



MARTA SMOLIŃSKA



HAPTYCZNOŚĆ POSZERZONA

ZMYŚŁ DOTYKU W SZTUCE
POLSKIEJ DRUGIEJ POŁOWY XX
I POCZĄTKU XXI WIEKU

HAPTYCZNOŚĆ POSZERZONA

INSTYTUT HISTORII SZTUKI
UNIwersytetu Jagiellońskiego



ARS VETUS ET NOVA

REDAKTOR SERII
Wojciech Bałus

TOM XLIX

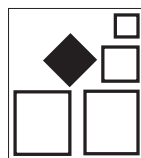
MARTA SMOLIŃSKA



HAPTYCZNOŚĆ POSZERZONA

ZMYŚŁ DOTYKU W SZTUCE
POLSKIEJ DRUGIEJ POŁOWY XX
I POCZĄTKU XXI WIEKU

Kraków



Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

UAP | POZNAŃ



© Copyright by Marta Smolińska and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2020

ISBN 978-83-242-3664-0
e-ISBN 978-83-242-6516-9
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzja
dr hab. Agnieszka Rejniak-Majewska

Opracowanie redakcyjne
Barbara Cabała

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Na okładce
Iwona Demko, *Lizak*, wzór pierwszy, 8,5x8x0,7 cm, masa cukrowa, 2008
fot. I. Demko, dzięki uprzejmości artystki.

www.universitas.com.pl

Przyjaciółkom i Przyjaciółom

Spis treści

Wprowadzenie	9
<i>Stymulatory wrażeń nieadekwatnych</i>	9
Haptyczna gorączka: cele i pytania badawcze oraz obszar badań.	13
Rozdział I	
Haptyczność klasyczna i poszerzona: re-definicje, teoria i metodologia	29
Hierarchia zmysłów i jej przewartościowanie	29
Haptyczność: historia pojęcia oraz stan badań	34
Johann Gottfried Herder: ciało jako <i>sensorium commune</i>	50
Haptyczność poszerzona jako somaestetyczna modalność wielu zmysłów doznawana przez empatyczny haptyczny podmiot	59
Myślenie haptyczne	76
Rama teoretyczno-metodologiczna	82
Podmiot mówiąca owładnięta haptyczną gorączką	100
Haptyczność a sztuka polska drugiej połowy XX i początku XXI wieku – stan badań	102
Rozdział II	
Haptyczne widzenie: optyczne macki i oko w brzuchu	109
Iluzja i <i>trompe-l'œil</i>	114
Trójwymiarowe obiekty	118
„Wybrzuszenia” płaszczyzny	123
Malarstwo materii i materia malarska	130
Ucieleśnione zapisy procesualności dotyku	146
Zmysłowa świadomość haptycznego podmiotu	152
Rozdział III	
Haptyczność smaku i węchu	155
Żarłoczne oko i widzący brzuch	160
Haptyczne gorszycielki	171
Poliż mnie!	174
Haptyczny niesmak i mdłości	178
Węch i (nie)smak jako haptyczne zmysły estetyczne	183
Rozdział IV	
Haptyczność słuchu i dotyk fal dźwiękowych	185
Drzę, więc jestem	189
Dreszcze i gęsia skórka	193
Haptyczny rezonans	195
Rozdział V	
Wielozmysłowy dotyk natury po naturze: haptyczność międzygatunkowa...	197
W nie-ludzkiej skórze	201
Dotyk zwierząt w liczbie pojedynczej	206
Dotyk krajobrazu i roślin w liczbie pojedynczej	213
Haptyczne ekstazy międzygatunkowe	220

Rozdział VI

Haptyczne i taktylne przyjemności: pożądanie i rozkosz dotyku.	223
Erotyzacja haptyczności: pieczę, więc jestem.	226
Haptyczne myślenie sztuką o sztuce.	243
Chiazm bliskości	258
Taktylna trans(a)gresja.	263

Rozdział VII

Haptyczne nieprzyjemności: dyskomfort, ból i wstręt	269
Haptyczne ukąszenia.	272
Molestowanie dotykiem	275
Dotyk masochistyczny	278
Dotyk chłodu	283
Chiazm do bólu	286
Pod włos	287
Haptyczne pochłonięcie podmiotu	290
Masochistyczny kontrakt	291

Rozdział VIII

Haptyczna pamięć odcisku.	293
Odcisk palca	298
Ustanawianie haptycznej tożsamości	300
Odcisk warg, lecz sromowych	302
„Afektywne dotknięcia” dwóch ciał	305
Haptyczna aura odcisku	309
Najbliższe ciało	312
Odciskam (się), więc jestem.	316

Rozdział IX

Haptyczność zmysłów równowagi i propriocepcji	319
Haptyczność obejmująca całe ciało	319
Laboratorium kinestetycznej dezorientacji	325
Haptyczny rezonans i erotyczne dreszcze na granicy utraty równowagi.	327
Proprioceptywne ja wobec zaburzonej linii horyzontu i haptycznej gęstości ciemności.	328
Haptyczne metafory, których dotyk czuć tylko w mroku	334
Balansuję, więc jestem	335
Drżenie kolan i dotyk obcego.	338
Haptyczny błędnik.	339

Zamiast podsumowania:

Haptyczność poszerzona wobec materii, płci dotyku i ekranów dotykowych.	345
Haptyczna aktywność materii	346
Płeć dotyku a rewizja kanonu sztuki polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku	348
Dotyk bez dotyku: taktylność wirtualna i paradoksy ekranów dotykowych	351

Bibliografia (wybór)	357
Spis ilustracji	378
Indeks osób	379

WPROWADZENIE

To, co haptyczne, obejmuje całe ciało.

John Michael Krois¹

Stymulatory wrażeń nieadekwatnych

Wyobrażam sobie teraz, że stoję przed prostopadłościenną skrzynką wysokości około 120 cm, przykładam oczy do otworu w jej górnej partii, dłonie zaś wsuwam w otwór umieszczony poniżej. Przestrzeń wewnątrz jest podzielona na dwie strefy: górną i dolną. W górnej widzę szklany obiekt, w dolnej dotykam kawałka drewna – to znaleziony przez artystę w górskim potoku pień wierzby². Oczy przekazują informację o czymś twardym, idealnie gładkim, wyoblonym, chłodnym, technicznie wyprodukowanym, niewielkim; dłonie błędzą zaś po czymś organicznym, znacznie większym od oglądanego obiektu, palce przesuwają się po nieprzewidywalnej formie z otworem i wgłębieniami. To właśnie widać na planszy poglądowej, ukazującej ideę *Stymulatorów wrażeń nieadekwatnych* Andrzeja Pawłowskiego, których koncepcję twórca rozwijał już od

¹ „Das Haptische umfasst den ganzen Körper”. Patrz: J. M. Krois, *Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, w: Tenże, *Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin 2011, s. 227. [Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszelkie tłumaczenia własne autorki – M. S.]

² Informacja od syna artysty p. Macieja Pawłowskiego – e-mail z dnia 31.03.2020: „Pamiętam ojca pieszczącego z ukontentowaniem to znalezisko o urozmaiconych kształtach, uwypuklonych i wygładzonych w trakcie wieloletniej «obróbki» przez nurt strumienia niosący piasek i kamienie. Niektóre partie były potem jeszcze szpachlowane i polerowane; gdzieś przykleił ojciec skrawki futra”.

lat 1963–1964³. Niewątpliwie w procesie percepcji mamy do czynienia z zaskoczeniem, jeśli nie rodzajem szoku. Na pewno z mocnym kontrastem pomiędzy tym, co widziane, a tym, co dotykane; pomiędzy informacjami jednocześnie wysyłanymi do mózgu przez oczy i przez dłoń. To nie jest fajka – na swój sposób mówi *Stymulator wrażeń nieadekwatnych*.

Zagadnienie indagowania zmysłu dotyku obok zmysłu wzroku nurtowało Pawłowskiego w tym okresie dość intensywnie, o czym świadczą właśnie – powstałe w tych latach – *Stymulatory wrażeń nieadekwatnych*. Prace te, poprzedzone przez *Modele stereognozyjne* opisywane przez twórcę jako „rzeźby do dotykania”, opierały się na nieadekwatności wrażeń jednocześnie oferowanych oku i dłoni. Zdaniem Pawłowskiego „stymulator wrażeń nieadekwatnych polega na rozdzielaniu i kontrastowym zróżnicowaniu przedmiotów wrażeń odbieranych w tym samym czasie zmysłami wzroku i dotyku”⁴. Jak artysta ujął to w kolejnym zdaniu, jego celem było stymulowanie nowych wrażeń nieodpowiadających przedmiotom bezpośredniej recepcji. Pawłowski w ikonoklastyczny sposób dotknął w tych pracach samej istoty haptyczności: rozdzielił nierozłączną – u ludzi widzących – parę zmysłów, wyzwalając dotyk z bycia modalnością widzenia i podając w wątpliwość adekwatność doznań wzrokowo-dotykowych.

W trakcie wystawy (*Nie*) *dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku* (wiosna 2015), którą jako kuratorka przygotowałam dla Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, za zgodą synów Pawłowskiego członkowie zespołu organizacji wystawy wykonali dwa obiekty inspirowane ideą artysty, stojącą za *Stymulatorami wrażeń nieadekwatnych*. Odpowiednio na górze i na dole w pierwszym z nich umieściłam kamień i gąbkę, w drugim zaś szklankę i pocięty papier. Testowałam nieadekwatność wrażeń wzrokowo-dotykowych zarówno na sobie, jak i na odbiorcach. Większość w pierwszym odruchu cofała ręce, by później wsunąć je z powrotem i dać upust własnej ciekawości. Piszząc o stymulowaniu nowych wrażeń nieodpowiadających przedmiotom bezpośredniej recepcji, Pawłowski wyraził autorską intencję stojącą za

³ Omawiam plansze poglądowe dotyczące idei *Stymulatorów wrażeń nieadekwatnych*, przygotowane przez Pawłowskiego specjalnie na wystawę *Krytycy sztuki proponują. 30 dzieł na XXX-lecie PRL wybranych przez krytyków sekcji polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA* (Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych 27.08. – 17.09.1975). Pracę Pawłowskiego zaproponowała Bożena Kowalska.

⁴ A. Pawłowski, *Forma naturalnie ukształtowana*, 1966, cyt. za: *Andrzej Pawłowski 1925–1986*, red. J. Trzuppek, M. Pawłowski, Katowice 2002, s. 169.



Andrzej Pawłowski, *Stymulatory wrażeń nieadekwatnych*, 1964, plansza pogładowa z roku 1975 przygotowana przez artystę na wystawę *Krytycy sztuki proponują. 30 dzieł na XXX-lecie PRL* wybranych przez krytyków sekcji polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA (Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie), archiwum rodziny artysty

działami tego typu. Kontrast miał w jego zamierzeniu generować taki rodzaj percepcji, który byłby inny niż owe znamienne dla patrzenia i dotykania, gdyby czynności te zachodziły osobno. Artysta stawiał na typ odbioru odmienny również od klasycznej haptyczności, w której ramach dotyk działa jako modalność spojrzenia. Kreując swego rodzaju „percepcyjne laboratorium”, de(kon)struował⁵ niezwykle silne powiązanie wzroku i dotyku. Wyniki prowadzonych dziś w ramach neuroestetyki eksperymentów mówią z kolei, że gdy sygnały czuciowe z rąk i oczu różnią się od siebie, mózg skutecznie odrzuca różnicę, tworząc

⁵ Stosowany w niniejszej książce zapis „de(kon)strukcja” w szczególny sposób akcentuje aspekt destrukcji. Jacques Derrida podkreślał bowiem: „Po pierwsze, przejść fazę obalenia. Często podkreślam konieczność tej fazy obalenia, którą nazbyt szybko próbowano zdyskredytować. (...) Pominięcie fazy obalenia polega na zapomnieniu o konfliktowej i uzależniającej strukturze opozycji. Jest to więc zbyt szybkie, nie wpływające na uprzedni opozycję, przejście do **neutralizacji**, która **praktycznie** pozostawiłaby dawne pole w stanie dotychczasowym”; zob.: J. Derrida, *Pozycje: Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, tłum. A. Dziadek, wyd. II, Katowice 2007, s. 41. Faza obalenia wiąże się z destrukcją, która otwiera drogę do ustanawiania nowych relacji, uwolnionych od dualizmu opartego na hierarchii. [Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszelkie wyróżniki w cytatach pochodzą z oryginalnych tekstów – M. S.]

pojedynczy obraz mentalny. Gdy jednak rozbieżność jest zbyt duża, mózg powraca do informacji z pojedynczej wskazówki – na przykład z oczu – aby ocenić, co jest prawdą⁶. W *Stymulatorach wrażeń nieadekwatnych* odbiorca nie widzi jednak tego, czego dotyka, a fuzja widzenia i dotykania, jak ustalili neurobiolodzy, zależy od bliskości przestrzennej: mechanizm połączenia wzrokowo-dotykowego jest wyspecjalizowany w sygnałach, które pokrywają się w przestrzeni⁷. Mózg musi przetworzyć wiele informacji pochodzących z różnych modalności sensorycznych i rozszyfrować – w drodze wielosensorycznego wnioskowania przyczynowego – które pochodzą z tego samego obiektu⁸. W przypadku dzieła Pawłowskiego sygnały ani nie pokrywają się w przestrzeni, ani nie pochodzą z tego samego obiektu – może więc zatem jednak możliwy jest inny rodzaj percepcji, jaki twórca próbował zainicjować?

