

„W JAKI SPOSÓB DOTYKA NAS ŚWIAT”: ESTETYKA HAPTYCZNA*

MARK PATERSON**

www.orcid.org/0000-0003-0118-3657

*Tłumaczenie: Michalina Kmieciak****

DOTKNAĆ DO ŻYWEGO

Sztuka powinna dotykać nas do żywego. Stojąc przed obrazem, obserwując rzeźbę, przechodząc wzdłuż budynku, nawet jeśli zabrania się ich faktycznie dotykać, powinniśmy przynajmniej czuć się *przez nie* dotknięci. W słynnym eseju z 1935 roku Walter Benjamin pisał metaforycznie o jakości taktylnej pewnych dzieł sztuki i filmów:

Z urzekającego kształtu czy ze zniwalającej konstrukcji dźwiękowej dzieło sztuki przeistoczyło się u dadaistów w pocisk. Uderzało widza. Nabrało jakości taktylnej. Tym samym wywarło korzystny wpływ na zapotrzebowanie na film, w którym element odwracający uwagę również ma w pierwszym rzędzie charakter taktylny, a polega na zmianie miejsca akcji i ujęć, z przerwami i z różną siłą atakujących widza.¹

Obok uwag, skądinąd zgodnych z tradycją niemieckiej historii sztuki, na temat jakości taktylnej artefaktów, Benjamin umieścił też rozważania dotyczące „repcji taktylnej”² i wpływu nawyków na jej formę. Zakładając możliwość

* Tłumaczenie za wyd. M. Paterson, *‘How the World Touches Us’: Haptic Aesthetics*, [w:] tegoż, *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, Oxford – New York 2007, s. 79–102.

** Mark Paterson — profesor na Wydziale Socjologii Uniwersytetu w Pittsburghu. Niedawno opublikował książkę *Movement, Measurement, Sensation: How We Became Sensorimotor* (University of Minnesota Press), aktualnie przygotowuje projekt poświęcony robotyce i pracy. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół cielesności oraz technologii zmysłowości.

*** Michalina Kmieciak (tłum.) — dr, Wydział Polonistyki UJ.

¹ Pol. wyd. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] tenże, *Twórca jako wytwórca*, wybór H. Orłowski, Poznań 1975, s. 90.

² Tamże, s. 92. Tłumacz błędnie posługuje się w polskim przekładzie frazą „repcja taktyczna”, którą pozwoliłam sobie na potrzebę niniejszej publikacji zmienić na „repcje taktylną” (w oryginale Benjamin używa bowiem stwierdzenia: „tactile Rezeption”).

istnienia „estetyki haptycznej”, odchodzimy od myślenia oczami i dłońmi w kategoriach geometrycznych, zwracamy się zaś w stronę dyskursu eksplicytnie haptycznego. Od momentu przyjęcia tezy o aktywnym dotykaniu, wychodzeniu naprzeciw i mierzeniu przestrzeni, zastanawiamy się nad tym, jak jesteśmy dotykani przez dzieła sztuki i jak one na nas wpływają. [...] ³ Ten artykuł będzie dotyczył estetyki haptycznej rozwijającej się pomiędzy dziewiętnastowieczną historią sztuki reprezentowaną przez Johanna Gottfrieda Herdera a wczesnodwudziestowieczną myślą Aloisa Riegla i Waltera Benjamina oraz dwudziestowiecznymi pismami estetycznymi Maurice’a Merleau-Ponty’ego i filozofią Gillesa Deleuze’a. [...] Składać się będzie z trzech segmentów luźno powiązanych z fizjologią dotyku: najpierw, „skóra” z jej naskórkową taktylnością; następnie, „mięśnie” ze swoim głębszym, muskularnym uczuciem ruchu; i w końcu, „ciało” jako zbiór wrażeń somatycznych. To oczywiście sztuczny podział, jednak ta ramowa klasyfikacja pozwoli nam wyróżnić rozmaite znaczenia dotyku obecne w konkretnych dziełach artystycznych.

Walter Benjamin nigdzie nie proponuje nam całościowej teorii postrzegania. W zamian daje fragmenty – my zatem, idąc jego śladem, także dokonamy montażu fragmentów mówiących o estetycznych relacjach między dotykiem i afektem. Benjaminowska trzewna, afektywna metafora bycia „atakowanym” czy też bycia „trafionym kulą” podczas oglądania filmu wskazuje na pewien namacalny sposób oddziaływania lub – by posłużyć się słowami Merleau-Ponty’ego – pokazuje „w jaki sposób dotyka nas świat”⁴. Wychodząc od przywołania Benjaminowskiej jakości dotykowej obecnej podczas każdorazowego obcowania z dziełem, chciałbym pogłębić i rozszerzyć jego koncepcję „recepcji taktylnej”. Codzienne cielesne doświadczenie zawiera ewidentnie komponent taktylny, wpływający przede wszystkim na sposób postrzegania wagi, masy, faktury, gęstości itd. Nigdzie zaś nie ujawnia się on silniej niż w estetycznym spotkaniu z formą dzieła sztuki, bez względu na to, czy będzie to dwuwymiarowe płótno, trójwymiarowa rzeźba czy budynek wraz z otaczającą go okolicą. Benjamin udowadnia, że szczególnie w przypadku architektury, taktylny komponent postrzegania stanowi fundament zwykłej cielesnej percepcji. Nasza taktylno-przestrzenna percepcja objawia się również w Husser-

³ W tłumaczeniu pominięto fragmenty, w których autor opisuje kompozycję rozdziału. Pozostawiono tylko elementy będące szczytkowymi i załączkowymi definicjami taktylności oraz haptyczności.

⁴ W polskim przekładzie fraza ta pojawia się we fragmencie: „Udręka Cezanne’a to udręka przed wypowiedzeniem pierwszego słowa. Sądził, że jest bezsilny, ponieważ nie jest wszechmocny, ponieważ nie był Bogiem, a chciał jednak odmalować świat, przemienić go całkowicie w widowisko, ukazać, w jaki sposób nas dotyka” (M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cezanne’a*, tłum. M. Ochab, [w:] *tenże, Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, oprac. S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 87).

lowskim terminie „ciała estetycznego”⁵, które spaja rozmaite zmysły w przestrzeni. [...]

Zrozumienie „taktalnych właściwości” rzeczy i tworzyw, jak dowodzi w słynnym eseju Bernhard Berenson⁶, stanowi także próbę rozpoznania ich zdolności do oddziaływania na nas lub – „dotykania” nas. Przyjęcie tego założenia rozszerza definicję „haptyczności” w stronę zaproponowaną przez Younga⁷ – staje się ona „orientacją zmysłowości jako takiej” i skupia w sobie wszystkie zmysły. Orientacja haptyczna zmniejsza abstrakcyjny dystans generowany przez spojrzenie i uwzględnia reakcję afektywną. [...] Tradycyjnie, estetyka zajmuje się filozofią sztuki, jednak Arystotelesowska koncepcja *aesthesis*, rozumianej jako zdolność sensoryczna podlegająca alternacjom, wymyka się tej definicji. Skoro bowiem estetyka i percepcja zmysłowa były ze sobą ściśle powiązane w wyobrażeniach przednowoczesnych, nie będzie niestosownością twierdzenie, iż dzieła sztuki mogą służyć jako ilustracje naszej ucieleśnionej umiejętności odczuwania (afekty) oraz wyczuwania (sposrzczenie). Dwoiste rozumienie dotyku jako odczucia, dotyku jako jednocześnie wychodzącego naprzeciw i podlegającego afektom, skutecznie złączy ze sobą dotyk i afekt. Dotyk i obietnica taktylnej estetyki rozwiną się w historii sztuki dzięki rozróżnieniu haptycznego/optycznego, „przemianie aparatu apercpejji”, którą Benjamin pożyczka od Riegla⁸, a które następnie pojawia się u Deleuze’a i Guattariego⁹ i samego Deleuze’a¹⁰. [...]

PIGMALION I GALATEA

Zgodnie z wersją zanotowaną w dziesiątej księdze *Metamorfoz* Owidiusza, historia Pigmaliona to rekonstrukcja pomysłowego ćwiczenia polegającego na przypisywaniu nieruchomemu obiektowi – stworzonemu przez człowieka posągowi kobiety przedstawionej w niesłychanie realistyczny sposób – cech żyjącej, oddychającej, ucieleśnionej, zmysłowej świadomości. Unikając towarzystwa realnych kobiet, rzeźbiarz Pigmalion włożył całą swoją energię w kształtowanie statui z kości słoniowej, idealnie odwzorowującej żywą pannę. Patrząc

⁵ E. Husserl, *Material Things in their Relation to the Aesthetic Body*, [w:] *The Body: Classic and Contemporary Readings*, red. D. Welton, Oxford 1999, s. 11 (wszystkie cytaty z tekstów obcojęzycznych – jeśli nie podano inaczej – w przekładzie tłumaczki niniejszego artykułu).

⁶ B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, Londyn 1906, s. 4 i n.

⁷ I.M. Young, *Throwing Like a Girl and Other Essays in Philosophy and Social Theory*, Bloomington 1990, s. 182.

⁸ A. Riegl, *Late Roman Art Industry*, tłum. R. Winkes, [w:] *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*, red. E. Fernie, Londyn 1995, s. 116-126.

⁹ Pol. wyd. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, tłum. kolektywne, Warszawa 2015.

¹⁰ Pol. wyd. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logika wrażenia*, tłum. A.Z. Jaksender, Kraków 2018.

z dystansu, który umożliwiłaby podziwianie dzieła, na to niebywale naturalistyczne przedstawienie, artysta zaczął darzyć obiekt miłością. Posąg był tak wiarygodny, iż Pigmalion musiał dotykać go, by sprawdzić, czy tworzywem pozostała kość słoniowa, by udowodnić sobie, że nie ma do czynienia z żyjącą istotą. Tłumaczenie Drydena z 1717 roku oddaje to w następujących słowach: „Ciała, którym się zdaje, raz po raz dotyka, / Czuje skórę gładką, a twardość rzeźby znika”¹¹. Pigmalion pieści swoją wyrzeźbioną pannę, obdarowuje ją prezentami, ubiera i przyozdabia biżuterią jak typowy kochanek. I choć wydaje mu się piękna, gdy jest przyodziana, równie oszałamiające wrażenie robi na nim nago. Nazywa ją swoją żoną i kładzie na poduszkach wypełnionych puchem, aby mogła cieszyć się ich miękkością.

Zbliża się święto Afrodyty, obchodzone bardzo hucznie na Cyprze. Ofiary zostają złożone, a zapach kadzidła unosi się na ulicach. Po odprawieniu ceremoniałów, Pigmalion, stojąc przed ołtarzem, zanosí prośbę do bogini, by pozwoliła mu poślubić posąg. Błaga: „Bogowie drodzy, jeśli śmiertelnych życzenia, / I wszystkie prośby waszego chcą przyzwolenia; / Uczynicie tę cną pannę moją – chciał zawołać / Lecz wyrzekł tylko: *podobną* raczcie darować”¹². Afrodyta, która była nieopodal, usłyszała jego głos i spełniła sekretne życzenie. Pigmalion po powrocie do domu udał się prosto do swego posągu. Położywszy się obok niego, pocałował figurę prosto w usta. Wydały się ciepłe. Pocałował ją znów, kładąc jednocześnie dłoń na jej kamiennym ciele, ale teraz kość słoniowa zaczęła ulegać sile jego palców:

Naraz jego palce na rzeźby biust opadły:
 I choć z początku twardy, wciąż zdawał się mięknąć:
 Pierś się lekko zgięła, muśnięta ciepłą ręką.
 Dotknął opuszką jednym, ten ślady pozostawił,
 Jędrność swą ciało sile chciało przeciwstawić.
 Pigmalion przyjemności oprzeć się nie umiał:
 Smakując taką miękkość, stracił łatwo umiar
 I niczym wosk się zdała statua, kiedy dłonie
 Kształt chciały jej nadawać, Materię zmieniać w Formę.
 Uwierzyłyby chętnie, lecz w bólu pogrążony

¹¹ Ovid, *Ovid's Metamorphoses. In Latin and English. Two Volumes*, trans. S. Garth, J. Dryden i in., Londyn 1976, s. 340. W polskim tłumaczeniu *Metamorfoz* Owidiusza dokonany prozą fragment ten uzyskuje zupełnie inne brzmienie: „Często dotykał swego dzieła, by sprawdzić, czy jest to ciało, czy kość słoniowa – i nie chciał jeszcze przyznać, że jest to kość słoniowa” (Owidiusz, *Metamorfozy*, ks. X, tłum. S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1995, s. 264). Proponuję zatem w całym tekście własne tłumaczenia wierszowanego przekładu Johna Drydena, które będą odzwierciedlały dokładniej zawarte w nim przesłanie.

¹² Ovid, *Ovid's Metamorphosen...*, dz. cyt., s. 341 (kursywa – M.P.). Pol. tłum. „Jeśli wy, bogowie, jesteście wszechmocni, to sprawcie, bym miał za żonę – nie ośmielił się powiedzieć: «dziewczynę z kości słoniowej», lecz powiedział: – dziewczynę podobną do mojej z kości słoniowej” (Owidiusz, *Metamorfozy*, dz. cyt., s. 264).

