

Najdotkliwszy ze zmysłów? Taktylność w tekstach kultury

The Most Sensitive of Senses? Tactility in Culture Texts

Weronika Lipszyc

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: w.lipszyc@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0001-6210-9018

Abstract

The article recognizes the problem of broadly understood touch in contact with the culture text and proposes a typology of touch evoked by a work of art. It indicates the presence of direct and indirect haptics, multisensory of the impression of touch (i.e., the haptic nature of the reception of works created under various semiotic systems) and the most important problems related to the tactility of culture texts: complex subjective relations and possible transgressions.

Keywords

touch, haptics, tactility, cultural text, work of art

„Dotyk” należy do najkrótszych haseł zawartych w *Ikonologii* Ripy: „Kobieta z obnażonym lewym ramieniem, na którym trzyma Sokoła zaciskającego na nim szpony. Koło siebie na ziemi ma żółwia”¹. Ripa nie objaśnia ku pożytkowi czytelnika, jak często czyni, znaczenia opisanej personifikacji. O ile łatwo zrozumieć, że sokole szpony symbolizują moc i raniący wymiar dotyku, trudniej rozszyfrować obecność żółwia – czy zostaje tu przywołany z powodu twardości i faktury skorupy, którą można percypować dotykiem? Czy chodzi o powolność jego działania i kontemplacyjny charakter doznań?

¹ Cesare Ripa, *Ikonologia*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS 2009, s. 242.

Z zagadkowością opisu Ripy współgra dzisiejszy stan świadomości dotyczący tego zmysłu. Zarówno nasza wiedza, jak i słownictwo związane z dotykiem są ubogie², nieprecyzyjne, bywa odbierane jako kontrowersyjne. Dotykowi (często nieoddzielnemu od ruchu), przyznaje się moc transgresji, także w obszarze struktur tekstowych. Jak zauważyła Anna Burzyńska, teoretyzowanie zmysłu dotyku ma „zdolność »rozchwiewania«, wstrząsania czy »wprawiania w drganie« wszelkich skostniałych struktur”³. Jeśli jednak tak się dzieje, to dlatego, że z dotykiem wiążą się liczne zakazy, trudno zaś o wypracowanie akceptowalnych praktyk – także w obszarze sztuki.

Emocje wzbudzone przez problemy haptyczności wiążą się niewątpliwie z tym, że w kulturze europejskiej zmysły hierarchizowano ze względu na wyobrażony udział władz umysłowych i cielesnych w ich działaniu – wzrok i słuch często uważane były za wyższe, ponieważ odbywały się bez kontaktu poznającego podmiotu z inną osobą czy przedmiotem. Dotyk to niewątpliwie najbardziej cielesny ze zmysłów, ponieważ wymaga bezpośredniego zetknięcia z obcym ciałem czy artefaktem. Zależnie od oceny roli pierwiastka cielesnego i intelektualnego w doświadczeniu świata byłby więc zmysłem najbardziej prymitywnym i zwierzęcym, najniższym, lub też pozwalającym na integrację władz umysłowych i zmysłowych, scalającym podmiot i łączącym go ze światem zewnętrznym. Warto dodać, że – choć zazwyczaj sobie tego nie uświadomiamy – dotyk jest częścią każdego doświadczenia sensualnego: w każdym z nich fale lub cząstki dotykają naszego ciała, nawet jeśli są to fale akustyczne lub promieniowanie elektromagnetyczne. Na uwagę zasługuje również wymiennosc pól doświadczeń na poziomie neuronalnym sprawiająca, że każdy rodzaj percepcji zmysłowej można wiązać z wywoływaniem doznań haptycznych.

Anna Pajdzińska w artykule *Wrażenia zmysłowe jako podstawa metafor językowych* zauważa wyraźny związek między poszczególnymi zmysłami i rodzajem konceptualizowanych przez nie zjawisk niefizycznych: „Wzrok funduje jednostki z domen: wiedzy, kontroli i wzorowania się; słuch – wiedzy i posłuszeństwa, **dotyk – szeroko rozumianego kontaktu**, smak – aktów sądzenia, węch – wnioskowania”⁴. Dotykanie ustanawia zatem kontakt, który jednak trudno poddać oglądowi i ocenie, nie wykraczając poza doznanie haptyczne (skoro wiedza i smak ulokowane są w innych zmysłach). Stanowi to znaczący problem również w ocenie dzieła sztuki. Warto tu dodać, że grecki czasownik *háptein* („przymocować”, „wiązać”) przywołuje zarówno dotyk w sensie dosłownym⁵, jak i rozumiany metaforycznie, co ułatwia integrację tych dwóch rodzajów poznania, ale i pomylenie ich.

