

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Mariusz Burdek

Przestrzeń optyczna, przestrzeń sensualna
praca doktorska pod kierunkiem prof. Mariusza Białeckiego

Gdańsk 2018

Wstęp

„Artysta (...) musi przyswoić sobie całą kulturę od jej początków i tworzyć ją na nowo, mówić tak, jak mówił pierwszy człowiek, malować tak, jak gdyby jeszcze nikt nigdy nie malował. (...) Dlatego tworzy swe dzieło tak, jak człowiek wypowiadający swe pierwsze słowo, nie wiedząc czy będzie ono czymś innym niż krzyk, czy zdoła oderwać się od biegu życia jednostkowego, w którym się zrodziło, i przedstawiać niezależne istnienie sensu zrozumiałego dla tego życia w przyszłości (...) Odwraca się od rozumu już istniejącego, do którego ograniczają się „ludzie kulturalni” , i odwołuje do rozumu, który ogarnąłby swe własne zaczątki (...) Można dowieść prawdziwości jakiejś nowej teorii fizyki, ponieważ jej sens lub idea związana jest poprzez obliczenia z miarami, należącymi do domeny wspólnej wszystkim ludziom. (...) Artysta, filozof, musi nie tylko stworzyć i wyrazić ideę, lecz także rozbudzić doświadczenia, które zakorzenią ją w innych umysłach. Udane dzieło sztuki ma tajemniczą moc wyjaśniania samego siebie.”¹

Słowa francuskiego filozofa Merleau-Ponty'ego mogą stać się mottem wszelkiej twórczości. Pisane są w odniesieniu do malarstwa i postawy Paula Cézanne'a, jednak niosą uniwersalny przekaz ideowy. Istota ludzka, jej świadomość, istnieje zanurzona w świecie, w przestrzeni duchowej, ale przede wszystkim w tej doświadczalnej, która wydaje się być podstawą całego pojmowania. Przyroda, inni ludzie, wreszcie przedmioty będące wytworem cywilizacji nieustannie otaczają człowieka, wpływając na niego czy tego chce, czy nie.

Natura obdarzyła nas skomplikowanym systemem nerwowym, powiązanim z różnymi wyspecjalizowanymi receptorami. Dzięki tym przekąźnikom możemy doświadczać, chłonąć otoczenie poprzez wrażenia. Percepcja daje nam więc możliwość aktywnego uczestniczenia w ekosystemie, w jakim przyszło nam żyć. Ten pakiet czujników, w który wyposażony jest każdy nowo narodzony obywatel świata, pozwala w zadziwiający sposób go poznawać, dalej nazywać, aż wreszcie twórczo w stosunku do niego reagować. To drzwi do ewolucji homo sapiens, rozwoju kultury, sztuki i całej znanej nam cywilizacji. Cywilizacji, którą tworzą pokolenia jednostek żyjących w społeczności, doświadczających, uczących się i komunikujących. Każda z tych jednostek rodzi się jednak czysta i gotowa do eksploracji świata a dopiero z biegiem lat nabiera doświadczenia i wiedzy, by stać się aktywną częścią zbiorowej tkanki. Ponieważ jednak jednostka urodziła się z sobie tylko właściwym zestrojeniem zmysłów, to jednocześnie nieustannie ma

¹ Migasiński J., *Merleau-Ponty*, seria *Myśli i Ludzie*, Warszawa 1995, s. 170-171, przekład z *Wątpienie Cezanne'a*

głębokie poczucie odrębności. Ta zindywidualizowana relacyjność jest zjawiskiem tak powszechnym, jak niezmiernie ciekawym i odznaczającym się intensywnie w przestrzeni artystycznej.

O trwaniu w fizycznym świecie i świadomym w nim byciu Merleau-Ponty pisze wielokrotnie w swoich dziełach:

„Percepcja nie jest wiedzą o świecie, nie jest nawet aktem, zamierzonym zajęciem jakiegoś stanowiska; jest tłem wszystkich naszych działań, które ją zakładają. Świat nie jest przedmiotem, którego prawa konstytucyjne byłyby mi znane; jest naturalnym otoczeniem oraz polem wszystkich moich myśli i wszystkich uprzytomnionych percepcji. Prawda zamieszkuje nie tylko w „człowieku wewnętrznym”, a raczej człowiek wewnętrzny w ogóle nie istnieje, człowiek należy do świata i w świecie siebie poznaje. Gdy powracam do siebie samego, porzuciwszy dogmatyzm zdrowego rozsądku albo dogmatyzm nauki, znajduję bynajmniej nie źródło prawdy wewnętrznej, lecz podmiot podległy światu.”²

Myśli francuskiego filozofa na temat złożonej relacji jednostki ze światem korespondują z zamysłem moich prac oraz niniejszego opracowania, którego celem jest podkreślenie, że percepcja w biologicznym rozumieniu jest nierozdzielna z wrażliwością i świadomością umysłu czy Ducha. Implementując te spostrzeżenia na pole sztuki możemy założyć, że świadome używanie konkretnych środków oddziałujących na zmysły odbiorcy w formie artystycznego przekazu ma potencjał bezpośredniego wpływania na kondycję psychiczną widza.