Próbuje swoje zmysły na Rozumu stronę
Przeciągnąć, czuje jednak puls i krwi ciepłotę.¹³

Zdziwiony, pełen wątpliwości i obawiając się swojej pomyłki, z zapalem kochanka zaczął raz po raz dotykać ciała, szukając potwierdzenia metamorfozy. O dziwo, dziewczyna naprawdę ożyła! Kiedy naciskał żyły na jej coraz cieplejszych kończynach, sprężyste ciało wracało do wcześniejszego kształtu, jak tylko żywy organizm potrafi. Dziękując bogini Afrodycie, przywarł ustami do ust tak samo realnych, jak jego własne. Dziewczyna poczuła pocałunek i zarumieniła się, otworzyła swoje oczy na światło i spojrzała w tym samym momencie na swojego kochanka. Zjednoczenie Pigmaliona i Galatei zostało pobłogosławione przez Afrodytę, a następnie ich dziecko, Pafos, przyszło na świat. Miasto Pafos do dziś jest poświęcone bogini miłości.

Historia posągu Pigmaliona, jego żyjącej, oddychającej cielesności może być oczywiście interpretowana jako marzenie erotycznego spełnienia o wydźwięku mizoginistycznym. Lub też jako antropomorfoza: mineralna statua staje się ciałem, zostaje ożywiona. Jak by jednak nie było, historia posługuje się znanymi tropami dotyczącymi dotyku: erotycznego kontaktu między ciałem i kamieniem; tknięcia wątpliwościami, niedowierzaniem i ich weryfikacji; i w końcu, dotyku ciał w unii, ust i ciała – ciała naczyniowego, żyjącego, pulsującego, wyczuwającego pierwsze symptomy istnienia zmysłowego (takiego, jakie objawia się nowonarodzonemu niemowlęciu). Antropomorficzna figura, wyrzeźbiona z minerałów ziemi, połączenie Witruwiuszowskiego i Le Corbusierowskiego modelu dla architektury, który wskazuje ludzkie proporcje, daje skalę i wymiary dla architektonicznych przestrzeni. Ale to dopiero nadejdzie. Posąg Pigmaliona stanie się odpowiednim towarzyszem, prowadzącym nas przez różnorodne, sfragmentaryzowane zmysłowe i przestrzenne doświadczenia, właściwe dla rozmaitych form sztuki. Stanie się hipotetycznym punktem wyjścia dla naszych własnych ucieleśnionych spostrzeżeń dotyczących powierzchni i brył domagających się dotyku lub reakcji afektywnej. Innymi słowy, towarzyszem naszych rozmyślań o estetyce haptycznej.

Czy estetyczne ciało biorące udział w estetycznym spotkaniu może ujawnić mechanizmy pamięci sensorycznej? Czy istnieje związek pomiędzy Arystotelesowską *aesthesis*, ciałem estetycznym i spotkaniem ze sztuką? Wierzę, że estetyka Merleau-Ponty’ego (jak on sam zresztą zwykł przyzna-

¹³ Ovid, *Ovid’s Metamorphosen...*, dz. cyt., s. 341. Pol. tłum. „jeszcze raz pocałował ją i dotknął rękami jej piersi. Pod jego dotknięciem kość słoniowa zmiękła, a utraciwszy twardość zaczęła poddawać się i ustępować pod palcami, jak mięknie od słońca hymetejski wosk, i pod naciskiem ręki pozwala się dowolnie kształtować i staje się użyteczny przez samo użycie. Kochanek stanął w osłupieniu, nie wiedząc, czy ma się cieszyć, czy nie, bał się, że jest to złudzenie i raz po raz dotykał ręką wymodlonej kochanki” (Owidiusz, *Metamorfozy*, dz. cyt., s. 265).

wać) może nas wiele nauczyć o funkcjach naszej codziennej percepcji. I cieszy mnie fakt, że między innymi Gombrich¹⁴, Shaviro¹⁵, Taussig¹⁶, Lant¹⁷, Marks¹⁸, Ione¹⁹ i Colebrook²⁰ przyjmują podobne założenia. W dwóch kluczowych esejach poświęconych estetyce, *Oku i umyśle*²¹ oraz *Wątpieniu Cézanne'a*²², Merleau-Ponty skupił się na malarstwie Cézanne'a, by odsłonić polisensoryczną naturę doświadczenia estetycznego, a w szczególności – rolę dotyku w domenie widzialności. Mówiąc najprościej, dla Merleau-Ponty'ego dzieło Cézanne'a stanowi przykład „fenomenologicznego artefaktu namalowanego przez artystę”²³. Malarstwo jawi się zatem jako niefilozoficzny wytwór, będący przykładem myślenia za pomocą percepcji, głównie za pomocą relacji zachodzącej między okiem a ręką. Posługując się cytatem z samego Cézanne'a, malarz „myśli malarsko”²⁴. Co więcej, estetyka – nasza zdolność przeżywania, odczuwania i ulegania afektom – wiąże się ze zmysłem dotyku, z doświadczaniem tekstury i masy, jakościami kształtującymi nasze spotkania z rzeczami.

W tradycyjnym ujęciu estetyka to dziedzina filozofii, która zajmuje się sztuką, przede wszystkim sztukami pięknymi i – czy badana z punktu widzenia filozofii, czy historii sztuki – skupia się na relacjach wzrokocentrycznych, rzadko biorąc pod uwagę – jak zauważa Johnson – „inne sposoby doświadczania i formy uwagi”²⁵ takie, jak taktylność. Jednak etymologiczne i historyczne pochodzenie estetyki wskazuje na coś innego: można ją zdefiniować jako dotyczącą fizycznych, materialnych, uchwytnych zmysłowo obiektów. To znamienne, że etymologia wskazuje na *aesthe* – odczucie, rozumiane za pomocą zmysłów – jako rdzeń słowa „estetyka”²⁶. Ekstremalny sceptycyzm Platona względem wartości danych zmysłowych oraz sztuki pojawia się chociażby

¹⁴ Zob. pol. wyd. E.H. Gombrich, *Sztuka i iluzja: o psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zaráński, Warszawa 1981.

¹⁵ Zob. S. Shaviro, *The Cinematic Body*, Londyn 1993.

¹⁶ Zob. M. Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Londyn 1993.

¹⁷ Zob. A. Lant, *Haptical Cinema*, „October” 1995, nr 74, s. 45–73.

¹⁸ Zob. L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, NC 2000.

¹⁹ Zob. A. Ione, *An Inquiry into Paul Cézanne: Defining the Role of the Artist in Studies of Perception and Consciousness*, „Journal of Consciousness Studies” 2000, nr 7(8–9), s. 57–74.

²⁰ Zob. C. Colebrook, *Gilles Deleuze*, Londyn 2002.

²¹ Pol. wyd. M. Merleau-Ponty, *Oku i umysł*, tłum. S. Cichowicz, [w:] tenże, *Oku...*, dz. cyt., s. 16–67.

²² M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne'a*, dz. cyt., s. 48.

²³ G. Johnson, *Introduction*, [w:] *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, red. G. Johnson, M. Smith, Evanston, IL 1993, s. 5.

²⁴ M. Merleau-Ponty, *Oku i umysł*, dz. cyt., s. 48.

²⁵ G.A. Johnson, *Touch, Tactility and the Reception of Sculpture in Early Modern Italy*, [w:] *A Companion to Art Theory*, red. C. Wilde, P. Smith, Oxford 2002, s. 61.

²⁶ Zob. *Oxford English Dictionary*, Oxford 1989.

w dziesiątej księdze *Państwa*²⁷, w której sztuka zostaje zredukowana do funkcji imitacyjnych (*mimesis*): niezdolna, by odślonić jakąkolwiek prawdę i mająca potencjalnie zgubny wpływ na jednostkę. Arystoteles, przeciwnie, zarówno w *Poetyce*, jak i *Polityce* bronił znaczenia zmysłowego doświadczenia i katartycznych właściwości sztuki. Dziś widzimy, że dla Arystotelesa *aesthesis* była „domeną zmysłową”, która – opowiadając o wrażeniach i zmieniając zakres swoich zainteresowań – stawała w obronie jeszcze nierozwiniętej filozofii percepcji. W 1750 roku Baumgarten, jak twierdzi Shusterman, ponownie przyjrzał się tej etymologii: zdefiniował termin „estetyka” jako „swoją projekt nauki o poznaniu zmysłowym”²⁸. „Kres estetyki – pisał Baumgarten – oznacza udoskonalenie zmysłowego poznania samego w sobie, a także w zakresie piękna”²⁹. Choć piękno było dla Baumgartena istotnym elementem w odniesieniu do sztuki, by pozostać wiernym etymologicznym korzeniom *aesthesis*, filozof kładł nacisk na fakt, iż estetyka obejmuje swoim zasięgiem nie tylko sztukę, ale także poznanie zmysłowe, z uwzględnieniem piękna natury oraz codziennych praktyk percepcyjnych. Kant jeszcze mocniej sformalizował obecność poznania zmysłowego w domenie estetycznej, w wyniku czego estetyka stała się „nauką traktującą o warunkach zmysłowej percepcji”³⁰ lub „nauką o zasadach rządzących zmysłowością”³¹. Dopiero w XIX wieku estetyka została zredukowana do roli filozofii sztuki, szczególnie w zakresie rozważań nad sądem, gustem i pięknem. Stało się to za sprawą angielskiego tłumaczenia innego dzieła Kanta, *Krytyki władzy sądenia*.³² Hegel również ograniczył swoje rozumienie estetyki do teorii sztuk pięknych, i choć zarówno Baumgarten, jak i Kant uznawali naturę za zjawisko zasługujące na sąd estetyczny, Hegel nie podzielał ich poglądów.

W 1994 roku Seremetakis, rodowita Greczynka, przyjrzała się ponownie greckim źródłom słowa, pisząc o sensorycznej zawartości pamięci. W trakcie swoich etymologicznych poszukiwań odkryła, że *aésthema* oznaczająca „emocję-uczucie” i *aesthetikí* będące pierwowzorem estetyki pochodzą od tego samego źródłosłowa *aesthénome*, który tłumaczy jako „czuję lub wyczuwam, rozumiem, chwytam, uczę się...”³³. Podążając za Seremetakis (a także za pośrednictwem Baumgartena), zwracamy się ku Arystotelesowskiej definicji estetyki. *Oxford English Dictionary* uznaje jej znaczenie „jako dotyczącej

²⁷ Pol. wyd. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2009.

²⁸ R. Shusterman, *The Aesthetic*, „Theory, Culture and Society” 2006, nr 23(2–3), s. 237.

²⁹ A. G. Baumgarten, *Theoretische Ästhetik*, §14. Cyt. za: R. Shusterman, *The Aesthetic*, dz. cyt., s. 239.

³⁰ Pol. wyd. I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Kęty 2001.

³¹ Tamże.

³² Chodzi o angielski przekład *Krytyki władzy sądenia* (opublikowanej po raz pierwszy po niemiecku w 1790 roku) przygotowany w 1892 roku przez J.H. Bernarda (przyypis Autora).

³³ *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, red. C.N. Seremetakis, Oxford 1994, s. 5.

zmysłowego poznania, osiąganego za pomocą zmysłów” za przestarzałe, jednak właśnie ta etymologia przydaje się w łączeniu zmysłowego postrzegania materialnych artefaktów z afektem, ilustrując tym samym, w jaki sposób dotyka nas świat. Projekt estetyki haptycznej Jennifer Fisher, „odzyskujący przednowoczesne znaczenie” estetyki nie tylko – za pomocą etymologii – zwraca nam zmysłowe poznanie, ale wyprowadza nas też ku innym pytaniom, także politycznym: „jakie konsekwencje ma wykorzystanie analizy estetycznej do zrozumienia gry sił w konfigurowaniu życia, odczuwania, doświadczania, produkcji i odbioru, z których wszystkie stanowią wymiary polityczności?”³⁴. Sensoryczne i korporalne aspekty, które uformowały takie podejście do estetyki, doskonale wpisują się w ramy myślenia feministycznego – zauważa Fisher. [...] Aspekt korporalny uwzględnia „estetykę sensorycznie zniuansowaną”, która efektywnie łączy zmysłowe z afektywnym, a uwzględnienie związków zmysłów rozumianych somatycznie z nachyleniem afektywnym kształtuje podwaliny estetyki „haptycznej” lub „relacyjnej”: „estetyki, która odsyła zarówno do doświadczenia, jak i obiektu”³⁵. Podczas gdy haptyczność jest tradycyjnie łączona z bliskością i sąsiedztwem, wskazuje bowiem na przyległość i kontakt, optyczność zwykło się wiązać z dystansem i transcendencją. Choć dla Fisher haptyczność obejmuje zarówno dystalną, jak i proksymalną percepcję:

Tak rozumiana percepcja haptyczna pozwala uchwycić energie oraz wolę zaangażowane w tworzenie przestrzeni zmysłowego odczuwania: składające się na jej temperaturę, gęstość, nacisk i rezonowanie [...] to jest właśnie dotyk afektywny, płaszczyzna odczuwania inna niż faktyczny, fizyczny kontakt.³⁶

Dotyk afektywny należy zatem odróżnić od faktycznej bliskości lub dystansu. Odczuwana bliskość afektywnego dotyku – odrębna wobec faktycznego, fizycznego kontaktu – dla Fisher staje się częścią domeny haptycznej. Następnie, Fisher wysuwa cząstkową analogię między haptycznymi i optycznymi „liniami widzenia”. „Podczas gdy wizualne wyznacza trajektorię – pole widzenia – pomiędzy patrzącym a powierzchnią dzieła sztuki, haptyczne odpowiada za ładunek afektywny – odczuwaną wielowymiarowość – przestrzennego kontekstu”³⁷. Wezwanie Fisher, aby rozpoznać i uwzględnić estetykę haptyczną, spaja ze sobą dotyk i odczucie, namacalność i siły afektywne. Niemniej jednak, wciąż opiera się na dychotomii między haptycznym i optycznym ugruntowanej w historii sztuki.