² W szczególności w porównaniu z obfitością określeń dotyczących wzroku, a nawet słuchu.

³ Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS 2013, s. 12.

⁴ Anna Pajdzińska, *Wrażenia zmysłowe jako podstawa metafor językowych*, „Etnolingwistyka” 1996, nr 8, s. 113. Podkreślenie – W.L.

⁵ Por. taktylny od łac. *tactus* – „dotyk”, od *tangere* „dotykać”.

Obserwowany współcześnie w sztuce zwrot ku taktylności⁶ nie unieważnia wskazanej wyżej ambiwalencji związanej z dotykiem; gorącze haptycznej towarzyszy taktylofobia⁷. Epifaniczna siła dotyku wiąże się być może z tym, że podstawowym modusem w stosunku do sfery dotykowej jest zakaz⁸ – stąd euforyczne czy transgresyjne znaczenie tego doświadczenia. Dążenie do interaktywności i zamazywanie granic w komunikacji literackiej i artystycznej można odczytywać jako świadectwo głębokiej nieufności wobec reprezentacji i praktyk medialnych, reguł organizujących pole literackie czy pole sztuki, opartych przede wszystkim na zmysłach wzroku i dotyku. Łebkowska jako przyczynę afirmacji dotyku wskazuje zwrot ku cielesności⁹ – stąd być może nieufność wobec oddalających, wirtualizujących doświadczenie doznań wizualnych i audialnych. Odbiorca odrzuca rolę widza w ramach społeczeństwa spektaklu, pytanie jednak, czy społeczeństwo interaktywności ma mu do zaoferowania coś więcej, czy dotykać to rzeczywiście doświadczać mocniej czy prawdziwiej lub odzyskiwać możliwość działania.¹⁰

Taktylność – próba typologii

W definiowaniu haptyczności dzieła sztuki pojawia się pytanie, czy brać pod uwagę jedynie prace, których można doświadczać przy pomocy zmysłu dotyku, czy również takie, które dotyk tematyzują czy przywołują. Marta Smolińska formułuje szeroką definicję haptyczności, obejmującą obie te możliwości, zakłada przy tym, że nie

⁶ Zob. Anna Łebkowska, *Afirmacja dotyku w dyskursie współczesności*, w: *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. Anna Łebkowska, Łukasz Wróblewski, Patrycja Badyśiak, Kraków: Zakład Wydawniczy »NOMOS« 2016.

⁷ Agnieszka Janiak, *Obszary reaktywacji dotyku we współczesnej kulturze – terapia, komunikacja, edukacja*, w: *W kulturze dotyku?...*, s. 133–134.

⁸ Zakaz związany z dotykiem dotyczyć może osób – uznawanych za święte czy wyżej postawione, ale też nieczystych, pochodzących z niższych kast czy seksualnie niedostępnych (związek dotyku z seksualnością to jedno z ważnych źródeł omawianego tabu). Przedmioty święte podlegają ochronie przed dotykiem, lub, przeciwnie, dotknięcie ich może mieć cudowne skutki (relikwie). Naturalna skłonność małych dzieci do chwywania i dotykania przedmiotów jest bardzo intensywnie ograniczana w procesie socjalizacji: „nie dotykaj!” wydaje się nakazem słyszczym jeszcze częściej niż „nie gap się!” czy „nie podsłuchuj!”. Dotknięcie drugiej osoby lub należącego do niej przedmiotu oznacza wejście w dystans intymny i przy braku przyzwolenia odbierane jest jako inwazyjne i agresywne. Charakterystyczne dla kultury zachodniej dyscyplinowanie ciała kojarzone jest głównie ze wzrokiem, ale sfera haptyczna podlega mu chyba w jeszcze większym stopniu.

⁹ Zob. Anna Łebkowska, *Afirmacja dotyku w dyskursie współczesności*, s. 13.