Nasz aparat poznawczy jest nie tylko źródłem wiedzy o świecie, ale również bazą wszelkiego porozumienia. Ma wpływ na każdy produkt ludzkiego działania, a w szczególności w sferze sztuki. Percepcja pozwala na wielopłaszczyznowe doświadczenie w kilku wymiarach, którego nie sposób byłoby przełożyć na liniowy komunikat, nie tracąc na gęstości wrażenia.

Współczesna komunikacja opiera się o szybką wymianę informacji, głównie wizualnej. Rzeczywiście z biologicznego punktu widzenia to właśnie wzrok jest najczulszym i najdalej sięgającym ze zmysłów, ale jednocześnie stanowi tylko jedną ze specjalizacji największego organu ciała, jakim jest skóra.³ Jest zatem tylko częścią percepcji, na którą składa się wiele innych receptorów. Co więcej, słuch, dotyk, smak, węch i propriocepcja ewoluowały jeszcze przed wzrokiem i pełnią kluczową rolę w odczuwaniu rzeczywistości.⁴ Dostarczają one najmocniejszych wrażeń, zapisując się ze wzmożoną siłą w pamięci. Nie zastanawiamy się nad tym fenomenem do

2 Migasiński J., dzieło cytowane, s. 104.

3 Pallasmaa J., *Oczy Skóry*, tłum. Choptiany M., Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 15.

4 Hall E.T., *Ukryty wymiar*, tłum. Hołówka T., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 71.

czasu, gdy stracimy jakiś element układanki zmysłowej.

Opracowanie to ma zwrócić uwagę czytelnika na kategoryczną wagę naszego aparatu poznawczego w stosunku do funkcjonowania w społeczeństwie i kulturze w różnych jego aspektach. Ma podkreślić istotę zmysłu haptycznego, kinestetycznego, zmysłów chemicznych, uważanych przez wieki za marginalne, a wręcz wstydlive w naszej „zachodniej cywilizacji oka”⁵. Chciałbym skupić się na zmysłach i wadze, jaką im przypisywano w różnych czasach i kulturach, żeby przywołać wagę naszej sensoryki w życiu społeczności, powstaniu kultur i egzystencji jednostkowej. Opisuca całościową strukturę percepcji, będę próbował przypomnieć o wpływie wszystkich sensorów czuciowych na obraz świata oraz na reakcję twórczą umysłu poprzez ciało. W dalszych rozdziałach będę analizował bogate spektrum percepcyjne ludzkiego ciała oraz postaram się prześledzić różne punkty widzenia na ten problem. Przeanalizuję problem również z perspektywy filozofii, socjologii, zobaczę wreszcie jak ogromny wpływ ma nasza sensoryka na tworzenie sztuki. Pisać będę o wpływie odczuwania bodźców zewnętrznych na reakcje i proces formowania świadomości. Poddam analizie proces powstawania reprezentacji obrazowej umysłu i jej odkształcenia⁶, które wpływają na fakt, że ludzie postrzegają świat tak odmiennie na podstawie fizjonomicznych receptorów, ale będę także zastawiać się nad wpływem na percepcję filtrów kultury, religii, światopoglądu czy pewnych stanów chorobowych.

W przestrzeni sztuki indywidualność percepcyjna jest podstawą, na której artysta formuluje komunikaty. Sztuka może być zatem uważana za rodzaj przekaźnika. Jest alternatywnym językiem, którego początki wiążą się z początkami ludzkości gdzieś w jaskiniach Lascaux. Spośród wszystkich dziedzin sztuki być może to rzeźba poprzez swoją przestrzenność i namacalność najsilniej wchodzi w interakcję z widzem. Rzeźba wywołująca dialog, nacechowana socjologiczno-kulturową treścią jest w stanie wyrazić więcej niż komunikat słowny, ponieważ może oddziaływać bezpośrednio na percepcję. Jest wrażeniowa.

Kolejno poruszane konteksty w niniejszej pracy nie wyczerpują zagadnień w pełni, gdyż są to często przestrzenie drobiazgowych analiz, które nie muszą być tak szczegółowo rozpatrywane w przypadku obranego tematu. Niniejsza praca ma być wyznaczeniem ścieżki interpretacyjnej dla powstałych dzieł rzeźbiarskich, będących próbą rozwiązania problemu przedefiniowania obszaru percepcyjnego w dziele artystycznym. Zaprezentowane tutaj treści są próbą zbadania tematu przestrzeni zmysłowych w różnych kontekstach oraz zestawienia motywów, które inspirowały mnie do stworzenia dzieł rzeźbiarskich. Interaktywność dzieł artystycznych, o których mowa, jest determinowana fascynacją neurologiczno-psychologiczną specyfiką człowieka,

5 Pallasmaa J., dzieło cytowane, s. 22-25.

6 Hall E.T., dzieło cytowane, s. 98.

jego percepcją jako bezpośrednią drogą konfrontacji i komunikacji z otoczeniem.