³⁴ J. Fisher, *Relational Sense: Towards a Haptic Aesthetics*, „Parachute” 1997, nr 87(1), s. 4.

³⁵ Tamże, s. 6.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

HAPTYCZNE I OPTYCZNE

Uzbrojeni w argumenty zaproponowane przez Benjaminą, do których jeszcze wrócimy, i korzystając z sugerowanej przez Seremetakis definicji *aesthénome* rozumianej jako odczuwanie, zmysłowe pochwycenie, jesteśmy z pewnością w lepszej pozycji, by zrozumieć zwrot Deleuze’a i Guattariego w stronę Rieglowskiego rozróżnienia na haptyczne i optyczne, prezentowany w *Tysiąc plateau*³⁸. W swojej książce z 1901 roku, *Późnoromański przemysł artystyczny* [tyt. oryg. *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*], Alois Riegl rozdzielał haptyczne i optyczne formy percepcji w sztuce greckiej i późnoromańskiej. Przeciwwstawiając sobie odcięte spojrzenie z dystansu (optyczność) i taktylne poznanie z bliska (haptyczność), połączył te modusy estetycznego poznania z konkretnymi epokami historycznymi, wskazując jednocześnie jak właściwe dla nich formy artystyczne traktowały przestrzeń i perspektywę. Dzieła antyczne funkcjonowały w wąskiej przestrzeni, przestrzeni płaskorzeźby i uwypuklały taktylny związek wszystkich jej części. Jeszcze przed Rieglem, w 1778 roku, Herder konstatował w podobnym tonie, że Grecy „postrzegali dzieła na wzór ludzi ślepych: widzieli dotykiem”³⁹. Rozwój sztuki greckiej ze wzorów sztuki egipskiej ujawnia się właśnie w owym taktylno-optycznym nastawieniu – uważał Riegl – pomiędzy spojrzeniem z bliska (*Nahsicht*) i z daleka (*Fernsicht*) leży królestwo spojrzenia normalnego (*Normalsicht*). Sztuka późnoromańska staje się zaś czysto optyczna i gloryfikuje spojrzenie z dystansu (*Fernsicht*)⁴⁰. Haptyczność nie stanowi już dla niej pola odniesienia. Przestrzeni nie powinniśmy jednak uważać za *stricte* taktylną, ponieważ taktylność jest jedynie szczególnym sposobem istnienia zmysłów, zwykle łączanym z kontaktem naskórkowym. W odróżnieniu od niej, haptyczność odnosi się do całego systemu koordynacji ręka-oko i była analizowana w badaniach psychologicznych J.J. Gibsona⁴¹. Deleuze i Guattari łączą wręcz bliskie spojrzenie (haptyczne) i spojrzenie z oddali (optyczne) z „gładką” i „wyżłobioną” przestrzenią, przenosząc tym samym dyskutowane pojęcia w domenę zupełnie innych rozważań.

Wracając jednak do historii sztuki w wydaniu Riegla, Wilhelma Worringera i – do pewnego stopnia – Henri’ego Focillona, rozróżnienie między haptycznym i optycznym stanowi część przedłużającej się debaty posiadającej wielowiekową tradycję. Bernhard Berenson w swojej wpływowej publikacji z 1896 roku, *Florenccy malarze renesansowi* [tyt. oryg. *Die florentinischen Maler der*

³⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz cyt., s. 609–619.

³⁹ J. G. Herder, *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion’s Creative Dream*, tłum. J. Gaiger, Londyn 2002, s. 78.

⁴⁰ Zob. A. Riegl, *Late Roman Art Industry*, dz. cyt., s. 124.

⁴¹ Zob. J.J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Londyn 1968.

Renaissance], uważa taktylność za kluczową dla malarstwa i recepcji dzieła sztuki. Jego badania koncentrują się na reprezentacjach postaci ludzkiej, szczególnie na przykładzie Giotta, ale konkluzje wyprowadzone z analizy jego konkretnych dzieł pozostają uniwersalne. „Najważniejsze w sztuce malarskiej – zauważa – jest to, by jakoś symulować świadomość walorów taktylnych tak, aby obraz miał taką samą moc oddziaływania, jak obiekt, który przedstawia, aby przemawiał do naszej wyobraźni dotykowej”⁴². Malarze mogą się do niej odwoływać, ponieważ – jak wyjaśnia Berenson – nawet prymitywna psychologia percepcji przyznaje, że odczucie głębi i perspektywy rodzi się w dzieciństwie za sprawą dotyku i zmysłu ruchu. [...] Badacz udowadnia wręcz, iż związek pomiędzy doświadczeniami taktylnymi a wyczuciem głębi oraz perspektywy bywa następnie zapominany w okresie dojrzałym. Jednak kiedy nasze oczy spoczną na kształcie lub obrazie, *de facto* „nadajemy właściwości taktylne wrażeniom wzrokowym”⁴³. Dla malarzy wyzyskujących tę psychologiczną skłonność jednostki, jej konsekwencje powinny być jednoznaczne:

Malarstwo jest dziś sztuką, która dąży do oddania nieprzemijającego wrażenia artystycznej rzeczywistości tylko w dwóch wymiarach. Malarz musi zatem świadomie robić to, czego my wszyscy dokonujemy nieświadomie – skonstruować trzeci wymiar. I osiągnie ten cel tylko wówczas, gdy my go osiągniemy, nadając taktylne właściwości wzrokowym wrażeniom. Jego pierwszym zadaniem pozostaje więc pobudzać zmysł dotyku, bo zanim uznam coś za rzeczywiste i pozwolę temu intensywnie na mnie oddziaływać, muszę mieć wrażenie, że mogę dotknąć przedmiotu, muszę poddać się iluzji, w której zmieniają się doznania mięśni mojej dłoni i palce zaciskają się na rozmaitych projekcjach owego obiektu.⁴⁴

Zupełnie na marginesie dowodzenia Berensona, jakoby malarz musiał pobudzać zmysł dotyku, poczyniona zostaje tutaj fundamentalna obserwacja, iż obecność własności taktylnych we wrażeniach wzrokowych potwierdza istnienie pewnej formy intermodalności, przekładu wizji na dotyk, która może zostać wykorzystana przez malarza. Berenson przypisuje pozaoptyczne właściwości (dotykowe) widzeniu i czynieniu widzialnym. Podejście to wydaje się zupełnie odmienne od Rieglowskiego wyobrażenia o odległości i haptyczności. Wracamy do Deleuze’a i Guattariego, którzy – po lekturze Riegla i w zgodzie z Berensonem – wykazują znaczenie „pozaoptycznych funkcji” w ramach widzenia:

„Haptyczny” to lepsze słowo niż „dotykowy”, ponieważ nie przeciwstawia dwóch narządów zmysłowych, lecz pozwala przypuszczać, iż samo oko może posiadać ową nieoptyczną funkcję.⁴⁵

⁴² B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, Londyn 1906, s. 5.

⁴³ Tamże, s. 4.

⁴⁴ Tamże, s. 4-5.

⁴⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 609.

Tak więc element przestrzeni haptycznej „może być zarówno wizualny, jak i słuchowy czy dotykowy”⁴⁶. Haptyczne nie stoi zatem w opozycji względem optycznego. Nie przeciwstawia oczom rąk, lecz dowartościowuje niezależność sensoryczną całego systemu haptycznego (koordynacji ręka-oko). Nie jest to jednak skrótowe ujęcie problemu „polisensoryczności” czy tajemniczych neurofizjologicznych, somatycznych działań zmysłów. Jak udowadnia Fisher, haptyczność i wizualność są ze sobą nierozzerwalnie związane: „Nie należy podmieniać wizualnego taktylnym, ale eksplorować złożoność zmysłowego poznania w doświadczeniu estetycznym”⁴⁷. Deleuze powtarza to twierdzenie, dowodząc, że błędem jest „przeciwstawienie tych dwóch tendencji, w kierunku czystej przestrzeni optycznej oraz w kierunku czystej przestrzeni manualnej”, ponieważ przynajmniej w malarstwie wchodzą „w nowe i złożone kombinacje lub korelacje”⁴⁸. Podejmuje temat wzajemnego uwikłania taktylności i wizualności, oka i ręki w książce *Francis Bacon. Logika wrażenia*. Od historii sztuki w wersji zaproponowanej przez Riegla aż po rozpoznania Deleuze’a i Guattariego, definicje haptyczności są formułowane w kategoriach bliskości, sąsiedztwa. Jak jednak udowodniła Fisher, haptyczność jako dotyk afektywny nie może zostać zredukowana jedynie do kwestii fizycznego dystansu. Carol Armstrong nazywa to w eseju o fotografii polem „prawie manualnym” w opozycji do pola „wzrokowego”⁴⁹. Orientacja haptyczna w fotografii czy filmie prowadzi w stronę zbliżenia, zwraca uwagę na teksturę i zaprasza do uczestnictwa w intymności⁵⁰. Haptyczność przekształca zatem estetyczną relację pomiędzy dziełem a cielesną recepcją.

[...] Chcielibyśmy się tutaj skoncentrować na bardziej tradycyjnych formach artystycznych, by przeanalizować historyczną rolę, jaką dotyk i odczucie odgrywały w estetyce. Najpierw musimy zidentyfikować, w jaki sposób – w ramach estetycznego obcowania – narodziła się nasza świadomość relacji pomiędzy dotykiem a przestrzenią. Dochodzi ona do głosu zarówno w sztukach wizualnych, jak i *stricte* plastycznych. Jak dowodzi Bate⁵¹, od czasu apoteozy Cezanne’a dokonanej przez Merleau-Ponty’ego⁵² i prób strukturywania widzialnego oraz niewidzialnego⁵³, sztuki wizualne będą dla francuskiego

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ J. Fisher, *Relational Sense...*, dz. cyt., s. 11.

⁴⁸ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, dz. cyt., s. 203.

⁴⁹ C. Armstrong, *This Photography Which Is Not One: In the Gray Zone with Tina Modotti*, „October” 2002, nr 101, s. 32.

⁵⁰ Zob. A. Lant, dz. cyt.; L.U. Marks, *The Skin of the Film...*, dz. cyt.; L.U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Londyn 2004.

⁵¹ M. Bate, *The Phenomenologist as Art Critic: Merleau-Ponty and Cézanne*, „British Journal of Aesthetics” 1974, nr 14(4), s. 349.

⁵² Zob. M. Merleau-Ponty, *Okno i umysł...*, dz. cyt.

⁵³ Pol. wyd. M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, wstęp i oprac. J. Migasiński, Warszawa 1996.

myśliciela podstawą jego fenomenologii. Przeanalizujmy zatem trzy stadia przenikania taktylności w obręb estetycznego doświadczenia spotkania z dziełem. Możemy wejść do świata Pigmalionowskiego posągu, patrząc jej oczami i czując jej ciałem kolejne wrażenia oraz powierzchnie, które oferuje rzeczywistość: coraz bardziej przestrzenne formy, domagające się okulomotorycznego i kinestetycznego kontaktu. Po pierwsze, poprzez malarstwo, w którym powierzchnia obrazu zdaje się zasadniczo wizualna, lecz – za sprawą faktury i malarskiej techniki – przemawia do wrażliwości dotykowej. Po drugie, biorąc pod uwagę miejsce zajmowane i rozgrywane przez tak zwane sztuki plastyczne, szczególnie rzeźbę, formę paradygmatycznie taktylną.⁵⁴ I po trzecie, odnosząc się do wielkowymiarowych przestrzeni architektonicznych, rozwijających zarówno przestrzeń, jak i wrażenia. Zaproponowana sekwencja wskazuje na rozmaity stopień fizycznego uczestnictwa w obcowaniu estetycznym, stopniowo angażującym coraz więcej zmysłów, takich jak kinestezja czy taktylność, uwzględniającym rosnące wprost proporcjonalnie do przestrzennego charakteru dzieł znaczenie polisensorycznego ciała w jego percypowaniu. Dyskusja rozpoczyna się od malarstwa i powierzchni obrazu, na przykład, od zauważenia synestezji wzroku i dotyku ułokowanych w oczach (taktylność w obrębie wizualności), ale wraz z przywoływaniem kolejnych przykładów z dziedziny rzeźby czy architektury dostrzegamy coraz większe zaangażowanie w proces percepcyjny ruchomego, polisensorycznego ciała. I skoro oferuje się nam jedynie fragmentaryczne rekonstrukcje doświadczeń i *case studies*, śledzimy tylko ułamki estetycznego korpusu, a konkretnie: urywki skóry, mięśni, cielesnej postaci. Poczucie spójności czy całości może jednak zostać narzucone przez czytelnika, a stopniowo rozwijające się zmysłowo-przestrzenne przesłony rozświetlą się w wyobrażonej projekcji rzutowanej na przykład na posąg Pigmaliona, będący tu pustym zbiornikiem na nowe zmysłowe doświadczenie.

