cavendisha zob. R. T u c k, *Introduction*, [w:] T. H o b b e s, *Leviathan*, red. R. Tuck, Cambridge: Cambridge University Press 2002, s. XIII.

obraźni, która pojawia się wtedy, kiedy „blakną” zmysły³⁵. Hobbes był również przekonany, że – podobnie jak człowiek wpatrujący się w słońce i doświadczający powidoków – ktoś, kto długo wpatruje się w geometryczne figury, nawet w ciemności (choć na jawie) „będzie miał przed oczami obrazy linii i anioły”³⁶. Nieprzypadkowo, w tradycji siedemnastowiecznego brytyjskiego empiryzmu pojawia się słynna metafora „ciemnego pokoju”. W *Rozważaniach dotyczących rozumu ludzkiego* (1690) John Locke twierdzi, że doznania zmysłowe są „jak okna, przez które światło wpada do ciemnego pokoju” naszego umysłu³⁷. Metafora „ciemnego pokoju” została jednak skutecznie wyparta przez wizualne metafory wiedzy i poznania jako światła, które nabrały szczególnego znaczenia w epoce Oświecenia.

Nie tylko historia sztuki, ale cały nowoczesny akademicki dyskurs zaniebdał, czy też „przeoczył” dotyk. Dotyk, podobnie jak powietrze, którym oddychamy, potraktowany został jako coś oczywistego, co nie wymaga wyjaśnień – jako podstawowy warunek życia. Jednak na początku XXI wieku, być może zmęczeni hipertrofią wizualności, badacze kultury powracają do zainteresowania dotykiem³⁸. Podobnie jak w badaniach kultury, w filozofii końca XX wieku można zaobserwować zainteresowanie dotykiem jako samodzielnym tematem rozważań, albo jako istotną częścią współczesnej filozofii ciała; przykładem jest refleksja o dotyku Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattariego, Jean-Luca Nancy czy Jacquesa Derridy.

We wstępie do *The Book of Touch* Constance Classen uznaje dotyk za podstawowy środek wyrazu, doświadczenia oraz kontestacji społecznych war-

³⁵ „For after the object is removed, or the eye shut, we still retain an image of the thing seen, though more obscure than when we see it. [...] IMAGINATION therefore in nothing but *decaying sense*” – H o b b e s, *Leviathan...*, s. 15 (2 II 5).

³⁶ Tamże, s. 16-17 (2 II 6).

³⁷ „[E]xternal and internal sensations [...] are the windows by which light is led into this dark room. [...] the understanding is not much unlike a closet wholly shut from light, with only some little openings left, to let in external visible resemblances, or ideas of things without”. J. L o c k e, *An Essay Concerning Human Understanding*, red. P. H. Nidditch, Oxford: Clarendon Press 1979, s. 162-163 (2.11.17).

³⁸ Przykładem są opracowania: L. U. M a r k s, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis MN: University of Minnesota Press 2002; S. C o n n o r, *The Book of Skin*, Ithaca–New York: Cornell University Press 2004; zob. też zbiory artykułów: *Sensible Flesh: On Touch in Early Modern Culture*, red. E. D. Harvey, Philadelphia PA: University of Pennsylvania Press 2002; *The Book of Touch*, red. C. Classen, Oxford–New York: Berg 2005. Należy również wspomnieć o wcześniejszym studium antropologicznym Asheya Montagu, *Touching: The Human Significance of the Skin*, New York: Harper & Row 1986 (1 wyd. 1971).

tości i hierarchii. „Dotyk nie jest prywatnym aktem” – jest fenomenem kulturowym. Żyjemy w społeczeństwie obrazu, w którym oglądamy wiele przedstawień dotyku; przykładem są reklamy kosmetyków do pielęgnacji ciała i włosów. Wizualne środki przekazu, takie jak reklama, telewizja i Internet, paradoksalnie sprawiły, że dotyk stał się „najbardziej pożądanym zmysłem nowoczesności”³⁹. Dotyk jest wszechobecny – Classen zauważa, że w taktylnej kulturze mieści się zarówno przytulenie, jak i zabicie człowieka nożem, podanie ręki, leczenie dotykiem, dotyk terapeutycznego masażu, „zły” dotyk, przyjemności i tortury dotyku. Jednym z przykładów kulturowego znaczenia dotyku jest słynna scena podania ręki przez Rabina i Arafata, opisana we wspomnieniach Billa Clintona: „Powiedziałem Yitzhakowi [Rabinowi], że jeżeli naprawdę chce pokoju, to będzie musiał uścisnąć rękę Arafatowi [...]. «Czy zrobisz to?», zapytałem. Odpowiedział ostrym tonem: «Dobrze już, dobrze. Ale bez całowania». Tradycyjne przywitania arabskie to pocałunek w policzek, a tego akurat nie chciał”⁴⁰. Historykom sztuki dobrze znany jest gest uchylenia kapelusza przywołany przez Erwina Panofsky’ego. Zanim jednak podejmiemy symboliczną interpretację tego gestu w danej ikonosferze, należy pamiętać, że jego kulturowe znaczenie uzależnione jest od ewolucyjnie wykształconej „ekspresywności ludzkiej ręki”, możliwości dotyku i uchwycenia przedmiotu⁴¹.