Zastanawiam się, czy ideę *Stymulatorów wrażeń nieadekwatnych* Pawłowskiego można by rozszerzyć także na analizę dialogu dotyku z innymi zmysłami. Gdyby z jednej z komór sączył się pulsujący nieregularnie dźwięk, a dłoniom dana byłaby jednocześnie regularna, harmonijna forma? Gdyby dotykało się czegoś bardzo przyjemnego, a w tym samym czasie czuło nieprzyjemny, odrażający zapach? Gdyby – dotykając czegoś bardzo miękkiego – można było coś smakować, na przykład lizaka o twardej, gładkiej powierzchni? Gdybyśmy czuli w dłoniach coś stabilnego, zapewniającego oparcie, a jednocześnie grunt uciekałby nam spod nóg i podawał w wątpliwość nasze dwa kolejne zmysły: równowagi i kinestetyczny? Nieadekwatność powstających w tych hipotetycznych, sztucznie kreowanych sytuacjach wrażeń sugeruje, jak silnie w rzeczywistości doznania zmysłowe są ze sobą powiązane. Pawłowski jako eksperymentator próbuje z haptycznej percepcji osobno wyseparować wzrok i dotyk, by zapytać, jaki nowy rodzaj percepcji wówczas zaistnieje. Jego artystyczny eksperyment wskazuje także mimochodem na „podejrzenie czystą”, dwuzmysłową naturę haptyczności, która jest teoretyczno-artystycznym konstruktem o bardzo dłu-

⁶ O eksperymentach prowadzonych w Berkeley zob.: S. Yang, *UC Berkeley-led research team finds brain's perception depends upon the source of cues it receives*, "Campus News" 21.11.2002, https://www.berkeley.edu/news/media/releases/2002/11/21_brain.html (dostęp: 12.07.2019).

⁷ Zobacz: S. Gepshtein, J. Burge, M. O. Ernst, M. Banks, *The combination of vision and touch depends of spatial proximity*, "J Vis." 5 (11), 2009, s. 1013–1023.

⁸ Porównaj: C. Kayser, L. Shams, *Multisensory Causal Interference in the Brain*, "PLoS Biol" 13 (2), 2015, s. 1.

giej tradycji, ignorującym niezbywalne warunki przyrodzone wielozmysłowemu ciału.

W tej książce bardziej interesuje mnie zatem kwestia w pewnym sensie odwrotna: co wydarzy się z percepcją, gdy – zamiast sztucznie oddzielać od siebie doznania zmysłowe – spojrzeć na nie całościowo wraz z udziałem słuchu, smaku i węchu oraz zmysłów równowagi i kinestetycznego. Jak wielozmysłową, poszerzoną i somaestetyczną definicję haptyczności trzeba byłoby wówczas zaproponować, by opisała ona wieloaspektowość tych wrażeń, obejmujących całe ciało?

Haptyczna gorączka: cele i pytania badawcze oraz obszar badań

Jako historyczka i krytyczka sztuki oraz kuratorka kilka lat temu dałam się owładnąć haptycznej gorączce. Jej efekt stanowi ta właśnie książka, w której dotykam skomplikowanej problematyki związanej z kulturową historią zmysłu dotyku, przewartościowaniem hierarchii zmysłów w ponowoczesności oraz z tzw. sztuką haptyczną i sposobami jej odbioru. Przede wszystkim jednak redefiniuję pojęcie haptyczności, traktując ten fenomen nie tylko jako modalność wzroku, lecz również jako modalność słuchu, smaku i węchu, a także zmysłu równowagi i zmysłu kinestetycznego (propriocepcja), przy czym te dwa ostatnie dodają do tradycyjnej listy pięciu zmysłów⁹. Dialogując z tradycją historyczno-artystyczną i de(kon)struując teksty źródłowe, w których termin ten pojawiał się po raz pierwszy, wskazuję na multisensoryczny, somaestetyczny i synestetyczny wymiar haptyczności. W sferze teorii literatury zrobiła to niedawno Abbie Garrington, która, analizując motyw ręki w tekstach m.in. Jamesa Joyce'a i Virginii Woolf, zaproponowała pojęcie haptycznego modernizmu, samą zaś haptyczność zdefiniowała w nierozłącznym związku z propriocepcją, zmysłem równowagi, skórą i doświadczeniami somatycznymi w ogólności¹⁰. Z kolei o ile Vilém Flusser postulował dermatologię poszerzoną¹¹, o tyle ja postuluję haptyczność

⁹ W ostatnich czasach m.in. w ramach neurobiologii toczy się ożywiona dyskusja, dotycząca liczby zmysłów u człowieka. Niektórzy badacze do wymienionych przeze mnie siedmiu dodają jeszcze np. zmysł bólu, zmysł temperatury itp.

¹⁰ A. Garrington, *Haptic Modernism: Touch and Tactile in Modernist Writing*, Edinburgh 2013, s. 16.

¹¹ V. Flusser, *Haut*, "Flusser Studies" 02, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-haut02.pdf> (dostęp: 22.06.2019).

poszerzoną, wychodząc z założenia, że „[k]ażda dziedzina naszego życia nosi niewidzialne piętno działania zmysłu dotyku”¹².

Obszar moich badań to sztuka polska drugiej połowy XX wieku do współczesności, lecz postrzegam i interpretuję ją w bardzo szerokim kontekście zarówno teoretyczno-filozoficznym, jak i historyczno-artystycznym. Drugim celem książki jest więc wyodrębnienie, sprobemytowanie i scharakteryzowanie niedostrzeganego dotąd nurtu haptycznej sztuki polskiej w tym okresie czasowym. Historia sztuki tego okresu konstruowana była do tej pory przede wszystkim z perspektywy wzrokocentrycznej. Sądzę, że przesunięcie akcentu ze wzroku na multisensorycznie definiowaną haptyczność narusza obowiązujący obecnie tzw. kanon sztuki polskiej¹³ tego okresu i podaje w wątpliwość jedynność założeń, zgodnie z którymi go skonstruowano. Sztuka haptyczna jest więc rodzajem Derridiańskiego suplementu, którego pojawienie się w znacznym i znaczącym stopniu rzutuje na dotychczasowe kategoryzacje i definiowanie podmiotu. W tym momencie wyraziście ujawnia się krytyczny potencjał haptyczności, aktywizujący perspektywy i dyskursy odmienne od tych dominujących. Teoretyzowanie zmysłu dotyku i pojęcia haptyczności mają jednak „zdolność «rozchwiewania» [*labilité*], wstrząsania czy «wprawiania w drganie» wszelkich skostniałych struktur”¹⁴ – jak za Derridą, charakteryzując strategie de(kon)strukcji, ujęła to Anna Burzyńska. Ów aspekt krytyczny rozwijam również wobec samej historii sztuki i sposobów jej uprawiania, pobudzając autorefleksję dyscypliny i działanie jej rewizyjnych mechanizmów, stymulowanych m.in. z obszaru związanego z badaniem tzw. współczesnej kultury wizualnej, gdzie wyraźnie sygnalizuje się poda(wa)nie w wątpliwość reżimu skopicznego, rekorporalizację podmiotu oraz detranscendentalizację perspektywy¹⁵.

Obszar badań stanowią dzieła artystek i artystów polskich, powstałe od czasów powojennych po dzień dzisiejszy. Przez pryzmat haptyczno-

¹² M. Grunwald, *Homo hapticus. Dlaczego nie możemy żyć bez zmysłu dotyku?*, tłum. E. Kowynia, Kraków 2019, s. 12.

¹³ Zobacz: A. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Warszawa 1980; A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981; P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999; W. Włodarczyk, *Sztuka polska 1918–2000*, Warszawa 2000; A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005; A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.

¹⁴ A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 12.

¹⁵ Zobacz: J. Przeźmiński, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć oko”*, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 339.

ści pokazują zarówno realizacje twórców bardzo znanych i uznanych (m.in. Alina Szapocznikow, Erna Rosenstein, Jadwiga Maziarska, Tadeusz Kantor, Ewa Kuryluk, Teresa Murak, Ewa Partum, Natalia LL czy Maria Pinińska-Bereś), jak również prace średniego i młodego pokolenia (Aleksandra Ska, Iwona Demko, Natalia Bażowska, Justyna Olszewska, Beata Szczepaniak, Krzysztof Maniak...). Jako wspólny mianownik traktuję aktywizowanie zmysłu dotyku w relacji do działania pozostałych zmysłów – a więc nie tylko generowanie wrażeń haptycznych docierających przez oczy, lecz również tych związanych ze smakiem, słuchem i węchem oraz zmysłami równowagi i kinestetycznym. Każdorazowo dążę do wydobywania indywidualnych cech twórczości poszczególnych artystek i artystów, m.in. także poprzez zestawianie i porównywanie ich prac z wybranymi dziełami twórców z międzynarodowej sceny artystycznej oraz odniesienia do tradycji historyczno-artystycznej. Na szerszym planie takie właśnie sformułowanie problemu badawczego pozwala mi z kolei zapytywać o przemiany rozumienia i definiowania sposobów percepcji w relacji do kwestii tożsamości, zarówno w kontekście (nie)obecności, (nie)cielesności i (nie)uchwytności podmiotu w dziele sztuki, jak i w odniesieniu do pozycji odbiorcy. To z kolei koreluje z pytaniami o kondycję człowieka zarówno w drugiej połowie XX wieku, jak i w płynnej postnowoczesności, czyli epoce tyranii możliwości i nadmiaru wolności.

Spoglądam na wyselekcjonowane przeze mnie dzieła sztuki także przez pryzmat instytucjonalny oraz kwestię zakazu dotykania dzieł sztuki w muzeach i galeriach. Dotyk uruchamia w tym kontekście swoje krytyczne możliwości i naświetla ustanowione relacje władzy. Parafrazując pytanie Williama J. T. Mitchella¹⁶, pytam również o to, jak dzieła sztuki chcą być dotykane? Jakiego dotyku pragną dla nich z kolei ich twórcy? Jak pragnie je dotykać odbiorca – czy na pewno tylko wzrokiem? Okazuje się, że te pozornie proste pytania często dają wykluczające się odpowiedzi, co wskazuje na ambiwalencje pojęcia haptyczności. Analizując tę złożoną kwestię także jako kuratorka, odnoszę się m.in. do wspomnianej już toruńskiej wystawy noszącej tytuł *(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku* (wiosna 2015). Moim zamiarem kuratorskim było napisanie innej historii sztuki polskiej, której narracja konstruowana jest w poprzek usankcjonowanych nurtów. Wystawie nie towarzyszył katalog, więc próbę teoretyzacji tego zagadnienia podejmuję dopiero w niniejszej książce.

