

Performatywne gry z dotykiem: ambiwalencje sztuki haptycznej

dr hab., prof. UAP, historyczka i krytyczka sztuki; w latach 2003–2014 adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK w Toruniu; od 2014 roku profesorka w Katedrze Teorii Sztuki i Filozofii UAP; stypendystka Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2005, 2006, 2009); stypendystka DAAD na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie (2012); laureatka fellowship w Graduierten Schule für Ost- und Südosteuropastudien an der Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium (2014); laureatka fellowship w Stiftung Hans Arp w Berlinie (2015); członkini AICA; kuratorka wystaw sztuki współczesnej; współorganizatorka międzynarodowej konferencji *Re-Orientierung. Kontexte der Gegenwartskunst in der Türkei und unterwegs* na Ludwig-Maximilians-Universität w Monachium (2015). Ostatnio wydała *Julian Stańczak. Op art i dynamika percepcji* (2014), ponadto jest autorką wielu rozpraw z historii sztuki i tekstów krytycznych, publikowanych m.in. na łamach „*Artium Quaestiones*”, „*Arteonu*”, „*Artluka*”, „*Exit*”.

W czasach renesansu haptyczności, widocznego obecnie w sztuce współczesnej i rozgrywającego się na tle przemian hierarchii zmysłów, artyści proponują odbiorcom wiele dzieł do bezpośredniego dotykania, łamiąc instytucjonalne tabu niedotykalności. Recepcję sztuki haptycznej – idąc za myślą Richarda Schechnera¹ – porównałabym zatem do wielozmysłowej performatywnej gry, przybierającej czasem cechy rytuału, która często przekracza założone przez artystów ramy i staje się rodzajem zbiorowego szaleństwa: karnawałem i transgresją w rozumieniu Rogera Caillois i Georges’a Bataille’a. Aspekt ten wielokrotnie prowadzi z kolei do tego, że twórcy zakazują dotykania dzieł przeznaczonych pierwotnie do bezpośredniej interakcji z odbiorcą, by zapobiec ich zniszczeniu. Co zaskakujące, tą drogą powracamy zatem do tego typu rytualizacji odbioru sztuki, jaki znamy z muzeum-świątyni. Czyżby więc artyści poniekąd stali w tej sytuacji po stronie instytucjonalnego ładu mimo tego, że z założenia chcieli ów ład naruszyć? Sztuka haptyczna niesie więc ze sobą ambiwalencję: gra z jej dotykiem, z jednej strony, satysfakcjonuje artystów, z drugiej zaś – do pewnego stopnia ich przeraża ze względu na nieprzewidywalność zachowań odbiorców i potencjalną destrukcję dzieł.

Jako historyczka i krytyczka sztuki oraz kuratorka, kilka lat temu dałam się owładnąć haptycznej gorączce. Jej efekt stanowiła między innymi wystawa *(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku*, która odbyła się wiosną 2015 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu. Głównym celem wystawy było wyodrębnienie i sprobrematyzowanie niedostrzeganego dotąd nurtu haptycznej sztuki polskiej po

» 1 Porównaj: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006. Według Schechnera: „Performanse [...] przybierają wiele postaci i rodzajów. Trzeba je rozważać jako «szerokie spektrum» lub «kontinuum» ludzkich działań, sięgając od rytuałów, zabaw, sportów, popularnych rozrywek, sztuk wykonawczych (teatr, taniec, muzyka) i wytworów życia codziennego, poprzez role społeczne, zawodowe, płciowe, rasowe i klasowe, aż do uzdrawiania (od szamanizmu do chirurgii), mediów i Internetu”. Ibidem, s. 18.

