

HAPTYCZNOŚĆ JAKO WĘDRUJĄCE POJĘCIE HUMANISTYKI

JACEK OSTASZEWSKI

Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Institute of Audiovisual Arts
Jagiellonian University
jacek.ostaszewski@uj.edu.pl
ORCID 0000-0003-1160-4021

Zwrot afektywny i afirmacja cielesności w doświadczeniu estetycznym nie jest wyłączną zdobyczą humanistyki przełomu XX i XXI wieku. Wielozmysłowa percepcja czy idea cielesnych myśli ma tradycję znacznie starszą niż mogłyby się здаwać. Można to rozpoznać na przykładzie tradycji rozróżniania haptycznego i optycznego odbioru dzieła sztuki. Zaproponował je na przełomie XIX i XX wieku Alois Riegl. Koncepcja ta od początku była przedmiotem debaty, by w ostatnich dziesięcioleciach stać się obiektem zainteresowania praktycznie całej humanistyki¹.

Od razu zaznaczyć, że nie będzie tutaj chodziło o przedstawienie samej teorii Riegla, czego oczywiście nie da się całkowicie pominąć, ale przede wszystkim o osadzenie jej w wielowiekowej tradycji rozważań filozoficznych, a także w kontekście bezpośrednio ją poprzedzającej debaty z końca XIX wieku nad fizjologią percepcji i doświadczeniem estetycznym. W kolejnym kroku zasygnalizowana zostanie korespondencja między poglądami Riegla a estetyką modernistyczną. Co ciekawe, Riegl, w odróżnieniu od wielu historyków

¹ Zob. np.: L.U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham/London 2000; G. Husain, W.F. Thompson, E.G. Schellenberg, *Effects of Musical Tempo and Mode on Arousal, Mood, and Spatial Abilities*, "Music Perception: An Interdisciplinary Journal" 2002, t. 20, nr 2, s. 151-171; A. Garrington, *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*, Edinburgh 2013; M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku*, Kraków 2020.

sztuki początku XX wieku, interesował się sztuką modernistyczną i ją cenił². Z punktu widzenia historii idei najważniejsze wydaje się w tym obszarze połączenie koncepcji Rieglowskiego rozpoznania ewoluowania sposobów odbioru sztuki z rolą awangardy modernistycznej, jaką zaproponował Walter Benjamin w eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. W zakończeniu wspomnę o teorii wizualności haptycznej Laury U. Marks, by zobrazować, jak pojęcia mogą wędrować między różnymi dyskursami badawczymi, wykraczając poza intencje pomysłodawców. Ze względu na ograniczenia niniejszego przeglądu zrezygnować trzeba chociażby z wykraczającej poza myśl *stricte* humanistyczną propozycji dotyczącej kwestii haptyczności w architekturze, którą zaproponował Juhani Pallasmaa³.

Koncepcja Aloisa Riegla

Przełomowość prac badacza z Wiednia wynikała z łączenia analizy formalnej z psychologizmem – Riegl na podstawie cech formalnych dzieł sztuki wnioskował o sposobie ich percepcji. Za podstawowy element stylu uznawał relację figury do tła w ramach kompozycji, której zmieniające się modalności tropił w perspektywie historycznej. W *Późnorzymskim przemyśle artystycznym* Alois Riegl przedstawił koncepcję trzech etapów rozwoju sztuki antycznej i jej recepcji na podstawie analizy dzieł architektury, rzeźby, reliefów i sztuki użytkowej.

Jego zdaniem, dla sztuki staroegipskiej, będącej pierwszym etapem rozwoju, charakterystyczny jest odbiór haptyczny. Głównymi środkami wyrazu są linie proste, wyraźne kontury widoczne na powierzchniach i kompozycje oparte na symetrii. To one pozwalają zamknąć w płaszczyźnie jedność materialną. Sztuka staroegipska dąży do czysto zmysłowego ujęcia obiektywnej, jednostkowej materialności rzeczy. Skrótów i cieni – jako ujawniających subiektywizm ujęcia – unikano. Relief egipski z daleka sprawia wrażenie płaskiego i pozbawionego życia, natomiast przy zbliżaniu się zyskuje na „żywotności”, aż po doświadczenie porowatości i subtelności modelunku w bezpośredniej

² Zob.: R. Prange, *Konjunktoren des Optischen. Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne*, [w:] *Alois Riegl Revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption / Contribution to the Opus and its Reception*, ed. P. Noever, A. Rosenauer, G. Vasold, Wien 2010, s. 109.

³ Zob. J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2012.

bliskości. Odbiór haptyczny polega zatem na oglądaniu z bliska, przy zaangażowaniu zmysłu dotyku.

Na drugim etapie, związanym z klasyczną sztuką grecką, Alois Riegl zakłada odbiór haptyczno-optyczny. Nadal celem głównym w sztuce jest wywołanie wrażenia dotykanej nieprzenikliwości, jednak oko jako najważniejszy zmysł percepcji wychwytuje istnienie wystających elementów dzięki rzucanym cieniem. Nie jest to możliwe przy oglądaniu z bliska i wymaga pewnego oddalenia, jednak nie na tyle dużego, by nie można było już rozpoznać nieprzerwanej haptycznej spójności części, jak przy widzeniu z daleka, lecz z odległości, którą można nazwać „widzeniem normalnym”⁴.

Trzecia faza rozwoju sztuki starożytnej związana jest z okresem późnego cesarstwa rzymskiego. Tutaj sztuka jest odbierana na zasadzie widzenia z dystansu, w sposób optyczny. Przedmiotom przyznana jest pełna trójwymiarowość. Tym samym w odbiorze uwzględniona zostaje przestrzeń, ale tylko jako przyległa do jednostek materialnych. Cienie są głębokie i dlatego w obrębie płaszczyzny działają na zasadzie rozdzielania. Charakterystyczne dla antyku zadanie jasnego pokazania zwartości materialnej jednostki zostaje w tym ostatnim okresie starożytności powierzone w istotnym stopniu uzupełniającej współpracy subiektywnej świadomości⁵.

Koncepcja Riegla od razu spotkała się z dużym rezonansem. Nie brakowało głosów sceptycznych. Chyba najbardziej krytyczny stosunek do niej wyraził w *Sztuce i złudzeniu* Ernst Gombrich, zarzucając Rieglowi wzorowanie się na heglowskiej historiozofii i preferowanie upraszczających schematów ewolucjonistycznych⁶. Ten aspekt poglądów Riegla trafnie komentuje Marta Smolińska, zauważając, iż dla Riegla sztuka „rozwija się i ewoluuje od postrzegania haptycznego do optycznego czy od poznania zmysłowego i cielesnego do umysłowego. Wraz ze wzrostem optyczności narasta efekt dematerializacji, a zmysł dotyku podlega stopniowej atrofii na korzyść wzroku”⁷.

⁴ A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmervölkern*, Wien 1901, s. 20-21.

⁵ Ibidem, s. 22.

⁶ Zob.: E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 27-29.

⁷ M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona...*, op. cit., s. 36.

W owym modelu rozwojowym można rozpoznać też wpływ darwinowskiego ewolucjonizmu. Marta Smolińska przywołuje w tym kontekście kar-tezjański podział na postrzeganie spontaniczne, niezależne od woli, oraz świadome – zależne od woli: „Riegl, wpisując się w ten tryb myślenia, identyfikuje bliskość, szybki ruch i instynktowne działanie wyłącznie ze zmysłem dotyku i animalistyczną naturą człowieka”⁸.

W podsumowaniu swojego wyводу Riegl stwierdza: „Każdy styl artystyczny dąży do wiernego odtworzenia natury i niczego więcej, ale każdy ma swoją własną koncepcję natury w tym sensie, że ma na uwadze bardzo konkretną formę jej wyglądu (haptyczną lub optyczną, widzenie z bliska, normalne lub z daleka)”⁹.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że kluczowe rozróżnienie haptyczności i optyczności nie funkcjonuje w jego pracach na zasadzie opozycji, lecz jest traktowane relacyjnie, jako wzajemna zależność, rozpatrywana na zasadzie: ile jest haptyczności w optycznym, a ile optyczności w haptycznym¹⁰. Po drugie, na uwagę zasługuje samo pojęcie haptyczności. O ile bowiem kontakt z dziełem sztuki na zasadzie optycznej kontemplacji z dystansu zdaje się normą kulturową, o tyle haptyczność bliskiej relacji „przy zaangażowaniu zmysłu dotyku” – jak to zostało właśnie zasugerowane – już taką oczywistością nie jest. Szczególnie, że sam Riegl miał dylemat ze znalezieniem właściwego określenia dla tego rodzaju odbioru.