CIAŁO ESTETYCZNE

POWIERZCHNIA, MALARSTWO, SKÓRA

[Artysta] dotyka, czuje, przelicza ciężar i powierzchnię, kształtuje płynność atmosfery, by wyobrazić sobie osadzoną w niej formę, pieści skórę wszystkich rzeczy. Za pomocą języka Dotyku tworzy język Wzroku – „ciepły”, „zimny”, „ciężki”, „lekki” odcień, „twardą” i „miękką” linię. Ale język mowy nie jest tak bogaty jak wrażenia przenoszone przez dłonie.⁵⁵

⁵⁴ Rzeźba w języku niemieckim funkcjonuje jako *Plastik* od momentu wydania książki Herdera (J. G. Herder, *Sculpture...*, dz. cyt.) (przypis Autora).

⁵⁵ H. Focillon, *The Life of Forms in Art*, tłum. C.B. Hogan, G. Kubler, Londyn 1989, s. 167.

Sam Cézanne odważnie przyznaje, że „mówienie o sztuce jest właściwie bezużyteczne”, ponieważ „człowiek pisma wyraża się za pomocą abstrakcji, podczas gdy malarz za pomocą rysunku i koloru daje konkretną formę swoim wrażeniom i obserwacjom”⁵⁶. W eseju *Oko i umysł* Merleau-Ponty zauważa, że intymna relacja pomiędzy wzrokiem a dotykiem pozwala zanurzyć się w świecie. „Przestrzeń wzrokowa” i „przestrzeń taktylna” stanowią elementy tego samego uniwersum. Uniwersum to zaś posiada ciało i wszystkie potrzebne mu zmysły – a my wszyscy je współdzielimy. Pozornie najlepszym tego przykładem byłaby rzeźba. Ale w *Oku i umyśle* Merleau-Ponty przygląda się Cézanne’owskim obrazom. Malarz pragnął bowiem oddać „zidealizowane wrażenia”, by posłużyć się po raz kolejny sformułowaniem Bernharda Berenсона przywoływanym w tym kontekście przez Martina⁵⁷, wyprzedzając tym samym dokonany przez naukę rozdział między wrażeniami dotykowymi i wzrokowymi. W istocie, jednym z głównych obszarów zainteresowań Merleau-Ponty’ego była owa całkowita separacja danych pochodzących od różnych zmysłów, która nie dokonuje się przecież w przepływie świadomego doświadczenia⁵⁸. Merleau-Ponty wielokrotnie przywoływał te same argumenty estetyczne dotyczące poszczególnych dzieł sztuki, by wesprzeć bardziej generalne tezy odnoszące się do percepcji. I choć niektórym wydaje się to problematyczne lub wręcz poczytują to za błąd, fenomenologiczna lektura dzieł sztuki pozostaje spójna z psychologią percepcji. Malarstwo staje się istotnym ćwiczeniem fenomenologicznym, rekonstruującym to, co „widziane” za pomocą eksperymentów z niestałymi oraz sfragmentaryzowanymi formami. Nie uczy, jak patrzeć (niczym Wergiliusz), lecz uczy, jak czynić widzialnym niewidzialne struktury percepcji. *Oko i umysł* powtarza tezy dotyczące oka i reprezentacji widzialnego, opisujące, w jaki sposób płótno zyskuje głębię. Poświadcza tym samym związek między widzeniem oraz dotykiem, którego piękną egzemplifikacją stają się obrazy Cézanne’a. Shiff dodaje, że także Renoir mówił o roli muskania (*touche*) pędzlem płótna⁵⁹. Możemy zatem wskazać trzy momenty, w których dotyk staje się istotny w odniesieniu do powierzchni obrazu; wszystkie trzy się ze sobą przenikają. Po pierwsze, w malarstwie pociągnięcie pędzla (muśnięcie pędzlem) jest śladem, dowodem realnej pracy manualnej malarza. Po drugie, mamy również ślad farby, przybierającej kształt konkretnej formy – czegoś, co ostatecznie wygląda jak na przykład Cézanne’owskie *Pommes et Oranges* (1899)

⁵⁶ P. Cézanne, *Paul Cézanne: Letters*, red. J. Rewald, Nowy Jork 1955, s. 303–304.

⁵⁷ Zob. F.D. Martin, *Sculpture and Enlivened Space: Aesthetics and History*, Lexington 1981.

⁵⁸ Zob. M. Bate, dz. cyt.; M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne’a*, dz. cyt.; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.

⁵⁹ R. Shiff, *Cézanne’s Physicality: the Politics of Touch*, [w:] *The Language of Art History*, red. S. Kamal, I. Gaskell, Cambridge 1991, s. 134.

czy *Mont Sainte-Victoire* (1906). Po trzecie, zarówno doświadczenie malarza, jak i widza ma charakter afektywny: obraz dotyka nas do żywego. W przestrzeni pomiędzy odbiorcą a artystą, ślady pędzla lub dłoni na płótnie stają się tłumaczeniem wrażeń i afektów na język fizycznej obecności. „Każdy ślad mógłby być postrzegany jako reprezentacja chwili, wrażenia, doświadczenia, ciągłego stykania się ze światem” – napisze Shiff⁶⁰. Pociągnięcie pędzla – muśnięcie – stanowi trop pozostawiony przez dłoń; ślad jej zaangażowania w kształtowanie materiału zbliża nas do dyskusji o rzeźbie. Podobnie jak Riegl, Henri Focillon przywiązywał niezwykłą wagę do dotyku artysty. Podczas gdy Riegl uważał rękodzieło za porównywalne do sztuki wysokiej właśnie ze względu na tę kwestię, Focillon koncentrował się jedynie na malarstwie. Mimo to, w 1934 roku, zwracał uwagę na wpływ procesów manualnych na malarstwo, używając bogatej i pełnej ekspresji terminologii, zdradzającej jego fascynację haptycznością: „Nawet najbardziej wyważone i wystandaryzowane wykonanie zdradza dotyk artysty – to decydujące zetknięcie człowieka oraz przedmiotu, to *pochwycenie świata*, które rozgrywa się łagodnie lub z impetem tuż przed naszymi oczami”⁶¹. Dotyk artysty pozostaje widoczny bez względu na to, czy tworzymy w glinie, kamieniu, drewnie czy za pomocą płynnej faktury farby na płótnie – dodaje Focillon. Podobnie Deleuze mówi o znaczeniu „cech manualnych” w malarstwie, szczególnie w przypadku Francisca Bacona, kiedy ruch i rytm ręki uniezależniają się od pracy oka za pomocą śladów zostawianych przy pomocy szmat, patyków, pędzla lub gąbki⁶². „Ręka zostaje uwolniona”⁶³: następuje przejście od optycznego chaosu do manualnego rytmu ujawniającego się na płótnie. Tak jak Merleau-Ponty i Fisher, Deleuze również docenia haptyczną funkcję oka⁶⁴, bliskość wizji, której esencja objawia się poprzez rzutowanie koloru na płaską powierzchnię i tworzenie tym samym faktury oraz objętości.

Próba oddania, „w jaki sposób dotyka nas świat” może pojawić się w każdej formie artystycznej; to nie tylko kwestia wizualizacji taktylności ani ewokowania przez dzieło sztuki taktylności wizualnego. Jak dowodzi Merleau-Ponty, artysta – kiedy przedstawia coś za pomocą języka wizualnego – nie sytuuje swojego wzroku „na zewnątrz”, czyli nie ustanawia „fizyczno-optycznej” relacji ze światem, gdyż „świat nie znajduje się przed nim dzięki przedstawieniu”⁶⁵. Słynna charakterystyka sztuki nowoczesnej autorstwa Paula Klee – „nie pokazywać tego, co widać, ale czynić widzialnym”⁶⁶ – przydziela

⁶⁰ Tamże, s. 136.

⁶¹ H. Focillon, dz. cyt., s. 172–173 (kursywa – M.P.).

⁶² G. Deleuze, *Francis Bacon...*, dz. cyt., 163.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże, s. 189 i n.

⁶⁵ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł...*, dz. cyt., s. 53.

⁶⁶ Cyt. za: G. Deleuze, *Francis Bacon...*, dz. cyt., s. 91.

artyście rolę wyswobodziciela ludzkiej percepcji ze struktur leżących u podstaw naszego wyobrażenia o rzeczach. Deleuze i Guattari podkreślają, iż chcą uczynić odczuwalnymi „nieodczuwalne siły, które wypełniają świat i oddziałują na nas, pozwalają się nam stawać”⁶⁷. Merleau-Ponty także podejmuje ideę Paula Klee. Malarz musi uczynić „widzialnym” całe królestwo doświadczenia, a osiąga to „o ile zdziera «skórę rzeczy», ażeby pokazać, jak rzeczy stają się rzeczami, a świat światem”⁶⁸. Używany przez niego język pokazuje, iż estetyczne zetknięcie służy jako jedna z nitek w archeologii percepcji [...]. Teza ta wybrzmiewa jeszcze mocniej w późniejszym eseju *Wątpienie Cézanne’a*:

Cézanne nie chce *sugerować* wrażeń dotykowych, które wywołuje forma i głębia. W percepcji pierwotnej nie istnieje rozróżnienie dotyku i wzroku. Wiedza o ciele ludzkim uczy nas rozróżniać zmysły.⁶⁹

Ciało to dla Merleau-Ponty’ego oraz Husserla miejsce estetycznego doświadczenia, zapewniające strukturalną jedność wrażeniom, „pierwotnej percepcji”, o której wspomina Merleau-Ponty. Podobnie dla Husserla, ciało jest zawsze „ciałem estetycznym”⁷⁰, podmiotem *aestheta* (wrażenia lub zmysłu). Dla Merleau-Ponty’ego proces malowania nigdy nie jest w pełni odseparowany od artysty. Jak podsumowuje Roberts: „obraz praktycznie wyłania się z percepcji i jest obecny w świecie za sprawą ciała”⁷¹, ciała zarówno artysty, jak i widza. Jednak podczas gdy Husserl ma wiele do powiedzenia na temat implikacji estetycznego ciała, materialności przedmiotu artystycznego i znaczenia ciała w fenomenologicznej recepcji dzieła sztuki⁷², analizy twórczości Cézanne’a autorstwa Merleau-Ponty’ego wskazują drogę wykraczającą poza fenomenologię ograniczoną do kwestii ciała i przedmiotu; kierują się raczej w stronę afektywnej siły dzieła, która kształtuje się pomiędzy artystą i widzem.

Zatem w naszym codziennym doświadczeniu percepcyjnym, podobnie jak w estetycznym spotkaniu, istnieje „niewidzialne” tło, stanowiące przeciwwagę naszych spostrzeżeń, np. kiedy patrzymy na czerwoną sukienkę. Jak dowodzi Merleau-Ponty, czerwień nigdy nie jest widziana w izolacji, gdyż „ta czerwień jest tym, czym jest o tyle tylko, o ile łączy się ze swojego miejsca z innymi

⁶⁷ Pol. wyd. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2001, s. 201.

⁶⁸ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł...*, dz. cyt., s. 53.

⁶⁹ M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne’a*, dz. cyt., s. 80.

⁷⁰ E. Husserl, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and a Phenomenological Philosophy*, Księga 2: *Studies in the Philosophy of Constitution*, [w:] tenże, *Collected Works*, t. 3, Dordrecht 1989, s. 60; E. Husserl, *Material Things...*, dz. cyt., s. 11.

⁷¹ M. Roberts, *The Ends of Pictorial Representation: Merleau-Ponty and Lyotard*, [w:] *Cultural Semiosis: Tracing the Signifier*, red. H.J. Silverman, Londyn 1998, s. 133.

⁷² Zob. E. Husserl, *Material Things...*, dz. cyt., s. 24 i n.

czerwieniami dokoła siebie, z którymi tworzy konstelację [...]. Słowem, jest to pewien węzeł w splocie równoczesności i następstwa. Jest to konkretyzacja widzialności”⁷³. Jego argumentacja wydaje się odkrywcza, ponieważ paralela między percepcyjnym odbiciem a fenomenologicznym dziełem stwarzanym przez artystę ujawnia, iż widzialny konkret nie jest możliwy do stematyzowania, nie może być traktowany jako łatwe do zbadania, świadome zdarzenie, a jego zmysłowa zawartość nie ogranicza się jedynie do koloru. Faktura materiału, z którego uszyto sukienkę, gra światła i pamięć dotyku także formują widzialny konkret. Jak podsumowuje Vasseleu, „nasze doświadczenie koloru rzeczy nie może być sprowadzane do doświadczenia wizualnego, gdyż posiada fakturę zbudowaną na kanwie naszych innych spostrzeżeń; uwzględnia wymiar taktylny, audialny i zapachowy”⁷⁴. Jeśli spojrzymy na nią z innej perspektywy, ta sama czerwona sukienka ujawni nam inną fakturę i barwę, choć wiemy, że wciąż patrzymy na jedno ubranie. Przywołamy po prostu inne wspomnienie zmysłowe, „podstawiając aktualną barwę pod wspomnienie barwy”⁷⁵. Nawet powierzchnia płótna może wywołać nałożenie się zmysłowych wrażeń doświadczanych całym ciałem, a nie tylko taktylnie, za sprawą *touche* pociągnięcia pędzla.