¹⁰ Na temat cielesnej obecności jako szansy na społeczną zmianę pisze Judith Butler: zob. Judith Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. Joanna Bednarek, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2016.

ma jednej haptyczności, lecz wiele, ponieważ „każde dzieło sztuki uruchamia swoją sprawczość, by w interakcji z odbiorcą lub swoim własnym twórcą generować różne rodzaje dotyku, w tym również te *quasi* transcendentalne. (...) Ponadto haptyczność (...) może wiązać się zarówno z modalnością widzenia, jak i z bezpośrednim dotykiem realizacji artystycznych”¹¹.

Podejmując próby nakreślenia typologii dotyku w tekstach kultury wskazać należy zarówno na sytuacje, w których nawiązany zostaje taktylny kontakt z dziełem, jak i takie, w których doświadczenie dotyku jest nieobecne, ale przywołane zostają wrażenia haptyczne. Odwołując się tu do koncepcji obrazowości bezpośredniej i pośredniej w literaturze można mówić o haptyczności bezpośredniej jako zdolności tekstu kultury do wywoływania bogatych i wyrazistych przedstawień haptycznych u odbiorcy (przy czym semiotyczność tego tekstu nie miałaby tu znaczenia). Do takich przedstawień można by zaliczyć opis literacki, ewokujący wrażenia taktylne, jak i dzieła pozwalające na faktyczne doznanie dotyku. Haptyczność pośrednia zaś byłaby takim użyciem znaków haptyczności (przy możliwym różnym ich pochodzeniu znakowym), które reinterpreteruje i przekształca ustalone znaczenia i pozwala ukazać od niespodziewanej strony rzeczy czy zjawiska, do których odnosi się dzieło – przykłady takich zabiegów wskazane zostaną w dalszej części tekstu.

Można więc wstępnie wyróżnić kilka możliwych sytuacji związanych z haptycznym wymiarem tekstu sztuki:

- przywołanie taktylności, zachodzące wobec nieobecności dotyku – dotyczyć może dzieł tworzonych w ramach każdego systemu semiotycznego (w ramach różnych sztuk i gatunków będzie miało różne znaczenie, np. w rzeźbie cyfrowej jest właściwie nieodzowne);
- dzieło wywołuje chęć dotknięcia przedstawionego obiektu¹² lub rozumianego po Ingardenowsku malowidła (chodzi tu o fizyczny aspekt dzieła sztuki, niezależnie od medium)¹³;
- obecność taktylności – tekst kultury zachęca odbiorcę do bezpośredniego kontaktu i przewiduje go jako domyślny tryb odbioru lub ten kontakt inicjuje i wymusza.

¹¹ Marta Smolińska, *(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku – uwagi kurator-ki wystawy*, w: *W kulturze dotyku?...*, s. 68.

¹² Dobrym przykładem jest puchaty *Zajac* (1502) Albrechta Dürera.

¹³ Chęć dotknięcia jest często i silnie ewokowana przez rzeźby i instalacje, a więc dzieła sztuki o charakterze przestrzennym, gdzie dystans między reprezentowanym obiektem (np. postacią ludzką), a fizycznym nośnikiem jest zdecydowanie mniejszy niż w literaturze czy malarstwie. Jeśli chodzi o malarstwo, wyjątek stanowiłoby to, w którym wyraźnie widoczna jest faktura, zob. np. Jacek Jarczewski, *Struktury haptyczne* (2016). Zob. też Jacek Jarczewski, *Materia haptyczna*, w: idem, *dotknięcia sztuk/touches of art*, red. Anita Wincencjusz-Patyna, wydanie pierwsze, Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu 2023.

Dzieło sztuki – *(Nie) dotykaj!*

Wspomniany wyżej zakaz dotyku w kulturze zachodniej bardzo mocno aktualizuje się w sytuacji kontaktu z dziełami sztuki – regulaminy, obecność personelu, nadzór kamer, linie narysowane na podłodze oraz zamykanie dzieł sztuki w gablotach i za szybą to tylko niektóre z narzędzi, przy pomocy których ów zakaz jest egzekwowany przez instytucje wystawiennicze. To zmysł wzroku, zdecydowanie rzadziej także słuchu ma zapewniać kontakt odbiorcy z dziełem. O ile w przypadku części obiektów ta ostrożność służy ochronie ich materialnej integralności, zakaz – związany, jak można się domyślać, z *quasi* sakralną aurą dzieła sztuki – odnosi się również do rzeźby, która raczej nie jest narażona na zniszczenie wskutek dotknięcia¹⁴. Taktylność wiąże się tu z jeszcze jednym paradoksem – jedną z przyczyn, dla których ceni się oryginał dzieła sztuki jest fakt, że wyszedł on bezpośrednio spod ręki artysty, a więc dzieło ma być medium dającym możliwość kontaktu z twórcą. Zakaz dotyku dzieła, które właśnie dzięki bezpośredniemu kontaktowi z twórcą jest cenne, przywołuje na myśl wykluczenia związane z przedmiotami kultu.