W pierwodruku z 1901 roku używał on terminu *taktisch*. Zmianę zaproponował rok później, uznając, że lepiej będzie posługiwać się wolnym od dwuznaczności terminem *haptisch*¹¹. Jak zwracają uwagę niemieckojęzyczni badacze, *taktisch* mogło być ówczesnie rozumiane zarówno jako ‘taktyczne’, jak i ‘taktylne’, czyli dotykowe¹². Dla obu tych znaczeń można znaleźć przesłanki w argumentacji Riegla. Z jednej strony percepcja oparta jest na zmyśle dotyku, potwierdzającym materialne granice przedmiotu, z drugiej zaś np.

⁸ Ibidem, s. 37.

⁹ A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie...*, op. cit., s. 212.

¹⁰ G. Vasold, „Das Erlebnis des Sehens”. *Zum Begriff der Haptik im Wiener Fin de Siècle*, „Maske und Kothurn” 2016, t. 62, nr 2-3, s. 61-62.

¹¹ A. Riegl, *Spätrömisch oder orientalistisch?*, „Beilage zur Allgemeinen Zeitung”, 23.04.1902, nr 93, s. 155.

¹² T. Wilke, *Tacti(ca)lity Reclaimed: Benjamin's Medium, the Avant-Garde, and the Politics of the Senses*, „Grey Room” 2010, nr 39, s. 48-49.

na kinestetyczności doświadczania symetrii architektonicznej konstrukcji piramidy¹³. Zarówno taktylność, jak i taktyczność odbioru dzieła rozumiane są w sposób metaforyczny i mają zdawać sprawę z naszych doświadczeń zmysłowych i ich pamięci.

Jak widać, Alois Riegl szukał terminu, który oddałby bezpośrednio doświadczania obiektu, ale nie sprowadzał odbioru do prostego „obmacywania” dotykowego, lecz raczej „obmacywania” wielozmysłowego, opartego w pierwszej kolejności na interakcji wzroku z taktylnym doświadczaniem obiektów materialnych. I za taki uznał właśnie funkcjonujący już wówczas w teorii sztuki termin haptyczność. Można go odnaleźć w słowniku encyklopedycznym Pierera, wielokrotnie wznawianym w XIX wieku, w którym obok złudzenia optycznego i zmysłowego wyróżnione zostało złudzenie haptyczne [*haptische Täuschung*]¹⁴. Do dyskursu naukowego termin ten wprowadził niemiecki psycholog, Max Dessoir, który dla zwiększenia precyzji w opisie systemu zmysłów zaproponował termin „percepcji haptycznej”. Haptyka – na podobnej zasadzie jak optyka i akustyka – miała zdawać sprawę ze zjawisk złożonej percepcji, której składnikami były stymulacja dotykowa połączona z aktywnością mięśniowego układu ruchu¹⁵.

Sam termin ma swe źródła w starogreckim *haptós*, oznaczającym ‘namacalny’, i w *haptikós*, oznaczającym ‘odpowiedni do dotykania’. Dosłownie pojęcie odnosi się do dotyku, ale drugi, metaforyczny sens oznacza dotyk zapośredniczony – aktywny „dotyk”, który łączy i zbliża. U Riegla do głosu dochodzi metaforyczny wymiar pojęcia, określający doświadczenia związane z percepcją, dla której jedną z możliwych figur jest określenie „dotykanie wzrokiem”, używane przez współczesnych historyków sztuki¹⁶.

Z dzisiejszej perspektywy okazuje się, że decyzja Aloisa Riegla była fortunna. Po pierwsze, jak celnie to komentują Deleuze i Guattari: „»haptyczny« to lepsze słowo niż »dotykowy«, ponieważ nie przeciwstawia dwóch narządów

¹³ A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie...*, op. cit., s. 17 i 22.

¹⁴ H.A. Pierer, *Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit oder neustes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, Altenburg 1863, wyd. IV, tom 17, s. 301.

¹⁵ M. Dessoir, *Über den Hautsinn*, „Archiv für Anatomie, Physiologie, Physiologische Abteilung” 1892, s. 242 i 245.

¹⁶ Zob. W Bałus, *Dotykanie wzrokiem. O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce*, „Konteksty” 2019, nr 4, s. 202-203; M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona...*, op. cit., s. 19.

zmysłowych, lecz pozwala przypuszczać, iż samo oko może posiadać ową nieoptyczną funkcję¹⁷. Po drugie, wpisuje się w obecne w psychologii i fizjologii od lat 50. rozróżnienie „dotyku” jako biernego, somatosensorycznego odczuwania przez skórę i „hapytyki” jako aktywnoeksploracyjnego, sensomotorycznego dotyku ręką¹⁸.

Idea haptyczności przed Rieglem

Koncepcja Riegla zdecydowanie wykraczała poza opisowo-ikonograficzny charakter ówczesnych prac z zakresu historii sztuki. Po pierwsze, nowatorskie było dostrzeżenie relacji między materialnością dzieł sztuki i cielesnością jej odbiorców. Po drugie, przedstawienie procesu ewolucji stylu, od materialności artefaktu po relacje brył z otwartą przestrzenią¹⁹. Ta przełomowa dla teorii sztuki koncepcja miała jednak solidne podstawy w tradycji debaty nad poznaniem, doświadczeniem estetycznym, a także rolą, jaką ogrywają w nim zmysły. Warto w tym miejscu przypomnieć, że w filozofii antycznej przyjęty został podział na zmysły dystansu (wzrok i słuch) i zmysły kontaktu (dotyk, węch i smak), z wyraźnym ich hierarchizowaniem. Te pierwsze były pozycjonowane wyżej jako szlachetniejsze, związane z duchowością i kontemplacją, natomiast zmysły kontaktu uznawano za bardziej prymitywne, obciążone prozaicznością cielesności. W myśleniu estetycznym dał temu wyraz Platon w *Hippiaszu Większym*, powiadając: „to, co przyjemne przez wzrok i przez słuch jest pięknem [...] wszelka inna przyjemność nie może być pięknem”²⁰. Już jednak Arystoteles inaczej podchodził do tych kwestii, co wynikało z przyjęcia odmiennych założeń filozoficznych. Platon najwyżej stawiał poznanie rozumowe, niezapośredniczone przez zmysły, ponieważ tylko przez myśl można poznać idee, czego wyrazem jest koncepcja anamnezy. Arystoteles natomiast wszelkie poznanie opierał na zmysłowej podstawie. W rozprawie *O częściach zwierząt* zwrócił uwagę z perspektywy zoologicznej na fakt, że

¹⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Kapitalizm i schizofrenia II: Tysiąc plateau*, Warszawa 2015, s. 609.

¹⁸ S. Kirschall, *The Haptic Image Revisited – Zu den ungenutzten Potenzialen eines vielgenutzten Konzeptes*, „FFK – Journal Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium” 2017, nr 2, s. 60.

¹⁹ Zob. G. Vasold, „Das Erlebnis des Sehens”..., op. cit., s. 49.

²⁰ Platon, *Hippiasz Większy*, [w:] idem, *Hippiasz Mniejszy; Hippiasz Większy; Ion*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 106.

wszystkie istoty żywe obdarzone są zmysłem dotyku. Co więcej, może on istnieć niezależnie od innych zmysłów, natomiast bez niego nie ma innych zmysłów. Opinię o tym, że dotyk jest „zmysłem pierwszym”, najbardziej podstawowym i najpotrzebniejszym, gdyż jest gwarantem materialności doświadczeń, podtrzymał także w rozprawie *O duszy*²¹.

Dla tradycji kultury zachodniej, pozostającej pod wpływem filozofii antycznej, charakterystyczne stało się powiązanie widzenia z myśleniem i spojrzenia z dystansu z refleksją nad porządkiem świata. Okulocentryzm był tendencją absolutnie dominującą także w rozważaniach o sztuce, niewymagającą właściwie jakiegokolwiek uzasadnienia.