1945 roku. Historię sztuki tego okresu konstruowano do tej pory przede wszystkim z perspektywy wzrokocentrycznej. Sądzę, że przesunięcie akcentu z wzroku na dotyk – oczywiście bez deprecjonowania tego pierwszego, a nawet w ścisłym z nim związku – narusza obowiązujący obecnie kanon powojennej sztuki polskiej² i podaje w wątpliwość jedyność założeń, zgodnie z którymi go skonstruowano. Sztuka haptyczna jest więc rodzajem Derridiańskiego suplementu, którego pojawienie się w znacznym i znaczącym stopniu rzutuje na dotychczasowe kategoryzacje. W trakcie rytuału dotykania wyraziście ujawnia się krytyczny potencjał haptyczności, aktywizujący perspektywy i dyskursy odmienne od tych dominujących. Teoretyzowanie zmysłu dotyku i pojęcia haptyczności mają jednak „zdolność «rozchwiania» [labilité], wstrząsania czy «wprawiania w drganie» wszelkich skostniałych struktur»³ – jak za Jacques'em Derridą, charakteryzując strategię de(kon)strukcji, ujęła to Anna Burzyńska.

W ramach wystawy pokazane zostały prace artystek i artystów polskich, powstałe od roku 1945 po dzień dzisiejszy. Jako kuratorka, przez pryzmat haptyczności zobaczyłam zarówno realizacje twórców bardzo znanych i uznanych (m.in. Alina Szapocznikow, Erna Rosenstein, Jadwiga Maziarska, Andrzej Pawłowski czy Maria Pinińska-Bereś), jak i młodego (Aleksandra Ska, Iwona Demko, Basia Bańda) oraz najmłodszego pokolenia (Justyna Olszewska, Damian Reniszyn, Beata Szczepaniak). Interesowały mnie wszelkie gatunki sztuki i różne media: od malarstwa, instalacji, obiektów, po wideo. Podział na gatunki nie wydawał mi się w tym kontekście najistotniejszy, ponieważ akcent położyłam na haptyczność nawiedzającą poszczególne dzieła sztuki w związku z materialnością ich medium. Prace pokazane w ramach wystawy w toruńskim CSW eksponowały również rolę wybranego materiału oraz powrót rangi warsztatu. Efekt haptycznej gorączki uzyskują jednak przede wszystkim ci artyści, którzy perfekcyjnie opanowali warsztat i techniki, jakimi się posługują. Fenomen ten poddawałam zatem kuratorskiej refleksji w kontekście *material turn* oraz narastającej obecnie tendencji do postrzegania dzieła sztuki jako materialnego przedmiotu o fizycznych, a nie metafizycznych właściwościach. Jako wspólny mianownik traktowałam niebezpośrednie i bezpośrednie aktywizowanie zmysłu dotyku – a więc nie tylko generowanie wrażeń haptycznych, docierających do nas głównie przez oczy, jak podkreśla Yi-Fu

» 2 Zob.: A.K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Warszawa 1988; A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981; P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999; W. Włodarczyk, *Sztuka polska 1918–2000*, Warszawa 2000; A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.

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

Tuan⁴, lecz również tych niezapśredniczonych i związanych z dotykiem w dosłownym sensie. I te ostatnie będą mnie najbardziej interesować, ponieważ to właśnie rytuał dotykania ujawnił paradoksy i ambiwalencje związane ze sztuką haptyczną.

Haptyczność – co wynika już z tekstów Riegla – może bowiem wiązać się zarówno z modalnością widzenia, jak i z bezpośrednim dotykiem realizacji artystycznych. Ten wiedeński historyk sztuki w przypisie I *Spätromische Kunstindustrie* podkreśla, że kto chce prawdziwie studiować figury egipskie, musi rzeczywiście dotknąć czubkami palców powierzchni reliefów⁵. Obie te perspektywy zawiera w sobie również greckie słowo *haptein* (πρω), od którego pochodzi termin „haptyczny”, oznaczające i dotyk w sensie dosłownym, i dotyk zapśredniczony czy rozumiany metaforycznie. Jak etymologię tego wyrazu wyjaśnia Barbara Baert, oznacza on ogólnie dotykanie i chwywanie, lecz również zbliżanie się, bycie blisko czy dotykanie emocjonalne⁶. Z perspektywy odbiorcy haptyczność jest zawsze subiektywna, co bardzo dobitnie podkreślał już Henry Moore⁷, sugerując, że jeden lubi dotykać powierzchni gładkich, inny zaś szorstkich.