Byt w świecie cielesnym. Fizjologia, filozofia i socjologia

Otwierając oczy, widzimy wokół kolory, przedmioty, całe codzienne środowisko. Wydaje się to naturalne. Nie myślimy o skomplikowanych procesach, jakie zachodzą w tej chwili w naszym mózgu. Jednak już pierwsi filozofowie uważali, że nie sposób byłoby dostrzegać tego, co na zewnątrz, gdyby zmysły nie posiadały swoich wewnętrznych reprezentacji tego świata. Obecnie znamy dobrze ich lokalizacje w mózgu. Badania nad percepcją dowiodły istnienia skomplikowanych procesów, do których dochodzi w nieustannie pracującym systemie nerwowym. Empiryzm Hume'a, Berkeleya czy Locke'a zakładał, że świat przedmiotów jest bezpośrednio związany z postrzeganiem, więc jest ono wiarygodne⁷. Nauka współczesna dowodzi jednak, że zmysły nie są nieomyślne i często dostarczają nam fałszywych, zniekształconych odczuć, że żyjemy w dużym stopniu w świecie iluzji. Istnieje wiele eksperymentów dowodzących naszej podatności na zniekształcenie odbioru.⁸ Wzrok czy słuch dość łatwo jest zmanipulować. Dla przykładu, gdyby wziąć do rąk dwa przedmioty o różnej wielkości ale o identycznej wadze, ten mniejszy będzie przy próbie oszacowania wydawał się dużo cięższy.⁹ Przez wieki sądzono, że obserwacje są bezpośrednią pochodną wrażeń. Obecnie uważa się, że to informacja zakodowana w aktywności nerwów jest punktem wyjścia spostrzeżenia. Moc doznania zależna jest natomiast od intensywności „potencjału czynnościowego” przebiegającego wzdłuż nerwów. Intensywność doznania w połączeniu z wiedzą zakodowaną w mózgu daje to, co postrzegamy.¹⁰ Nadal nie ma jednak jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, dlaczego właściwie doznajemy wrażeń.

Rozwój wiedzy na temat funkcjonowania mózgu i percepcji rodzi nowe pytania o poczucie świadomości istnienia. Wciąż toczą się spory o to, czy spostrzeżenia i zachowanie dziedziczymy, czy jednak kluczową rolę pełni fakt intensywnej nauki od pierwszych dni. Nie ulega jednak wątpliwości, że noworodki mają mocno wyspecjalizowane neurony do odbioru konkretnych zjawisk, a dziecięce mózgi zachowują dużą plastyczność w pierwszych latach życia.

7 Popkin R.H., Stroll A., *Filozofia*, tłum. Przyłębski A., Karłowski Leśniewski J.N., Zysk i S-ka, Poznań 1994, s. 346-374.

8 Gregory R.L., Colman A.M., *Czucie i percepcja*, Zysk i S-ka 2002, s. 21-27.

9 Tamże, s. 7-10.

10 Tamże, s. 7-10.

Jak zaznaczyliśmy wcześniej, pojmowanie przez nas rzeczywistości to wynik pracy całego zespołu sensorów w naszym organizmie. Te mocno wyspecjalizowane jednostki reagują we wzajemnej zależności. Co prawda mają odrębne jednostki reprezentacji w mózgu, ale informacja z różnych współdziałających zmysłów wpływa na pełen obraz doświadczenia. Co więcej, poprzez pamięć wrażeń jeden zmysł może sprowokować do reakcji innej na zasadzie skojarzenia.

Nasza cielesna sensoryka okazuje się nadal nieodkrytym terytorium. Możemy sobie wyobrazić, że od pierwszych chwil uświadomienia sobie przez ludzkość faktu istnienia w przestrzeni rozmyślano nad tym zjawiskiem. Spojrzenie na temat zmysłów w ostatnich dekadach ulega pewnym transformacjom. Dzięki nowym badaniom niezaprzeczalna dotąd w naszej kulturze drabina wartościująca zmysły może ulec przewartościowaniu.