¹⁶ W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

Interesują mnie w niej – analogicznie jak w ramach toruńskiej wystawy – wszelkie gatunki sztuki i różne media: od malarstwa, instalacji, obiektów po fotografię i wideo. Podział na gatunki nie wydaje mi się w tym kontekście najistotniejszy, ponieważ akcent kładę głównie na haptyczność nawiedzającą poszczególne dzieła sztuki w związku z materialnością ich medium. Akcentuję bardzo wyraźnie haptyczność malarstwa jako tego gatunku, który paradoksalnie z obszaru współczesnej sztuki haptycznej bywa często wykluczany. Analizując haptyczne aspekty sztuki polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku, czynię to w relacji do historii kultury i przemian hierarchii zmysłów, a także do wielowiekowej międzynarodowej tradycji historyczno-artystycznej. Pasjonuje mnie poszukiwanie punktów styčných pomiędzy sztuką nowocześnie a współczesną a sztuką średniowieczną i nowożytną, czemu staram się dać wyraz w interpretacjach poszczególnych dzieł, które – moim zdaniem – nawiązują dialog z tradycją obrazowania i kulturowo uwarunkowaną historią dotyku. Dodałabym zatem, że celem tej książki jest również przedstawienie zarysu powiązań pomiędzy newralgicznymi zjawiskami wpisanymi w kulturową historię zmysłów a tradycją artystyczną na przestrzeni wieków po dzień dzisiejszy.

Podobnie jak Georges Didi-Huberman, zainspirowany z kolei postawą Carla Einsteina badającego relację tzw. sztuki prymitywnej z kubizmem, wychodzę ku historii od aktualnych wydarzeń artystycznych, by anachronicznie uchwycić dynamikę napotykanego *Nachleben*¹⁷. Zdecydowanie przy tym podkreślam, że panująca obecnie haptyczna gorączka nie jest bynajmniej nowością znamionującą ponowoczesność i postmodernizm, jak głosi większość badaczy, lecz według mnie można mówić raczej o renesansie haptyczności, co – jak wykazuję w dalszej części niniejszej książki – wiąże się z meandrami kulturowej historii dotyku.

W ramach charakterystyki haptycznych aspektów sztuki polskiej od drugiej połowy XX wieku do współczesności podkreślam także rolę wybranego materiału oraz powrót rangi warsztatu. Efekt somaestetycznej haptycznej gorączki uzyskują przede wszystkim ci artyści, którzy perfekcyjnie opanowali warsztat i techniki, jakimi się posługują. Fenomen ten poddaję oglądowi w kontekście zwrotów materialistycznego i sensualistycznego bądź empirycznego zwrotu ku doświadczeniu¹⁸ oraz

¹⁷ Porównaj: G. Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, aus dem Französischen von Ch. Hollender, Köln 1999, s. 8.

¹⁸ Zobacz np.: A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, dz. cyt., s. 490.

narastającej obecnie tendencji do postrzegania dzieła sztuki jako materialnego przedmiotu o sprawczych i fizycznych, a nie metafizycznych właściwościach. W ramach gigantycznego obecnie stanu badań, dotyczącego zmysłu dotyku i haptyczności, sięgam m.in. do publikacji dotyczących roli dotyku w dyskusji *paragone*, oceny rzeźby w XVI wieku oraz roli dotyku w poznawaniu dzieł sztuki w stuleciach XVII i XVIII. Publikacje te wskazują, że – mimo statusu zmysłu ciemnego – dotyk w epoce nowożytnej pełnił bardzo istotną rolę. Od lat 90. XX wieku publikacji dotyczących dotyku nieustannie, wręcz lawinowo przybywa, a analizują one kondycję tego zmysłu w polu sztuki głównie z perspektywy historii kultury, antropologii, psychoanalizy oraz w kontekście instytucjonalnym i w relacji do tradycji artystycznej. Coraz częściej mówi się również o statusie dotyku w świecie nowych mediów i technologii. Swego rodzaju kompendiami, do których odwołuje się każdy badacz tej problematyki, są dwie pozycje: Marka Patersona *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*¹⁹ oraz *The Book of Touch* pod redakcją Constance Classen²⁰.

Na bazie prowadzonych analiz niejako mimochodem podejmuję próbę poszerzenia terminologii i wypracowania języka pisanego o haptyczności poszerzonej. Jak zauważa Francis McGlone, dotyk daje nam emocje, które są często bardzo trudne do zwerbalizowania ze względu na ich ukryty i intymny charakter²¹. Według Jolanty Brach-Czainy: „Doświadczenie dotyku niezbyt dobrze przekłada się na słowa, niezręcznie wyraża. Jest doraźne i jakby takim chciało pozostać, wyslizguje się spod zastępczych znaków i umyka wtórnym przywołaniom. W każdym razie konflikt między dotknięciem a słowami jest wyraźny”²². Zdanie cytowanych badaczek podziela Diane Ackerman, która podkreśla, że w języku jest wiele metafor odwołujących się do pojęcia dotyku, ale brak w nim słów, by dogłębnie opisać jego doznawanie²³. Z kolei według czeskiego artysty Jana Švankmajera, gdy próbujemy odizolować dotyk od innych zmysłów i zwerbalizować związane z nim doznania, okazuje się, że w naszym słowniku jest bardzo niewiele słów wyrażających doz-

¹⁹ M. Paterson, *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, Oxford – New York 2007.

²⁰ *The Book of Touch*, ed. by C. Classen, Oxford and New York 2005.

²¹ F. McGlone, *The Two Sides of Touch: Sensing and Feeling*, w: *Touch in Museums. Policy and Practice in Object Handling*, ed. by H. J. Chatterjee, Oxford – New York 2008, s. 56.

²² J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Warszawa 2003, s. 59.

²³ D. Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, tłum. K. Chmielowa, Warszawa 1994, s. 70–71.

niania haptyczne²⁴. Ponadto wiele spośród tych wyrazów jednocześnie opisuje także wrażenia wzrokowe – w praktyce wszystkie słowa wskazujące na kształt i strukturę obiektu są bowiem typowe dla dualnej percepcji związanej ze wzrokiem i dotykiem. Tylko gdy opisujemy jakości takie jak twardość, ciepło, szorstkość itp., są to cechy zarezerwowane wyłącznie dla doznań związanych ze zmysłem dotyku. Zdaniem Švankmajera, gdy chcemy opisać doświadczenia ciała, natychmiast zostajemy zepchnięci w domenę języka poetyckiego. Artysta zauważa przy okazji, że to, co wywołuje trudności w opisie, wskazując na niedostatki języka, okazuje się jednocześnie gwarantem autentyczności opisu wrażeń dotykowych. Podczas swoich eksperymentów z dziełami do bezpośredniego dotykania w dokonywanych przez odbiorców opisach i interpretacjach, czeski twórca odkrył pewne podobieństwa z opisami snów. Wskazał głównie na sposób narracji, kwestię wizualizowania czegoś, czego w rzeczywistości nie widzimy, na wprowadzanie nieracjonalnych idei oraz nagłą realność doświadczeń²⁵. Wątek ubóstwa języka wobec doznań tego rodzaju rozwija również Aneta Rostkowska:

Pojawia się tu ponadto problem językowego ujęcia sztuki dotykowej – o ile dysponujemy bogatym słownictwem do opisu doznań wzrokowych, o tyle **język** opisu doznań dotykowych jest znacznie uboższy. Ubóstwo języka powoduje z kolei, że swoje własne doświadczenie tego typu sztuki trudno jest zakomunikować innym. Nie uzyskuje ono zatem intersubiektywnego charakteru i nie staje się przedmiotem dyskusji. Odbiorca zamyka się w kręgu swoich własnych doznań. Co więcej, trudność w skonceptualizowaniu tego rodzaju doświadczeń może mieć również wpływ na problemy z ich zapamiętaniem. Niewykluczone, że z czasem – w wyniku pojawienia się coraz większej liczby dzieł sztuki opartych na zmyśle dotyku – nasz język wzbogaci się o odpowiednie do ich opisu wyrażenia²⁶.

Autorka dodaje, że niedostatek słownictwa do opisu doznań dotykowych jest typowy dla języków indoeuropejskich. W odpowiedzi na postulat Rostkowskiej nie kreuję neologizmów, lecz raczej staram się opisywać moją percepcję w taki sposób, by – nieustannie odwołując się do terminologii historyczno-artystycznej i filozoficznej – obiekty-

²⁴ J. Švankmajer, *Touching and Imagining. An Introduction to Tactile Art*, transl. by S. Dalby, ed. by C. Vasseleu, London – New York 2014, s. 61.

²⁵ Tamże.

²⁶ A. Rostkowska, *Haptyczne dzieło sztuki*, w: *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 309.

wizować to, co osobiste, a nawet intymne, oraz dążyć na tej podstawie do uzyskania intersubiektywnego charakteru własnych wypowiedzi. Natrafiając na trudności z werbalizacją doznania – zgodnie z tezą Švankmajera – rozpoznaję w tych momentach autentyczność haptycznej percepcji, lecz unikam uciekania w język poetycki, dążąc do jak największej precyzji terminologicznej wypracowanej w sferze historii sztuki. Podejmuję niemożliwą i karkołomną próbę intersubiektywizacji pisania myślącym ciałem haptycznego empatycznego podmiotu.

Niebagatelny problem badawczy stanowi również sama definicja pojęcia haptyczności. Greckie słowo *haptō* (ἅπτω), od którego pochodzi termin haptyczny, oznacza i dotyk w sensie dosłownym, i dotyk zapośredniczony czy rozumiany metaforycznie. Jak etymologię tego wyrazu wyjaśnia Barbara Baert, określa on ogólnie dotykanie, lecz również zbliżanie się, bycie blisko czy dotykanie emocjonalne²⁷. Sam termin haptyczność – co zaskakujące – przez zdecydowaną większość badaczy i badaczy bywa jednak przywoływany jako zupełnie oczywisty i niewymagający doprecyzowania. Jednym z wyjątków jest tu wydana w 1930 roku w Monachium rozprawa Hermanna Friedmanna, w której podaje on następującą definicję haptyczności: „Pod pojęciem haptyczności rozumiemy światopogląd charakteryzowany przez zmysłowość doznania dotykowego – ów światopogląd, na którego ruinach dzisiaj stoimy”²⁸. Friedmann jako spadkobierca tradycyjnej hierarchii zmysłów gloryfikujący wzrok, wychodzi przy tym z założenia, że ludzie dzielą się na haptyków i optyków, a tzw. fantazję dotykową oraz wspomnienia dotyku po Heglowsku uważa za estetycznie nieowocne²⁹. Z kolei na dosłowność doznania dotykowego stawia w swojej definicji Aneta Rostkowska, formułująca własne tezy osiemdziesiąt lat po Friedmannie:

Dla klarowności wywodu warto przeprowadzić proste – wręcz banalne – rozróżnienie, a mianowicie odróżnić dzieła sztuki, których głównym sposobem doświadczenia jest **zmysł dotyku**, od dzieł sztuki, których jednym z głównych tematów jest zmysł dotyku. Haptyczne dzieło sztuki traktowane

²⁷ B. Baert, 'An Odour. A Taste. A Touch. Impossible to Describe': *Noli me tangere and the Senses*, w: *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, ed. by W. de Boer, C. Göttler, Leiden 2012, s. 113.

²⁸ H. Friedmann, *Die Welt der Formen. System eines morphologischen Idealismus*, zweite veränderte und ergänzte Auflage, München 1930, s. 27: „Unter Haptik verstehen wir die durch die Sinnlichkeit des Tasterlebnisses charakterisierte Weltanschauung – jene Weltanschauung, auf deren Trümmern wir heute stehen”.