Znaczenie fenomenologiczne obrazu polega zatem, zdaniem Merleau-Ponty’ego, na „ujawnieniu trybu naszego wniknięcia w świat”⁷⁶. To czyni widzialnym wszystkie „niewidzialne” aspekty orientowania ciała i możliwości percypowania form czy tekstur, aspekty, których nie jesteśmy momentalnie świadomi. Obrazy Cézanne’a pokazują Merleau-Ponty’emu *sposób*, w jaki faktycznie widzimy. Także dla Deleuze’a imperatywem Cézanne’a jest „droga wrażenia”⁷⁷. Sposób, w jaki obiekty zostają oddane na płótnie, mając albo narzucać się, albo rozświetlać naszą percepcję, nadpisuje nowy kod nad tradycyjnymi technikami i prawami, które zarządzają „poprawną” percepcją optyczną i – na przykład – uwydatnia jej haptyczne właściwości. To właśnie „niewidzialne”, które zdaniem Cézanne’a tworzy lub produkuje „widzialność”. „Pochwycenie świata” – jak ujmuje to Focillon – nasz tryb wnikania w niego są zasadniczo przedrefleksyjne i nieuchronnie cielesne, i to właśnie ujawnia się podczas estetycznego spotkania. Świat zyskuje strukturalną jedność nie w wyniku operacji intelektualnych, ale – jak pokazuje Crowther, dzięki „funkcjonowaniu naszych zmysłowych, motorycznych i afektywnych możliwości, pracujących w ramach jednolitego pola”⁷⁸.

⁷³ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, dz. cyt., s. 137.

⁷⁴ C. Vasseleu, *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*, Londyn 1998, s. 44.

⁷⁵ Tamże, s. 47. Zob. też: M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, dz. cyt.

⁷⁶ P. Crowther, *Art and Embodiment: From Aesthetics to Self-Consciousness*, Oxford 1993, s. 107.

⁷⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon...*, dz. cyt., s. 57.

⁷⁸ P. Crowther, *Art and Embodiment...*, dz. cyt., s. 103.

Zatem po uwagach Klee’ego na temat oddawania widzialnego w malarstwie, przykład Cézanne’a pokazuje, w jaki sposób materialność obiektu – lub przynajmniej nasze poczucie owej materialności – także może zostać dostrzeżone. Postępując się słowami Merleau-Ponty’ego:

Przedmiot nie jest już pokryty refleksami, zagubiony w swych relacjach z powietrzem i innymi przedmiotami; jest jakby głucho oświetlony od wewnątrz, emanuje światłem, budzi wrażenie solidności i materialności.⁷⁹

I dalej: „Widzimy głębię, aksamitność, miękkość, twardość przedmiotów. Cézanne mówił nawet – ich zapach”⁸⁰. Postrzeganie ciała, rozumianego przez pryzmat malarstwa Cézanne’a w *Oku i umyśle*, umożliwia rozważenie jego „rzeczowości” [thingness], jego materialności i własności kinestetycznych. Zręcznie przeskakując od interpretacji obrazu do analizy artystycznej intencji oraz techniki, a następnie ucieleśnionego doświadczenia estetycznego, Merleau-Ponty (podobnie jak Cézanne) zaczyna myśleć za pomocą obrazów, gdyż w fenomenologii ucieleśnionej percepcji, podobnie jak w fenomenologii estetycznego spotkania, ciało w istocie jest przedmiotem:

Widzialne i ruchome, ciało moje zalicza się do rzeczy, jest jedną z nich; tkwi w tkance świata i jego spójność jest spójnością rzeczy. Jednakowoż, skoro widzi oraz się porusza, w krąg ustawia rzeczy wokół siebie, one zaś są jakąś jego dobudówką bądź też przedłużeniem, są inkrustowane w jego cielesności, stanowią część jego pełnej definicji i tworzywem świata jest tworzywo ciała.⁸¹

Opisując z tej perspektywy malarstwo, nie powinniśmy zapominać, że poczucie materialności obiektu w trakcie estetycznego spotkania, a także ruchomość postrzegającego ciała są jeszcze bardziej ewidentne w domenie rzeźby i architektury. Martin stosuje analogiczne fizyczne, cielesne analizy w odniesieniu do rzeźby, podkreślając poczucie „współbycia” [withness] z rzeczami. W następnych podrozdziałach poszerzę zatem zakres dyskutowanych kwestii o sztuki plastyczne (rzeźbiarskie) oraz przestrzenne (architekturę), stopniowo rozwijając refleksję o wrażeniach cielesnych i związanych ze zmysłem dotyku, a także uwzględniając haptyczne i afektywne elementy coraz bardziej uprzestrzeniającego się doświadczenia estetycznego.

⁷⁹ M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne’a*, dz. cyt., s. 75.

⁸⁰ Tamże, s. 80 (kursywa – M.P.).

⁸¹ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, dz. cyt., s. 22.

OBJĘTOŚĆ, RZEŻBA, MIĘŚNIE

*Ale my – drwale, modelarze, murarze,
malarze kształtu człowieka i oblicza Ziemi,
my wcióż zachowaliśmy całkowity szacunek
dla czcigodnego ciężaru materii.*

Henri Focillon, *Życie form w sztuce*
[*Vie des formes*]

Podczas gdy dwuwymiarowość obrazu wydaje się separować patrzącego od oglądanego, zakładając istnienie koniecznego skopiecznego dystansu, rzeźba wywołuje potrzebę wchodzenia w interakcję i współdzielenia trójwymiarowej przestrzeni, w której jest osadzona. Michèle Roberts pisze o estetycznym spotkaniu, używając kategorii powierzchni w odniesieniu do malarstwa, a objętości w stosunku do rzeźby oraz architektury:

Objętości, kolory, linie sił, itd. nie zostały odkryte ponownie czy skonstruowane przez aparat sensoryczny, lecz jako „przeżywane obiekty”; prezentują się nam jako ośrodki, z których promieniuje wrażenie. Odnajdujemy zatem wrażenia w świecie, ponieważ cielesne spostrzeżenia zawierają się zarówno w świecie, jak i w nas samych.⁸²

Napięcie pomiędzy materiałem i wrażeniem przypomina nam o przestrzeni, o której Deleuze i Guattari piszą, iż „trudno powiedzieć, gdzie faktycznie zaczyna się lub kończy wrażenie”⁸³, gdzie „afekty” zostają oderwane od „spostrzeżeń”. Lecz coś z intersensoryczności ucieleśnionego doświadczenia percepcyjnego i koncepcji mięśni jako pośredników między ciałem a światem przypomina nam także o Merleau-Ponty’m i rozmaitych wrażeniach oraz skojarzeniach obecnych w widzialnym konkretnie. Margaret Boden, pisząc o bujnych prerafaelskich teksturach obrazów Lorda Leightona i wyszukując podobieństwa z Berensonowską charakterystyką „wartości taktylnych” w malarstwie renesansowym, zauważa, że „można – i często się to robi – wyobrazić sobie, jak się ich dotyka, jak czuje się zmysłowe fałdy opuszkami własnych palców lub kładzie się dłoń delikatnie na przedstawionej twarzy”. Lecz – kontynuuje – „malarstwo bardzo rzadko wytwarza ten rodzaj doświadczenia”⁸⁴. Rzeźba zaprasza nas zaś otwarcie do dotknięcia jej powierzchni, szczególnie kiedy przedstawia czy przypomina kontury ciała, „angażując nas wówczas na poziomie cielesnym”⁸⁵. Jest coś w materialnej obecności form trójwymiarowych rzeźby, co

⁸² M. Roberts, *The Ends of Pictorial Representation...*, dz. cyt., s. 131–132.

⁸³ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, dz. cyt., s. 183.

⁸⁴ M.A. Boden, *Crafts, Perception and the Possibilities of the Body*, „British Journal of Aesthetics” 2000, nr 40(3), s. 293.

⁸⁵ Tamże.

domaga się polisensorycznej, korporalnej reakcji, odwołuje się do naszych somatycznych i zmysłowych doznań. Istnieje cała historia tego typu zainteresowań w teorii estetyki. I jednej z jej odsłon chcielibyśmy się teraz przyjrzeć.

Johann Gottfried Herder w swoim przełomowym traktacie *Rzeźba* z 1778 roku, w słowach ujawniających praktycznie proto-fenomenologiczną świadomość estetyki jako ucieleśnionej percepcji, rozpoznaje dotyk (a przynajmniej obietnicę taktylności) jako centralną kwestię w odbiorze rzeźby. „Malarstwo zostało stworzone dla oka”⁸⁶ – stwierdza – „rzeźba natomiast – dla rąk”⁸⁷. Jego rozważania stanowią wybitną prefigurację bliższych współczesności rozpoznań Read⁸⁸, Merleau-Ponty’ego czy, w rzeczy samej, Focillona, lecz Herder ogranicza się do analizy najbardziej konserwatywnych form rzeźbiarskich, tzn. greckich dzieł klasycznych. Choćbyśmy mieli tysiąc oczu niczym olbrzym Argus, oświadcza Herder, „a żadnej ręki, by dotknąć”, zyskalibyśmy jedynie daleki lub abstrakcyjny „ogład z lotu ptaka”⁸⁹. Zamiast tego zaś, wyczuwając wszystko to, co zidentyfikowaliśmy jako przednowoczesne rozumienie estetyki, czyli *aesthesis*, Herder wskazuje możliwości, jakie daje nam taktylność, diagnozuje znaczenie dłoni w procesie poznania i umacnia związek między namacalnością a epistemologią:

Żywa, ucieleśniona prawda trójwymiarowej przestrzeni kątów, form i objętości nie jest czymś, co możemy poznać *wzrokiem*. Twierdzenie to odnosi się przede wszystkim do esencji rzeźby, *pięknej* formy i *pięknego* kształtu, gdyż to nie kwestia koloru, układu proporcji czy symetrii, nie kwestia światła i cienia, ale *fizycznej obecności, namacalnej prawdy*.⁹⁰

Następnie Herder wprost rozważa związki z taktylnością, w jakie rzeźbiarz wchodzi za sprawą swojego rzemiosła. W przeciwieństwie do form dwuwymiarowych, w których nie sposób oddać złożoności i wielowymiarowości ludzkiej postaci, w greckiej rzeźbie możemy dostrzec każdy mięsień i żyłę. Zatem umiejętność rzeźbiarza polega na tym, by manipulować ową formą, zapraszając zarówno oczy, jak i dłonie widza, by otworzyły się na dotyk: „Nawet bezwiednie, nasz *zmysł dotyku* zostaje *przyciągnięty* przez każde zgięcie linii i delikatną formę”⁹¹. W ten sposób Herder eksplicytnie łączy obietnicę taktylnego spotkania z uczuciami, ponieważ formy rzeźbiarskie i wezwanie do taktylności odwołują się do „wewnętrznego współczucia”, afektywnego komponentu estetycznego doświadczenia, który objawia się przez dotyk. Nawiasem mówiąc, potwierdza to prymat dotyku:

⁸⁶ J. G. Herder, *Sculpture...*, dz. cyt., s. 56.

⁸⁷ Tamże, s. 50.

⁸⁸ H. Read, *The Art of Sculpture*, Londyn 1961.

⁸⁹ J. G. Herder, *Sculpture...*, dz. cyt., s. 40.

⁹⁰ Tamże (kursywa – M.P.).

⁹¹ Tamże, s. 91 (kursywa – M.P.).

Każdy przyzna, że jeśli chodzi o kontemplację i narodziny idei zmysł dotyku pozostaje najbardziej tajemniczy, spóźniony i powolny ze wszystkich, ale posiada *pierwszeństwo* i odgrywa rolę *sędziogo*, kiedy chodzi o wyczuwanie pięknej formy. Nie dbając o naśladowanie i idee, po prostu wyczuwa to, co *wyczuwa*, przynosząc odpowiedź wewnętrznego współczucia, która pozostaje tym bardziej pogłębiona, im bardziej jest niezrozumiała.⁹²

Podobnie jak Herder, także Herbert Read w swojej pracy poświęconej rzeźbie z 1961 roku wywyższa ją jako haptyczną formę artystyczną *par excellence*, opisując trójwymiarowość i ciężar materiałowy w zaskakująco podobnych kategoriach:

Dla rzeźbiarza wartości taktylne nie są iluzjami wytwarzanymi przez dwuwymiarową płaszczyznę: konstytuują realność, która komunikuje w sposób bezpośredni, jako istniejąca masa. Rzeźba jest sztuką *palpacji* – sztuką, która przynosi satysfakcję wypływającą z dotykania i kontaktu z obiektem. To jest, w rzeczy samej, jedyny sposób, w jaki możemy doświadczyć bezpośrednio trójwymiarowego kształtu przedmiotu.⁹³

Zgodnie z ideą estetyki rzeźby zaproponowaną przez Reada, w naszej świadomości „przestrzeni dotykowej” ujawnia się przede wszystkim ciężar, masa lub – by posłużyć się kategorią Khatchadouriana⁹⁴ – „ważkość” rzeźby.⁹⁵ Oprócz ewokowania taktylności i pragnienia, by powrócić do synestetycznego czy „pierwotnego” modelu percepcji, rzeźba czyni też przestrzeń podatną na grę: wciąga nas w nią i – podobnie jak w przypadku dotyku – nasze haptyczno-wizualne „spojrzenie” jest coraz bliższe, bardziej intymne i współdzielone. Leży w zasięgu naszego ciała, staje się „uchwytną przestrzenią”.