Jako kuratorka spojrzałam na wyselekcjonowane przeze mnie dzieła sztuki także przez pryzmat instytucjonalny oraz kwestię zakazu dotykania dzieł sztuki w muzeach i galeriach. Dotyk uruchomił w tym kontekście swoje krytyczne możliwości i zde(kon)struował ustanowione relacje władzy. Z kolei immanentnie wpisana w dotyk wzajemność, dwukierunkowość oraz chiazmatyczność skłoniły mnie do postawienia pytań o specyfikę haptycznej percepcji i kondycję odbiorcy w relacji z haptycznym dziełem sztuki. Percepcja ta – ogólnie rzecz ujmując – jest z pewnością cielesna, kinestetyczna i – zgodnie z terminologią Richarda Shustermana – somaestetyczna⁸, a także, jak celnie ujął to John Michael Krois⁹, związana ze schematem naszego ciała (*Körperschema*). Może również wiązać się z bólem, nieprzyjemnością czy doznaniem wstrętu, na co zwrócił uwagę już pod koniec XVI wieku Cesare Ripa¹⁰. Jak dokładnie działa jednak tak zwana

» 4 Y.-F. Tuan, *The Pleasure of Touch*, [w:] C. Classen (red.), *The Book of Touch*, Oxford and New York 2005, s. 76.

» 5 A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901, s. 32.

» 6 B. Baert, 'An Odour. A Taste. A Touch. Impossible to Describe': *Noli me tangere and the Senses*, [w:] W. de Boer, C. Göttler (red.), *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, Boston and Leiden 2012, s. 113.

» 7 H. Moore, *Schriften und Skulpturen*, Frankfurt am Main 1959.

» 8 Por.: R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010.

» 9 J.M. Krois, *Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, [w:] idem, *Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin 2011, s. 210–231.

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

haptyczna wyobraźnia¹¹ (*haptic imagination*) w bezpośrednim kontakcie z konkretnym dziełem? Parafrazując pytanie W.J.T. Mitchella¹², w ramach wystawy wysunęłam także kwestie tego, jak dzieła sztuki chcą być dotykane? Jakiego dotyku pragną dla nich z kolei ich twórcy? Jak pragnie je dotykać odbiorca? Okazuje się, że na te pozornie proste pytania często istnieją wykluczające się odpowiedzi, co wskazało na immanentne ambiwalencje sztuki haptycznej.

Moja haptyczna gorączka bowiem sięgnęła apogeum w trakcie wernisza wystawy, gdy do sal ekspozycyjnych wlały się tłumy głodne dotykania dzieł sztuki. W następstwie mojego pomysłu kuratorskiego wystawa już samym tytułem (*Nie*) *dotykaj!*... proponowała zarówno możliwość dotykania, jak i jego zakaz, przesuwając akcent na haptyczność jako modalność widzenia. W nawiązaniu do podwójnego znaczenia słowa *haptein*, konotującego nie tylko dotykanie bezpośrednio, lecz również metaforyczne, a także do teorii Riegla, w której haptyczność, obok dominującej modalności widzenia, to również sugestia rzeczywistego dotykania, podzieliłam przestrzeń ekspozycji na dwie części: plac zabaw z pracami przeznaczonymi do dotykania (prace Basi Bańdy, Iwony Demko, Andrzeja Pawłowskiego, Damiana Reniszyna i Aleksandry Ska) oraz strefę zdecydowanie większą od pierwszej, w której dotyk realny był zabroniony, a dominowało uczucie, jakby się dotykało.

Przyzwolenie dotykania dzieł w instytucji wystawienniczej wyzwoliło w odbiorcach temperamenty, które przeszły nie tylko moje najśmielsze oczekiwania, lecz również samych artystek i artystów – mimo że prezentowane prace były przecież intencjonalnie i programowo przeznaczone do dotykania. Niewątpliwie ma zatem rację Elias Canetti, który w *Masie i władzy* podkreśla, że tylko w tłumie tracimy lęk przed dotykiem¹³. Pisarz ma na myśli przede wszystkim kontakt z ciałem drugiego człowieka, ja jednak sugerowałabym rozszerzenie tej myśli także na dotykanie dzieł sztuki.