²⁹ Tamże, s. 33–34.

tu będzie jako dzieło należące do tej pierwszej kategorii, a więc jako takie, które ukazuje się w pełni dopiero w kontakcie dotykowym. (...) Sformułowanie „haptyczne dzieło sztuki” oznacza zatem dzieło, które dla zaistnienia w doświadczeniu estetycznym wymaga wykorzystania przez odbiorcę **zmysłu dotyku**; innymi słowy – odbiór dzieła z pominięciem tego zmysłu spowoduje niepełne uobecnienie się w doświadczeniu odbiorcy³⁰.

Rostkowskiej chodzi więc o dotyk bezpośredni, haptyczna wyobraźnia zaś nie jest wystarczająca dla zaistnienia doświadczenia estetycznego. Nie zgadzam się z takim definiowaniem haptyczności i uważam je za niezgodne nie tylko z przesłaniem tekstów źródłowych, lecz również z wielowiekową tradycją i praktyką artystyczną oraz historią recepcji. Moja postawa znajduje potwierdzenie w tekście Wojciecha Bałusa³¹, który właśnie dotykanie wzrokiem wskazał jako istotę haptyczności w ramach klasycznej nauki o sztuce. Badacz wywiódł poglądy Aloisa Riegla z tekstów Adolfa Hildebranda i Roberta Vischera, którzy pisali o „symbolicznym” czy metaforycznym traktowaniu dotyku i uruchamianiu go w ramach tzw. aktywnego patrzenia, wykorzystującego zapamiętane wrażenia dotykowe³².

Równouprawnionym estetycznym doznaniem haptyczności jest zatem również takie jak to opisane przez Edmunda de Waala w powieści *Zając o bursztynowych oczach*, gdy narrator opowiada o swoim bliskim kontakcie z różnego rodzaju naczyniami:

Zrobiłem wiele, wiele tysięcy naczyń. (...) Pamiętam ich wagę i stabilność, relację między powierzchnią a rozmiarem. (...) Pamiętam, czy kusiło mnie, by je dotknąć całą dłonią czy tylko koniuszkami palców; czy też był to przedmiot, który od siebie odpychał. Nie chodzi o to, że kontakt fizyczny z przedmiotem jest czymś **lepszym** od braku takiej relacji. Niektóre przedmioty zostały stworzone po to, by się im przyglądać, a nie międlić je w dłoniach³³.

Podzielam postawę protagonisty powieści i uważam, że chodzi także o kuszenie dotyku, a mentalne poddawanie się owemu kuszeniu

³⁰ A. Rostkowska, *Haptyczne dzieło sztuki...*, dz. cyt., s. 298, 300.

³¹ W. Bałus, *Dotykanie wzrokiem. O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce*, „Konteksty” 4, 2019, s. 202–207. Porównaj także: G. Vasold, ‘Das Erlebnis des Sehens’. Zum Begriff der Haptik im Wiener Fin de Siècle, w: *Texture matters. Der Tastsinn in den Medien: haptisch / optisch* 2, hrsg. von J. Herwig, A. Seibel, Wien – Köln – Weimar 2017, s. 46–70.

³² W. Bałus, *Dotykanie wzrokiem...*, dz. cyt., s. 202.

³³ E. de Waal, *Zając o bursztynowych oczach. Historia wielkiej rodziny zamknięta w małym przedmiocie*, tłum. E. Jasińska, Wołowiec 2013, s. 29.

czy uwodzeniu przez odbiorcę klasyfikuję również jako doznanie haptyczne. Grzeszyć można przecież także i myślą, a – idąc za Georgesem Didi-Hubermanem i Jean-Lukiem Nancym – pozwalam nawiedzać mój dyskurs przez metaforykę o chrześcijańskiej proveniencji. Haptyczne są zatem te dzieła sztuki, które „zagadują” i indagują zmysł dotyku u odbiorcy, niekoniecznie wymagając „spełnienia” w kontakcie fizycznym. W konsekwencji dotykanie traktuję jako modalność widzenia lub pozostałych zmysłów i uczucie „jakby się dotykało”.

Polemizuję jednak nie tylko z zawężaniem kategorii haptycznych dzieł sztuki do takich, których doświadczamy w pełni jedynie przy bezpośrednim ich dotykaniu, lecz również z traktowaniem haptyczności wyłącznie jako modalności widzenia. Stawiam tezę, że nie tylko wzrok bywa haptyczny, lecz haptyczne są również smak, słuch i węch, a w zasadzie całe ciało odbiorcy. A jeśli całe ciało, to jako haptyczne mogą być interpretowane również zmysł kinestetyczny i zmysł równowagi, co uzmysławiają m.in. analizowane przeze mnie w niniejszej książce instalacje Jana Berdyszaka czy Karoliny Komasy.

Kolejny cel niniejszej książki polega więc także na ponownym dogłębnym przyjrzeniu się samej kategorii haptyczności, jej historii, znaczeniom, kontekstom i źródłom oraz funkcjonowaniu w polu sztuki. Powracam do tekstów źródłowych, czyli zarówno rozpraw takich autorów, jak Alois Riegl, który jako pierwszy wprowadził to pojęcie na grunt historii sztuki, jak również do publikacji autorstwa postaci anachronicznie wpisanych w historię haptyczności: Johanna Gottfrieda Herdera, Adolfa von Hildebranda czy Heinricha Wölfflina. Na bazie analiz tych fundamentalnych dla omawianego zagadnienia tekstów historii sztuki i filozofii dążę do sformułowania definicji haptyczności poszerzonej z somaestetycznej, synestetycznej oraz synergicznie wielozmysłowej perspektywy, uwzględniającej specyfikę sztuki polskiej. Czytam teksty źródłowe anachronicznie i preposterystycznie przez pryzmat nowoczesnej i współczesnej sztuki, uwzględniając ponowoczesną rewaloryzację hierarchii zmysłów i te ustalenia z zakresu neuroestetyki³⁴, które – moim zdaniem – dają się zastosować do interpretacji procesów percepcji związanych z odczuwaniem haptyczności poszerzonej. Jestem także przekonana, że doznań związanych ze zmysłem dotyku nie

³⁴ W książce *Wizualność dzieła sztuki. Ocena potencjału neuroestetyki w badaniach historyczno-artystycznych* Łukasz Kędziora stawia przede wszystkim na wizualność, co nie koreluje z moim postrzeganiem potencjału neuroestetyki wobec metodologii historii sztuki. Porównaj: Ł. Kędziora, *Wizualność dzieła sztuki. Ocena potencjału neuroestetyki w badaniach historyczno-artystycznych*, Toruń 2016.

da się wyodrębnić i chirurgicznie wypreparować z procesu percepcji, w którego ramach zmysły współdziałają, tworząc splot nie do rozwikłania.

Konsekwentnie³⁵ stosuję termin haptyczność, a nie taktylność, co uzasadniam zakorzeniem tego terminu w historii sztuki od czasów Riegla. Rostkowska czyni podobnie, lecz swoją decyzję motywuje dokładnie odwrotnie niż ja: „By podkreślić niemetaforyczne potraktowanie przeze mnie dotyku w tym tekście, piszę o haptycznym, a nie taktylnym czy dotykowym dziele sztuki (greckie słowo *háptein* oznacza ‘złapać’, ‘przymocować’, ‘wiązać’, co sugeruje fizyczny kontakt z przedmiotem)”³⁶. Sam Riegl na początku używał terminu *taktisch*, by potem stwierdzić jego nieprzystawalność do opisywanej problematyki i zamienić go na *haptisch*³⁷. W niniejszej książce taktylność rozumiem zatem jako taki sposób percepcji dzieła sztuki, w którego ramach zakłada się rzeczywisty kontakt dotykowy³⁸. Podejście to – zakorzenione w tradycji historyczno-artystycznej – nie pokrywa się z terminologią stosowaną w ramach współczesnej neurofizjologii:

(...) wrażenia **taktylne** powstają pod wpływem zewnętrznych bodźców fizycznych, ucisku lub dotknięcia, na przykład podczas masażu. Jeśli natomiast to my masujemy, nasz system nerwowy generuje doznania **haptyczne**. Dotykanie własnego ciała to także haptyka. Ponieważ przez większą część dnia jesteśmy aktywni, prawie wszystkie doznania dotykowe należą do kategorii haptycznych, a tylko niewielka część do taktylnych³⁹.

Zdając sobie sprawę z tej różnicy, konsekwentnie pozostaję w kręgu definicji historyczno-artystycznych, przejmując z zakresu neurobiologii i neurofizjologii tylko te ustalenia, które mogą okazać się operacyjne w relacji do sztuki i jej percepcji oraz rozważań teoretyków haptyczności. Doznania taktylne traktuję jako dotykowe spełnienia zachodzące

³⁵ Aczkolwiek nie zawsze byłam tak konsekwentna. W kilku wcześniejszych tekstach, wskazanych w bibliografii niniejszej książki, zdarzało mi się posługiwać także określeniem sztuka haptyczna do bezpośredniego dotykania, co obecnie uważam za błąd i poddaję terminologię, którą wcześniej stosowałam, zdecydowanej weryfikacji.

³⁶ A. Rostkowska, *Haptyczne dzieło sztuki...*, dz. cyt., s. 303.

³⁷ L. Schwarte, *Taktisches Sehen – Auge und Hand in der Bildtheorie*, w: *Auge und Hand*, hrsg. von J. Bilstein, G. Reuter, Oberhausen 2011, s. 211.

³⁸ Zobacz: L. Barbisan, *Vom Gefühl zur Taktik. Der Tastsinn in den visuellen Künsten von Johann Gottfried Herder bis Walter Benjamin*, w: *Herder und die Künste. Ästhetik, Kunsttheorie, Kunstgeschichte*, Heidelberg 2013, s. 258–259.

³⁹ M. Grunwald, *Homo hapticus...*, dz. cyt., s. 24.

w ramach haptyczności poszerzonej, ale – jak wykażę w analizach poszczególnych dzieł – niekoniecznie cenię je wyżej niż te haptyczne.

Wraz z dynamiką kolejnych rozdziałów niniejszej książki mimochodem tworzy się typologia haptycznych dzieł sztuki czy haptycznych wymiarów sztuki polskiej drugiej połowy XX i pierwszych dwóch dekad wieku XXI. Haptyczność – co mocno podkreślam – nie eliminuje działania wzroku, lecz uruchamia go na innych zasadach, a mianowicie we współpracy z dotykiem⁴⁰. Dodałabym jednak, że nie eliminuje nie tylko działania wzroku, lecz również innych zmysłów zakorzenionych w ciele: słuchu, smaku, węchu, zmysłu równowagi i kinestetycznego.

Immanentnie wpisana w dotyk wzajemność, dwukierunkowość oraz chiazmatyczność skłania z kolei do stawiania pytań o specyfikę haptycznej percepcji i kondycję odbiorcy w relacji z haptycznym dziełem sztuki. Percepcja ta – ogólnie rzecz ujmując – jest z pewnością cielesna, kinestetyczna, synestetyczna i zgodnie z terminologią Richarda Shustermana somaestetyczna⁴¹, a także, jak celnie ujął to John Michael Krois⁴², związana ze schematem (*Körperschema*) i obrazem (*Körperbild*) naszego ciała. Może również wiązać się z bólem, nieprzyjemnością czy doznaniem wstrętu, na co zwrócił uwagę już Cesare Ripa w końcu XVI wieku⁴³. Jak dokładnie działa jednak tzw. haptyczna wyobraźnia⁴⁴ (*haptic imagination*), dodałabym, wielozmysłowa haptyczna wyobraźnia, w kontakcie z konkretnymi dziełami?

⁴⁰ B. O'Shaughnessy, *The Sense of Touch*, "Australasian Journal of Philosophy" Vol. 67, No. 1, March 1989, s. 37–58.

⁴¹ Porównaj: R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010.

⁴² J. M. Krois, *Tastbilder...*, dz. cyt., s. 210–231.

⁴³ Zobacz: C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 2004, s. 242. Wedle opisu Ripy sokół zaciska szpony na nagim ramieniu personifikacji Dotyku. Aspekt ten analizuje Robert Jütte, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000, s. 114–115.