Zakwestionowanie prymatu zmysłów dystansu – w przypadku sztuk plastycznych, wzroku – nie było jednak indywidualnym dokonaniem Aloisa Riegla. Już w rozprawie z 1709 roku *Próba stworzenia nowej teorii widzenia* George Berkeley rozważał dwa rodzaje widzenia przestrzeni: wzrokowe i dotykowe, rozróżniając – w konsekwencji – przedmioty i idee wzrokowe i dotykowe. Utrzymywał też m.in., że odległość postrzegana jest nie wzrokowo, lecz dotykowo²². Za pierwszy sygnał wyjścia poza perspektywę okulocentryczną na gruncie myśli estetycznej uznawany jest z kolei tekst *Rzeźba: rozważania na temat formy i reprezentacji inspirowane snem Pigmaliona* Johanna Gottfrieda Herdera. W traktacie pisanym i modyfikowanym w latach 1768-1770 za kluczowe uznał on powiązanie ze sobą „najdokładniejszego zmysłu dotyku” i „najczystszy zmysłu wzroku”, powiadając, że „malarstwo jest dla oka i przemawia do oka”, natomiast „rzeźba działa dla ręki” i przemawia przez dotyk²³.

Bezpośrednich źródeł inspiracji dla koncepcji Aloisa Riegla można natomiast poszukiwać w rozprawach dwóch XIX-wiecznych teoretyków. Pierwszy z nich, Robert Vischer, w dziele pt. *O optycznym poczuciu formy. Przyczynek do estetyki* (1873) wprowadził rozróżnienie biernego widzenia (*sehen*) i aktywnego oglądania (*schauen*). O ile to pierwsze prowadzi do prostego pojmowania

²¹ Arystoteles, *O częściach zwierząt*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1977, s. 51-2; Arystoteles, *O duszy*, edycja komputerowa www.zrodla.historyczne.prv.pl, 2003, księga 2, rozdział 2 i 3 (dostęp 14.12.2023)

²² Zob. G. Berkeley, *Próba stworzenia nowej teorii widzenia i inne eseje filozoficzne*, tłum. pod kier. A. Grzelińskiego, Toruń 2011, s. 47-49.

²³ Zob. J.G. Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pigmalions bildendem Traume*, Riga 1778, s. 13, 48 i 35.

prezentowanego obrazu, to drugie polega na badaniu wzrokiem, którego składową – obok ruchów gałek ocznych – jest dotyk. Wędrujące spojrzenie w górę i w dół bądź w prawo i w lewo wykazuje podobieństwo do działania zmysłu dotyku – podążanie za konturem przedmiotu jest jak wodzenie palcem po jego krawędzi, z kolei omiatanie wzrokiem powierzchni przedmiotu, jego wypukłości i wgłębień przypomina gładzenie otwartą dłonią. W ocenie teoretyka uczymy się jako dzieci widzieć poprzez dotyk i doświadczenie kinestetyczne. W latach późniejszych ruchy gałek ocznych i zmiana perspektywy przywołują pamięć taktylną przedmiotów, bez konieczności bezpośredniego sprawdzania ich materialności²⁴. Omawiając poglądy Vischera, Wojciech Bałus zwraca uwagę na „symboliczne” traktowanie przez niego dotyku, co wywarło wpływ zarówno na koncepcję Aloisa Riegla, jak i innych teoretyków sztuki²⁵.

W opublikowanej dwadzieścia lat później rozprawie pt. *Problem formy w sztukach plastycznych* Adolf von Hildebrand także podjął zagadnienie operowania przestrzenią w sztuce. Przyjął przy tym założenie, że świat postrzegany przez artystę zmienia się w dziele w formę oddziaływania na jego odbiór – w dziele zatem widzimy zarazem „świat” i sposób, w jaki ujmuje go artysta. Zaproponował rozróżnienie dwóch rodzajów postrzegania, zarówno w odniesieniu do twórców, np. rzeźbiarza patrzącego na modela, jak i – w konsekwencji – odbiorców jego dzieła. Pierwszy z nich związany jest z sytuacją, gdy obserwator z oddali obcuje z obrazem całościowym – wówczas mamy do czynienia z wyobrażeniami wzrokowymi. Drugi rodzaj percepcji związany jest z wyobrażeniami kinestetycznymi, wynikającymi ze skrócenia perspektywy, przy której konieczna jest zmiana położenia i m.in. zmienna akomodacja wzroku – „wówczas to patrzenie przeistacza się w rzeczywistości w obmacywanie i w akt ruchu, a opierające się na nim wyobrażenia nie są wyobrażeniami wynikającymi z wrażeń wzrokowych [...], lecz wyobrażeniami kinestetycznymi i stanowią materiał dla widzenia formy i wyobrażania sobie formy”²⁶. Jego rozważania nad udziałem w percepcji wyobrażeń przestrzennych, szczególnie kinestetycznych, sprawiają, że w Hildebrandzie można

²⁴ Zob. R. Vischer, *Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*, Leipzig 1873, s. 2-4.

²⁵ Zob. W. Bałus, *Dotykanie wzrokiem...*, op. cit., s. 202.

²⁶ A. von Hildebrand, *Problem formy w sztukach plastycznych*, tłum. T. Zatorski, Warszawa 2012, s. 27.

widzieć nie tylko prekursora estetycznej koncepcji Aloisa Riegla, lecz także współczesnego modelu ucieleśnionego poznania, w którym funkcjonowanie poznawcze jest wynikiem naszych cielesnych interakcji ze światem. Staje się to widoczne, gdy zauważa on:

[...] stajemy naprzeciw natury jako istoty obdarzone nie tylko oczyma i nieprzykute do jednego punktu widzenia, lecz w posiadaniu wszystkich naszych zmysłów równocześnie, wśród ciągłych zmian i ruchu, żyjemy i działamy w świadomości przestrzennego charakteru otaczającej nas natury [...] ²⁷.

Warto też zwrócić uwagę na fakt, że na przełomie XIX i XX wieku przeświadczenie o korelacji zmysłów i pamięci ich doświadczeń było znacznie bardziej powszechne, niż mogłoby się wydawać. Na przykład Bernhard Berenson, amerykański historyk sztuki w opublikowanej w 1896 roku pracy pt. *The Florentine Painters of the Renaissance* wskazywał, że wyobrażenia dotykowa odgrywa kluczową rolę w malarstwie Giotto i jego następców:

Malarstwo jest sztuką, której celem jest oddanie trwałego wrażenia rzeczywistości artystycznej tylko w dwóch wymiarach. Malarz musi zatem świadomie zrobić to, co my wszyscy robimy nieświadomie – skonstruować swój trzeci wymiar. I może wykonać swoje zadanie tylko tak, jak my wykonujemy nasze, nadając wrażeniom siatkówkowym wartości dotykowe ²⁸.

Rzecz jasna perspektywa badawcza i cele Berensona są inne niż w przypadku koncepcji Riegla – przedmiotem analizy u Berensona jest głównie przedstawianie postaci ludzkiej w malarstwie Giotto i jego następców, niemniej jednak zwraca on uwagę na taktylne właściwości widzenia, które Deleuze i Guattari nazwali „nieoptyczną funkcją” wzroku. Zauważalna jest tutaj zbieżność w myśleniu badaczy z przełomu XIX i XX wieku w pojmowaniu funkcji poznawczych człowieka i ich roli w doświadczeniu estetycznym.

Kontekst naukowy koncepcji Aloisa Riegla

Riegłowska proklamacja ewoluowania sposobów odbioru sztuki miała także solidne podstawy w ówczesnej wiedzy z zakresu filozofii, psychologii i fizjologii. Georg Vasold zwraca uwagę na fakt, że Alois Riegl aktywnie uczestniczył

²⁷ Ibidem, s. 39.