Tradycja badania zmysłów jest długa i ma swój początek w starożytnych cywilizacjach Dalekiego Wschodu. Trafiała ona i do zachodniej cywilizacji, a Platon i Arystoteles swoimi pismami zapoczątkowali zachodnią tradycję myślenia o świadomości człowieka i jego odczuwaniu. Problem działania i przydatności ludzkich kanałów poznawczych stał się nie lada problemem dla pierwszych kapłanów chrześcijańskiego kościoła, którzy starali się poskromić cielesne odczuwanie, uznając je za szatańską stronę istnienia. Dopiero humaniści epoki odrodzenia spojrzeli na ten temat od strony empiryzmu i racjonalizmu. XIX wiek Alain Corbin określa jako „wiek hiperestezji” czyli zbiorowej nadwrażliwości, okres przeczulonych artystów.¹¹ Eksperymentowali oni z narkotykami, granicami bólu, zastanawiali się nad synestetycznym łączeniem wrażeń zmysłowych. W XX wieku nastąpiło wielkie szaleństwo cywilizacyjne wpływające na zmysły hałasem miast, fabryk, mnogością obrazów. Wpływało to ze zwielokrotnioną siłą na reakcje środowiska artystycznego. Wreszcie ostatnie dziesięciolecie wprowadziły nas w świat wirtualny. W tym czasie zauważalny jest jednak również zwrot w kierunku fascynacji sensoryczną stroną człowieczeństwa. To w końcu zmysły określają nasze nieprzekraczalne miejsce we wszechświecie. William Blake opisuje ten rodzaj niemocy tymi słowami:

„Skąd wiesz czy nie jest każdy Ptak, który swą drogę tnie powierzchnią,
Światem rozkoszy nieobjętym, co więźnie w zamysłach twoich pięciu?”¹²

Historia badań nad zmysłami sięga 1500 r. p.n.e. W tekście indyjskich Wed znajdują się wzmianki o zmysłach jako o całości, formułowane są czasowniki określające dotykanie, jednak nie ma opisów odczuć wrażeń z nim związanych.¹³ Pisma medyczne starożytnych Indii z okresu ok.

11 Sendyka R., *Antropologia zmysłów*, Autoportret 3, Kraków 2011, s. 20.

12 Blake W., *Kaprys pamiętny*, w: *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, tłum. Juszcak W., Kraków 2001, s. 131.

13 Sendyka R., dzieło cytowane, s. 21.

350-600 r. n.e. pozwalają na pewną rekonstrukcję ówczesnej koncepcji fizjologii ciała. Opis powstania świata określa również siłę, istotę duchową wpływającą na pięć zmysłów poznania, jak również pięć zmysłów odpowiadającym działaniu, na przykład chodzenie i mówienie. Pięć pierwiastków, czyli drewno, ogień, ziemia, metal, woda, skorelowanych z kierunkami wschód, zachód, południe, północ i centrum oraz organami (język, oczy, usta, nos, uszy) opisywanych było w tekstach chińskich z czasów dynastii Zhou (1122-255 r. p.n.e.). Wyszczególniono tam również pięć smaków, zapachów, pięć organów wewnętrznych i części ciała.¹⁴

Europejska kultura przypisuje początki rozważań na ten temat Platonowi. Uznał on zmysły za narzędzie duszy w swym dialogu *Teajtet*. Wcześniej jednak podobne opinie wyrażali Ksenofanes czy Pitagoras, Demokryt zaś wyliczył pięć sposobów poznania. Dialog Platona *Timaios*, odnoszący się do natury wszechświata i człowieka, w semantyczny sposób opisuje zmysły, dotyk jednak zostaje tam pominięty, gdyż nie został przypisany do żadnego organu.¹⁵ Już od tego czasu zmysł haptyczny jest w naszej kulturze dyskryminowany. Platon uważał odczucia dotykowe, ból czy wrażliwość na temperaturę jedynie za rodzaj zakłóceń nawiedzających ciało. To on przypieczętował znaczenie wzroku jako zmysłu dominującego w naszej kulturze, utrzymujące się przez kolejne setki lat. Wzrok uznał on za najbardziej pożyteczny, choć nie nieomylny, co wyraził w opowieści z *Państwa* o cieniach powstających w jaskiniach.¹⁶ Na filozofię arabską, żydowską i myśl średniowieczną wpłynęła rozwinięta przez Arystotelesa epistemologia presokratyków. Twierdził on, że rzeczy poznawane są za pomocą zmysłów, które mają przypisane zdolności poznawania. Pisząc o duszy, sformułował hierarchię percepcyjną obowiązującą w kulturze zachodniej, czyli: wzrok, słuch, zapach, smak, dotyk. W *Etyce nikomachejskiej* odróżnił on wzrok od dotyku, uznając ten pierwszy za czysty, podobnie traktował słuch i węch w stosunku do smaku.¹⁷ Wzrok według niego nie wchodzi w kontakt z badanym światem, dostarcza więc dystansujących, a tym samym czystych danych. Smak i dotyk klasyfikował jako te bezpośrednie i zwierzęce, również moralnie niższe, wywołujące u człowieka poczucie popędu, pijaństwa czy obżarstwa. Wzrok uznał Arystoteles za najszlachetniejszy ze zmysłów również dlatego, że jest mu najbliższy do umysłu dzięki stosunkowo niematerialnemu przedmiotowi jego wiedzy. Pod wpływem Arystotelesa w przekazach filozoficznych następnych epok mnożyć się będą metafory wiedzy jako czystego widzenia, światło zaś będzie coraz mocniej obrastać symboliką prawdy i nieomylności.