⁴⁴ Pojęcie 'haptycznej wyobraźni' za: J. E. Jung, *The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination*, w: *Looking Beyond. Vision, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, ed. by C. Hourihane, Princeton 2010, s. 224. Pojęcie haptycznej wyobraźni padło także w książce Ryszarda Kasperowicza. Badaczowi wydało się ono bowiem najszcześniejszym możliwym przekładem terminu *tactile imagination* Bernarda Berensona na język polski – ostatecznie Kasperowicz pozostał jednak przy wyobraźni dotykowej, sugerując się „zrośnięciem” pojęcia haptyczność z teoriami Riegla i Wölfflina. Zobacz: R. Kasperowicz, *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona*, Kraków 2001, s. 58 (uwaga w przyp. 13 tejże książki).

Konsekwencją tak postawionych pytań badawczych i wyznaczonych celów oraz zakresienia obszaru badań do sztuki polskiej w drugiej połowie XX wieku po dzień dzisiejszy jest struktura niniejszej książki podzielona na dziewięć rozdziałów. Pierwszy z nich *Haptyczność klasyczna i poszerzona: re-definicje, teoria i metodologia* ma charakter historyczny i teoretyczno-metodologiczny w odniesieniu do pojęcia haptyczności, a jego punkt wyjścia stanowi pytanie o hierarchię zmysłów i jej przewartościowanie. Tutaj anachronicznej, preposteryjnej analizie poddawane są teksty źródłowe takich autorów, jak Alois Riegl, Adolf Hildebrand, Heinrich Wölfflin, a także m.in. Bernard Berenson i Gilles Deleuze. Teoria Johanna Gottfrieda Herdera, która traktuje ciało jako *sensorium commune*, jest omawiana w osobnym podrozdziale jako prekursorska wobec koncepcji ucieleśnionego empatycznego podmiotu haptycznego. W dalszej części pierwszego rozdziału – na bazie koncepcji Herdera, Didiera Anzieu, Michela Serresa, Viléma Flussera, Johna Michaela Kroisa oraz Marka Patersona – definiuję również ów haptyczny empatyczny podmiot, który doznaje haptycznej percepcji o multisensorycznym, somaestetycznym i performatywnym charakterze. Przyglądam się także pojęciom haptyczności olfaktorycznej za Laurą U. Marks oraz haptycznego smaku za Nicolem Perullo. Kluczowe narzędzia metodologiczne do analiz wybranych dzieł pochodzą z kolei m.in. z fenomenologii Maurice’a Merleau-Ponty’ego, teorii somaestetyki Richarda Shustermana, aiestetyki Gernota Böhmego, filozofii pięciu zmysłów Michela Serresa czy prze-myślanej estetyki Arnolda Berleanta i teorii schematu ciała (*Körperschema*) Kroisa, sięgającego do ustaleń neuroestetyki. Metody te „pracują” w tle całej niniejszej książki. Rozdział pierwszy zawiera również syntetyczne stany badań zarówno w kwestii dziejów definiowania terminu haptyczność, jak i haptycznych aspektów sztuki polskiej badanego okresu.

Następne trzy rozdziały bazują na zestawianiu zmysłu dotyku kolejno z pozostałymi zmysłami: najpierw wzroku – czyli mamy tu do czynienia z najbardziej tradycyjnym, Rieglowskim ujęciem, a przedmiotem refleksji pozostaje przede wszystkim malarstwo; później smaku i węchu oraz słuchu, gdy analizuję dotyk fal dźwiękowych odczuwany cielesnie. Pokazuję w tych rozdziałach, że haptyczność polega nie tylko na fuzji wzroku i dotyku, lecz również obejmuje współdziałanie z pozostałymi spośród podstawowych pięciu zmysłów. Paradoksalnie fenomen ten ujawnia już pierwszy rozdział, w którym w trakcie analiz poszczególnych dzieł jednocześnie potwierdzam, jak i podaję w wątpli-

wość zasadność postrzegania haptyczności jako dwuzmysłowej interakcji dotyku i wzroku.

Rozdział drugi *Haptyczne widzenie: optyczne macki i oko w brzuchu* – na podstawie analiz dzieł malarskich takich artystek i artystów, jak m.in. Tadeusz Kantor, Jadwiga Maziarska, Włodzimierz Pawlak czy Hanna Łuczak i Krzysztof Gliszczyński – odnosi się do ucieleśnionej przez Deleuze’a Rieglowskiej definicji haptyczności jako modalności widzenia i wrażenia jakby się dotykało. Narzędzi analitycznych dostarcza w tym wypadku także fenomen ucieleśnionego widzenia jako rodzaju dotyku, zdefiniowanego w ten sposób przez Merleau-Ponty’ego, oraz teoria materii silnie uwikłana w doznania haptyczności poszerzonej. Poszczególne przykłady dobieram również w taki sposób, by móc mówić o haptycznym smaku i zapachu malarstwa, wskazując, że dwuzmysłowa haptyczność w ujęciu Riegla jest sztucznym konstruktem teoretycznym. Podążam od iluzji na płaszczyźnie ku wyjściu malarstwa w namacalny trzeci wymiar oraz w procesualność.

W rozdziale trzecim *Haptyczność smaku i węchu* wielozmysłowy wymiar haptyczności przedstawiam na przykładach dzieł m.in. Anny Królikiewicz, Iwony Demko, Angeliki Markul czy Justyny Olszewskiej i Urszuli Kluz-Knopek. Nie tylko smak i węch określam mianem zmysłów haptycznych, lecz nieustannie zwracam również uwagę na istotność czynników wizualnych i zmysłu wzroku. Pytam także o (nie)możliwość dokumentowania wielozmysłowej haptyczności.

W czwartej partii tekstu, zatytułowanej *Haptyczność słuchu i dotyk fal dźwiękowych*, traktuję dźwięk – podobnie jak Walter Benjamin kino – jako zjawisko dotykowe, czego dowodzę w analizach prac Konrada Smoleńskiego, Aleksandry Ska i Daniela Koniusza. Odnoszę się do pojęć haptyczności audialnej i haptycznego rezonansu.

Rozdział piąty *Wielozmysłowy dotyk natury po naturze: haptyczność międzygatunkowa* – poprzez kontekst natury – koncentruje się na synergii działania wszystkich zmysłów w ramach doznań haptycznych, związanych z dotykiem, oglądaniem, wężaniem, smakowaniem czy słuchaniem roślin i zwierząt. Epoka posthumanistyczna pozwala wszak spojrzeć na haptyczność jako modalność wielozmysłową i somaestetyczną, przenikającą całe ciało odbiorcy. W centrum uwagi stają tu realizacje m.in. Teresy Murak, Natalii Bażowskiej, Przemka Branasa czy Krzysztofa Maniaka. Haptyczność poszerzona może mieć w tym wypadku wymiar ekstaz międzygatunkowych, rewidujących antropocentryczną tradycję.

Pytanie o pożądanie i przyjemności związane z dotykaniem oraz o erotyczny wymiar haptyczności pojawia się natomiast w rozdziale szóstym *Haptyczne i taktylne przyjemności: pożądanie i rozkosz dotyku*, w którym w centrum uwagi znajdują się wybrane prace takich artystek i artystów, jak chociażby Maria Pinińska-Bereś, Alina Szapocznikow, Ewa Kuryluk, Teresa Tyszkiewicz, Aleksandra Ska, Iwona Demko, Joanna Rajkowska, Basia Bańda czy Zbigniew Sałaj. Przyglądam się tym dziełom także w kontekście tradycji surrealizmu oraz w relacji do stosowanych materiałów i kolorystyki, które mają za zadanie uwodzić zmysł dotyku i stymulować cielesną percepcję. Skupiam się również na kwestii zaobserwowanych przeze mnie przesunięć pomiędzy statusem dzieł taktylnych a haptycznych, dokonywanych nie tylko przez kontekst instytucjonalny, lecz także decyzjami samych autorek i autorów danych dzieł.

W rozdziale siódmym *Haptyczne nieprzyjemności: dyskomfort, ból i wstręt* sytuuję z kolei haptyczną wyobraźnię i percepcję między lękiem, wstrętem a bólem, odnosząc się do teorii abjektu Julii Kristevej oraz myślenia Friedricha Nietzschego i Jean-Paula Sartre'a o wstręcie. Z tej perspektywy oglądowi poddaję określone dzieła Erny Rosenstein, Hanny Nowickiej, Krystyny Piotrowskiej czy Aleksandry Ska. Symbolem zmysłu dotyku w czasach nowożytnych była m.in. papuga, dziobiąca dotkliwie trzymającą ją kobietę w palec. Niekiedy personifikacja dotyku miewała również na ręce bransoletę-żmiję i była przez gada kłāsana.

Rozdział ósmy nosi tytuł *Haptyczna pamięć odcisku*. Prace Ewy Partum, Marii Pinińskiej-Bereś, Barbary Falender, Aleksandry Ska czy Justyny Olszewskiej są w nim poddane analizie w kontekście pytania o heterogeniczną i indeksalną naturę odcisku. W metodologicznym *tool box* – jakby ujęła to Mieke Bal – znajdują się tym razem teorie Georges'a Didi-Hubermana o odcisku oraz Aleidy Assmann o medializacji pamięci, w tym przypadku najczęściej pamięci ciała, które wcześniej czegoś dotykało, odciskając ślady swojej obecności w danej materii.

W rozdziale ostatnim, dziewiątym *Haptyczność zmysłów równowagi i propriocepcji*, w centrum uwagi stają dwa zmysły, o których mówi się relatywnie od niedawna: zmysł równowagi oraz zmysł kinestetyczny. Ich haptyczny, cielesny wymiar przedstawię w relacji do somaestetycznej percepcji generowanej przez wybrane instalacje lub projekty instalacji Wandy Gołkowskiej, Jana Berdyszaka, Karoliny Komasy i Mirosława Bałki.

Ponieważ wszystkie rozdziały mają swoje osobne podsumowania, zamiast przeprowadzić zbilansowanie całości tekstu, pytam na koniec o wagę materialności, paradoksy ekranów dotykowych oraz płęć dotyku – w niniejszej książce licznie dominują wszak artystki, a nie artyści-mężczyźni, których nazwiska dotychczas były fundamentami tzw. kanonu sztuki polskiej w drugiej połowie XX wieku aż do czasów obecnych. Pytam o haptyczność poszerzoną wobec wirtualności, zamykając narrację otwartymi pytaniami, a nie gotowymi odpowiedziami, dotyczącymi kondycji haptycznego empatycznego podmiotu w niedalekiej przyszłości.

Przyznaję, że napisałam tę książkę z głęboko zmysłową przyjemnością, ponieważ *co dzień narasta mój dotyk / łaskotany bliskością tylu rzeczy*⁴⁵. Ponadto jestem świadoma, że

Z wiekiem dotyk, jako jedyny, jest zmysłem nietępiącym. Jest także zmysłem najdłużej funkcjonującym: mimo zaburzonych procesów poznawczych i wygaszanej aktywności innych zmysłów, będzie wyraźnym i ostatnim sygnałem, jaki pojawi się w naszym mózgu, gdy będziemy umierać⁴⁶.

* * *

Niniejsza książka powstała dzięki następującym stypendiom, grantom i *fellowships*:

Fellowship w Graduierte Schule für Ost- und Südosteuropastudien der Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium (X–XII 2014)

Fellowship w Die Stiftung Arp e.V. w Berlinie (VI–VII 2015)

Stypendium naukowe DAAD: pobyt badawczy w Monachium w Zentralinstitut für Kunstgeschichte oraz Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität (VII–VIII 2018)

Środki na utrzymanie i rozwój potencjału badawczego Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu z lat 2016–2020 (projekt: *Materia sztuki a strategię przekraczania wizualności*).

Ogromnie dziękuję tym instytucjom, uczelniom i fundacjom za merytoryczne zaufanie oraz wszelką udzieloną mi pomoc.

⁴⁵ Z. Herbert, *Trzy wiersze z pamięci*, w: Tenże, *Struna światła* [1956], wyd. II przejrzone, Wrocław 1994.

⁴⁶ A. Janiak, *Obszary reaktywacji dotyku we współczesnej kulturze*, w: *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, P. Badyś, Kraków 2016, s. 134.