²⁸ B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York 1906, s. 4-5.

w interdyscyplinarnych debatach akademików wiedeńskich na przełomie wieków. Miał styczność m.in. z Carlem Siegłem, który zajmował się rozwojem koncepcji przestrzennych, korzystając z prac z zakresu filozofii, psychologii percepcji, fizyki i matematyki. Inny wiedeński filozof, Josef Klemens Kreibitz, w tym samym czasie w publikacjach popularnonaukowych i na otwartych wykładach uniwersyteckich popularyzował aktualną wiedzę na temat zmysłów, podkreślając rolę zmysłu dotyku. W Towarzystwie Filozoficznym Uniwersytetu Wiedeńskiego autor *Późnorzymskiego przemysłu artystycznego* spotykał się i współpracował z jego przewodniczącym Ernstem Machem, z wykształcenia fizykiem, będącym jednym z najbardziej wpływowych austriackich myślicieli przełomu wieków. Łączyły ich zainteresowania badawcze, ale także sposób rozpatrywania zagadnień z zakresu procesów percepcji, w tym także odbioru dzieł sztuki. Obaj używali tej samej terminologii, obaj zgodnie uznawali uwagę za kluczową dla ludzkiej percepcji, obaj rozpoznawali odmiennosć kontemplacyjnego oglądania z dystansu i widzenia z bliska, które może wiązać się z reakcją ruchową bądź dotykiem²⁹. Szczególnie interesujący wydaje się tutaj cykl wykładów z psychologii i logiki badań wygłoszony przez Ernsta Macha w semestrze zimowym roku 1895/96, a następnie opublikowany pod tytułem *Wiedza i błąd (Erkenntnis und Irrtum)*. Ernst Mach wiąże w nim haptkę w sposób systematyczny z percepcją przestrzeni. Przyjmując pogląd Williama Jamesa, że każde doznanie ma określoną jakość przestrzenną, zaproponował rozróżnienie przestrzeni metrycznej i fizjologicznej. Przestrzeń metryczna ma być nabywana poprzez świadome doświadczenie, w sposób konceptualny. Wzorcową dla niej „przestrzeń geometrii euklidesowej ma taki sam skład wszędzie, we wszystkich miejscach i we wszystkich kierunkach, jest nieograniczona i nieskończona”³⁰. Natomiast przestrzeń fizjologiczna jest przestrzenią naszej zmysłowej percepcji i przez to ma charakter niejednorodny i anizotropowy (czyli zależny od zmieniającego się kierunku). Austriacki uczony wyjaśnia, że np. główne kierunki organizacji pola uwagi: przód – tył, góra – dół, prawo – lewo są inne w różnych przestrzeniach fizjologicznych, np. dotykowej, akustycznej czy wizualnej. „Stopniowo uczymy się interpretować

²⁹ Zob. G. Vasold, „Das Erlebnis des Sehens”..., op. cit., s. 53-59.

³⁰ E. Mach, *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Leipzig 1906, s. 337.

ten system doznań poprzez prostszą, bardziej żywą fizyczność³¹. Omawiając zaś funkcjonowanie pamięci, uznaje, że „różne części *kory mózgowej* zachowują ślady różnych pobudzeń zmysłowych, niektóre części optyczne, inne akustyczne, inne haptyczne itp. Te różne pola korowe są połączone ze sobą na najróżniejsze sposoby poprzez '*włókna asocjacyjne*'³². Pamięć przechowuje zatem m.in. optyczne i haptyczne obrazy ruchu, co sprawia, że dwuwymiarowe odczucie dotykowe za sprawą ruchu i jego doznawania ujawnia trzeci wymiar przestrzeni³³.

Poglądy Ernsta Macha i innych przedstawicieli środowiska naukowego Wiednia z przełomu XIX i XX wieku dobrze pokazują bogactwo myśli, w kontekście której Alois Riegl rozwinął estetyczną koncepcję „przemian zachodzących w apercpcji”³⁴. Łączy je przeświadczenie, że percepcja nie ogranicza się do wizualności, lecz obejmuje inne zmysły, w tym także fizyczne doświadczenie ruchu, a pamięć wcześniejszych doświadczeń zmysłowych i cielesnych stanowi składową poznawczego funkcjonowania człowieka. Objaśnienie fizjologicznych podstaw procesów poznawczych opartych na wielozmysłowym doświadczeniu prowadzi jednocześnie do ukonstytuowania się w estetyce idei odbioru haptycznego jako formy aktywnego patrzenia, w którym działanie wzroku powiązane jest z dotykiem i kinestezją, co przywoływany już Hildebrandt określił mianem „obmacywania [...] okiem”³⁵.

Osadzona w tej tradycji zaproponowana przez Aloisa Riegla dychotomia odbioru haptycznego i optycznego dzieł sztuki przestrzennej funkcjonuje jako idea przełomowa w epistemologii percepcji. W zainicjowanej przez niego debacie poszerzano pole odniesienia, choć kolejne kategoryzacje i sposoby interpretowania zjawisk artystycznych nie do końca dawały się pogodzić, na co zwraca uwagę m.in. Angela Dalle Vacche³⁶. Paradoksy recepcji i zastoso-

³¹ Ibidem, s. 340.

³² Zob. ibidem, s. 44 ; zob. też: s. 7.

³³ Zob. ibidem, s. 337.

³⁴ Określenie zaczerpnięte od Waltera Benjamina, wykorzystującego ideę Aloisa Riegla w diagnozie przemian w sztuce współczesnej. Zob.: W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 93.

³⁵ A. von Hildebrand, *Problem formy w sztukach...*, op. cit., s. 27; zob. też: M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona...*, op. cit., s. 23.

³⁶ A. Dalle Vacche, *Introduction: Unexplored Connections in a New Territory*, [w:] *Classical Film Theory and Art History*, ed. A. Dalle Vacche, New Brunswick 2003, s. 10-14.

wań pomysłu wiedeńskiego teoretyka sztuki widoczne są także w pracach podejmujących refleksję nad współczesną sztuką z perspektywy estetyki modernistycznej.

Waltera Benjamina przejście od kontemplowania aury do dystrybucji dotyku

W eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* Walter Benjamin podjął zainicjowany przez Aloisa Riegla wątek zależności między formą dzieła a sposobem jego odbioru. Postawił tezę, że upowszechnienie dostępu do dzieł sztuki dzięki postępowi technicznemu nie prowadzi do upadku sztuki, lecz do jej przekształcenia. O ile dla tradycyjnej sztuki symptomatyczne było zjawisko aury, wynikające z kontaktu odbiorcy z unikatowym „autentykiem”, o tyle sztuka zapośredniczona przez techniczną reprodukcję traci niepowtarzalność „tu i teraz” i staje się łatwo dostępna, często bez konieczności wychodzenia z własnego domu. Niepowtarzalność i trwanie oryginału zostaje zastąpione seryjnością i przemijalnością reprodukcji. Estetyczny rytuał doświadczania dzieła w jego aurze zastępuje wartość rynkowa, a kontemplacyjny odbiór – postawa oparta z jednej strony na rozproszeniu uwagi i pobieżności oglądu, z drugiej zaś na eksperckiej skłonności do oceniania sztuki w kategoriach rynkowych i politycznych³⁷.

Esej ten często uznawany jest za prekursorski wobec teorii mediów. W tym kontekście może nieco zaskakiwać, że w tekście termin „media” w dzisiejszym rozumieniu nie jest w ogóle obecny, mowa jest tylko o „środkach technicznych”. Natomiast, gdy już to określenie pojawia się, to wyłącznie w liczbie pojedynczej i w nieco innym sensie: „Ludzkie spostrzeganie za pomocą zmysłów – medium, w jakim się ono dokonuje – jest uwarunkowane nie tylko przez naturę, lecz również przez historię”³⁸.

Tobias Wilke w niemal filologicznej analizie eseju Benjamina zwraca uwagę, że na początku XX wieku pojęcie „medium” funkcjonowało w kontekście okultystycznych eksperymentów „mediumicznych” oraz w odniesieniu do zjawiska fizycznego przepuszczania światła. Benjamin nadaje temu terminowi nowy sens, znacznie wykraczający poza dzisiejsze rozumienie technicznych środków reprodukcji, obejmujący sposób, w jaki ludzka percepcja organizowana jest

³⁷ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie...*, op. cit., s. 68-95.

³⁸ Ibidem, s. 72.

przez czynniki naturalne (czyli – jak sam dopowiada – cechy fizyczne i fizjologiczne) oraz kulturowe (techniczne, społeczne bądź estetyczne)³⁹. Zatem zdiagnozowane przejście od odbioru auratywnego do konsumpcyjnego jest konsekwencją rozwoju cywilizacyjnego, w tym pojawienia się fotografii i filmu, które technicznie warunkują doświadczenie zmysłowe, tym samym na nowo określając fizjologię percepcji. U Benjamina widoczne jest też przeświadczenie, że modernistyczne ruchy awangardowe traktują ludzką percepcję jako historycznie i technicznie uwarunkowaną, co przekształca estetykę w poligon eksperymentów ze zdolnościami sensorycznymi i poznawczymi odbiorców. Właśnie w kontekście tych zmian w „medium percepcji” korzysta on z prac przedstawicieli szkoły wiedeńskiej – Aloisa Riegla i Franza Wickhoffa – i zestawia ze sobą sztukę awangardową i film, mówiąc o kształtowaniu nowoczesnego sposobu odbioru:

Z urzekającego kształtu czy ze zniewalającej konstrukcji dźwiękowej dzieło sztuki przeistoczyło się u dadaistów w pocisk. Uderzało widza. Nabrało jakości *taktycznej*. Tym samym wywarło korzystny wpływ na zapotrzebowanie na film, w którym element odwracający uwagę również ma w pierwszym rzędzie charakter *taktyczny*, a polega na zmianie miejsca akcji i ujęć, z przerwami i z różną siłą atakujących widza⁴⁰.