Współcześnie jednak twórcy i kuratorzy niekiedy starają się znieść nałożone na obiekty artystyczne tabu, tworząc dzieła przeznaczone do dotykania. Za przykład służyć może wystawa *(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku*, odbywająca się w roku 2015 w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu. Jej celem było (jak czytamy na stronie instytucji):

wyodrębnienie, pokazanie i sproblematyzowanie niedostrzegalnego dotąd nurtu haptycznej sztuki polskiej; dzieła haptyczne podważają (...) ustalone reguły odbioru sztuki i „uruchamiają” cielesność percepcji. Odwołują się do doświadczeń naszych ciał pokrytych skórą, która jawi się jako główny „organ” dotyku. Jest to często sztuka zmysłowa – dotyk szczególnie wabia wszak formy cielesne i organiczne – którą odbieramy intuicyjnie i emocjonalnie, czując ją bardziej w „brzuchu” niż w „głowie”. Ponadto odbiorcy są zaproszeni albo do realnego dotykania eksponatów, albo do wyobrażania sobie owego dotykania, co zdecydowanie różni się od kontemplacji wzrokiem, związanej z zachowaniem dystansu.¹⁵

Ekspozycja składała się z części, w której zgromadzono obiekty do dotykania, którą kuratorka, Marta Smolińska, w tekście zawierającym komentarz do wystawy określa jako „plac zabaw” (!) oraz obiektów mających, bez bezpośredniego kontaktu, uruchamiać szeroko rozumiane doświadczenie haptyczności. Smolińska tak opisuje wydarzenia z wernisażu, 10.04.2015:

¹⁴ Na temat inicjatyw związanych z ekspozycjami, z którymi zapoznać się można przy pomocy dotyku (chodzi przede wszystkim o wystawy skierowane do odbiorców niewidzących): Irma Kozina, „Widziane rękoma” – kwestia dotyku w sztukach plastycznych, w: *W przestrzeni dotyku*, red. Jacek Kurek, Krzysztof Maliszewski, Chorzów: Miejski Dom Kultury „Batory” w Chorzowie 2009, s. 97.

¹⁵ Zob. *(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku*, <https://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/wystawa-nwystawa-nie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-rokuie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-roku-4090/> [dostęp 11.09.2025].

Przyzwolenie dotykania dzieł w instytucji wystawienniczej wyzwoliło w odbiorcach temperamety, które przeszły nie tylko moje najśmielsze oczekiwania jako kuratorki, lecz również samych artystek i artystów – mimo że prezentowane prace były przecież intencjonalnie przeznaczone do dotykania. Na skórzanym króliku Basi Bańdy, którego należało wedle zaleceń artystki po prostu obejmować, odbiorcy siadali i kładli się gremialnie, by wreszcie porzucić przewróconego zwierzaka na podłodze. (...) Podobnie brutalnie potraktowane zostały *Przytulanki* Iwony Demko, których tytuły subtelnie sugerowały, jak należy się wobec nich zachować: *Przytul mnie*, *Kołysz mnie*, *Dotknij mnie* czy *Obejmij mnie*. Różowe polarowe obiekty były dosiadanane przez kilka osób jednocześnie i traktowane jak huśtawki. Z kolei *Uwikłane* autorstwa tej samej artystki zostały rozplątane i porzucone mimo instrukcji, że po rozwikłaniu należy je z powrotem uwikłać. Odbiorcy fotografowali się z pojedynczymi różowymi postaciami, po czym rzucali je na posadzkę, ignorując ideę pracy. Z różowej miękkiej wagi *Sheela-na-gig* chciano wyrwać tajemniczą zawartość. *Obiekt w posiadaniu* Aleksandry Ska był obejmowany z taką intensywnością, że od pionu odchyliły się trzony wszystkich trzech kolumn, wykonanych z pianki z pamięcią dotyku. *Kozła* Ska próbowano natomiast dosiadać i boksowano jego wymiona, zamiast wsunąć rękę w przeznaczony do tego otwór. Drewniane *Protezy* Damiana Reniszyna – wbrew instrukcji, jak z nimi postępować – traktowano z własną fantazją, np. wchodząc do środka jednego z obiektów w butach na szpilkach lub turlając go po sali wraz z jednym z odbiorców w środku.