Za wsparcie finansowe, które umożliwiło wydanie niniejszej książki, składam najserdeczniejsze podziękowania na ręce prof. dra hab. Wojciecha Hory, JM Rektora Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, oraz prof. UAP dr hab. Izabeli Kowalczyk, Dziekanki Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa tejże uczelni.

Moje wielkie podziękowania kieruję dla recenzentów naukowych: dr hab. Agnieszki Rejniak-Majewskiej oraz prof. dra hab. Wojciecha Bałusa, których wnikliwym uwagom krytycznym książka ta zawdzięcza ostateczny kształt. Profesorowi Bałusowi dziękuję ponadto za zaproszenie do wydania niniejszej książki w serii ARS VERUS ET NOVA, której od lat jest naukowym redaktorem.

Za ożywioną i krytyczną dyskusję z moimi tezami dziękuję również prof. dr hab. Annie Markowskiej, dr Ewelinie Jarosz oraz dr. Adamowi Workowskiemu.

Dziękuję Artystkom i Artystom za tworzenie inspirującej sztuki, wpisującej się w kategorię haptyczności poszerzonej, za uwagi i frapujące rozmowy w ich pracowniach oraz udostępnienie mi wszelkich potrzebnych materiałów i reprodukcji. Skromna liczba ilustracji w niniejszej książce wynika nie tylko z braku środków finansowych, lecz również z przekonania, że w dzisiejszych czasach prawie wszystko można znaleźć w Internecie – nie ma więc powodu, by w dobie nadprodukcji wszystkiego, bliskości ekologicznej katastrofy oraz pandemii COVID-19 zadrukowywać kolejne strony papieru.

Doktorowi Tobiasowi Niemannowi zawdzięczam z kolei dostęp do literatury z zakresu neurobiologii i neuroestetyki, do której – bez Jego fachowej pomocy – sama bym nie dotarła.

Za sielskie schronienie w czasach pandemii wyrażam wielką wdzięczność Anne Peschken i Markowi Pisarskiemu, z którymi stworzyliśmy pandemiczne zgodne wiejskie stadło. Anne kłaniam się również za pieczołowite redakcyjne korekty, szczególnie tytułów niemiecko- i anglojęzycznych.

Dziękuję mojej całej rodzinie z wyboru, czyli Przyjaciółkom i Przyjaciółom, którzy od lat intensywnie są ze mną i przy mnie, dając mi Przyjaźń przez wielkie P. To właśnie Wam, Przyjaciółki i Przyjaciele, dedykuję tę książkę.

Rozdział I

HAPTYCZNOŚĆ KLASYCZNA I POSZERZONA: RE-DEFINICJE, TEORIA I METODOLOGIA

Hierarchia zmysłów i jej przewartościowanie

Klasyczna hierarchia zmysłów zaczyna się od Platona i Arystotelesa¹. Najwyższą pozycję zajmują w niej odpowiednio wzrok i słuch, pośrodku sytuują się węch i smak, a na samym jej dole dotyk. Jak celnie zauważa Robert Jütte, jest ona konstruktem kulturowym i podlega przesłankom ideologicznym². W *Etyce nikomachejskiej* Stagiryta dał etyczne uzasadnienie hierarchii zmysłów, wskazując, że widzenie różni się od dotyku czystością, dotyk zaś jest bliski zwierzętom oraz tworzy okazje do ekscesów³. Jacques Derrida, komentując wywody antycznego filozofa, zauważył jednak również, iż „Dotyk może istnieć bez innych zmysłów, ale Arystoteles podkreśla, że bez niego żaden inny zmysł istnieć by nie mógł”⁴. Dla św. Augustyna wzrok był zmysłem najbardziej obiektywnym, ponieważ to, co widzimy, może być widziane także przez innych ludzi. Izydor z Sewilli owo pierwszeństwo argumentował z kolei następująco: człowiek może widzieć na dużo większą odległość niż słyszeć, słyszeć zaś może na większą odległość niż czuć zapach, czuć za-

¹ R. Jütte, *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*, München 2000, s. 73. Syntetyczny opis przemian związanych z klasyczną hierarchią zmysłów od starożytności po odkrycia neurobiologii można znaleźć w: E. Struzik, *Fenomen dotyku w tradycji filozofii i współczesnej refleksji humanistycznej*, w: *W przestrzeni dotyku*, praca zbiorowa pod red. J. Kurka i K. Maliszewskiego, Chorzów 2009, s. 69–93.

² R. Jütte, *Geschichte der Sinne...*, dz. cyt., s. 72.

³ J. Matthias, *Historisch-philosophischer Exkurs über den Tastsinn*, w: *Der bewegte Sinn. Grundlagen und Anwendungen zur haptischen Wahrnehmung*, hrsg. von M. Grunwald, L. Beyer, Basel 2001, s. 15.

⁴ J. Derrida, *On Touching. Jean-Luc Nancy*, tłum. Ch. Irizarry, Stanford 2005, s. 24.

pach na większą odległość niż dotykać. Św. Bernard z Clairvaux wzmacniał tę argumentację, sugerując dodatkowo, że organ wzroku jest usytuowany w ciele wyżej niż wszystkie inne zmysły oraz może obejmować zjawiska oddalone. Według Roberta Jütte, pierwszeństwo wzroku nie było kwestionowane do wczesnej nowożytności⁵. Jak z kolei skonstatowała Carolyn Korsmeyer: „we wszystkich dosłownie dociekaniach na temat zmysłów, tocących się w filozofii Zachodu, oddalenie postrzegającego podmiotu od postrzeganego przedmiotu poczytywane było za poznawczą, moralną i estetyczną zaletę”⁶.

Już w filozofii Arystotelesa dotyk był charakteryzowany jednak dość ambiwalentnie: z jednej strony mieścił się na samym dole hierarchii zmysłów jako „zwierzęcy” oraz powiązany z pożądaniem i obżarstwem, z drugiej zaś w *De anima* został opisany jako najlepiej wykształcony zmysł człowieka, bez którego niemożliwe byłoby przeżycie⁷. Św. Tomasz z Akwinu, idąc za Arystotelesem, przypisał dotykowi rolę równouprawnioną wobec wzroku: dotykowe doznawanie świata jest kluczowe dla przeżycia, gdyż dzięki niemu można odróżnić pożywienie od substancji szkodliwych. Zdaniem Akwinaty wszystkie pozostałe zmysły bazują na dotyku, a jego organ jest rozprzestrzeniony po całym ciele, co powoduje, że organ każdego innego zmysłu jest jednocześnie organem dotyku. Według tego filozofa dotyk jest zatem optymalny w procesie poznawczym⁸. Św. Tomasz wskazywał jednak również na uwikłanie dotyku w grzeszne pożądanie erotyczne – gdy Ewa podawała jabłko Adamowi, dotyk grał w tym momencie kluczową rolę⁹.

Dotyk jest zlokalizowany w całym ciele, a brak konkretnego organu, związanego z tym zmysłem, wpłynął na fakt, że w sztukach wizualnych długo go nie przedstawiano¹⁰. To już Arystoteles nie przyporządkował zmysłu dotyku żadnemu konkretnemu organowi, wskazując na rozdysponowanie percepcji haptycznej w całym ciele¹¹. Pozostałe zmysły przedstawiano najczęściej poprzez wizerunki poszczególnych części ciała: oko, ucho, nos i usta. Dotykowi w końcu przypisano dłoń

⁵ R. Jütte, *Geschichte der Sinne...*, dz. cyt., s. 77.

⁶ C. Korsmeyer, *Making Sense of Taste. Food and Philosophy*, Ithaca – London 2002, s. 12.

⁷ R. Jütte, *Geschichte der Sinne...*, dz. cyt., s. 81. Zobacz także: Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1984, s. 5.

⁸ R. Jütte, *Geschichte der Sinne...*, dz. cyt., s. 81–82.

⁹ Tamże, s. 83.

¹⁰ C. Nordenfalk, *The Sense of Touch in Art*, w: *The Verbal and the Visual. Essays in Honour of William Sebastian Heckscher*, ed. by K.-L. Selig, E. Sears, New York 1990, s. 109.

¹¹ R. Jütte, *Geschichte der Sinne...*, ed. by P. Dent, Dorchester 2014, s. 112.

– jedyną część ciała spośród tych reprezentujących zmysły, co znaczące, nieusytuowaną na głowie¹².

Nowożytność przyniosła natomiast liczne spory o obowiązującą hierarchię zmysłów, prowadzone szczególnie w ramach dyskusji o rzeźbie¹³ oraz w kontekście *paragone*. Przedstawienia kolekcjonerów trzymających w dłoniach rzeźby, na przykład *Portret Jacopo Strady* Tycjana z lat 1567–1568, mimo że same w sobie tak silnie zhierarchizowane – jak zauważa Geraldine A. Johnson – to jednak przyczyniają się do demontażu hierarchii zmysłów¹⁴. Natomiast obrazy takie, jak *Alegoria dotyku* Lievena Mehusa (Florencja, kolekcja prywatna, ok. 1655), na którym przedstawiono, jak jedna ręka ślepcy aktywnie bada rzeźbę, a druga bezwładnie osuwa się po obrazie, mają świadczyć o przewadze rzeźby nad malarstwem¹⁵. Dotyk stanowi w tym wypadku istotne gatunkowe kryterium. Niewidomy, dotykając rzeźbę, dowie się znacznie więcej niż dotykając obraz, w którym niczego nie rozpozna – (z)demaskuje więc malarstwo jako kłamliwe. Już w XIV wieku Francesco Petrarka argumentował za wyższością rzeźby nad malarstwem, powołując się na fakt, że formy mogą być nie tylko widziane, lecz także dotykane¹⁶. W stuleciu XVI dwaj rzeźbiarze Giovanni Battista di Marco Tasso i Niccolà Tribolo pisali, że malarstwo pokazuje pozór rzeczy, rzeźba zaś rzecz samą, co można zweryfikować dotykiem¹⁷. Dotyk miał też pozwolić na odróżnienie dzieła sztuki od dzieła natury. Niewątpliwie zmysł ten miał więc duży autorytet jako oceniający, który z gatunków sztuki stoi ponad innymi¹⁸. Mimo niskiej pozycji w odziedziczonej po antyku hierarchii zmysłów, dotyk w renesansie oraz baroku zajmował więc ważną pozycję, o czym świadczy nieodzowne powoływanie się na niego w debacie *paragone*¹⁹. Jego rangę podniosły także liczne dyskusje o twórczości rzeźbiarza Giovanniego Gonnellego (1603–1664), który

¹² C. Nordenfalk, *The Sense of Touch in Art...*, dz. cyt., s. 110.

¹³ Zobacz: G. A. Johnson, *Touch, Tactility, and the Reception of Sculpture in Early Modern Italy*, w: *A Companion to Art Theory*, ed. by P. Smith, C. Wilde, Oxford 2002, s. 61.

¹⁴ Tamże, s. 70.

¹⁵ H. Körner, *Die enttäuschte und die getäuschte Hand. Der Tastsinn im Paragone der Künste*, w: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflektionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hrsg. von V. von Rosen, K. Krüger, R. Preimesberger, München – Berlin 2003, s. 221.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 221–222.

¹⁸ Tamże, s. 224.

¹⁹ Porównaj: G. A. Johnson, *A taxonomy of touch: tactile encounters in Renaissance Italy*, w: *Sculpture and Touch*, ed. by P. Dent, Dorchester 2014, s. 92.

stracił wzrok i mimo to dalej rzeźbił, posługując się pamięcią dotyku i potrafiąc uchwycić podobieństwo²⁰. Symptomatyczne są tu jednak poglądy Benedetta Varchi, zawarte w jego *Scritti d'arte*, gdzie dowartościował on dotyk w dyskusji *paragone*, lecz pozostał nadal przy przekonaniu, że prawdziwe piękno duchowe mogą rozpoznać tylko wzrok, słuch i dusza²¹. Coraz częściej również – prowadzone z dzisiejszej, anachronicznej i preposteryjnej perspektywy – analizy włoskiego malarstwa piętnastowiecznego uwzględniają dotyk oraz intymne doświadczenia haptyczne jako kluczowe dla de(kon)struowania przekonania o dominacji zmysłu wzroku jako podstawowego organu postrzegania sztuki w czasach nowożytnych²². „Nowożytność (...) odwraca uwagę od wzroku, doceniając inne zmysły, głównie słuch i dotyk”²³.