Na skórzanym króliku Bańdy, którego należało wedle zaleceń artystki po prostu obejmować, odbiorcy siadali i kładli się gremialnie, by wreszcie porzucić przewróconego zwierzaka na podłodze. Niestety nie wszystkie te sytuacje udało się uchwycić na zdjęciach. Podobnie brutalnie potraktowane zostały *Przytulanki* 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* tej samej

artystki zostały rozplątane i porzucone mimo instrukcji, że po rozwikłaniu należy je z powrotem zaplątać. 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 wedle własnego uznania, na przykład wchodziło do jednego z obiektów w butach na szpilkach lub turlano go po sali wraz z jednym z widzów w środku.

Obsługa CSW była bezradna w obliczu szalejącego tłumu, a artyści i ja wydawali się bliscy zawału. W sali ekspozycyjnej odbywał się karnawał – przekraczanie obowiązującego na co dzień w tej instytucji zakazu dotykania i łamanie tabu.

Sytuacja ta zwróciła moją uwagę na ambiwalencję sztuki haptycznej przeznaczonej do bezpośredniego dotykania: z jednej strony, przyzwolenie na dotykanie ma mieć wymiar krytyczny wobec instytucji wystawienicznych oraz dotychczasowej zdystansowanej relacji odbiorcy i dzieła, z drugiej zaś – okazało się to niebezpieczne dla wystawionych realizacji. Jaką funkcję powinna pełnić instrukcja przygotowana przez twórców? Na ile jej status wpływa na ograniczenie poczucia wolności, z jakim stereotypowo, i jednak dość powierzchownie, kojarzymy możliwość dotykania dzieł w galeriach? A może jedyna opcja, jaka rysuje się dla sztuki haptycznej do bezpośredniego dotykania, to zakładane z góry zniszczenie dzieła? Autorki i autorzy prac wystawionych w obrębie placu zabaw do dziś wspominają wernisaż w toruńskim CSW jako doświadczenie traumy. Dla mnie jako kuratorki istotny był wniosek, że rodzaju dotyku, jakiego oczekują twórcy w relacji do ich dzieł, nie da się zaprogramować. Pozbawiony kontroli odbiorca zastosuje własny, odmienny styl dotykania, niezgodny z towarzyszącą obiektowi instrukcją lub oczekiwaniami artystów. Gra z dotykiem może zatem wymykać się spod kontroli i nie przebiegać wedle z góry założonego programu.

Rozwydrzeniu odbiorców sprzyjała też sytuacja bycia w tłumie i wernisażowe szaleństwo, w ramach którego – analogicznie do karnawału opisywanego przez Rogera Cailloisa – doszło do rodzaju transgresji. W kolejnych dniach wystawy, kiedy odbiorcy pojawiali się pojedynczo lub w małych grupach, nie tylko grzecznie stosowali się oni do instrukcji pozostawionych przez artystów i sugestii osób pilnujących ekspozycji, ale nawet ujawniali swego rodzaju zahamowania przed dotykiem. Grupowa gra z dotykiem wyzwalała zatem zupełnie inne zachowania niż indywidual-

» 11 Pojęcie haptycznej wyobraźni za: J.E. Jung, *The Tactile and the Visionary: Notes on the Place of Sculpture in the Medieval Religious Imagination*, [w:] C. Hourihane (red.), *Looking Beyond. Vision, Dreams and Insights in Medieval Art and History*, Princeton 2010, s. 224.

» 12 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawić, życie i miłość obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

» 13 E. Canetti, *Masa i władza*, przeł. E. Borg i M. Przybyłowska, Warszawa 1996, s. 16.