„Rzeźba ujawnia nasze fizyczne „współbycie” [*withness*] z rzeczami, nasze „bycie-z” w dużo bardziej spektakularny sposób niż malarstwo” – stwierdza Martin⁹⁶. Rzeźba, będąc oprawionym obiektem (w tym sensie, że funkcjonuje poza przestrzenią codziennego doświadczenia percepcyjnego) uosabia „współbycie” z rzeczami za sprawą swojej enaktywnej, wypracowanej materialności, manifestowanej przez powierzchnię i teksturę, nawet jeśli nie rodzi potrzeby, by po nią sięgnąć i bezpośrednio jej dotknąć. I choć rzeźba jest oczywiście – zdaniem Reada⁹⁷ – „sztuką palpacji”, to jej estetyczna wartość nie musi być mniejsza, jeśli dzieło pozostaje niedostępne, odgrodzone szklaną szybą. Ujawnia ona *potencjał* taktylny, zmysłowy urok tekstury i formy, u jej podstaw leży synestezja, będąca podstawowym mechanizmem przekraczania zmysło-

⁹² Tamże, s. 57 (kursywa – M.P.).

⁹³ H. Read, *The Art...*, dz. cyt., s. 228 (kursywa – M.P.).

⁹⁴ H. Khatchadourian, *On the Nature of Painting and Sculpture*, „British Journal of Aesthetics” 1974, nr 14(4), s. 336.

⁹⁵ Według *Oxford English Dictionary* ważkość wywodzi się z łacińskiego *ponderabilis* oznaczającego coś, co może być zważone (przypis Autora).

⁹⁶ F.D. Martin, *Sculpture and Enlivened Space...*, dz. cyt., s. 28.

⁹⁷ H. Read, *The Art...*, dz. cyt., s. 228.

wych modalności. Merleau-Ponty wypowiada się o wartości faktury w podobny sposób, kiedy zakłada istnienie synestezyjnej korenspondencji między zmysłami w ucieleśnionej percepcji: „Zmysły komunikują się ze sobą, otwierając się na strukturę rzeczy. [...] widzimy kruchość i sztywność szkła. Widzimy elastyczność stali”⁹⁸. Te sensoryczne skojarzenia potwierdzają się, gdy – w przypadku szkła – kruchość sprawia, że pęka, a dźwięk tłuczonej szyby staje się akompaniamentem doświadczenia wzrokowego. Podążając za myślą Khatchadouriana, te „taktylne skojarzenia”⁹⁹ pojawiają się, kiedy stykamy się z kamieniem rzeźby. To nie tylko ewokacja taktylności za pomocą innych środków, prosty przekład z jednego zmysłu na drugi. I choć rzeźba jest niemal paradygmatycznym przykładem jakości taktylnych, nie należy ograniczać doświadczeń haptycznych do sformalizowanych, rzadkich spotkań estetycznych. Tekstura, kolor i światło zostają wplecione do tkaniny naszej percepcji, będącej nieustanną syntezą zmysłowych modalności, i niezaprzeczalnie zderzają się codziennie z estetycznym (dotykającym, czującym) ciałem. Martin dowodzi tego na przykładzie stykania się z kamienną ścianą. Podchodząc bliżej, widzimy wielość barw, kształtów i faktur, które przywodzą na myśl określone informacje haptyczne z naszych wcześniejszych doświadczeń: wzory światła padającego na kamień, które formują jego teksturę, masywność, rzeźbę. „To, co wiemy o powierzchni, objętości i ciężkości tych kamieni nie pochodzi jedynie od wzroku, ale od wzroku złączonego z pamięcią taktylnych i kinestetycznych spostrzeżeń”¹⁰⁰ – pisze Martin. Codziennie ustanawiana przez ciało relacja między dotykiem, kinestezją i pamięcią, obecna jest zarówno w estetycznym spotkaniu z malarstwem, rzeźbą czy architekturą.

Skoro rzeźbę możemy uważać za sztukę palpacji, jej haptyczne doświadczanie pozostaje dwukierunkowe: wzajemność polega na jednoczesnej możliwości dotykania obiektu i bycia dotykany przez niego. Przypomina nam to o Merleau-Ponty’m i jego uwagach dotyczących wzajemności w relacji dotykającego i dotykane¹⁰¹, a także zmusza, by pochylić się nad słowami Maldiney’a: „W istocie, dotykając rzeczy, dotykamy za ich sprawą siebie samych, jesteśmy jednocześnie dotykającymi i dotykany”¹⁰². Odczuwana fizyczność rzeźby stanowi zarazem afirmację materialnej obecności ciała, sensualności obserwatora. Arnheim pisze na przykład o dziele Henry’ego Moore’a *Family Group*, że przestrzeń pomiędzy materialnością a wrażeniem ewokuje – w tym przypadku – abstrakcyjne, acz przypominające sztukę przedstawieniową, postaci mężczyzny, kobiety i dziecka: „przestrzeń wydaje się

⁹⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, dz. cyt., s. 250.

⁹⁹ H. Khatchadourian, *On the Nature...*, dz. cyt., s. 336.

¹⁰⁰ F.D. Martin, *Sculpture and Enlivened Space...*, dz. cyt., s. 59.

¹⁰¹ Zob. M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, dz. cyt., s. 146–147.

¹⁰² Cyt. za: J.L. Chrétien, *The Call and the Response*, tłum. A.A. Davenport, Nowy Jork 2004, s. 84.

namacalna, wyciszona, rozgrzana ciepłem ciała”¹⁰³. Dzieje się tak mimo zimna kamienia, i pomimo że obiekt jest percypowany wzrokowo. Zarówno Husserl, jak i Merleau-Ponty próbują pokazać, w jaki sposób cielesność stanowi „naturalną postawę” lub podstawę doświadczenia, Rajchman zaś łączy ją z orientacją przestrzenną. Mówiąc o Husserlowskim cielesnym i odwołując się do Rieglowskiego rozróżnienia na haptyczne i optyczne, możemy uznać, że ciało estetyczne jest zarządzane oraz odpowiednio orientowane. Zachowuje porządek pomiędzy optycznym i haptycznym, a także ukorzenia nas:

Dbą o naszą równowagę [...] spaja w jednolite pole o cofających się horyzontach okulomotorykę, a ona pozwala nam umieszczać rzeczy w skoordynowanej przestrzeni, rozpoznawać je na nowo, określać, co jest na górze, a co na dole. I sprawia, że wszystkie faktury naszej *haptycznej* przestrzeni zestrzają się z jej *optyczną* organizacją.¹⁰⁴

Jeśli chcielibyśmy posłużyć się terminami uwzględniającymi kinestetyczne podłoże ucieleśnionego doświadczenia dyskutowane wcześniej, chodzi tu o sensomotoryczną przestrzeń okalającą ciało, optyczne i haptyczne, oczy i ręce. Przekład sensorycznych danych pomiędzy modalnościami, dowartościowanie światła i tekstury nie stanowi próby porządkowania wrażenia, ale porządkowania sensomotorycznej zgodności i przestrzennej orientacji w ramach okulomotorycznego (haptycznego, optycznego, kinestetycznego) ciała – jest świadectwem haptycznego, wzrokowo-taktylnego zaangażowania w fizyczne współbycie rzeczy. Zostajemy w ten sposób wciągnięci w otaczającą nas ożywioną przestrzeń – jak pisze Martin – co udaje nam się docenić przede wszystkim podczas estetycznego spotkania z rzeźbą, pogrążając się we współbyciu z rzeczami:

Rzeźba pobudza uśpione zmysły taktylne i kinestetyczne, zwracając nam bezpośredni kontakt z surową mocą rzeczywistości: nasze współbycie z rzeczami okazuje się uderzająco, dobitnie, napierająco, pociągająco, gładko, pulsująco namacalne.¹⁰⁵

Współczująca, somatyczna reakcja na dzieło, wyobrażona kinestetyczna odpowiedź na jego kinetyczną ekspresję wyrażoną w materiale, jest urzekająca.¹⁰⁶ By pojednać fizyczność dzieła z fizjologiczną i afektywną na nie reakcją, konieczny jest jednak powrót do *aesthesis* i takiego rozumienia estetyki, które angażuje całe ciało [...].

¹⁰³ R. Arnheim, *Towards a Psychology of Art: Collected Essays*, Londyn 1966, s. 250.

¹⁰⁴ J. Rajchman, *Constructions*, Londyn 1998, s. 46.

¹⁰⁵ F.D. Martin, *Sculpture and Enlivened Space...*, dz. cyt., s. 78–79.

¹⁰⁶ Podobne fenomenologiczne ujęcie pojawia się m.in. w: J. Sallis, *Stone*, Bloomington 1994.

PRZESTRZEŃ, ARCHITEKTURA, CIAŁO

Mieliśmy szansę zobaczyć przed chwilą gładkie przestrzenne kontinuum wiodące od płaszczyzny płótna do objętości rzeźby. Jeśli chcielibyśmy je rozszerzyć, zobaczylibyśmy, że istnieje miejsce między rzeźbą a architekturą, które angażuje kinestetyczne ciało jeszcze pełniej, eksplorując trójwymiarową formę materialną i otaczającą ją przestrzeń sensoryczną. Deleuze i Guattari wskazują jako jej istotnego mieszkańca Jeana Dubuffeta, sytuującego się pomiędzy architekturą, rzeźbą i malarstwem. Obok wspomnianej, charakteryzującej jego dzieło wielowymiarowości form przestrzennych, cechuje je również (podobnie jak innych: Caldera, Caro, Paolozziego) takie strukturowanie otoczenia, które odpowiada na ruchliwość oczu, rąk i ciała. O ile rzeźba pozostaje paradygmatycznym przykładem sztuki angażującej afekt, dotyk i przestrzeń, o tyle właściwości te odnajdziemy także gdzie indziej: w estetyczno-spacjalnym kontinuum uwzględniającym instalacje oraz architekturę. „Maluje się, rzeźbi, komponuje, pisze za pomocą wrażeń”¹⁰⁷, dowodzą Deleuze i Guattari, zauważając, że kiedy artysta próbuje stworzyć podobieństwo czegoś – formy, uśmiechu, krajobrazu – wrażenie za każdym razem zostaje osiągnięte poprzez pracę w określonym materiale:

Podobieństwo może pojawić się w dziele sztuki tylko dlatego, że wrażenie odnosi się wyłącznie do materiału, jest perceptem lub efektem samego materiału, uśmiechem z oleju, gestem z terakoty, pędem z metalu, przysadzistością kamienia romańskiego i strzelistością kamienia gotyckiego. A materiał jest w każdym wypadku tak różnorodny [...], że trudno powiedzieć, gdzie faktycznie zaczyna się lub kończy wrażenie.¹⁰⁸

Postrzeżenie i afektywność samego materiału, sposób, w jaki został wytworzony i ukształtowany, by ucieleśniać inne siły i dynamikę, wywiera efekt sensualny. W przestrzeni, w której kończy się tworzywo a zaczyna wrażenie, powstaje to, co namacalne. Za sprawą namacalnej obecności materiału lub też ewokacji taktylnych własności jego faktury odnosi się zarówno do dwuwymiarowego płótna obrazu, jak i trójwymiarowej objętości rzeźby, architektury i zabudowanego otoczenia. Najbardziej wyraziście ujawnia się w rzeźbie, jako że – zgodnie z dowodem Herdera¹⁰⁹ i Reada¹¹⁰ – rzeźba jest paradygmatyczną formą sztuki taktylnej. Co więcej, bez względu na to, czy ma charakter przedstawieniowy, czy abstrakcyjny, jej fizyczny wymiar ustanawia fizjologicznie bogatą, polisensoryczną serię reakcji, ujawniających fizyczność i obecność ciała obserwatora. „Rzeźba odsłania nasze fizyczne

¹⁰⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, dz. cyt., s. 183.

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ J. G. Herder, *Sculpture...*, dz. cyt., s. 35 i n.

¹¹⁰ H. Read, *The Art...*, dz. cyt., s. 228.

«współbycie» z rzeczami, nasze «bycie-z» dużo bardziej spektakularnie niż malarstwo” – by przypomnieć słowa Martina¹¹¹. A więc, aby nasze własne cielesność i fizyczność mogły się objawić, musimy być świadomi fizyczności rzeźby.