Wprawdzie w Nowym Testamencie wiele jest wątków związanych ze zmysłami, jak na przykład działalność Jezusa, który leczył ślepotę dotykiem, przemieniał wodę w wino i dotykał

14 Tamże, s. 21.

15 Tatarkiewicz W., *Historia Filozofii*, t.I, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 94- 97.

16 Popkin R.H. Stroll A., dzieło cytowane, s. 323.

17 Arystoteles, *Etyka nikomachejska, Dzieła wszystkie*, t. 5, tłum. Gromska D., Wydawnictwo Naukowe PWN 2011., s. 1176.

trędownych, jednak już św. Paweł w swoich pismach podkreśla ideę ascezy i rozróżnia cechy podlegające naturze, ciała, od tego, co duchowe, pisze o poskramianiu własnego ciała i niewoleniu go dla przykładu dla innych. Stąd wywodzą się średniowieczni pątnicy, posty, surowe reguły, pokuty i przeciwstawianie im rozpusty karnawału, bogactwa katedr, kolorowych witraży i symboliki światła zawartej w liturgii. Aby tłumaczyć tę dychotomię, przywódcy Kościoła III wieku wysnuwali teorie zmysłów duchowych, takich jak pamięć, wyobraźnia, zdrowy rozsądek, zastępujących niegodne, bo cielesne percypowanie. W oparciu o tę doktrynę Tomasz z Akwinu, mając na myśli wzrok duchowy, nawoływał do wznoszenia spojrzeń ku Bogu. Wykorzystał też symbolikę światła i nadał mu szczególne znaczenie Boskiej mądrości. Kategorię wzroku przypisał do wyższych rzeczywistości zmysłowych i poznania intelektualnego.

Dopiero czasy renesansu zmieniają stosunek do zmysłów. Zwraca się wtedy uwagę na naukową, epistemologiczną i praktyczną wagę percepcji. Myślenie filozoficzne staje się refleksją opartą na wzrokowej obserwacji, dialektyką oczu, badaniem własnego widzenia. Hierarchiczny system zmysłów wiązano z obrazem ciała kosmicznego, w którym wzrok był reprezentacją ognia i światła, słuch powietrza, węch wiązany był z waporami, smak z wodą a dotyk z ziemią.¹⁸ Odkrycie perspektywy wzmocniło pozycję oka jako centralnego punktu postrzegania świata i koncepcji przedmiotu.¹⁹ Galileusz, Kartezjusz czy Kepler badali sferę ludzkiej sensoryki, głównym analizom poddawano jednak wzrok. Kartezjusz sformułował zasadniczą dla rozwoju filozofii myśl o tym, że polegać możemy tylko na rozumie. Na przykładzie patyka zanurzonego w wodzie, który daje złudzenie złamanego, udawał, że zmysłom nie można ufać.²⁰ W kolejnych wywodach twierdził, że tylko wyłączenie wszystkich zmysłów dałoby klarowną, pozbawioną fałszu wiedzę. Kartezjański racjonalizm jeszcze za jego życia był zwalczany przez poglądy Johna Locke'a, który wprost uzależniał wszelką wiedzę od poznania za pomocą doświadczenia zmysłowego. Rozum nie przetwarza niczego, co nie zostało wcześniej zarejestrowane przez percepcję. Istnienie Boga czy świadomość siebie zależne są od intuicji zawartej w umyśle, reszta wiedzy ma pochodzić z obcowania ze światem.²¹ Karol Marks odnosi się z kolei do roli historii w procesie wykształcenia pięciu zmysłów, prowokując do rozważań historyczno-kulturowych. Dowodzi on, że sposób odczuwania musiał być zmienny w zależności od okresu w historii. Twierdził, że przez wieki zmieniała się wrażliwość olfaktoryczna a dawniej tolerancja na zapachy musiała być większa.²² Fryderyk Nietzsche w pewnej sprzeczności do głównego kierunku swojej filozofii próbował podważyć dominującą rolę wzrokowego myślenia. Krytykował koncepcję „oka ponad historią i

18 Sendyka R., dzieło cytowane, s. 22.

19 Hall E.T., dzieło cytowane, s. 108.

20 Popkin R.H. Stroll A. *Filozofia*, Zysk i S-ka, Poznań 1994, s.333-343.

21 Tamże, s. 347- 356.

22 Marks K., Engels F. *Dzieła*, t.I, Warszawa 1976, s. 584.

czasem”²³ głoszoną przez wielu myślicieli oraz ich ślełą wrogość do ciała i zmysłów.²⁴