W dyskursie tym mocno wybrzmiał głos Kartezjusza, który sądził, że dotyk gwarantuje doświadczenia najpewniejsze, a w połączeniu ze spojrzeniem oba zmysły „mogą powodować to samo”²⁴. Paradoksalnie to jego słynne *cogito ergo sum* przyczyniło się do zjawiska, które bywa określane jako lęk przed dotykiem²⁵. Doświadczenie zmysłowe zostało uznane za zbyt bezpośrednie i powierzchowne, a – co za tym idzie – powierzchowne.

Wyrażna zmiana nastąpiła w XVIII wieku. Jak zaznacza John Matthias, po Immanuelu Kancie nie spodziewamy się takiej postawy, a jednak postawił on dotyk na równi ze wzrokiem i słuchem²⁶. Pozycję dotyku dowartościowały w tym stuleciu również poglądy Johna Locke’a, George’a Berkeleya, Denisa Diderota, Étienne’a de Condillaca oraz Johanna Gottfrieda Herdera, a także debaty toczone przez natywinistów i empirystów wokół tzw. problemu Williama Molyneuxa. Pytanie Molyneuxa dotyczyło nierozstrzygniętej jeszcze wówczas wątpliwości, czy osoba niewidoma potrafiąca rozpoznawać przedmioty dotykiem, po

²⁰ H. Körner, Giovanni Gonnelli. *Quellen und Fragen zum Werk eines blinden Bildhauers*, w: *Auge und Hand*, hrsg. von J. Bilstein, G. Reuter, Oberhausen 2011, s. 135–154.

²¹ U. Zeuch, *Umkehr der Sinnessierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Tübingen 2000, s. 196.

²² Zobacz np.: A. W. Randolph, *Touching Objects. Intimate Experience of Italian Fifteenth-century Art*, Yale, New Haven – London 2014.

²³ J. Przeźmiński, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć oko”*, w: *Odkrywanie modernizmu...*, dz. cyt., s. 336.

²⁴ Kartezjusz, *Świat albo traktat o świetle*, tłum. T. Śliwiński, Kraków 2005, s. 21.

²⁵ Taki tytuł nosi jeden z rozdziałów książki Richarda Sennetta, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, tłum. M. Konikowska, Gdańsk 1996.

²⁶ J. Matthias, *Historisch-philosophischer Exkurs über den Tastsinn...*, dz. cyt., s. 19.

odzyskaniu wzroku rozpoznaje tylko przy jego użyciu. Obecnie wiadomo, że opanowanie tej umiejętności zajmuje około tygodnia²⁷.

Jak podsumowuje ten proces Ulrike Zeuch, odwracanie hierarchii zmysłów nie było jednak jednoliniowe, konsekwentne i bezpośrednie²⁸. Supremacja wzroku została wszak bardzo mocno potwierdzona w idealistycznej estetyce, dla której paradygmatyczny jest podział Georga Wilhelma Friedricha Hegla na zmysły teoretyczne, czyli wzrok i słuch, oraz zmysły praktyczne, takie jak węch, smak i dotyk, które zostają wykluczone z doświadczania sztuki²⁹. Jako pierwsi w wieku XX ich wagę podnieśli dadaiści, futuryści i surrealiści, co przejawiało się zarówno w samych dziełach twórców związanych z tymi nurtami, jak i w strategiach wystawienniczych związanych ze sposobami ich prezentacji³⁰. Wystawy surrealizmu były w zasadzie nakierowane na aktywizowanie haptyczności poszerzonej jako najwłaściwszego i najbardziej pełnego sposobu ich odbioru.

Klasyczna hierarchia zmysłów nieustannie pozostawała jednak kryterium dominującym i znaczącym punktem odniesienia. Zdecydowany przełom i jej de(kon)strukcję przyniósł dopiero postmodernizm, konsekwentnie atakujący skopieczny reżim i fallokulologocentryczny porządek. Według Stefana Neunera narastające zainteresowanie dotykiem wynikało m.in. z klimatu intelektualnego, związanego z kryzysem myślenia i narastającą krytyką tradycji oświeceniowej³¹. Postrzeganie dotyku jako zmysłu „ciemnego”, animalistycznego, barbarzyńskiego i wykluczonego przez Hegla z estetyki stanowiło skutek tradycji metafizycznej. Jak konstatuje Niklaus Largier, nie dziwi więc, że kryzys i krytyka metafizyki przyniosły z sobą wzmożone zainteresowanie potencjałem dotyku³² oraz doprowadziły do przewartościowania hierarchii zmysłów. „My, mieszkańcy Zachodu, zaczynamy odkrywać nasze zaniedbane zmysły. Ta narastająca świadomość stanowi rodzaj zaległego

²⁷ M. Błoński, *Problem Molyneux rozwiązany*, <https://kopalniawiedzy.pl/problem-Molyneux-John-Locke-wzrok-obiekt-odroznianie,12871> (dostęp: 20.03.2020).

²⁸ U. Zeuch, *Umkehr der Sinneshierarchie...*, dz. cyt., s. 314. Porównaj także: N. Binczek, *Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung*, Tübingen 2007.

²⁹ G. W. F. Hegel, *Estetyka*, t. 1, tłum. A. Landman, Warszawa 1967, s. 68.

³⁰ Zobacz: J. Mileaf, *Please Touch. Dada & Surrealist objects after the Readymade*, Hannover and London 2010.

³¹ S. Neuner, *Peri haphēs. Rund um den Tastsinn. Einführende Bemerkungen*, „31. Das Magazin des Instituts für Theorie” Nr. 12/13, Dezember 2008, Zürich, s. 5–12.

³² N. Largier, *Gefährliche Nähe*, „31. Das Magazin des Instituts für Theorie” Nr. 12/13, Dezember 2008, Zürich, s. 44.

powstania przeciwko bolesnej deprywacji doświadczeń zmysłowych, której doznawaliśmy w naszym stechnologizowanym świecie”³³. Jedną z konsekwencji owego przewartościowania jest z kolei potrzeba nowej definicji haptyczności.

Haptyczność: historia pojęcia oraz stan badań

W historii sztuki *h a p t y c z n o ść* jako istotne pojęcie pojawia się po raz pierwszy w tekstach przedstawiciela wiedeńskiej szkoły historii sztuki Aloisa Riegla. Zasadniczo oznacza dotykanie za pomocą wzroku oraz traktuje dotyk jako modalność widzenia, w której ramach oglądany obraz działa na zmysł dotyku widza. Inne zmysły są z tej relacji wykluczone. Definicja haptyczności jest formułowana z perspektywy hierarchii zmysłów; w jej ramach wzrok stoi najwyżej, dotyk zaś zajmuje najniższą pozycję.

W dyskursie współczesnym bardzo często badacze, a głównie krytycy sztuki i kuratorzy, myślą haptyczność z taktylnością lub posługują się pojęciem haptyczności w taki sposób, jakby było ono oczywiste. Stąd w niniejszym podrozdziale porządkuję i problematyzuję historię tego terminu, który po czasach postmodernistycznej rewaloryzacji hierarchii zmysłów stał się modny i bywa często przywoływany bez świadomości jego pierwotnej definicji, związanej z teorią Riegla. Zrozumienie Riegłowskiej koncepcji haptyczności wymaga jednak także, chociażby bardzo syntetycznego, spojrzenia na jego poprzedników (głównie Adolf von Hildebrand) oraz tych wybranych teoretyków, którzy pojęcie to w XX wieku kreatywnie redefiniowali (m.in. Heinrich Wölfflin, Hermann Friedmann, Bernard Berenson, Gilles Deleuze i Felix Guattari, Lucy Irigaray). Teorię Johanna Gottfrieda Herdera omawiam zaś w osobnym podrozdziale, z anachronicznej i preposteryjnej perspektywy, zaginając oś chronologiczną i sugerując, że filozof ten zdecydowanie przyczynił się do rozwoju haptyczności poszerzonej, która w proponowanym przeze mnie ujęciu obejmuje całe ciało odbiorcy.

W książce *Die spätrömische Kunstindustrie*, wydanej po raz pierwszy w 1901 roku, Riegl na początku rozróżnia zmysł wzroku i dotyku. Podkreśla, że chociaż oko jest najczęściej używanym organem do poznawania świata zewnętrznego, wzrok służy jedynie do rozpoznawania kolorów; dzięki dotykowi zaś podmiot doświadcza materialnej jakości

| ³³ A. Montagu, *Touching: The Human Significance of the Skin*, New York 1986, s. XIII.

przedmiotów oraz ich rozciągłości w przestrzeni. Wyróżnia także trzy fazy rozwoju sztuki starożytnej: haptyczną powiązaną z reliefami egipskimi, haptyczno-optyczną dostrzeganą przez niego w reliefie greckim oraz optyczną przypisaną reliefom rzymskim³⁴. Faza pierwsza cechuje się największym dążeniem do czysto zmysłowego ujęcia obiektywnej, indywidualnej materialności rzeczy i wskutek tego możliwie największą płaskością. Reliefy egipskie powinno postrzegać się z bliska, ponieważ, oglądane z daleka, sprawiają wrażenie płaskich i pozbawionych życia. Natomiast, gdy się podejdzie bliżej, płaszczyzny zyskują na żywotności, aż do momentu, gdy się w końcu poczuje subtelność modelunku w pełnym wymiarze, dotykając ich czubkami palców³⁵. Zmysł dotyku jest w tej fazie prowokowany wszelkimi możliwymi środkami³⁶. Postrzega się z tak bliska, że wszystkie kontury i cienie znikają³⁷. W sztuce greckiej w miejsce jednej płaszczyzny, jaka była u Egipcjan, wkracza kilka płaszczyzn, zjednoczonych grą półcieni³⁸. Półcienie działają jednak zarówno haptycznie, ponieważ dzielą i izolują figury oraz poszczególne płaszczyzny, jak i optycznie, gdyż te elementy także z sobą łączą za pomocą modelunku³⁹. Zachodzi tutaj proces przechodzenia od haptycznej linii konturowej do głębokich optycznych cieni, które swoje apogeum osiągnęły w fazie trzeciej, czyli w sztuce rzymskiej. Z ostatecznym przejściem do ujęć optycznych i barwnych wiążą się, zdaniem Riegla, dwa rodzaje zjawisk towarzyszących⁴⁰. Po pierwsze – oddalenie, wraz z którym haptyczna materialność rzeczy ustępuje ich kolorystyce, a doświadczenia zmysłu dotyku nie narzucają się już widzowi bezpośrednio – oku oferowana jest możliwość zajęcia się wrażeniami barwnymi. To odwrócenie się odbiorcy od pojedynczej, wyizolowanej formy wiedeński historyk sztuki nazywa *Fernsicht* – odległym widokiem, w przeciwieństwie do *Nahsicht* – widoku bliskiego, z którego postrzega się tylko haptyczne, pozbawione modelunku światłocieniowego fragmenty płaszczyzn. Po między sytuuje się jeszcze *Normalsicht* – sposób postrzegania z odległości niebędącej ani zbyt bliską, ani zbyt oddaloną. Po drugie – proces

³⁴ W niniejszej książce odwołuję się do wydania z 1927 r., w którym numeracja stron odpowiada wydaniu pierwszemu. Zobacz: A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie*, Wien 1927, s. 32–35.

³⁵ Tamże, s. 32.

³⁶ Tamże, s. 122.

³⁷ Tamże, s. 32.

³⁸ Tamże, s. 102.

³⁹ Tamże, s. 102–103.