Tobias Wilke, za którym koryguję przekład Janusza Sikorskiego, zwraca uwagę na fakt, że w pierwotnej wersji eseju mowa była o *jakości taktycznej* (*taktische Qualität*), którą redaktorzy wydania pism zbiorowych „poprawili” na *taktylność*, powołując się na autoryzowany przez Waltera Benjamina przekład francuski. W jego ocenie nieporozumienie wynika z faktu, że Benjamin, sięgając do *Późnorzymskiego przemysłu artystycznego* Riegla, chciał wykorzystać dwuznaczność *taktikos* i *tactilis* – taktyczności i taktylności – która sprawdza się w języku niemieckim, a z której Alois Riegl – o czym była już mowa – wycofał się w autorecenzji, wprowadzając pojęcie haptyczności. Ta bliskoznaczność jednak nie istnieje w języku francuskim, stąd akceptacja dla zastąpienia w przekładzie taktyczności przez taktylność. W ocenie Wilkego

³⁹ T. Wilke, *Tacti(ca)lity Reclaimed...*, op. cit., s. 39-40; zob. też: A. Dalle Vacche, *Introduction...*, op. cit., s. 4-10.

⁴⁰ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie...*, op. cit., s. 90 – kursywą zaznaczona jest zamiana *taktylności* w polskim przekładzie na *taktyczność*, co uzasadniam dalej.

decyzja redaktorów zbiorowego wydania pism Benjamina była błędem, ponieważ wypacza to sens i znaczenie, jakie Benjamin przypisywał w latach 30. estetyce ruchów awangardowych i filmu⁴¹.

By wyjaśnić rozumienie taktyczności w koncepcji Waltera Benjamina, Tobias Wilke odwołuje się do retoryki ruchów awangardowych lat 20. Zwraca przy tym uwagę na kluczową – w tym kontekście – etykietę „awangardy”. Od czasów średniowiecza termin ten funkcjonował w kontekście militarnym i dotyczył taktyki, a dokładnie rozpoznania obecności wroga i jego sił oraz przygotowania terenu dla działań głównych sił armii. Awangarda musiała być mobilna i nieustannie gotowa do walki w realizacji zadania „eksploracji taktycznej”. W miarę zwiększania się liczebności armii wzrastała rola awangardy dla sztuki wojennej. Kres tej tendencji położył postęp techniczny, który w trakcie I wojny światowej zastąpił lekkie oddziały kawalerii zwiadem lotniczym i łącznością radiową⁴². Zanik militarnego znaczenia awangardy zbiegł się historycznie w czasie z przejściem tego pojęcia przez estetykę. Wobec wzrastającego tempa życia i postępu technicznego artyści jako czujni i mobilni pionierzy mieli uwolnić się od bagażu tradycji i w elastyczny sposób dostosowywać się do nowych sytuacji. Zrywając z tradycyjnymi konwencjami przedstawiania, mieli testować nowe sposoby ekspresji. Tobias Wilke, przywołując wystąpienia z lat 20. László Moholy-Nagy’a, Raoula Hausmanna i Vikinga Eggelinga, zauważa, że celem prekursorów awangardowej estetyki było testowanie możliwości ludzkiego *sensorium* po to, by zniwelować przepaść między sztuką i życiem i by przygotować odbiorców na nowe wyzwania – jak to ujął Moholy-Nagy: „na sytuację, która jeszcze nie nastąpiła, ale z pewnością nastąpi”⁴³. To awangardowe rozumienie sztuki jako techniki reorganizacji ludzkiego *sensorium* Walter Benjamin nazywa właśnie „przegrupowaniem apercpcji”. Przywołany przez niego Rieglowski termin „jakości taktycznej”, w kontekście testowania zmysłów odbiorców tak, by wyostrzyć zdolności

⁴¹ T. Wilke, *Tacti(ca)lity Reclaimed...*, op. cit., s. 47-49.

⁴² H. Böhringer, *Avantgarde – Geschichten einer Metapher*, „Archiv für Begriffsgeschichte” 1978, t. 22, nr 1, s. 90-91; zob. też: Tobias Wilke, *Tacti(ca)lity Reclaimed...*, op. cit., s. 42.

⁴³ L. Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, „Bauhausbücher” 1929, nr 14, s. 15, za: T. Wilke, *Tacti(ca)lity Reclaimed...*, op. cit., s. 43.

odczuwania poprzez „taktyczne” wypadły na nowe terytoria, odsyła do militarnego rozumienia tego terminu⁴⁴.

Dadaistyczne praktyki asamblażu – kolaże Kurta Schwittersa, Maxa Ernsta i Marcela Duchampa – z użyciem „nieartystycznych” tworzyw pozbawiały dzieło możliwości „kontemplacyjnego zanurzenia” i miały – w sposób „taktyczny” – wstrząsnąć odbiorcami, wywołać u nich szok. „Czyste doznanie”, jako jeden z głównych celów artystów awangardowych, kino osiągało, działając bezpośrednio na zmysły poprzez rytm obrazów, skokowe zmiany wielkości planu, zmiany miejsca akcji i sam montaż. Ta techniczna intensyfikacja szoku, z której tak chętnie korzystali awangardowi reżyserzy (np. Abel Gance) czy przedstawiciele rosyjskiej szkoły montażu (np. Sergiusz Eisenstein), realizowała „taktyczną” funkcję awangardy w ocenie Benjamina⁴⁵. Świadczy o tym uwaga Benjamina umieszczona w przypisie do tekstu:

Wobec niepomniernie zwiększonego niebezpieczeństwa, jakie w dzisiejszych czasach na każdym kroku zaziera nam w oczy, film stanowi najbardziej adekwatną mu formę sztuki. Potrzeba poddania się działaniu szoku idzie w parze z potrzebą dostosowania się człowieka do grożących mu niebezpieczeństw⁴⁶.

W polu uwagi pozostaje drugi rejestr tej ambiwalencji – taktylność jako bezpośrednie doświadczenie cielesne. W tekście Benjamina jest to zauważalne we frazie o pocisku uderzającym w widza, co w metaforyczny sposób odnosi się do haptyczności jako osiągania efektów dotykowych za pośrednictwem zjawisk optycznych. Bliska Benjaminowi estetyka ruchów awangardowych wyraźnie postulowała uruchomienie tego rejestru doznań. Symptomatyczna jest tutaj propozycja Filippo Tommaso Marinettiego. Wprawdzie w *Akcie założycielskim i manifestie futuryzmu* z 1909 roku opiewał on piękno szybkości, dynamikę walki i wojnę jako przejaw witalności i „jedyną higienę świata”, jednak pod wpływem doświadczeń I wojny światowej zarzucił fascynację tym tematem i szukał – jak w manifestie z 1921 roku *Il Tattilismo (Taktylizm)* – nowych

⁴⁴ W polskim przekładzie sformułowanie *die Umgruppierung der Apperzeption* zostało „zdemilitaryzowane” z pomocą formuły *głębokie przemiany zachodzące w percepcji*. Zob.: W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)*, [w:] idem, *Gesammelte Schriften I - 2*, Frankfurt am Main 1991, s. 466; W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie...*, op. cit., s. 93.

⁴⁵ Zob.: ibidem, s. 91; T. Wilke, *Tacti(ca)lity Reclaimed...*, op. cit., s. 45-46.

⁴⁶ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie...*, op. cit., s. 104-105.

form wyrazu artystycznego. Idea tworzenia sztuki totalnej wiązała się z rozwijaniem wrażliwości dotykowej, która kierowałaby ludzką myślą i czyniła ją podatną na odbiór instynktownych bodźców. Dotychczas była ona rozwijana jedynie w sztukach plastycznych, ale ostatnie doświadczenia skłaniają do nowego odkrycia tego zmysłu oraz emocji z nim związanych. Zaproponowana przez niego skala wartości dotykowych ma służyć obudzeniu na nowo tego zmysłu, zarówno w kontaktach codziennych, jak i w wymiarze estetycznym. W przekonaniu Marinettiego materia językowa powinna osiągać „namacalność” i konkretność, jaką cechuje komunikowanie przez dotyk. Warto przy tym pamiętać, że powracający w jego pismach postulat „słów na wolności” miał oferować odbiorcy wielozmysłowe doświadczenia poprzez kompozycje słowne pozbawione związków syntaktycznych i logicznych⁴⁷. Można zatem uznać, że Benjamin wykorzystał koncepcję Riegla, by zwrócić uwagę na nowe doświadczenia estetyczne związane ze złożonym pobudzeniem zmysłowym, polegającym na „taktu” intensywności bezpośredniego kontaktu z materialnością, niezapośredniczoną przez język, zachodzącą w warunkach rozproszonej uwagi.