Sartre otwarcie wyrażał wrogie nastawienie do okulcentrycznych stanowisk filozoficznych.²⁵ Opracował teorię o obiektywizującym spojrzeniu innego i spojrzeniu meduzy utrwalającym wszystko, z czym się spotka. Uważał, że przestrzeń zdominowała czas w ludzkiej świadomości właśnie przez powszechny okulcentryzm.²⁶ Maurice Merleau-Ponty z kolei krytykował „kartezjański reżim”²⁷, uważając go za ahistoryczny, odcieleśniony i neutralny sposób myślenia, którego podmiot znajdował się zupełnie na zewnątrz świata.²⁸ Koncentrował się on w swoich dziełach na widzeniu, lecz w opozycji do Kartezjusza zmysł wzroku uznał za nieodłączną część „ciała świata”²⁹, widzenie w jego koncepcji jest patrzeniem cielesnym. Ciało opisuje jako przedmiot pośród innych rzeczy, a jednocześnie jako to, które widzi te rzeczy i ich dotyka. Podmiot cielesny przenika świat i wzajemnie się z nim definiuje. W tej relacji wszystkie zmysły miałyby mieć symultaniczny i relacyjny charakter. Merleau-Ponty nie rozgraniczał zmysłów na kategorie, uważał postrzeganie za odbiór całościowy. Pisał: „Moja percepcja nie jest zatem sumą wzrokowych, taktylnych i słuchowych danych: postrzegam w sposób totalny całym sobą, ujmuję unikalną strukturę rzeczy, wyjątkowy sposób bycia, który przemawia do wszystkich moich zmysłów jednocześnie.”³⁰

Heidegger, Foucault czy Derrida wskazywali na to, że myśl i kultura nowoczesna kontynuują tradycje oparte na hegemonii wzroku. Co więcej Heidegger wskazuje na podstawowy charakter nowożytności wiążący się z opanowaniem świata przez wszechobecny obraz. Technologia pozwoliła na niepowstrzymaną multiplikację i produkcję obrazów. Wizualny strumień informacji zalał świat. Manipulacja obrazem jest bardziej zmyślna. W obecnych czasach zlanie uległo doświadczenie czasu i przestrzeni. Symultaniczność i pęd świata zmusza nas do życia w ciągłym „teraz”. David Harvey zauważa, że obraz stał się towarem jak każdy inny³¹ a wielość wizualizacji świata w każdym momencie jest dostępna na indywidualne potrzeby bez zmiany położenia ciała. Postrzeganie oparte tylko o wzrok może spowodować „spłaszczenie reprezentacji”³² świata a dalej zubożenie egzystencji zabieganego człowieka.

Idea, której warto się przyjrzeć, jest koncepcja wpływu zmian uprzywilejowania zmysłów

23 Pallasmaa J., dzieło cytowane, s. 26.

24 Tamże, s. 27.

25 Tamże, s. 27.

26 Tamże, s. 27.

27 Tamże, s. 28.

28 Tamże, s. 28.

29 Tamże, s. 28.

30 Tamże, s. 28.

31 Tamże, s. 29.

32 Tamże, s. 29.

na kierunek rozwoju cywilizacji, stworzona przez Marshalla McLuhana. Wynalezienie druku uznał on za bezpośrednią przyczynę ostatecznej dominacji wzroku, która zastąpiła pozycję komunikacji słuchowej.³³ Jego *Galaktyka Gutenberga* w drobiazgowy sposób tłumaczy kulturowe konsekwencje tego odkrycia. Przejście z kultury oralnej na piśmienną badał również Walter J. Ong. Zmiany, które nastąpiły, uważał on za nieodwracalne. Dowodził, że po ustąpieniu pola wzrokowi przez słuch myślenie abstrakcyjne zastąpiło rozumowanie sytuacyjne. Osoba używająca języka pisanego nie jest już w stanie uzmysłowić sobie, czym jest słowo dla człowieka komunikującego się tylko oralnie. Po odkryciu Gutenberga, poprzez szybkie czytanie wzrokowe powszechnych już tekstów staliśmy się cywilizacją „zimną”, cywilizacją „Oka”, zdystansowaną na bezpośredni kontakt i chłonną racjonalnej analizy.³⁴ Powszechność druku pozwoliła jednocześnie w opinii McLuhana rozwinąć zdolność analizy naukowej w kulturze zachodniej, co zaowocowało wyprzedzeniem cywilizacyjnym kultury wschodu. McLuhan wprowadza ideę „wielkiego podziału” na cywilizacje „ucha” i „oka”. Redefiniując pojęcia Marksa o historyzmie zmysłów dodaje, iż nie są one uniwersalne kulturowo.³⁵ Badania terenowe antropolożki Constance Classen w Andach i na Pacyfiku dowiodły zmienności rozumienia zmysłów w różnych kulturach. Dla przykładu na Andamanach w kulturze Ongee zapach jest świadkiem witalnej siły wszechświata. Kultura Tzotzil z terenów Meksyku doznania haptyczne uznaje za te wiążące z boskością ojca Słońca, który obdarza świat ciepłem.³⁶ Eskimosi Aivilik nie są w stanie orientować się w przestrzeni za pomocą tylko wzroku, gdyż ten dostarcza w ich surowym środowisku śladowych informacji. W orientacji posługują się smakiem, odczuciem wilgotności, temperatury czy pędu powietrza. Relacja pomiędzy konturem i typem śniegu, wiatrem, słonym podmuchem czy pęknięciami lodu pozwala Eskimosom przemieszczać się na wiele setek kilometrów. Ten wyjątkowy lud integruje czas z przestrzenią, żyjąc w środowisku akustyczno-węchowym a ich sposób wizualizacji przypomina obraz rentgenowski, na którym cała wiedza o świecie jest określana jakby w konturowych przekrojach.³⁷ Kultura żydowska nie uznaje arystotelesowskiej hierarchii zmysłów powołując się na Biblijnego Boga Ojca tworzącego świat słowem.