Obsługa CSW była bezradna w obliczu szalejącego tłumu, a artyści i artystki oraz ja jako kuratorka wydawaliśmy się bliscy zawału.¹⁶

W dalszej części tekstu Smolińska wskazuje na ambiwalencję sztuki haptycznej przeznaczonej do dotykania: przyzwolenie na dotykanie ma mieć wymiar krytyczny wobec instytucji wystawienniczych i narzuconego przez nie dystansu między odbiorcą a dziełem, ale okazuje się też niebezpieczne dla samych obiektów. W wyniku opisanych wydarzeń część dzieł została przeniesiona z „placu zabaw” do części, w której obowiązywała reguła „nie dotykaj!”. Autorka wspomina również, że poza wernisażem odbiorcy posłusznie stosowali się do reguł i instrukcji, wykazując raczej nieśmiałość i zahamowanie w związku z dotykiem obiektów, więc może owego dnia zadziałała psychologia tłumu. Intrygujące jest określenie tej strefy ekspozycji jako „placu zabaw” – najwyraźniej organizatorzy chcieli umożliwić zwiedzającym wyzwolenie się od narzuconych przez socjalizację ograniczeń w haptycznym doświadczaniu świata, zdaje się jednak, że nie doszaczowali skali tej zmiany. Klasyfikowanie dotyku jako zmysłu niebezpiecznego zdaje się mieć tu potwierdzenie – uchylenie zakazu dotykania wyzwoliło zachowania przemocowe. Podobnie było w przypadku pracy Mariny Abramović *Rytm 0* z 1974 roku, kiedy artystka przez 6 godzin wystawiała się na działania publiczności przy pomocy 72 przedmiotów – działania widzów, początkowo mało inwazyjne, przeradzały się stopniowo w przemoc wobec usytuowanej w roli obiektu manipulacji artystki¹⁷.

Te dwa przykłady wskazują na niebezpieczeństwo sztuki o charakterze interaktywnym związane z tym, że odbiorca niekoniecznie musi podążać za logiką sugero-

¹⁶ Marta Smolińska, „(Nie) dotykaj!...”, op. cit., s. 70. Zob. też relację z wystawy autorstwa Marty Lisok – wobec przedstawionej przez Smolińską apokalipsy podczas wernisażu łatwiej zrozumieć opisywany tu rygor, jakiemu poddana została ekspozycja. Marta Lisok, *A jednak nie dotykaj!*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5900-a-jednak-nie-dotykaj.html> [dostęp 11.09.2025].

¹⁷ Komentarz artystki: <https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ> [dostęp 11.09.2025].

waną przez twórcę czy kuratora, niekoniecznie musi grać według narzucanych reguł. Celem dotyku może być jedynie odczucie obiektu, kontakt z nim, koncentrujący się na powierzchni przedmiotu. Ten rodzaj dotyku można określić jako kontemplacyjny: celem jest doświadczenie doznania zmysłowego, poszerzenie percepcji dzięki kontaktowi i zapoznanie się z haptyczną specyfiką dzieła. Taki właśnie rodzaj działania mieli na myśli twórcy i twórczynie wspomnianej wystawy w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej, jednak zachowanie odbiorców w dniu wernisaż świadczyło o tym, że uchylenie zakazu dotykania zrozumieli oni jako pozwolenie na dowolne manipulacje dostępnymi obiektami, manipulacje, w których silnie obecny był nie tylko wymiar taktylny, ale i kinetyczny (np. ujeżdżanie i przemieszczanie obiektów). Brak tabu rozumiany został jako pozwolenie na całkowicie zawładnięcie dziełami i dowolne ich użycie, a nawet zużycie czy zniszczenie, cele organizatorów były jednak inne. Wydaje się więc, że mimo zwróceniu się ku cielesności i prób odkrycia nowych wymiarów dotyku wiele aspektów haptyczności budzi obawy i nie przystaje do realiów funkcjonowania instytucji wystawienniczych, które nastawione są na kumulację i konserwację obiektów. „Marzenie o wystawie przeznaczonej do zagłaskania aż do destrukcji nie ziszcza się w toruńskim CSW”¹⁸ notuje Marta Lisok. Czy powodem owego braku ziszczenia jest lęk przed pierwotnością dotyku, czy brak stabilnego, uwspólnionego zestawu reguł związanych z haptycznym doświadczeniem dzieł?