Od optyczności do haptyczności w teorii Laury U. Marks

We współczesnym filmoznawstwie najbardziej inspirującym i zarazem zaskakującym przypadkiem posłużenia się koncepcją Aloisa Riegla jest propozycja Laury U. Marks. Wbrew powielaniu w filmoznawstwie ścieżki Riegla o rozwoju od form haptycznych do optycznych, czego przykładami są prace Noëla Burcha i Antonii Lant, w *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses* Marks postawiła tezę, że szansą współczesnego kina jest przejście od wizualności optycznej do wizualności haptycznej⁴⁸. Upatruje jej poza kinem głównego nurtu, w czymś co określa w podtytule jako „kino międzykulturowe”. Należą do niego filmy, których twórcy znaleźli się

⁴⁷ F.T. Marinetti, *Akt założycielski I manifest futuryzmu*, <http://hamlet.edu.pl/marinetti-futuryzm> (dostęp 31.10.2023); F.T. Marinetti, *Il Tattilismo. Manifesto Futurista*, https://archive.org/details/f.t.-marinetti-il-tattilismo.-manifesto-futurista-1921_202205/mode/2up (dostęp 31.10.2023); T. Miczka, *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*, Katowice 1994, s. 46 i 74-75.

⁴⁸ Zob. L.U. Marks, *The Skin of the Film...*, op. cit.; zob. też N. Burch, *Building a Haptic Space* [w:] idem, *Life to those Shadows*, tłum. Ben Brewster, Berkeley/Los Angeles 1990, s. 162-185; A. Lant, *Haptical Cinema*, „October” 1995, t. 74, s. 45-73.

w sytuacji diaspory, tzn. funkcjonują pomiędzy kulturą własnej mniejszości imigracyjnej a dominującą kulturą anglosaskiego Zachodu. Obok filmów imigrantek i imigrantów z Afryki, Bliskiego Wschodu, Indii czy Bałkanów, przywoływane są także filmy reżyserów zachodnich, m.in. Billa Viola, Chrisa Markera, Michelangela Antonioniego, Stephena Frearsa czy Jeana Roucha, których styl i tematyka – w ocenie Laury Marks – mają cechy międzykulturowe. Jak zauważa Donato Tartaro, Laura Marks nie przypisuje terminowi międzykulturowości dużej wagi konceptualnej, lecz po prostu „używa go do przedstawienia doświadczenia braku ograniczenia i zdefiniowania przez jedną kulturę”⁴⁹.

Celem, jaki sobie stawia badaczka, jest pokazanie, że kulturowa dyslokacja uruchamia poszukiwanie form ekspresji dla doświadczenia konfrontacji własnej pamięci kulturowej z wzorami i uwarunkowaniami tej dominującej. Zdaniem Marks kino międzykulturowe jest nieufne wobec tradycyjnej wizualności kina głównego nurtu i próbuje przedstawiać obrazy pamięci, przełamując konwencjonalne ograniczenia medium. Konsekwentnie interesuje ją, w jaki sposób reprezentowana jest w filmach pamięć kulturowa połączona ze zmysłami, które nie są w oczywisty sposób związane z medium audiowizualnym: dotykem, smakiem i zapachem.

Tak określony obszar prowadzi do głównej tezy książki, mówiącej o haptycznej wizualności kina międzykulturowego. Zapleczem myślowym dla tej idei – obok teorii Aloisa Riegla – są poglądy Gillesa Deleuze’a. Po pierwsze, dokonana przez Gillesa Deleuze’a i Félixą Guattariego wykładnia dla rozróżnienia haptyczności i optyczności jako estetycznej opozycji gładkiego – przestrzeni koczowniczej, i żłobionego – przestrzeni osiadłej⁵⁰. Po drugie, zaproponowany przez Gillesa Deleuze’a w *Kinie* podział tradycji filmowej na obraz-ruch i obraz-czas, którego Laura Marks używa w misji nobilitowania często niszowych i marginalizowanych produkcji kina międzykulturowego⁵¹. Z jednej strony mamy bowiem kino głównego nurtu, oferujące deleuzjański obraz-ruch, z czytelnymi schematami sensoryczno-motorycznymi, logicznym

⁴⁹ D. Totaro, *Book Reviews: The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, “Canadian Journal of Film Studies” 2001, t. 10, nr 1, s. 106.

⁵⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Kapitalizm i schizofrenia...*, op. cit., s. 286; zob.: L.U. Marks, *The Skin...*, op. cit., s. 162-164.

⁵¹ Zob. G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.

następstwem przyczyn i skutków oraz z iluzją kompletności formy narracyjnej. Wizualność optyczna – w kategoriach Riegla będzie to obraz optyczny – zakłada, że wszystkie zasoby, które są niezbędne do bycia kompletnym, samowystarczalnym i czytelnym, są dostępne w obrazie. Natomiast kino międzykulturowe – podobnie jak europejskie kino modernistyczne – wpisuje się w kategorię obrazu-czasu, z lukami w przyczynowości, nieracjonalnymi powiązaniami montażowymi i załamaniem koherencji systemu sensomotorycznego. Te obrazy są „mniej kompletne”, wymagając od widza wykorzystania zasobów własnej pamięci i wyobraźni, aby je uzupełnić. Obraz haptyczny zmusza widza do kontemplowania go w jego materialnej obecności, zamiast wciągania w narrację⁵². Jak zauważa Donato Totaro, Laura Marks nadaje temu rozróżnieniu wymiar polityczny, uznając, że oficjalna historia i dominujące formy narracyjne petryfikują wiedzę i pamięć z użyciem zmysłu wzroku i słuchu, podczas gdy wiedza i pamięć, które nie są zakodowane za pomocą środków audialnych lub wizualnych, mogą wymknąć się oficjalnej historii, w której działa kino międzykulturowe⁵³.

Laura Marks sięga także do filozofii Henriego Bergsona, do jego rozumienia pamięci i percepcji, przedstawionego w *Materii i pamięci*, by dowodzić, że pamięć ucieleśnia się w zmysłach, a percepcja jest warunkiem zarówno rzeczywistości zewnętrznej, jak i naszej indywidualnej świadomości. Jednocześnie argumentuje również, że pamięć i percepcja są warunkowane kulturowo. Oznacza to, że jednym z celów projektu jest odnajdywanie kultury w doświadczeniach cielesnych⁵⁴. Wyjaśnia to też sens tytułu, o którym we wstępie można przeczytać:

Tytuł tej książki, *The Skin of Film* (*Skóra filmu*), stanowi metaforę podkreślającą sposób, w jaki film oznacza poprzez swoją materialność, poprzez kontakt między postrzegającym a przedstawianym obiektem. Sugeruje on również, że samo widzenie może być dotykowe, tak jakbyśmy dotykali filmu oczami: *nazywam to wizualnością haptyczną*. Wreszcie, myślenie o filmie jako o skórze uznaje efekt cyrkulacji dzieła wśród różnych odbiorców, z których każdy naznacza je

⁵² Zob. L.U. Marks, *The Skin...*, op. cit., s. 163.

⁵³ Zob. D. Totaro, *Book Reviews...*, op. cit., s. 108-109.

⁵⁴ Zob. L.U. Marks, *The Skin...*, op. cit., s. XIV i 162; zob.: H. Bergson, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, tłum. Wł. Filewicz, Kraków 2021.

swoją obecnością. Tytuł ma polemicznie sugerować, że film (i wideo) mogą być postrzegane jako wrażliwe i przewodzące, jak skóra⁵⁵.