Cechą kulturową jest również przyjęta liczba zmysłów. W Europie liczy się tradycyjnie do pięciu, w buddyzmie rozum uznaje się za szósty zmysł, a na przykład Nigerski lud Hausa wyróżnia tylko wzrok i resztę sensorów jako drugi zmysł.

Transformacja kolejności sensorycznej w ujęciu kulturowym niesie za sobą zmiany w dynamice rozwoju tejże kultury, jak uważał McLuhan. Martin Joy twierdził, że model poznawczy

33 McLuhan, *Galaktyka Gutenberga, Wybór pism*, Warszawa 1975.

34 Sendyka R., dzieło cytowane, s. 23.

35 Tamże, s. 23.

36 Tamże, s. 24.

37 Hall E.T., dzieło cytowane, s. 86.

faworyzujący wzrok, porządek linearny oraz analityczny stosunek do otoczenia, dzięki któremu wynaleziono perspektywę w malarstwie, miały wpływ na postęp technologiczny. Zdolność analizy wyćwiczona przez malarstwo perspektywiczne oraz umiejętność wykorzystania widzenia głębi i drugiego wymiaru w barokowym i holenderskim malarstwie miały następstwa w dynamicznym rozwoju zachodniej cywilizacji.

Kultury przesiąknięte są wieloma stereotypami związanymi z odczuwaniem. Niechlubnym przykładem może być chociażby olfaktoryczne odróżnianie Żydów w przedwojennej Polsce.³⁸ Europejczycy, kolonizując zamorskie obszary, również stosowali się do stereotypu zmysłów. Siebie uznawali za najwyższą klasę, kulturę wzroku, Azjatów jako przedstawicieli kultury słuchu sytuowali w drugiej kategorii a najniżej w klasyfikacji byli ustawiani mieszkańcy Afryki jako reprezentanci najniżej rozwiniętej kultury dotyku.³⁹ Stereotypy dotyczyły wielu kategorii sensualnych, na przykład im bardziej odsłonięte ciało tym bardziej prymitywna miała być kultura. Człowiek Zachodu ma zdecydowanie niską tolerancję olfaktoryczną, jak zauważa David Howes.⁴⁰ Modernistyczne społeczeństwo usuwa wszystkie naturalne zapachy fizjologiczne ze swojego otoczenia a jednocześnie nie wymienia ich nadmiernie na sztuczną dezodoryzację. Otoczenie nam współczesne staje się coraz bardziej sterylne.

Stereotypy dotyczące zmysłów dzieliły również ludzi na klasy społeczne oraz płci kulturowe. „Gruba skóra” robotników fizycznych miała usprawiedliwiać popędzanie ich biczem. Czyniła ich też niższą klasą ze względu na obniżone zdolności haptyczne. Uznawano w społeczeństwach klasowych, że niższe warstwy społeczne cechują się również innym zapachem i zubożałym smakiem.⁴¹ Sprawa kobiet również była ustalona stereotypami. Miały mieć związek ze „zmysłami niższymi”. Czynności, które tradycyjnie wykonywały kobiety, definiowane były jako niższe specjalizacje dotyku i smaku. Same zresztą długo trwały w kategorii obiektów do dotykania. Ich cielesność sprowadzana była do karmienia dzieci i wykorzystywana przez mężczyznę. Czynności intelektualne kojarzone ze wzrokiem były jeszcze całkiem niedawno uznawane za „niekobiece”.⁴² Kobiet nie dopuszczano do kulturowego „świata wzrokowego” a jednocześnie wymagano od nich satysfakcjonowania wrażeń wzrokowych mężczyzn. Cywilizacja „wzroku” była światem zdominowanym przez mężczyznę, który wykorzystywał swoją kulturową przewagę.⁴³ O silnym powiązaniu wzroku z seksualnością w naszej kulturze świadczyć może fakt, że przeważnie mężczyzna Zachodu nie cenił haptycznej strony doświadczenia. W przeciwieństwie do kobiet

38 Sendyka R., dzieło cytowane, s. 25.

39 Tamże, s. 25.

40 Tamże, s. 25.

41 Tamże, s. 25.

42 Tamże, s. 25.

43 Tamże, s. 25.

mężczyźni unikali dotyku. W 1987 roku Luce Irigaray pisze w swojej krytyce feministycznej o równości inkarnacyjnej mężczyzny i kobiety oraz o potrzebie przywrócenia wagi zmysłowi dotyku jako temu, który jest podstawą wszelkiego odczuwania, który określa życiową przestrzeń i środowisko.⁴⁴