Taktylna kultura, według Classen, nie oznacza faworyzowania dotyku wobec innych zmysłów. Badając kulturę wystarczy zamienić „punkt widzenia” na „dotknięcie problemu”. Akademicki dyskurs przeoczył dotyk nadużywając wizualnych metafor wiedzy, „perspektywy” czy „punktu widzenia”⁴². Classen określa tę sytuację jako „nowoczesną epokę światopoglądu”⁴³, co przypomina opisany przez Heideggera fenomen nowoczesności, czyli pojmowanie świata jako obrazu. W ferworze akademickiej pracy zapominamy, że nasze główne zajęcie, czyli pisanie jest nie tylko intelektualnym, ale i taktylnym wysiłkiem, nawet jeśli pismo odręczne zostało wyparte przez uderzenie w klawisze klawiatury komputera.

„Taktylna estetyka” – twierdzi Yi-Fu Tuan – „może wydać się ezoteryczna, ale odnosi się do najbardziej powszechnych i podstawowych estetycznych

³⁹ C. C l a s s e n, *Fingerprints: Writing About Touch*, [w:] *The Book of Touch...*, s. 2.

⁴⁰ B. C l i n t o n, *My Life*, New York: Alfred Knopf 2004, s. 543 – cyt. za: *The Book of Touch...*, s. 17.

⁴¹ T a l l i s, *The Hand...*, s. 75.

⁴² C l a s s e n, *Fingerprints...*, s. 5.

⁴³ Tamże, s. 14.

doświadczeń”, takich jak chłód kamienia w cieniu, ciepło kubka kawy, gładkość skóry dziecka⁴⁴. Taktylna estetyka nie rodzi się ze strachu przed utratą wzroku; jest dostrzeganiem codziennych, prostych przyjemności. Co więcej, nie zależy jedynie od zmysłu dotyku. Większość taktylnych wrażeń – przypomina Tuan – dociera do nas pośrednio poprzez obrazy⁴⁵. Możliwości taktylne zostały jednak zaniedbane w dyscyplinie historii sztuki, podobnie jak zostały wyrugowane z przestrzeni muzeów sztuki, w których obowiązuje zakaz dotykania eksponatów. Constance Classen przypomina jednak, że w pierwszych europejskich muzeach otwartych dla publiczności w końcu XVII wieku zwiedzający byli zachęcani przez oprowadzających do dotykania eksponatów (opisy taktylnych doświadczeń odnaleźć można w dziennikach angielskiej podróżniczki Celi Fiennes zwiedzającej Ashmolean Museum w Oksfordzie w 1694 r.⁴⁶). Opiekunowie kolekcji, które wywodziły się z prywatnych gabinetów osobiłości, oprowadzali niewielkie grupy kierując się zasadą „gościnności” – chociaż zdarzały się kradzieże i uszkodzenia przedmiotów. Jak zaznacza Classen, „zaproszenie do zapoznania się z kolekcją egzotycznych artefaktów bez możliwości dotykania byłoby jak zaproszenie gości do domu na kolację i zabronienie im jedzenia”⁴⁷. Dotykanie eksponatów oznaczało zniesienie zarówno dystansu przestrzennego, jak i czasowego – „dotknięcie starożytności” było dosłownym, a nie jedynie metaforycznym aktem. Wspomnienia gości (a nie tylko „widzów”) pierwszych publicznych muzeów uświadamiają nam, jak bardzo zmienił się status muzealnego eksponatu, określonego przez współczesne strategie konserwatorskie. Dzisiaj eksponat muzealny staje się coraz bardziej „sumą fotograficznych ujęć”⁴⁸.