Wychodząc od rozumienia percepcji haptycznej jako połączenia funkcji dotykowych, kinestetycznych i propriocepcyjnych, Laura Marks stwierdza, że w wizualności haptycznej same oczy funkcjonują jak zmysł dotyku, co w odbiorze skutkuje angażowaniem w większym stopniu naszej cielesności niż ma to miejsce w przypadku widzialności optycznej. Jak zaznacza badaczka:

[...] myślenie o kinie jako haptycznym jest tylko krokiem w kierunku rozważenia sposobów, w jakie kino odwołuje się do ciała jako całości. Różnica między wizualnością haptyczną a optyczną jest kwestią stopnia. W większości procesów widzenia zaangażowane są oba rodzaje wizualności, w dialektycznym ruchu od dalekiego do bliskiego. Rzecz jasna potrzebujemy obu rodzajów wizualności: trudno jest uważnie przyjrzeć się skórze kochanka za pomocą wzroku optycznego; trudno jest prowadzić samochód za pomocą wzroku haptycznego⁵⁶.

W mikroanalizach filmów Marks wyjaśnia na przykładach, z pomocą jakich środków formalnych i stylistycznych wprowadzana jest do filmów wizualność haptyczna: ziarnistość obrazu, zmiany ostrości, efekty synestetyczne, niedoświetlenie i prześwietlenie obrazu, formaty obrazu w rodzaju Pixelvision, użycie ekstremalnych zbliżeń i naprzemienne korzystanie z rejestracji wideo i filmowej, wreszcie – druk optyczny i zadrapania emulsji⁵⁷. Demonstrowane przez Laurę Marks przykłady naprowadzają Donato Tataro na analogię z malarstwem: „można pomyśleć o malarstwie impresjonistycznym i postimpresjonistycznym jako o kinie haptycznym, a o malarstwie realistycznym z XIX wieku jako o kinie optycznym”⁵⁸.

Tak konstytuowana haptyczność stwarza możliwości reprezentowania w kinie – czy wężiej, w filmach – zmysłowej organizacji danej kultury, nazywanej przez badaczkę *sensorium* kulturowym. Uznaje ona, że w zrozumieniu kina może pomóc bardziej uważne spojrzenie na film jako na kultywację kulturowej pamięci zmysłowej, a na jego odbiór jako na doświadczenie wielozmysłowe⁵⁹.

⁵⁵ L.U. Marks, *The Skin...*, op. cit., s. XI-XII.

⁵⁶ Ibidem, s. 163.

⁵⁷ Zob. ibidem, s. 172-176.

⁵⁸ D. Tataro, *Book Reviews...*, op. cit. s. 108.

⁵⁹ Zob. L.U. Marks, *The Skin...*, op. cit., s. 195-196 i 206-209.

Warto zauważyć w tym momencie, że Marks nie postuluje obalenia „okulocentryzmu” i zastąpienia wizualności „dotykiem”, lecz uważne badanie złożoności zmysłów w doświadczeniu estetycznym.

Jeden z jej wniosków dotyczy erotycznej natury obrazów haptycznych: „Przez bliską interakcję z obrazem, na tyle bliską, że figura i tło zlewają się ze sobą, widz zrzeka się własnego poczucia odrębności od obrazu – nie po to, by go poznać, ale po to, by poddać się jego pragnieniu”⁶⁰. Do tej idei powróciła w swojej kolejnej książce, stanowiącej zbiór esejów na temat sztuki wideo, filmów eksperymentalnych i krytyki filmowej. W *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* pierwszy rozdział – *Video Haptics and Erotics* – przedstawia teorię wizualności haptycznej i percepcji haptycznej oraz założenia metodologiczne krytyki filmowej, natomiast kolejnych 12 esejów stanowi przykład uprawiania krytyki haptycznej.

W tym pierwszym rozdziale, nawiązując do opisu „gładkiej przestrzeni” Deleuze’a i Guattariego w *Tysiącu plateau*, doprecyzowała zaproponowane w *The Skin of the Film* rozumienie haptyczności:

W wizualności haptycznej same oczy funkcjonują jak narządy dotyku. Wizualność haptyczna, termin przeciwstawiany wizualności optycznej, czerpie z innych form doświadczenia zmysłowego, głównie dotyku i kinestetyki. Ponieważ wizualność haptyczna czerpie z innych zmysłów, ciało widza jest bardziej zaangażowane w proces widzenia niż w przypadku wizualności optycznej. Różnica między wizualnością haptyczną i optyczną jest jednak kwestią stopnia. W większości procesów widzenia zaangażowane są oba, w dialektycznym ruchu od dalekiego do bliskiego, od wyłącznie optycznego do wielozmysłowego⁶¹.

Wdzięcznymi przykładami są dla niej eksperymentalne realizacje wideo, w których ziarnisty obraz o niskim kontraście, z możliwością elektronicznej i cyfrowej obróbki, sprawia wrażenie teksturowej powierzchni, po której nasz wzrok błądzi, zatrzymując się czasami na czymś, ale tak naprawdę nie skupiając się, a jedynie sprawiając, że zaczynamy się zastanawiać, co widzimy. Filmy fabularne Atoma Egoyana, filmy eksperymentalne Mike’a Hoolbooma, Phila Solomona czy Peggy Ahsweh dostarczają haptycznych doznań, na przemian

⁶⁰ Ibidem, s. 183.

⁶¹ L.U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis/London 2002, s. 2-3; zob. też: G. Deleuze, F. Guattari, *Kapitalizm i schizofrenia...*, op. cit., s. 223-225.

wciągając w dezorientującą bliskość i pozwalając rozpoznać obrazy. Ta ciągła oscylacja jest przedmiotem pożądania, ponieważ prawdziwy erotyzm polega na ciągłym przechodzeniu od kontroli do rezygnacji, od bycia dawcą do bycia odbiorcą, na przepływie między haptycznym i optycznym trybem widzenia.

Podążając tym tropem, Laura Marks zamierza przywrócić przepływ między tym, co haptyczne i tym, co optyczne, czego obecnie brakuje w kulturze, a co możliwe jest za sprawą postulowanej przez nią krytyki haptycznej, opartej – jak to określa – na erotyzmie. W miejsce bezcielesnego, dokonywanego z dystansu procesu zawłaszczania za pomocą widzenia optycznego, które nastawione jest na przeniknięcie dzieła i jego „zinterpretowanie”, Marks postuluje relację erotyczną, opartą na wrażliwym dotyku, na przyłgnięciu i na poruszaniu się po powierzchni obiektu. Jak zauważa, „nie ma potrzeby interpretowania, tylko rozwijania i zwiększania powierzchni doświadczenia”⁶².

W tym ostatnim stwierdzeniu widać podobieństwo z argumentacją Susan Sontag w eseju *Przeciw interpretacji*, w którym opowiada się za powrotem do wrażliwego i bezpośredniego doświadczenia, a przeciw agresywnym systemom hermeneutycznym, które są dogmatyczne, a w skrajnych przypadkach uprawiana w ich duchu praktyka interpretacyjna staje się „reakcyjna, bezczelna, tchórzliwa i dławiąca”⁶³. W kontekście postulatu krytyki haptycznej znamieny jest postulat zamykający esej Sontag: „Nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki”⁶⁴.

Jak zauważa Dene Grigar w recenzji książki Marks, idea włączenia percepcji wielozmysłowej w służbę rozumienia sztuki wpisuje się w strategię teorii feministycznej, poprzez usunięcie krytyka z antagonistycznej relacji z przedmiotem uwagi, odrzucenie języka przemocy i sprzeciw wobec uprzedmiotowienia podmiotu⁶⁵.

Na koniec warto zauważyć, że strategia Laury Marks ma charakter wywrotowy, by nie powiedzieć, że subwersywny wobec źródłowej koncepcji. Alois Riegl w swojej teorii sztuki zakładał teleologiczny rozwój od form haptycznych,

⁶² Ibidem., s. XI; zob. też s. XIII-XIV.

⁶³ S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, tłum. D. Żukowski, [w:] eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2023, s. 16.

⁶⁴ Ibidem, s. 26.