⁴⁰ Tamże, s. 122.

ten wiąże się ze zwiększonym apelowaniem do doświadczenia i duchowej świadomości widza. Dzieje percepcji, jakie spisał Riegl, postulują rozwój od widzenia z bliska do widzenia z daleka, z dystansu; wiążą się one z wartościowaniem, które kultywuje i uprzywilejowuje *Fernsicht*⁴¹. Sztuka więc – według Riegla – rozwija się i ewoluuje od postrzegania haptycznego do optycznego czy od poznania zmysłowego i cielesnego do umysłowego⁴². Wraz ze wzrostem optyczności narasta efekt dematerializacji, a zmysł dotyku podlega stopniowej atrofii na korzyść wzroku⁴³.

Zapowiedź tego rodzaju poglądów i deprecjonowania dotyku jako zmysłu niższej rangi uwidacznia się już w opublikowanym w 1899 roku tekście *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*⁴⁴. Riegl relacjonuje swój pobyt na alpejskim szczycie, gdy lina wspinaczkowa zwisa w dół i żaden przedmiot nie znajduje się na tyle blisko (*in greifbarer Nähe*), by absorbować zmysł dotyku⁴⁵. Daje szczegółowy opis tego, co rozciąga się przed oczami, używając takich pojęć, jak dystans, kontemplacja i spokój. Píše, że ogarnia go uczucie uduchowienia, uspokojenia i harmonii: tak jakby został zdjęty z niego ciężar, a dawna tęsknota nagle została wypełniona, ponieważ tak właśnie działa na człowieka wycinek wielkiego, nieskończonego wszechświata⁴⁶. To – związane ściśle z *Fernsicht* – uporządkowanie chaosu oraz panowanie harmonii nad dysonansami i spokoju nad poruszeniami Riegl nazywa *Stimmungiem*. Nagle ów spokój i wręcz modlitewny nastrój zakłóca jednak kozica. Wówczas wspinacz odruchowo chwyta za swój kij – jedyną broń, jaką ma z sobą – i konstatuje, że *Stimmung* znikł. Jest on bowiem tak subtelny, że wystarczy drobne zakłócenie, poruszenie w okolicy, by się rozpułnął. Podobne działanie może mieć pojedynczy krzyk ptaka w powietrzu i mocniejszy powiew wiatru, który zmusi nas do zapięcia płaszcza. Riegl podkreśla, że *Stimmung* wymaga spokoju i widoku z dystansu (*Ruhe und Fernsicht*), jego przeciwieństwami są zaś ruch i widok z bliska (*Bewegung und Nah-*

⁴¹ M. Fend, *Körpersehen. Über das Haptische bei Alois Riegl*, w: *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik*, hrsg. von A. Mayer, A. Métraux, Frankfurt am Main 2005, s. 196.

⁴² Zobacz: A. Riegl, *Über antike und moderne Kunstfreude*, w: Tenże, *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Arthur Rosenauer, Wien 1996, s. 205.

⁴³ A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie*, dz. cyt., s. 123.

⁴⁴ A. Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, w: Tenże, *Gesammelte Aufsätze*, mit einem Nachwort zur Neuausgabe von W. Kemp, Berlin 1995, s. 28–39.

⁴⁵ Tamże, s. 28.

⁴⁶ Tamże, s. 28–29.

sicht)⁴⁷. W tekście tym wiedeński historyk sztuki wskazuje także ogólne zadanie stawiane przed sztuką; mianowicie powinna ona, jego zdaniem, dawać człowiekowi coś więcej niż użyteczność i dekoracyjność. Sztuka ma wносить w życie harmonię, porządek i *Stimmung* spokrewniony z modlitewnym skupieniem, by czynić życie, które stało się walką, znosiniejszym⁴⁸. Związany ze zmysłem dotyku widok z bliska – *Nahsicht* – jest w tym kontekście przedestetyczny i barbarzyński⁴⁹. Polaryzacja zmysłów wzroku i dotyku w relacji do późniejszych tekstów wydaje się tu zdecydowanie silniejsza, ponieważ dotyk służy jedynie do błyskawicznego chwytania przedmiotu będącego pod ręką w odruchu samoobrony i tym samym sprowadza człowieka do poziomu drapieżnego, czujnego zwierzęcia, kierującego się instynktem przetrwania.

Jak komentuje Mechthild Fend, dotyk w tym tekście Riegla zostaje powiązany ze stopami, które wnieśli wędrowca na szczyt; ruch ciała po dotarciu na wierzchołek zostaje zawieszony, a wraz z nim także dotyk, który jest przywoływany *ex negativo* jak wyłączony organ postrzegania⁵⁰. Teoretyk przywołuje dotyk takimi sformułowaniami, wiążącymi go z zachowaniami instynktownymi, wpisując się tym samym w tradycję Kartezjusza, według której kontemplacja estetyczna i reakcja cielesna działają przeciw sobie, wręcz się wykluczają⁵¹. Ruch ciała jest zwierzęcy, kontemplacja zaś wiąże się z intelektem. Według Kartezjusza istnieją dwa rodzaje postrzegania: świadome, zależne od woli oraz spontaniczne, niezależne od woli. Teoria ta obowiązywała także w XIX wieku, gdy w ramach ewolucjonizmu uważano, że owa reakcja cielesna jest przypisana każdej istocie żywej i wynika z walki o przetrwanie (instynktowność, zwierzęcość). Postrzeganie świadome było w tym kontekście uznawane za wyższy stopień rozwoju: wynik dyscypliny, wychowania, kontaktu z kulturą. Riegl, wpisując się w to myślenie, identyfikuje bliskość, szybki ruch i instynktowne działanie wyłącznie ze zmysłem dotyku i animalistyczną naturą człowieka.

Jak ujmuje to Werner Hofmann, gdy kozica wskakuje na szczyt i zakłóca kontemplację, Riegl z wędrowca przemienia się w historyka

⁴⁷ Tamże, s. 30.

⁴⁸ Tamże, s. 32 i 38.

⁴⁹ Zobacz: R. Prange, *Konjunkturen des Optischen. Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne*, w: Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption. Contributions to the Opus and its Reception, hrsg. von P. Noever, A. Rosenauer, G. Valsold, Wien 2010, s. 109.

⁵⁰ M. Fend, *Körpersehen...*, dz. cyt., s. 167.

⁵¹ Tamże, s. 199.

sztuki, który opisuje swoją teorię związaną z *Fern-* i *Nahsicht*⁵². Jednocześnie odkrywa specyfikę zawodu historyka sztuki, a więc rodzaj podwójnego widzenia: *Doppelblick*. *Nahsicht* służy pojedynczym wyspecjalizowanym badaniom, *Fernsicht* zaś odpowiada perspektywie uniwersalno-historycznej. Zdaniem Hofmanna, to, co Riegla szczególnie zajmuje w jego praktyce badawczej, można nazwać formalnymi „głowami Janusa”, czyli fenomenami o ambiwalentnych strukturach, w których spotykają się dwa rodzaje *Kunstwollen*: wola izolowania od siebie poszczególnych przedmiotów natury z wolą łączenia ich ze sobą⁵³. Dodałabym, że taką „głową Janusa” jest również haptyczność sama w sobie, stanowiąca fuzję dwóch zmysłów: wzroku i dotyku.

Doprecyzowanie roli dotyku oraz znaczenia pojęć *Nah-*, *Normal-* i *Fernsicht* następuje także w tekście *Historische Grammatik der bildenden Künste*⁵⁴. Teoretyk pisze:

Nasz organ wzroku nie umożliwia przeniknięcia ciał na wskroś i wskutek tego widzi zawsze tylko jedną ich stronę, która przedstawia się mu jako dwuwymiarowa płaszczyzna. Dopiero gdy zdamy się na pomoc doświadczeń zmysłu dotyku, w wyobraźni uzupełnimy widzianą oczami dwuwymiarową płaszczyznę do trójwymiarowej formy⁵⁵.

W kontekście *Fernsicht* chodzi o łudzenie zmysłów: patrząc na wy-modelowaną płaszczyznę, widzimy na odległość tylko jej płaskość – Riegl nazywa ją płaszczyzną subiektywną⁵⁶. Kolor oraz światło i cień jako niesubstancjalne i przemijające nie dają się uchwycić dotykiem⁵⁷. Natomiast płaszczyzna, której wrażenie jest ujmowane z bliska w trakcie *Nahsicht*, nie jest złudzeniem: jest rzeczywiście obecna i może być nazwana płaszczyzną obiektywną. Taka postrzegana z bliska płaszczyzna jawi się bowiem jako część jakiegoś ciała, które w danym przypadku nie da się inaczej postrzegać. W tym wypadku mamy do czynienia z ograniczeniem, lecz nie ze złudzeniem. Riegl wyróżnia więc trzy aspekty: po pierwsze formę, która jest bardzo istotna; po drugie płasz-

⁵² W. Hofmann, *Riegl, der Emanzipator (die Gämse und das Alpenpanorama)*, w: *Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption. Contributions to the Opus and its Reception*, hrsg. von P. Noever, A. Rosenauer, G. Vasold, Wien 2010, s. 15.

⁵³ Tamże, s. 16.

⁵⁴ A. Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Aus dem Nachlaß herausgegeben von K. M. Swoboda, O. Pächt, Graz – Köln 1966.

⁵⁵ Tamże, s. 129.

⁵⁶ Tamże, s. 130.

⁵⁷ Tamże, s. 138 oraz 155–156.

czynną obiektywną, która należy do formy i jest nie mniej istotna; po trzecie subiektywną płaszczyznę, która jest tylko łudzeniem zmysłu wzroku⁵⁸. W ramach *Nahsicht* postrzega się zawsze tylko fragment, przy *Normalsicht* – całość i części, dla *Fernsicht* znamienne jest zaś widzenie tylko całości⁵⁹. Myślenie tego rodzaju pozwala Rieglowi postawić też tezę ogólną, że człowiek prymitywny dążył do opanowania chaosu, a efekt uporządkowania i izolacji poszczególnych rzeczy z tego chaosu mógł uzyskać jedynie dzięki haptycznym płaszczyznom i *Nahsicht* – właśnie od dominacji tych aspektów według niego zaczęła się sztuka⁶⁰.

Według autora *Historische Grammatik der bildenden Künste*, wszystkie dzieła natury rozciągają się w trzech wymiarach: „Tę trójwymiarową rozciągłość wszystkich rzeczy w naturze nazywamy formą”⁶¹. Główną rolę w poznawaniu formy odgrywa wzrok, ale nie jest on wystarczający, by dać nam odczucie formy. Wzrok widzi wysokość i szerokość, ale nie głębnię. Potrzebuje innego zmysłu, by przekonać się o głębni: zmysłu dotyku. Wzrok zdradza tylko obecność rzeczy, jej formę ujawnia dotyk. Wzrok uczy nas subiektywnej i optycznej powierzchni, która jest oszukańcza i pozorna, zawsze dwuwymiarowa. Dotyk uczy nas formy. Także i on jednak nie pozwala przeniknąć rzeczy, lecz umożliwia objęcie jej z kilku stron. Dotyk więc informuje nas także jedynie o powierzchni, która przylega do formy. Nazywamy tę powierzchnię haptyczną i obiektywną⁶². Riegl – w swojej bardzo ambiwalentnej charakterystyce dotyku – podkreśla, że

(...) zasadniczo człowiek nie używa najpierw zmysłu dotyku, gdy chce do wiedzieć się czegoś o właściwościach formy jakiegoś przedmiotu natury. Wystarczy mu do tego wcześniejsze doświadczenia zmysłu dotyku, które w jego pamięci, tzn. w świadomości, przywołuje zmysł wzroku. Okazuje się, że zmysł wzroku jest ważny i rozstrzygający także w odczuwaniu płaszczyzny haptycznej⁶³.

Gdy patrzymy, nie musimy już bezpośrednio dotykać, by rozpoznać cienie jako zagłębienia: „Cień jest wskaźnikiem formy”⁶⁴.

⁵⁸ Tamże, s. 131.

⁵⁹ Tamże, s. 290.

⁶⁰ Tamże, s. 292–293.

⁶¹ Tamże, s. 287.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże, s. 288–289.

⁶⁴ Tamże, s. 289.