„Taktylna wrażliwość istnieje już od dawna w literaturze i sztukach plastycznych” – twierdził Filippo Tommaso Marinetti. „Mój przyjaciel Boccioni, futurystyczny malarz i rzeźbiarz, już w 1911 roku [...] stworzył plastyczną kompozycję *Fuzja głowy i okna* z materiałów kontrastujących pod względem wagi i właściwości dotykowych: żelaza, porcelany, gliny i kobiecych włosów. Ta plastyczna kompozycja, jak mi wyznał, została stworzona nie tylko po to,

⁴⁴ Y.-F. T u a n, *The Pleasures of Touch*, [w:] *The Book of Touch...*, s. 74.

⁴⁵ Tamże, s. 76.

⁴⁶ Zob. C. F i e n n e s, *The Journeys of Celia Fiennes*, London: The Cresset Press 1949 – cyt. za: C. C l a s s e n, *Touch in the Museum*, [w:] *The Book of Touch...*, s. 275.

⁴⁷ C l a s s e n, *Touch in the Museum...*, s. 275.

⁴⁸ E. E d w a r d s, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford: Berg 2001, s. 77 – cyt. za: C l a s s e n, *Touch in the Museum...*, s. 284.

aby ją oglądać, ale także po to, aby jej dotykać⁴⁹. W styczniu 1921 r. Marinetti przedstawił w paryskim *Théâtre de L'Oeuvre* koncepcję „taktylizmu”. Głównym założeniem „teatru dotyku” była możliwość dotykania przez publiczność przedmiotów wykonanych w różnych materiałach i ułożonych na długim, ruchomym pasie transmisyjnym. Marinetti napisał również krótką sztukę, a właściwie kilkuminutową pantomimę *Taktylny kwartet (Il quartetto tattile)*, ok. 1921-1922). Ta taktylna *shintisi* („synteza” teatralna) nie zależy bezpośrednio od zmysłu dotyku, ale od projekcji, identyfikacji i wyobrażeń widza odnoszących się do tego zmysłu⁵⁰. Widz nie dotyka aktorów; jednak głównym zadaniem aktorów jest dotykanie rekwizytów i siebie nawzajem. Postaci pantomimy to mężczyzna w czarnym garniturze („antykwarisz” lub „bibliofil”), dwóch studentów i „piękna kobieta”. Mężczyzna siedzi przy stole pełnym cennych porcelanowych przedmiotów, starych książek i papierów, otwiera paczkę, wyjmuje owoc, zjada go rozrzucając skórkę wokół stołu. Studenci przechodzą szybko obok stołu, zrzucają z niego przedmioty. Za chwilę na scenę wchodzi półnaga kobieta, przegląda stare książki leżące na stole i wybiera jedną z nich. Mężczyzna jedną ręką dotyka książki a drugą – nagiego ramienia kobiety. Jeden student nagle całuje kobietę, podczas gdy drugi uderza antykwarisza. „Kolejny pocałunek. Dotyk papieru. Dotyk ramienia. Znowu pocałunek. Kolejne uderzenie. Taktylny i sportowy kwartet działa dalej”⁵¹.

Poeta Marinetti był przekonany, że wszystkie zmysły są jedynie modyfikacjami jednego podstawowego zmysłu, czyli dotyku. Nawet „zmysł wizualny narodził się na opuszkach palców”, a dobry chirurg powinien „widzieć rękami”⁵². Marinetti uznał więc za konieczne ćwiczenie dotyku poprzez konkretne zadania i doświadczenia, takie jak „noszenie rękawiczek przez kilka dni”, „pływanie w morzu pod wodą, próbując rozróżnić prądy wodne i temperatury”, czy „rozpoznawanie w ciemności przedmiotów znajdujących się w sypialni”⁵³. W wyniku przeprowadzanych codziennie eksperymentów Marinetti przedstawił klasyfikację dotyku, która miała uczyć sztuki taktylizmu. W manifestie *Taktylizmu* wyróżnił sześć kategorii dotyku, określonych zarówno

⁴⁹ F. T. Marinetti, *Tactilism* (1924), [w:] *Marinetti: Selected Writings*, red. R. W. Flint, tłum. R. W. Flint, A. A. Coppotelli, London: Secker & Warburg 1972, s. 109.

⁵⁰ M. Kirby, *Marinetti's Short Plays*, „The Drama Review” 1973, vol. 17, nr 4, s. 115.

⁵¹ F. T. Marinetti, *The Tactile Quartet*, tłum. V. N. Kirby, „The Drama Review” 1973, vol. 17, nr 4, s. 122-123.