ne dotykane dzieła sztuki. Podobne wrażenia odnieśli prekursorzy sztuki haptycznej przeznaczonej do bezpośredniego dotykania, Robert Morris i Franz West, którzy na początku lat 70. ubiegłego wieku zaproponowali obiekty do interakcji z odbiorcami¹⁴. Wystawę Morrisa w Tate Modern po kilku dniach zamknięto, a obiekty *Passtücke* Westa zostały w większości zniszczone. Dyrektor Tate Modern uznał zachowania odbiorców za niebezpieczne, ponadto sporządzono spis drobnych wypadków. Z listów kuratora do Morrisa wynika jednak, że zaprotestowała obsługa galerii, nie będąca w stanie znieść publiczności, która krzyczy, skacze, wspina się na dzieła. Część prac została zniszczona, a instytucja zgodziła się odbudować tylko te z nich, które nie stanowiły zagrożenia. Policja wymagała zmiany warunków ekspozycji i zatrudnienia strażników, a wymogi te były z kolei wbrew idei pokazu. Gdy w 2009 roku odtworzono wystawę Morrisa w Hali Turbin, towarzyszyły jej starannie przygotowane instrukcje, do których odbiorcy posłusznie się dostosowali. Czy zreplikowano zatem ideę amerykańskiego artysty, czy tylko obiekty wystawione przez niego po raz pierwszy w 1971 roku? Czy tak okiełznany dotyk nadal ma potencjał krytyczny wobec instytucji? A może to kolejny sygnał, że każda sztuka, nawet najbardziej wywrotowa w swoim zamyśle, da się w końcu zinstytucjonalizować?

W ramach wystawy toruńskiej – jednak już w części, w której dotyk był definiowany jako modalność widzenia – zaprezentowane zostały również prace Aleksandry Ska oraz Basi Bańdy, pierwotnie przeznaczone do bezpośredniego dotykania. Po doświadczeniach z poprzednich prezentacji, podczas których realizacje doznały uszczerbku, artystki zdecydowały jednak o przesunięciu ich ze sfery dotyku bezpośredniego do zapośredniczonego przez wzrok – to, moim zdaniem, kolejny symptom ambiwalencji sztuki haptycznej.

Dlaczego nie udało mi się dotąd na polskiej scenie artystycznej znaleźć pracy, która byłaby przeznaczona do dotykania, a jej twórca z góry założyłby możliwość zniszczenia? Czy pępowina między dziełem a artystą jest aż tak silna, że nie może zostać zerwana w trakcie rytuału dotykania go przez odbiorcę? Dlaczego twórca pozostaje kontrolerem dotyku i pragnie – w sensie dosłownym i w przenośni – patrzeć dotykającym na ręce czy być kapłanem rytualnego kontaktu z własną realizacją?

W kontekście podobnych zagadnień interesujący wydaje się wykonany w technice kolażu dyptyk Ewy Kuryluk z 1967 roku pod tytułem *Zagłaszcz mnie*. Artystka, zainspirowana ideą *combine painting* Roberta Rauschenberga, którego obrazy widziała w Wenecji w 1964 roku, tworzy własne realizacje, wprowadzając do nich trójwymiarowe elementy przeznaczone do dotykania i głaskania. W wypadku kolaży są to dwa ptaki, żółty i czerwony, oba przywiezione przez ojca artystki z Chin.

Kolaże stanowią połączenie malowanych olejem na płótnie martwych natur oraz litografii przedstawiających nagie kobiece ciała, prawdopodobnie autoportrety artystki – to właśnie na owych aktach w obu „skrzydłach” dyptyku czerwoną nitką przytwierdzone są ptaki. Sfragmentaryzowane ciała łączą się z sylwetkami ptaków w zaskakujące, hybrydalne całości. Ich nagość jest częściowo skrywana, a – paradoksalnie – jednocześnie tym silniej eksponowana. Widzimy kobiety-ptaki: rajsko kolorowe, delikatne, pociągające, egzotycznie piękne, wyeksponowane do podziwiania niczym cenne przedmioty. Stopienie tych dwóch elementów w jedność oraz forma trybu rozkazującego, zastosowana w tytule *Zagłaszcz mnie*, uruchamiają erotyczny wymiar dyptyku. Ptaki stają się w tym kontekście „fetyszami dotyku” – pośredniczą pomiędzy dłońmi odbiorcy a nagością przedstawionych ciał. Jest w tym zestawieniu oraz nakazie zagłaskania coś niepokojącego, a może nawet pachnącego nutą perwersji. Indywidualny rytuał erotyczny zatem ma się rozegrać w publicznej przestrzeni galerii.