Zdarza się również, że to artyści i dzieła dokonują aktów przemocy, której medium bywa dotyk. W działaniu zatytułowanym *Imponderabilia* (1977) Marina Abramović oraz Frank Uwe Laysiepen stanęli nago w wąskim wejściu do galerii. Każda osoba, która chciała dostać się do budynku, musiała przeciskać się między ciałami artystów. Konieczność naruszania tabu dotykania ciała – szczególnie nagiego – obcych osób stawał widzów przed poważnym wyzwaniem. Dotykać może również samo dzieło sztuki, także w sposób niespodziewany dla odbiorcy. Na wystawie Wojtka Pustoły *CUT* w warszawskim Zamku Ujazdowskim¹⁹ poświęconej marmurowi carraryjskiemu jako medium rzeźby jedna z sal galerii wypełniona była zwałami drobnego pyłu marmurowego, który natychmiast osiadał na butach i odzieży odwiedzających to pomieszczenie. Inne wystawione obiekty objęte były niesformułowanym, ale oczywistym zakazem dotyku, jednak tu odpad procesu rzeźbiarskiego przylegał do widza. Sala oddzielona była od reszty ekspozycji kotarą, a i tak ślady drobin pyłu wydostawały się z pomieszczenia, brudząc uporządkowaną przestrzeń wystawy. Podobną relację z odbiorcą nawiązywała praca Dawida Ter-Oganjana *Lep* na wystawie *Angry Birds* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie²⁰. Została ona wytworzona poprzez wylanie na betonową posadzkę galerii coca-coli, w wyniku czego powierzchnia, po której poruszali się widzowie wystawy, była intensywnie lepka – stopień kontaktu zmieniał się podczas trwania ekspozycji, kiedy pewne ścieżki zostały wydeptane przez wcześniejszych zwiedzających.

¹⁸ Marta Lisok, *A jednak nie dotykaj!*, op. cit.

¹⁹ Zob. <https://u-jazdowski.pl/program/wystawy/wojtek-pustola> [dostęp 11.09.2025].

²⁰ Zob. <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/angry-birds> [dostęp 11.09.2025].

Wystawa była więc pułapką na odbierających, aktywnie nawiązującą kontakt i czyniącą nieprzezroczystą zwykłą czynność chodzenia, ale pozwalała także na zapis aktywności widzów. Oba omówione dzieła inicjowały z odbiorcą relację, która mogła być różnie odbierana: jak o pozytywna i poszerzająca horyzont doświadczenia, ale też jako inwazyjna. Prace stanowią ponadto komentarz do sytuacji dzieła sztuki umieszczonego na wystawie, przestrzeni instytucji wystawienniczej i panujących w niej reguł.

Refleksja na temat rodzaju podejmowanego kontaktu – ograniczenie się do dotykania powierzchni obiektu czy zawładnięcie nim stawia pytania o wzajemność nawiązywanej podczas dotyku relacji. Przywoływana wyżej definicja haptyczności pośredniej zakładała jedynie wpływ na odbiorcę, zmianę w jego świadomości. Dzieła Pustoły i Ter-Oganjana zaliczyłabym do haptyczności pośredniej. Mamy tu bowiem do czynienia z takim użyciem znaków haptyczności, które reinterpretuje i przekształca ustalone znaczenia i pozwala ukazać od niespodziewanej strony rzeczy czy zjawiska, do których odnosi się dzieło.