⁵² Marinetti, *Tactilism...*, s. 111.

⁵³ Tamże, s. 110.

przez nazwy materiałów i rzeczy, jak i przymiotniki opisujące powierzchnie czy temperaturę przedmiotów. W kategorii pierwszej znalazły się takie określenia, jak „abstrakcyjny”, „zimny dotyk” oraz „papier ścierny”; w kategorii drugiej – „bezbardwy”, „gładki jedwab”; w kategorii trzeciej – „nostalgiczny”, „aksamit”, „wełna z Pirenejów”; w kategorii czwartej – „ciepły”, „gąbczasty materiał”; w kategorii piątej – „miękki”, „ciepły”, „sierść konia lub psa”, „ludzkie włosy i skóra”; w kategorii szóstej – „surowe żelazo”. Marinetti nie traktował tej skali taktylnych doznań jako uniwersalnej i naukowej klasyfikacji – raczej jako intuicyjny zapis doświadczeń dotyku, który doprowadził go do stworzenia pierwszej „taktylnej kompozycji” zatytułowanej *Sudan-Paris*. W części „Sudan” kompozycja zawierała „gąbczasty materiał, papier ścierny, wełnę, świńską szczecinę” („surowe, tłuste, szorstkie, ostre, palące cechy dotykowe”, które miały wywoływać „afrykańskie obrazy” w umyśle dotykającego). W części „Morze” znalazł się materiał śliski, metaliczny, chłodny, elastyczny, o „morskich”, taktylnych właściwościach. W części „Paryż” Marinetti umieścił jedwab, aksamit i pióra („łagodne, bardzo delikatne, ciepłe i zimne jednocześnie, sztuczne, cywilizowane”).

Doświadczenie dotyku nie stanowiło celu samego w sobie; miało przede wszystkim wzbogacić język poetycki. Jak zaznacza Marinetti w manifestie *Taktylizmu*:

Malarze i rzeźbiarze, którzy tradycyjnie skłaniają się ku podporządkowywaniu taktylnych wartości wartościom wizualnym, mogą mieć problemy z tworzeniem taktylnych kompozycji. Taktylizm wydaje mi się szczególnie zarezerwowany dla młodych poetów, pianistów, scenografów oraz dla erotycznego, wyrafinowanego i silnego temperamentu. Z drugiej zaś strony, taktylizm powinien unikać nie tylko współpracy ze sztukami plastycznymi, ale także chorobliwej erotomanii⁵⁴.

Wbrew przekonaniu Marinettiego, także malarze i rzeźbiarze oraz inni artyści uprawiający sztuki plastyczne mogą tworzyć sztukę taktylną. Przypomnijmy, że warunkiem powstania dzieła jest dotknięcie ręki. Również i dyscyplina historii sztuki jest w stanie docenić dotykowe jakości dzieła. Pisząc o niebieskim pasku Edwarda Krasińskiego Piotr Juszkiewicz (jako jeden z niewielu interpretatorów) przypomniał o jego taktylnej naturze: „Niebieski pasek przyklepany dłonią artysty jako ślad dotyku wykreśla nieprzenikliwość zaznaczonych granic – biegnie przez ściany, nieprzezroczyste ciała, penetrowane z bliska powierzchnie wyznaczające domykaną przestrzeń”⁵⁵. Biegna-

⁵⁴ Tamże, s. 111.

⁵⁵ P. Juszkiewicz, *Linia ratunkowa. Od jasnowidztwa do ślepoty*, [w:] *Awangarda*

cy przez przestrzeń i napotykający rzeczy niebieski pasek Krasińskiego został porównany do „liny ratunkowej”, która pomaga nam orientować się w rzeczywistości. Nieprzypadkowo Juskiewicz przywołuje scenę z filmu Roberta Bentona *Miejsca w sercu* (*Places in the Heart*, 1984), kiedy to niewidomy bohater wybiega przed dom i chwyta się liny, którą rozciągnięto w wielu kierunkach – od ganku w stronę podwórza i pola – tak, aby nie zgubił się w otwartej przestrzeni⁵⁶. Co charakterystyczne, dla wizualnie zorientowanej metodologii historii sztuki, interpretacja Juskiewicza, wydobywająca taktylny aspekt Krasińskiego, kontrastuje z interpretacją Alexandra Alberro, który porównuje naklejanie niebieskiego paska do taśmy filmowej, a nawet do panoramowania przestrzeni kamerą wideo⁵⁷.