⁶⁵ Zob. D. Grigar, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media (review)*, „Leonardo” 2003, t. 36, nr 4, s. 331.

bazujących na doświadczaniu z bliska obiektywnej materialności artefaktu, do form optycznych, wykorzystujących subiektywne cechy punktu widzenia, doświadczanych z refleksyjnego dystansu i prowadzących do iluzjonistycznego przedstawiania przestrzeni. Natomiast Laura Marks w związku z predylekcją do zajmowania się kinem „niszowym” – filmem międzykulturowym czy eksperymentalnymi formami wideo – odwraca w trybie wartościującym porządek określony przez wiedeńskiego historyka sztuki. Optyczna wizualność z tworzeniem perspektywicznej iluzji przestrzeni i zapraszaniem do identyfikacji z figurami przedstawienia oznacza dla niej regres. Opiera się bowiem na alienującym dystansie między widzem a obrazem. Opowiada się za obrazem haptycznym, ponieważ obraz może być postrzegany w swojej materialnej naturze, a nie w funkcji reprezentacyjnej i narracyjnej. Co więcej, w odbiorze wywołuje postawę aktywną i uczestniczącą: „Wizualność haptyczna wymaga od widza pracy, aby ukonstytuować obraz, wydobyć go z latencji. [...] Widz ma za zadanie wypełnić luki w obrazie, wejść w interakcję ze śladami, jakie pozostawia obraz”⁶⁶. Jak zatem się okazuje, dobrze ugruntowane przez pomysłodawcę pojęcie, mające duży potencjał eksplanacyjny, ma – jak w duchu Mieke Bal można zauważyć – status metaforyczny i może wędrować między poszczególnymi dyscyplinami i teoriami, mając niekiedy, mimo pokrewieństwa, sens i wartość odmienną⁶⁷.

Bibliografia

- Arystoteles, *O częściach zwierząt*, tłum. P. Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.
- Bal Mieke, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.
- Bałus Wojciech, *Dotykanie wzrokiem. O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce*, „Konteksty” 2019, nr 4, s. 202-207.
- Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
- Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)*, [w:] idem, *Gesammelte Schriften I - 2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, s. 435-469.
- Berenson Bernard, *The Florentine Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, New York, 1906.

⁶⁶ L.U. Marks, *The Skin...*, op. cit., s. 183.

⁶⁷ Zob.: M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 18-48.

- Bergson Henri, *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, tłum. Wł. Filewicz, Wyd. Vis-à-Vis Etiuda, Kraków 2021.
- Berkeley George, *Próba stworzenia nowej teorii widzenia i inne eseje filozoficzne*, tłum. pod kier. A. Grzelińskiego, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2011.
- Böhringer Hannes, *Avantgarde – Geschichten einer Metapher*, „Archiv für Begriffsgeschichte” 1978, t. 22, nr 1, s. 90-114.
- Burch Noël, *Building a Haptic Space*, [w:] idem, *Life to those Shadows*, trans. Ben Brewster, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1990, s. 162-185.
- Dalle Vacche Angela, *Introduction: Unexplored Connections in a New Territory*, [w:] *Classical Film Theory and Art History*, ed. eadem, Rutgers University Press, New Brunswick 2003.
- Deleuze Gilles, *Kino: 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kapitalizm i schizofrenia II: Tysiąc plateau*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Dessoir Max, *Über den Hautsinn*, „Archiv für Anatomie, Physiologie, Physiologische Abteilung” 1892, s. 175-339.
- Garrington Abbie, *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013.
- Gombrich Ernst, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, tłum. J. Zarański, PIW, Warszawa 1981.
- Grigar Dene, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media (review)*, „Leonardo” 2003, t. 36, nr 4, s. 330-331.
- Herder Johann Gottfried, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Hartknoch, Riga 1778.
- Hildebrand Adolf von, *Problem formy w sztukach plastycznych*, tłum. T. Zatorski, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- Husain Gabriela, Forde Thompson William, Schellenberg E. Glenn, *Effects of Musical Tempo and Mode on Arousal, Mood, and Spatial Abilities*, „Music Perception: An Interdisciplinary Journal” 2002, t. 20, nr 2, s. 151-171.
- Kirschall Sonja, *The Haptic Image Revisited – Zu den ungenutzten Potenzialen eines vielgenutzten Konzeptes*, „FFK – Journal Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium” 2017, nr 2, s. 47-64.
- Lant Antonia, *Haptical Cinema*, „October” 1995, t. 74, s. 45-73.
- Mach Ernst, *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Verlag von J.A. Barth, Leipzig 1906.
- Marks Laura U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke University Press, Durham/London 2000.
- Marks Laura U., *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002.
- Miczka Tadeusz, *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994.
- Pallasmaa Juhani, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Fundacja Instytut Architektury, Kraków 2012.

- Pierer Heinrich August, *Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit oder neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, Verlagsbuchhandlung von H.A. Pierer, Altenburg 1863.
- Platon, *Hippiasz Większy*, [w:] idem, *Hippiasz Mniejszy Hippiasz Większy Ion*, tłum. W. Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958.
- Prange Regine, *Konjunkturen des Optischen. Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne*, [w:] Alois Riegl *Revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption / Contribution to the Opus and its Reception*, ed. P. Noever, A. Rosenauer, G. Vasold, Verlag OeAW, Wien 2010.
- Riegl Alois, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmervölkern*, Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1901.
- Riegl Alois, *Spätromisch oder orientalisch?*, "Beilage zur Allgemeinen Zeitung", 23.04. 1902, nr 93, s. 153-156 i 162-165.
- Smolińska Marta, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2020.
- Sontag Susan, *Przeciw interpretacji*, tłum. D. Żukowski, [w:] eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Karakter, Kraków 2023.
- Totaro Donato, *Book Reviews: The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, "Canadian Journal of Film Studies" 2001, t. 10, nr 1, s. 106-109.
- Vasold Georg, „Das Erlebnis des Sehens”. *Zum Begriff der Haptik im Wiener Fin de Siècle*, "Maske und Kothurn" 2016, t. 62, nr 2-3, s. 46-70.
- Vischer Robert, *Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*, Hermann Gredner, Leipzig 1873.
- Wilke Tobias, *Tacti(ca)lity Reclaimed: Benjamin's Medium, the Avant-Garde, and the Politics of the Senses*, "Grey Room" 2010, nr 39, s. 39-56.

Źródła internetowe

- Arystoteles, *O duszy*, edycja komputerowa: www.zrodla.historyczne.prv.pl,2003 (dostęp 14.12.2023).
- Marinetti Filippo Tommaso, *Akt założycielski I manifest futuryzmu*, <http://hamlet.edu.pl/marinetti-futuryzm> (dostęp 31.10.2023).
- Marinetti Filippo Tommaso, *Il Tattilismo. Manifesto Futurista*, https://archive.org/details/f.t.-marinetti-il-tattilismo.-manifesto-futurista-1921_202205/mode/2up (dostęp 31.10.2023).

Haptyczność jako wędrujące pojęcie humanistyki

Na przełomie XIX i XX wieku Alois Riegl zaproponował rozróżnienie haptycznego i optycznego odbioru dzieła sztuki, co często jest uznawane za początek nowoczesnej teorii sztuki. Artykuł przedstawia tradycję debaty estetycznej i filozoficznej na temat zaangażowania różnych zmysłów w recepcję sztuki przed Rieglem, z uwzględnieniem rozważań m.in. Alberta von Hildebranda, Roberta Vischera i Ernsta Macha. Dalej, na przykładzie eseju Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* oraz

prac Laury U. Marks z przełomu XX i XXI wieku pokazane zostaje, w jaki sposób koncepcja Aloisa Riegla umożliwia rozpoznawanie nowych trybów funkcjonowania sztuki, w tym przede wszystkim sztuki awangardowej, z perspektywy estetyki modernistycznej. Przegląd koncepcji teoretycznych ujawnia, że dobrze ugruntowane rozróżnienie haptyczności i optyczności z upływem czasu i w zależności od kontekstu kulturowego może zmieniać swój sens i pole odniesienia.

Słowa kluczowe: percepcja haptyczna, eksploracja taktylna, doświadczenie wielozmysłowe, transformacja apercpcji

Haptics as a Travelling Concept in the Humanities

At the turn of the 20th century, Alois Riegl proposed a distinction between haptical and optical reception of a work of art, which is often considered the beginning of modern art theory. The article presents the aesthetic and philosophical tradition on the involvement of the various senses in the reception of art before Riegl, taking into account the considerations of Albert von Hildebrand, Robert Vischer and Ernst Mach, among others. Further, using Walter Benjamin's essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" and the works of Laura U. Marx from the turn of the twentieth and twenty-first centuries, it is shown how Alois Riegl's concept enables the recognition of new modes of functioning of art, especially avant-garde art, from the perspective of modernist aesthetics. A review of theoretical concepts reveals that the well-established distinction between haptics and optics can change its meaning and field of reference over time and depending on the cultural context.

Keywords: haptic perception, tactical exploration, multi-sensory experience, apperception transformation

Data przesłania tekstu: 2.03.2025

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 14.04.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 20.04.2025