Związki namacalności, przestrzeni i afektu są istotne także w doświadczaniu innych dzieł sztuki. Na przykład uważa się, że różnica między rzeźbą a architekturą polega na tym, iż ta pierwsza zajmuje się masą, „objętością bryły, która zastępuje lub wypełnia przestrzeń”, ta druga zaś – „pustymi miejscami lub przestrzennymi relacjami pomiędzy elementami”, by przywołać definicje Rogersa¹¹². Ale projektowanie brył w przestrzeni i projektowanie przestrzennych relacji, wśród których funkcjonują formy materialne, historycznie zawsze się przenikało, co widać wyraźnie w twórczości Caro, Whitereada, Longa, Goldsworthy’ego i innych¹¹³. Quasi-przestrzeń, w której materiał się kończy, a zaczyna wrażenie, pojawia się w dziełach wymienionych twórców. Także wiele rzeźb Henry’ego Moore’a „chwytają fragmenty przestrzeni i czyni je swoją częścią” – jak twierdzi Arnheim, by za chwilę dodać: „Dużo mniej solidne niż drewno, kamień czy metal, z którymi graniczą, te powietrzne ciała niemniej jednak znajdują sobie formę w przezroczystej substancji, pośredniczącej między *namacalnym materiałem* posągu i otaczającą go *pustą przestrzenią*”¹¹⁴. Aspektem nierozzerwalnie związanym z odczuwaną obecnością i fizycznością, namacalnością „współbycia” z rzeczami, jest doświadczenie bliskości w momencie estetycznego spotkania. Różnica między haptycznym i optycznym jest zazwyczaj łączona z dłońmi i oczami: haptyczność sugeruje manualny kontakt, optyczność zaś – wzrokowy dystans. Jednak wraz z rosnącym poczuciem sztuczności i umasowieniem produkcji obrazów oraz obiektów, zwiększa się – jak twierdził Benjamin – odczuwany dystans wobec rzeczy, a także ich potrzeba łagodzenia owego oddalenia za pomocą fizycznej obecności oryginału. „Każdego dnia narasta potrzeba zdobywania przedmiotów, stawiania ich w najbliższym otoczeniu choćby w postaci podobizn, reprodukcji” – pisze Benjamin¹¹⁵. Bliski kontakt z rzeźbą, jej namacalne właściwości i obietnica taktylna mają w sobie coś z auratyczności, coś, co neguje dystans między odbiorcą i odbieranym dziełem. Stając oko w oko z tabliczką „Nie dotykać”, odczuwamy ciężar i teksturę rzeźby, mimo że możemy z nią obcować jedynie za pomocą wzroku.

Zatem zgadzając się z tezami stawianymi w dyskusji na temat haptyczności i optyczności w malarstwie czy rzeźbie, wydaje się całkiem uzasadnione

¹¹¹ F.D. Martin, *Sculpture and Enlivened Space...*, dz. cyt., s. 28.

¹¹² L.R. Rogers, *Sculptural Thinking*, „British Journal of Aesthetics” 1962, nr 2(4), s. 297.

¹¹³ Zob. m.in. A. Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford 1998.

¹¹⁴ R. Arnheim, *Towards a Psychology of Art...*, dz. cyt., s. 250 (kursywa – M.P.).

¹¹⁵ Cyt. za: M. Taussig, *Mimesis and Alterity...*, dz. cyt., s. 32.

wprowadzić kategorię haptycznej architektury. Zaangażowanie sensoryczne znosi dystans pomiędzy obserwatorem a dziełem i jest porównywalne do Benjaminowskiej „repcji taktylnej”¹¹⁶. Odślaniając własne rozumienie różnicy pomiędzy haptycznym i optycznym – demaskując jej hierarchiczność i wskazując haptyczność jako bardziej demokratyczną czy przynależną codzienności, Benjamin dookreśla, co oznacza dla niego recepcja taktylna:

Repcja budowli odbywa się w dwojaki sposób: przez użytkowanie i przez postrzeganie. Lub raczej: taktylnie i optycznie. [...] repcja taktylna dokonuje się nie tyle poprzez skupienie, co z racji nawyku, który w przypadku architektury w znacznej mierze określa nawet repcję optyczną. Również i ona z natury rzeczy dokonuje się nie tyle przez koncentrację uwagi, co przez mimowolne postrzeganie. Ta wykształcona na architekturze forma repcji w pewnych okolicznościach wykazuje jednak wartość kanoniczną, a to dlatego, że zadania, przed jakimi w zwrotnych momentach historii staje ludzki aparat postrzegania, absolutnie nie dają się rozwiązać za pomocą samej tylko optyki, a więc kontemplacji. Sprostać im może jedynie zgodnie ze wskazaniami repcji taktylnej – przez przyzwyczajenie.¹¹⁷

Benjamin przyjmuje, że nawykowo percypujemy zjawiska raczej w stanie rozproszenia umysłu niż skupienia. Zamiast, na przykład, koncentrować się na specyficznych walorach wnętrza budynku, repcja taktylna wspiera mniej zdystansowane, abstrakcyjne i kontemplatywne stanowisko. Benjamin wystrzega się nonszalanckiego przedkładania doświadczenia haptycznego nad optyczne, ale zdaje sobie sprawę, że istnieje związek między nimi, ponieważ nawykowa percepcja (taktylna repcja) do pewnego stopnia kształtuje optyczne postrzeganie budynku. Domyśla się jednak, że optyczny dystans jest nieustannie znoszony przez zbliżenie wynikające z zaangażowania taktylnego. Nie doświadczamy architektury geometrycznie jako para oderwanych od ciała oczu, jak twierdzi Karsten Harris. Po chwili dodaje: „nasze doświadczenie budynku jest nierozzerwalnie związane z doświadczaniem samych siebie, własnych ciał, podobnie jak doświadczanie naszych ciał pozostaje zależne od przestrzeni, które zamieszkujemy”¹¹⁸. W konsekwencji, prawie niemożliwe do wysłowienia „odczuwanie” budynku, konkretne nawykowe i rozproszone w czasie reakcje, stanowią o charakterze repcji taktylnej: pozwalają pojąć, w jaki sposób budynki, poprzez ich używanie, rozumienie i anektowanie, dotykają nas.

¹¹⁶ W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, dz. cyt., s. 92.

¹¹⁷ Tamże, s. 92–93.

¹¹⁸ K. Harries, *The Ethical Function of Architecture*, Londyn 1997, s. 215.

HAPTYCZNA I OPTYCZNA ARCHITEKTURA

Klasyczna rozprawa Bloomera i Moore'a *Body, Memory and Architecture*¹¹⁹ bezpośrednio porusza kwestię przestrzeni i jej wymiarów, kształtowanych rękami architektów, murarzy i mieszkańców. Autorzy próbują na nowo przemyśleć wagę ciała i zmysłowości somatycznej w percepcji budynków. Nie jest to działanie bezprecedensowe, jako że Norberg-Schulz¹²⁰ i O'Neill¹²¹ także ukazują haptyczne doświadczenie przestrzeni architektonicznej w szerszym kulturowym kontekście. Bloomer i Moore dowodzą jednak, że narodziny nowoczesnej architektury z jej przyswojeniem nowych form pomiaru i dostrzeżeniem wpływu geometrii na projektowanie budynków, oznaczały śmierć haptycznej percepcji i oddaliły budynki od naszych ciał¹²². Szansa na architekturę, która pozwala na haptyczną interakcję między *formą ciała* a *formą budowli*, została zaprzepaszczone. Na przykład, zmiana tekstury we wnętrzu budynku oddziałuje przez haptyczną modalność na ruch i dopasowanie ciała; potencjał – powiedzmy – architektury dostosowanej do potrzeb niewidomych mógłby się zrealizować tylko za sprawą całościowej „choreografii ruchu” wytwarzanej przez zmiany faktur w obrębie całego budynku¹²³. Ta intrygująca możliwość zostanie tu przedyskutowana – oświetla ją bowiem w zupełnie nowy sposób redefinicja opozycji haptyczne/optyczne dokonana przez architekta i teoretyka Juhanniego Pallasmaa.

Architektura urbanistyczna jest często w niewoli wizualności, walcząc o przyjemny dla oka geometryczny porządek i obliczoną regularność. Budynki zmierzające w stronę geometrycznej czystości cechuje pewna lekkość, a w rozświetlonej neonami metropolii materialność traci na znaczeniu. By porzucić optyczną architekturę i poddać analizie tę prawdziwie haptyczną, musimy powrócić do rozróżnienia haptyczne/optyczne, tym razem umieszczając je w kontekście projektowania zabudowy oraz ucieleśnionej perspektywy odwiedzającego. Juhanni Pallasmaa obszernie komentuje kwestię haptycznej architektury w swoim szerszym projekcie „nadawania architekturze na nowo jej zmysłowego charakteru”¹²⁴, podkreślając – zdawać by się mogło – uproszczoną oraz humanistyczną opozycję między geometrią i materialnością, przestrzenią

¹¹⁹ K.C. Bloomer, C.W. Moore, *Body, Memory and Architecture*, Londyn 1978.

¹²⁰ Zob. pol. wyd. Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 2000.

¹²¹ Zob. M.E. O'Neill, *Corporeal Experience: A Haptic Way of Knowing*, „Journal of Architectural Education” 2001, nr 55(1), s. 3–12.

¹²² K.C. Bloomer, C.W. Moore, *Body...*, dz. cyt., s. 21.

¹²³ Tamże, s. 71.

¹²⁴ Zob. J. Pallasmaa, *Hapticity and Time: Notes on Fragile Architecture*, „Architectural Review” 2000, nr 207(1239), s. 78–84; pol. wyd. J. Pallasmaa, *Oczy skóry: architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2012.

i czasem, siłą i kruchością, wizualnym i haptycznym. Rozszerzając *pole widzenia* poza obszar plamki żółtej odpowiedzialnej za intensywne skupienie wzroku, dowartościowuje rozległą *percepcję* peryferyjną jako bardziej aktywną i angażującą, nieograniczającą się wyłącznie do wizualności. „Skupione widzenie czyni z nas jedynie obserwatorów” – napisze Pallasmaa, podczas gdy „peryferyjna percepcja przekształca obraz z siatkówki w przestrzenne i cielesne zaangażowanie, domagając się uczestnictwa”¹²⁵. Kreatywne użycie konkretnych kształtów i materiałów może stymulować inne zmysły, umniejszać znaczenie optyczności i re-sensualizować architekturę¹²⁶ oraz dizajn¹²⁷, uwzględniając rolę bodźców niewzrokowych i somatycznych w procesie projektowania.

Obserwator reaguje na swoją zabudowaną okolicę i jej różnorodne właściwości sensoryczne zależne od światła, faktury, koloru i akustyki. Techniki architektoniczne, które współgrają z postrzeganiem przestrzeni w ten sposób, umożliwiając poruszającemu się polisensorycznemu ciału eksplorację narracji spacialnej za pomocą rozplanowanego użycia zróżnicowanych sensorycznych jakości, angażują percepcję peryferyjną oraz komponent haptyczny (ręka-oko). Odrzucając dominację zasadniczo wizualnej geometrii, architektura haptyczna wykorzystuje już na etapie projektu czasowe, fakturowe i kinestetyczne doświadczenie przestrzeni, dowartościowując również materiały o polisensorycznych właściwościach. Należy zatem przebadать dwa kluczowe aspekty architektonicznego doświadczenia jako formy „emancypacji oka”. Po pierwsze, dzięki omówieniu malarstwa Cézanne’a przez Merleau-Ponty’ego zapoznaliśmy się już z kwestią taktylności w obrębie wizualności, ideą, zgodnie z którą nieuświadomiony element dotykowy zawiera się od razu we wzrokowym spostrzeżeniu. „Dobra architektura oferuje kształty i powierzchnie uformowane z myślą o oku szukającym przyjemności dotyku”¹²⁸ – podsumowuje Pallasmaa. I w podobny sposób do Merleau-Ponty’ego dodaje: „kiedy patrzemy, oko dotyka, i zanim jeszcze zobaczymy obiekt, mamy poczucie, że został już przez nas dotknięty”¹²⁹. Po drugie, wydobyć się spod władzy zdystansowanego i abstrakcyjnego spojrzenia pozwoliło się wyemancypować spojrzeniu empatycznemu i uczestniczącemu. Podobnie jak malarstwo i rzeźba, tak i haptyczna architektura może badać dotyk i odczucie, zarówno w sensie literalnym i metaforycznym. Poczynając od Herdera w wieku osiemnastym, przez późniejszych estetyków takich jak Vischer [1873]¹³⁰

¹²⁵ J. Pallasmaa, *Hapticity and Time*..., dz. cyt., s. 83.

¹²⁶ Zob. tamże.

¹²⁷ Zob. J.M. Molnar, F. Vodvarka, *Sensory Design*, Minneapolis 2004.

¹²⁸ J. Pallasmaa, *Oczy skóry*..., dz. cyt., s. 54.

¹²⁹ J. Pallasmaa, *Hapticity and Time*..., dz. cyt., s. 79.