*

Celem moich rozważań nie jest przeciwstawienie doświadczenia wzroku i dotyku w interpretacjach historii sztuki czy zarysowanie koncepcji „nowego empiryzmu”. Jest to raczej próba krytyki tradycji, która faworyzuje wzrok, zaniedbując znaczenie dotyku. Współczesne praktyki artystyczne podejmują coraz częściej zadanie integracji zmysłowych doświadczeń, wykorzystując najnowsze technologie cyfrowe. Przykładem są haptyczne technologie wykorzystywane zarówno w prostych grach komputerowych, jak i w bardziej skomplikowanych systemach wirtualnej rzeczywistości, takich jak projektowanie interaktywnych kombinezonów. Koncepcja technologii aktywujących wszystkie zmysły nie jest nowa. Jak przypomina Mark W. D. Paterson, już w *Nowym wspaniałym świecie* (1932) Aldous Huxley opisał kino *Feelies*, w którym ruchome obrazy nie tylko wyglądają jak rzeczywiste, ale również można je „odczuć jak prawdziwe”⁵⁸. Technologie wizualno-haptyczne znalazły zastosowanie w projektowaniu przemysłowym; przykładem jest program *Tacitus*, który powstał w Edinburgh College of Art. W przeciwieństwie do popularnego programu CAD *Tacitus* pozwala na tworzenie bardziej „organicznych” kształtów w przestrzeni cyfrowej – modelowanie w „wirtualnej glinie”⁵⁹.

w bloku, red. G. Świtek, Warszawa: Fundacja Galerii Foksal 2009, s. 343.

⁵⁶ Tamże, s. 341.

⁵⁷ A. A l b e r r o, *Dynamiczna linia Edwarda Krasińskiego*, [w:] *Awangarda w bloku...*, s. 368; zob. także *Dyskusja wokół tekstów Piotra Juskiewicza i Alexandra Alberro*, tamże, s. 383.

⁵⁸ Zob. M. W. D. P a t e r s o n, *Digital Touch*, [w:] *The Book of Touch...*, s. 431.

⁵⁹ Tamże, s. 434; zob. także <http://www.eca.ac.uk/tacitus/> (akces w dniu 14.04.2010).

Powróćmy do rzeczywistego doświadczenia ciemności, do której nakłaniają nas niektóre dzieła sztuki i architektury. Aby odpowiedzieć na pytanie, jak tam rzeczywiście jest, w przestrzeni *How It Is* Mirosława Bałki, w Wieży Holocaustu Daniela Libeskinda czy we wnętrzu rzeźbiarskich projekcji Anthony McCalla, nie wystarczy wiedza, nawet jeśli „istotną częścią twórczego procesu artysty są książki”⁶⁰. Odpowiedź na to pytanie odnajdziemy przede wszystkim w rzeczywistym, cielesnym doświadczeniu tych przestrzeni. Bezpośredniość i eliminacja dystansu to cechy odróżniające doświadczenie taktylne od doświadczenia wzrokowego dzieł sztuki. O obrazach możemy pisać nigdy ich nie dotykając, a niekiedy nawet nie widząc oryginału – współcześnie obrazy żyją w świecie migracji fotografii cyfrowej. Pisanie o ciemności powinno być takie, jak rzetelna krytyka architektury – musi wynikać z bezpośredniego doświadczenia, a nie jedynie z obrazów i impresji wizualnych zapośredniczonych przez fotografie⁶¹. Nie znaczy to, że należy wyrugować z historii sztuki „odniesienia do dyskursu” czy „punkty widzenia”. Należy jednak postawić pytanie zasadnicze o to, jak uchwycić i zachować bezpośrednio, taktylne doświadczenie w procesie historyczno-artystycznej interpretacji.

BIBLIOGRAFIA

- A u g é M., *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, tłum. J. Howe, London: Verso 1995.
- M c C a l l A., „Line Describing a Cone” and Related Films, „October” 2003, vol. 103.
- C o n n o r S., *The Book of Skin*, Ithaca–New York: Cornell University Press 2004.
- D e l e u z e G., G u a t t a r i F., *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, tłum. B. Massumi, Minneapolis–London: University of Minnesota Press 2005.
- E d w a r d s E., *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford: Berg 2001.
- D i d e r o t D., *List o ślepcach dla użytku tych, co widzą (1749)*, [w:] t e n ż e, *Wybór pism filozoficznych*, tłum. J. Hartwig i J. Rogoziński, DeAgostini, Warszawa: Altaya 2003.