Wydaje się, że artystka wzywa do przeżycia swego rodzaju doświadczenia wewnętrznego, podczas którego – zgodnie z opisami Bataille’a – oczy wywrócone do wewnątrz umożliwiają materialne połączenie spojrzenia z dotykiem¹⁵. Z kolei – aby proces ten mógł zajść – autor *Historii erotyzmu* postuluje potrzebę dotyku, czyli realnego i intensywnego odczuwania – niezbywalne pragnienie kontaktu: „człowiek zaspokoić mógłby satysfakcjonująco tylko w tym, co intymizuje w sposób nie zastępczy, lecz realny, mianowicie w odczuciu cielesnym”¹⁶. W kontakcie z kolażami Kuryluk odbiorca intymizuje w realny sposób. Zaproszony do dotykania, musi zebrać się na odwagę i przełamać dystans pomiędzy sobą a dziełem sztuki, rezygnując z jakże bezpiecznej kontemplacji z dystansu. Ponadto owa Bataille’owska intymizacja zachodzi we wnętrzu instytucji wystawieniowych, w których nie można uzyskać komfortu związanego z poczuciem prywatności. Prace Kuryluk stawiają zatem odbiorców w nietypowej sytuacji napięcia, rozgrywającego się pomiędzy intymizacją a utartymi konwencjami percypowania sztuki. Ponadto erotyzacja dotyku zostaje również pokazana jako wyraźnie naruszająca Kantowski topos bezcelowości sztuki.

Tytuł *Zagłaszcz mnie* odczytuję także jako prowokację. Nie chodzi bowiem o proces niewinnego głaskania, lecz o zagłaskanie, czyli *de facto* zniewolenie i/lub uśmiercenie poprzez zbyt intensywną czy długotrwałą pieśczęotę. Czujemy tę sztukę zdecydowanie bardziej w trzewiach niż w głowie. Poruszamy się od pieśczęoty do destrukcji, uwalniając swoją cielesność i dając się na tej transgresji przyłapać. Granica między delikatnym dotykiem a agresją okazuje się wyjątkowo cienka.

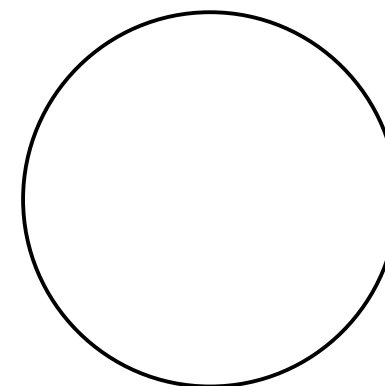
» 15 G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 53 i nast.

» 16 K. Matuszewski, *Dotyk*, [w:] idem, *Georges Bataille – inwokacje ztratry*, Łódź 2006, s. 149–152.

» 14 F. Candlin, *Art, museums and touch*, Manchester and New York 2010, s. 167–180.

Mamy więc do czynienia z podwójnie subwersywną naturą dotyku: zarówno jako zmysłu, który obnaża, jak łatwy do przekroczenia jest próg pomiędzy czułością a agresją, jak i zmysłu, który programowo wręcz działa przeciw estetycznej kontemplacji.

Jak podkreśla Edmund de Waal: „Dotyk mówi to, co trzeba wiedzieć [o dotykanym przedmiocie], ale przede wszystkim mówi o Tobie samym”¹⁷. Jako kuratorka wystawy *(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku* dostrzegam w sztuce haptycznej, przeznaczonej do bezpośredniego dotykania, swego rodzaju aporię i pozostaję z wciąż otwartym pytaniem, czy kielznać grę z dotykiem instrukcjami, czy – przeciwnie – stawiać na dotyk totalnie wyzwolony? A może – paradoksalnie – to właśnie dotyk zapośredniczony, po Rieglowsku rozumiany jako modalność widzenia, silniej stymuluje haptyczną wyobraźnię, uruchamiając w nas bardziej frapujące doznania niż dotykanie bezpośrednie? ●



» 17 E. de Waal, *Zając o bursztynowych oczach. Historia wielkiej rodziny zamknięta w małym przedmiocie*, przeł. E. Jasińska, Wołowiec 2013, s. 66.