¹³⁰ R. Vischer, *On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics*, [w:] *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, red. F. Mallgrave, E. Ikonomou, Santa Monica, CA 1994, s. 89–124.

i Lipps¹³¹, związek między zdolnością do odczuwania empatii (*Einfühlung*, dosł. wczuwanie się) a kategoriami odnoszącymi się do formy, przestrzeni, somatyczności, zmysłowości i afektywnej reakcji na architekturę jest nierozzerwalny. Po emancypacji spod władzy wzroku nasza uwaga kieruje się ku dotychczas zaniedbywanym zmysłom. Wielu architektów próbuje więc – by posłużyć się sformułowaniem Pallasmy – „nadać na nowo architekturze jej zmysłowy wymiar poprzez wzmocnienie poczucia materialności i haptyczności, fakturę i ciężar, gęstość przestrzeni i materializację światła”¹³². W przeciwieństwie do architektury oka, która kładzie nacisk na kontrolę, regularność, geometrię i prędkość, architektura haptyczna

promuje powolność oraz intymność, smakowaną i przyswajaną stopniowo podobnie jak obraz ciała i skóry. Architektura oka oddziela i przejmuje kontrolę, podczas gdy architektura haptyczna angażuje i jednoczy. Wrażliwość taktylna zastępuje *wywołujące dystans* imaginarium wzrokowe, dowartościowując materialność, *bliskość oraz intymność*.¹³³

Mimo pewnej płynności przywołanych sformułowań, widzimy, iż Pallasmaa zdecydowanie identyfikuje się z przebiegającą przez nasz wywód linią, łączącą taktylność, bliskość i intymność [...]. Co więcej, jego raczej niezbyt wyrafinowane rozróżnienie pomiędzy optycznym oderwaniem a haptycznym zaangażowaniem stanowi przykład historycznej generalizacji, która nie wymaga większego doprecyzowania. Projekt re-sensualizacji architektury wydaje się konieczną korektą w aktualnej teorii architektonicznej, wynikającą z wyrotowej tezy Benjamina o recepcji taktylnej. A patrząc na pole projektowania, jeden temat, który nieustannie powraca, to właśnie transkrypcja właściwości ciała na materialne własności kamienia i struktury. Skoro budynki mogą nas dotykać za pomocą taktylnych jakości przynależnych zaprojektowanym przestrzeniom, to dotyk ciała architekta odciska się w materiale w procesie projektowania w analogiczny sposób.

George Scott w *The Architecture of Humanism* sugeruje istnienie owej oscylacji. „Tłumaczymy architekturę na język pojęć właściwy dla nas samych. – deklaruje – Ale tłumaczymy też siebie za pomocą kategorii właściwych architekturze”¹³⁴. To ostatecznie sformułowanie gwarantuje rozszerzenie sensorium, wpuszcza przestrzeń wrażeń w szersze pole architektury. I charakteryzuje bardzo dobrze, jak sądzę, relację posągu i otaczającej go przestrzeni, *formy ciała* oraz *formy budowli*. Aktywne, polisensoryczne, ruchome, ucieleśnione doświadczenie w ujęciu Condillaca, wyobrażone w formie posągu, wchodzi

¹³¹ T. Lipps, *Einfühlung, innere Nachahmung und Organempfindung*, „Archiv für die gesamte Psychologie” 1903, nr 1, s. 465–519.

¹³² J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, dz. cyt., s. 47.

¹³³ J. Pallasmaa, *Hapticity and Time...*, dz. cyt., s. 78–79 (kursywa – M.P.).

¹³⁴ Cyt. za: K. Harries, *The Ethical Function...*, dz. cyt., s. 215.

w oczywistą relację z eksperymentalnymi aspektami architektury i dizajnu, re-sensualizacji architektury – i powinno być ponownie przemyślane. Jako projektanci, architekci, ale także potencjalni użytkownicy budynków, możemy zrekonstruować w wyobraźni sensoryczno-przestrzenne *doświadczenie* Pigmalionowskiej Galatei lub hipotetycznej statui Condillaca umieszczonej w przestrzeni architektonicznej, lepiej zarządzając tym samym opowieścią o przestrzennych następstwach i ruchach wewnątrz proponowanego budynku, wywołanych przez faktury, dźwięki, właściwości oświetlenia.

Pierwsze spisane dzieło o architekturze, *De Architectura* Witruwiusza, stworzone między 27 a 23 rokiem p.n.e., przykłada do rzeczy skalę i proporcje ludzkiego ciała, biorąc za wzór podobno „znormalizowaną” postać mężczyzny, która stanowi wcielenie „harmonijnego porządku powstałych z boskiej inspiracji układów euklidesowej geometrii”¹³⁵. Słynna rycina Michała Anioła, *Człowiek witruwiański* (datowana ok. 1492 roku), przedstawia ciało jako figuralną postawę, na której projektowanie buduje swój kompozycyjny, oparty na proporcji i harmonii, autorytet. Ta wyidealizowana postać mężczyzny ustanawia i stabilizuje formę architektoniczną; pozwala też wysuwać tezy podobne do tych sformułowanych przez George’a Scotta, który sugerował, że „sztuka architektoniczna jest transkrypcją układów ciała na formy budynków”¹³⁶. Oczywiście, Witruwiuszowskie geometrycznie podzielone ciało pozostaje niezmiennie, zdrowe, wyprostowane, statyczne i męskie. Takie podejście powraca na przykład w architekturze modernistycznej Le Corbusiera, który uważał ludzkie ciało za „zanieczyszczenie kalające idealną geometryczną czystość”¹³⁷, psujące harmonię *wizualną* i *optyczne* znaczenie budynku. Modulator stanowił odzwierciedlenie przekonań zawartych przez Le Corbusiera w *L’art décoratif d’aujourd’hui* (1925), gdzie stwierdzał, iż proporcje w architekturze powinny zostać wywiedzione ze standardowych wymiarów ludzkiego ciała. Choć figura Modulora pozostaje niesymetryczna, jedno ramię jest uniesione do góry (potraktujmy to jako echo art déco rezonujące w tej wystandaryzowanej postaci), zasada projektowania w oparciu o wymiary 160-centymetrowego męskiego ciała pozostaje identyczna. Gaston Bachelard w swojej *La poétique de l’espace* określa tę praktykę mianem „geometryzacji przestrzeni życiowej”, narzucaniem izometrycznego porządku i mierzalności na przestrzeń. W rzeczy samej, empiryczne studia Roba Imrie nad praktykami architektonicznymi, bazujące na rozmowach z wieloma twórcami, wykazują, iż ciało jest wciąż ignorowane w ich praktykach (projektowych)¹³⁸. Imrie dowodzi, że

¹³⁵ Cyt. za: R. Imrie, *Architects’ Conceptions of the Human Body*, „Environment and Planning D: Society and Space” 2003, nr 21(1), s. 47.

¹³⁶ G. Scott, *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste*, Londyn 1914, s. 210.

¹³⁷ Cyt. za: R. Imrie, *Architects’ Conceptions...*, dz. cyt., s. 47.

¹³⁸ Tamże, s. 52.

architekci generalnie wyobrażają sobie użytkowników rozrysowywanych przez siebie budynków na wzór siebie samych; tworzą zatem dla ciał podobnych do własnych, nie biorąc pod uwagę możliwych różnic: niepełnosprawności, odmienności płciowej. To figuratywne założenie Imrie nazywa „autoobrazowaniem” (*self-imaging*)¹³⁹ – projektowaniem abstrakcyjnego ciała na kamienny posąg porównywalym do Pigmalionowskiej Galatei lub figury Con-dillaca, które stopniowo uświadamiają sobie nieobecność zmysłów w percypowaniu przestrzeni.

Bloomer i Moore sugerują zatem „choreografię ruchu” wprowadzaną przez zmiany tekstury przestrzeni budynku¹⁴⁰. Modyfikacje materiału i faktury mogą wywoływać nagromadzenie intensywności czy afektów, kształtujące z kolei i modelujące ruch ciał w trakcie przemieszczania się we wnętrzu. Mamy wówczas do czynienia z narracją teksturalną w obrębie zabudowanej przestrzeni (jak w japońskich ogrodach Zen) lub alternatywnymi materiałami i sensorycznymi sygnałami (jak w budynkach zaprojektowanych dla osób z zaburzeniami wzroku). Architekt John Rajchman jest przekonany, że możemy zerwać z dziedzictwem geometrycznej abstrakcji poprzez „poluzowanie” przestrzennych konstrukcji, uczynienie ich mniej „systematycznymi” lub „bezforemnymi” tak, aby „ich formy i kształty stawały się coraz bardziej jednostkowe, oryginalne, swobodne, aby mogły oddziaływać w bardziej nieprzewidywalny sposób, za pomocą mniej ukierunkowanych linii”¹⁴¹. Zatem haptyczne ciało kształtuje, choć samo także jest kształtowane czy motywowane za pomocą architektonicznej dyscypliny. Przestrzeń architektoniczna wywołuje wrażenia podobne do tych generowanych przez rzeźbę, tworząc sieć związków pomiędzy materialnością budynku a haptyczno-optycznym ciałem. Takie spojrzenie na kwestię architektury oznacza przejście od „ekstensywnej” przestrzenności miar i odległości do „intensywnej” przestrzenności afektów, przejście od optycznego do haptycznego, jak twierdzą Deleuze i Guattari¹⁴². Myśląc o intensywności, o afektywnej relacji pomiędzy zabudowaną przestrzenią a rezonującą w niej pojedynczością, możemy powiedzieć, że architektura także powinna uderzać nas jako niekiedy zabiegana, niekiedy spięta, niekiedy odprężona. Lub – jak choreografia – nie może być jedynie ciałem, ale zawsze ciałem w ruchu, kinestetycznym ciałem, które odczuwa działanie linii nacisku, intensyfikacji oraz wrażeń. Jest ona bowiem „sztuką zmysłu mięśniowego” – by posłużyć się pięknym i soczystym sformułowaniem Rudolfa Arnheima, użytym przez niego w odniesieniu do tańca; „może zmierzać w stronę czystego, nieprzedstawieniowego ruchu”¹⁴³. Innymi

¹³⁹ Tamże, s. 56.

¹⁴⁰ K.C. Bloomer, C.W. Moore, *Body...*, dz. cyt., s. 71.

¹⁴¹ J. Rajchman, *Constructions*, dz. cyt., s. 104–105.

¹⁴² G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, dz. cyt., s. 593.

¹⁴³ R. Arnhem, *Towards a Psychology of Art...*, dz. cyt., s. 261–262.

słowy, doświadczenie taktylności, kinestezji i afektu jest zawsze dwukierunkowe. Dotykając i wpływając na przestrzeń, w której się poruszamy, także pozostajemy pod jej wpływem, przez nią muśnięci.

PODSUMOWANIE

*Zasadniczo, jestem wierna swoim trzewiom:
są punktem styczonym emocji, teorii
i życia.*¹⁴⁴

Elsbeth Probyn, *Dis/connect...*

Rozsnuwając te rozmaite nitki, chciałbym jednak zwrócić uwagę na jeden powracający motyw związany z bliskością i dystansem. Merleau-Ponty składa w *Oku i umyśle* raczej poetycką deklarację: „oto świat, który istnieje podług mojej perspektywy, aby być niezależnym ode mnie”¹⁴⁵. Moglibyśmy dodać do tych słów suplement: za sprawą dotyku świat jest z nami. To właśnie dzięki doświadczeniom haptycznym czujemy się zaangażowani w rzeczywistość, a dzięki afektom mamy wrażenie, że świat i rzeczy mogą dotknąć nas do żywego. Zakończmy więc, zgodnie z obietnicą, słowami Waltera Benjamina. Ciało estetyczne, nawet tak metaforyczne jak Galatea Pigmaliona, aby ożyć, potrzebuje oddechu. Słowo „aura” posiada zarówno łaciński, jak i grecki źródłosłów, oznaczający oddech lub bryzę. Uzupełniając rozważania o bliskości i dystansie, Benjamin pyta sam siebie: „Czymże właściwie jest aura?”. I odpowiada: „Osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliżej”¹⁴⁶. Wyobraźcie sobie czyjś oddech na wrażliwych partiach waszej skóry, na przykład policzku. Choć to tylko powietrze, niewidzialne, nieuchwytnie, czujemy pieczętę, muśnięcie twarzy. Lubię myśleć o zjawiskach opisywanych w tym tekście, przestrzeniach afektywnych, właśnie jak o odczuciu oddechu na policzku. Po pierwsze, łączą się tu dotyk i spostrzeżenie wzrokowe, odległość i bliskość. Malarstwo, rzeźba i architektura okazują się zaś wykluczać zwykłe relacje pomiędzy bliskim a dalekim, optyczną i haptyczną przestrzenią. Jak zauważa Shiff: „Medyczna definicja aury łączy dotyk i spostrzeżenie wzrokowe, dowartościowując znaczenie powietrza, oddechu, oparów [...]. Jest wrażeniem zimnego powiewu, który przenika przez ciało aż do głowy”¹⁴⁷. Oddech na policzku. Po drugie, ze

¹⁴⁴ E. Probyn, *Dis/connect: Space, Affect, Writing*. Referat wygłoszony podczas *Spatial Cultures Conference*, The University of Newcastle, Australia 2–3 czerwca 2001.

¹⁴⁵ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, dz. cyt., s. 62.

¹⁴⁶ Pol. wyd. W. Benjamin, *Mala historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, [w:] tenże, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 117.

¹⁴⁷ R. Shiff, *Breath of Modernism (Metonymic Drift)*, [w:] *In Visible Touch: Modernism and Masculinity*, red. T. Smith, Chicago 1997, s. 193.

względu na porowatość ciała, aura rozumiana jako wydech lub oddech odczuwany na policzku pozostaje symptomatyczna dla tego, co powiedzieliśmy na temat przesiąkania materialnego obiektu w percypujący podmiot. Zatem „aura – jak oddech – może być zarówno wewnątrz, jak na zewnątrz, odczuwana i widziana”¹⁴⁸. Benjaminowskie pojęcie aury rozbija opozycję haptyczności i optyczności, oddali i bliskości, ekstensywności i intensywności, ustanawiając model myślenia o nowych formach artystycznych i nowych technologiach.

¹⁴⁸ Tamże.