⁶⁰ Zob. tekst na okładce katalogu *Mirosław Bałka. How It Is*.

⁶¹ Zob. J. M. F i t c h, *Architectural Criticism: Trapped in Its Own Metaphysics*, „Journal of Architectural Education” 1976, vol. 29, nr 4, *Architectural Criticism and Evaluation*, s. 2-3.

- Fiennes C., *The Journeys of Celia Fiennes*, London: The Cresset Press 1949.
- Gólaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków: PWN 1997.
- Herkenhoff P., *The Illuminating Darkness of How It Is*, [w:] Mirosław Balka. *How It Is*, red. H. Sainsbury, katalog wystawy w Tate Modern (13.10.2009-5.04.2010), London: Tate Publishing 2009, s. 50-102.
- Juszkiewicz P., *Linia ratunkowa. Od jasnowidztwa do ślepoty*, [w:] *Awan-garda w bloku*, red. G. Świtek, Warszawa: Fundacja Galerii Foksal 2009.
- Kirby M., *Marinetti's Short Plays*, „*The Drama Review*” 1973, vol. 17, nr 4.
- Locke J., *An Essay Concerning Human Understanding*, red. P. H. Nidditch, Oxford: Clarendon Press 1979.
- Marinetti F. T., *Tactilism (1924)*, [w:] *Marinetti: Selected Writings*, red. R. W. Flint, tłum. R. W. Flint, A. A. Coppotelli, London: Secker & Warburg 1972.
- Marinetti F. T., *The Tactile Quartet*, tłum. V. N. Kirby, „*The Drama Review*” 1973, vol. 17, nr 4, s. 122-123.
- Marks L. U., *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis MN: University of Minnesota Press 2002.
- Martinić A. P., *Hobbes: A Biography*, Cambridge: Cambridge University Press 1999.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa: Aletheia 2001.
- Piwocki K., *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa: PWN 1970.
- Poprzeczka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2008.
- Saito Y., *Everyday Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press 2010.
- Sennett R., *The Craftsman*, London: Penguin Book 2009.
- Sensible Flesh: On Touch in Early Modern Culture*, red. E. D. Harvey, Philadelphia-PA: University of Pennsylvania Press 2002.
- Tallis R., *The Hand: A Philosophical Inquiry into Human Being*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2003.
- The Book of Touch*, red. C. Classen, Oxford–New York: Berg 2005.
- Tuck R., *Introduction*, [w:] *T. Hobbes, Leviathan*, red. R. Tuck, Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Wallely J., *An Interview with Anthony McCall (February/November 2004)*, [w:] *A. McCall, The Solid Light Films and Related Works*, red. C. Eamon, Göttingen: Steidl & Partners 2005.

IN THE DARK

HISTORY OF ART AND THE ART OF TOUCH

S u m m a r y

A dark room is a “research field” where an art historian moves with uncertainty. The strongest sensual experience that an art historian develops when his/her competence grows is seeing. The most valued trait of an art expert - a collector, museum specialist or an exhibition manager - is his/her “sharp eye”. The methodological paradigm that has dominated in art history since the 1970s established the accepted “ways of seeing” art. The choice of touch for the subject matter of this paper is not meant as a challenge to the established hierarchy of senses underlying the above-mentioned research paradigm. The eye will stay in the centre of our research, even though not all art is created to be experienced through this sense only. This paper ventures an interpretative analysis of a selection of works which are not to be experienced solely through sight, but mostly by touch. Mirosław Bałka's installation entitled *How It Is* (2009-2010), exhibited in the London Tate Modern, Anthony McCall's works in his exhibition at the Serpentine Gallery (2007-2008), or Filippo Tommaso Marinetti's project called “the art of tactilism”, reaching back to the 1920s – these are examples of creations which make art history grope around in the dark. The author does not aim to juxtapose sight and touch in art interpretation, or to seek some “new empiricist” methodology. The paper is more of an attempt to criticise research tradition that favours sight over touch. Immediacy and elimination of distance are features that distinguish tactile experience from the visual one. In view of the fact that contemporary artistic practices strive to integrate and consolidate all sensual experiences in a holistic fashion, one can pose a crucial question of how to grasp and record the immediate tactile experience in the process of art-historical interpretation.

Translated by Konrad Klimkowski

Słowa kluczowe: percepcja sztuki, recepcja sztuki, doświadczenie taktylne, dotyk.
Key words: perception of art, reception of art, tactile experience, touch.