Taktylność dzieła sztuki. Dotyk w przestrzeni pomiędzy

Przywołane wyżej przykłady ukazywały różne rodzaje haptyczności ewokowane przez dzieło sztuki. Znaczącym wyznacznikiem wydaje się obecność lub nieobecność doświadczenia dotyku, ale pojawiają się też istotne pytania o podmiotowość odbiorcy, artysty i dzieła sztuki, granice intymności i wolności, przyznawane zaangażowanym w sytuację osobom, instytucjom i obiektom. Doznania taktylne przywołują dzieła należące do różnych systemów semiotycznych i mediów, i niewątpliwie w ramach każdego z nich wymienić można przykłady ewokujące haptyczność. Współczesną afirmację dotyku można powiązać z obecnością rodzajów sztuki, w których jest on szczególnie istotny: dzieła interaktywne (np. instalacje zapraszające odbiorcę do manipulacji częściami ekspozycji), performans i happening zakładające fizyczną interakcję uczestników czy widzów z przedmiotami lub innymi osobami, body art, liberatura (oraz e-liberatura), dubstep, VR. Co ciekawe, zdecydowana większość form sztuki wymieniona na słynnym wykresie intermedialnym Dicka Higginsa ewokuje wrażenia haptyczne.²¹ Dotyk zdaje się więc sytuować w przestrzeniach, w których dominacja jednego zmysłu ustępuje doświadczeniu multisensorycznemu, kiedy pole sztuki sąsiaduje z rzemiosłem czy codziennym życiem.

Obecne w praktyce artystycznej i refleksji teoretycznej zainteresowanie dotykiem odczytywać można zarówno jako wynikające ze zwrotu ku ciału i performatywności

²¹ Zob. Dick Higgins, *Intermedia*, przeł. Krzysztof Brzeziński, w: idem, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. Piotr Rypson, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2000. Komentarz do założeń Higginsa o intermedialności: Konrad Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2008, zwłaszcza s. 27–39.

docenienie tego najbardziej pierwotnego ze zmysłów, jak i jako wyraz nieufności wobec dyskursów opartych na znacznie szerszej obecnych w kulturze zachodniej zmysłach – przede wszystkim wzroku. Czy więc afirmacja dotyku przyczyni się do odnowienia i wzbogacenia związanej z nim poetyki i uśmierzenia lęku, jakie wzbudza ten rodzaj kontaktu? Czy wystawy haptyczne mają szansę stać się stałym elementem sceny artystycznej, a nie jedynie odmianą od zwykłego trybu wizualnego konsumowania tekstów kultury? Na odpowiedź jest chyba za wcześnie – z jednej strony postępująca remediałtyzacja i wirtualizacja doświadczeń (także tych generowanych w polu sztuki) zdają się nie sprzyjać haptyczności. Z drugiej strony rozwój angażujących dotyk technologii VR może wkrótce uczynić fizyczną obecność (czy wręcz fizyczne istnienie obiektu) zbędnym. Również gwałtownie rozwijająca się świadomość ekologicznych zagrożeń związanych z wytwarzaniem i przechowywaniem kolejnych przedmiotów może wpłynąć na docenienie tych form, które używanie (i zużywanie) dzieła uznawałyby za niosące zysk, nie stratę.

References

- Burzyńska Anna, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS 2013.
- Butler Judith, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. Joanna Bednarek, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2016.
- Chmielecki Konrad, *Estetyka intermedialności*, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2008.
- Higgins Dick, *Intermedia*, przeł. Krzysztof Brzeziński, w: idem, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. Piotr Rypson, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2000.
- Jarczewski Jacek, *Materia haptyczna*, w: idem, *dotknięcia sztuk/touches of art*, red. Anita Wincencjusz-Patyna, wydanie pierwsze, Wrocław: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu 2023.
- Kozina Irma, „Widziane rękoma” – kwestia dotyku w sztukach plastycznych, w: *W przestrzeni dotyku*, red. Jacek Kurek, Krzysztof Maliszewski, Chorzów: Miejski Dom Kultury „Batory” w Chorzowie 2009.
- Lisok Marta, *A jednak nie dotykaj!*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5900-a-jednak-nie-dotykaj.html> [dostęp 11.09.2025].
- Pajdzińska Anna, *Wrażenia zmysłowe jako podstawa metafor językowych*, „Etnolingwistyka” 1996, nr 8.
- Ripa Cesare, *Ikonologia*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS 2009.
- W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. Anna Łebkowska, Łukasz Wróblewski, Patrycja Badysiak, Kraków: Zakład Wydawniczy »NOMOS« 2016.