Kultury różnią się pod względem stopnia wykorzystania percepcji. Nie sposób korzystać w pełni z bogactwa zmysłów, każda kultura nadaje więc znaczenie odpowiednim wrażeniom. Jedne doświadczenia zmysłowe stają się zatem święte, inne zabronione, kolejne wywołują wstyd, są niedopuszczalne czy odwołujące do erotyzmu. Każde odczucie niesie za sobą cień naleciałości kulturowych. Kultury zmysłowe tworzą więc niewidzialne ściany, przez które trudno jest się w pełni zrozumieć. Niemożliwym wydaje się nauczyć „myśleć węchem” czy słuchem żeby wkroczyć do przestrzeni percepcyjnej ludów nazywanych pierwotnymi lub po prostu środowiska ludzi głuchych czy niewidomych. Współcześnie jednak coraz częściej mówi się o nowym orientowaniu pola zmysłowego. Zwraca się uwagę na potrzebę rewaloryzacji wiedzy o tzw. zmysłach niższych. Uważa się, że kultura wszechogarniającego obrazu może być przyczyną poczucia alienacji, utraty kontaktu ze społeczeństwem, a nawet najbliższym otoczeniem. Jak pisze Constance Classen: „(...) człowiek staje się izolowanym atomem w nieczułym wszechświecie”.⁴⁵

Mimo że współczesne technologie wzmacniają dominację wzroku, są w stanie również pomóc w zrównoważeniu płaszczyzny innych zmysłów. Według Waltera Onga wkraczamy w erę „oralności wtórnej” przez powszechność telewizji, radia, nagrań audio i wideo czy telefonii.⁴⁶ Ciekawe jest to, że nowa oralność cechuje się wyraźnym podobieństwem do tej historycznej, z jej mistyką uczestnictwa i fokusowaniem się na teraźniejszości. Zachodnia cywilizacja odkrywa ponownie wartość naszego spektrum zmysłowego. Ta świeżo odzyskana świadomość ujawnia się w wielu przykładach architektury i sztuki. Artyści coraz częściej nadają dziełom zmysłowy wymiar, wpływając na poczucie haptyczności, materialności, ciężaru, faktury itp. Współczesna technika odwołuje się do naturalnych odruchów dotyku badawczego, projektując szeroki wachlarz urządzeń interaktywnych. Bazująca na gładzikach popularna elektronika wykorzystuje naszą łatwość formułowania komunikatów za pomocą gestów dłoni. Na kolorowym monitorze możemy za pomocą ruchu palcami przemierzać odległe krainy a nawet zobaczyć kosmos w różnych dynamicznych symulacjach. Jednak, mimo że dotykamy, nie czujemy sensualnego wpływu doświadczanych krajobrazów. W najlepszym wypadku możemy odwołać się do doświadczeń zawartych w wyobraźni zmysłowej. To ciekawy zwrot w naszej globalnej kulturze.

Badanie naszej wrażliwości neurologicznej owocuje powstawaniem urządzeń imitujących

44 Tamże, s. 25.

45 Classen C. *The Book of Touch*, Oxford 2005, s. 2.

46 Pallasmaa J., dzieło cytowane, s. 31.

odczucia naturalne w niezmiernie przekonywający sposób. Z socjologicznego punktu widzenia wpływać to może na postępującą alienację nowych pokoleń zamykających się w chłodnej przestrzeni cybernetycznych doświadczeń. Zubożenie pola doświadczalnego może wpływać na wiele obserwowanych dzisiaj niepokojących zjawisk związanych z funkcjonowaniem społecznym „zcyfrowanego” pokolenia. Rzuca się w oczy dychotomia pomiędzy wciąż rozwijającym się światem wizualnym wchodzącym w przestrzeń cybernetyczną a zwrotem w kierunku poznania istoty naszej wrażliwości percepcyjnej i potrzebą przekucia tej wiedzy na ponowne zawiązanie relacyjności z światem przestrzennym, który nas otacza.

Dysfunkcje percepcji zmysłowej i ich wpływ na kreację artystyczną

Niezaprzeczną cechą percepcji jest fakt, że człowiek, mimo iż jest istotą społeczną, odbiera rzeczywistość na swój własny sposób. Poprzez indywidualne dostrojenie zmysłów, które w pewnej części uzależnione jest od genomu, doświadczamy subiektywnego oglądu rzeczywistości. Zjawiska kulturowe, społeczne czy życiowe doświadczenie nakładają filtry na ogląd osobisty. Ludzie zwykle determinowani są potrzebą bycia częścią społeczności, chcą być rozumiani, z reguły pragną też pojąć stanowisko innych. Przeważnie źle znosimy niezrozumienie czy dyskryminację. Różnorodność w widzeniu świata chyba najwyraźniej prezentuje się w działaniach artystycznych. Cytując pisarza Cyrila Connolly’ego: „Sztuka jest tworzona przez samotnika dla samotnych”.⁴⁷ Samotności tej nie powinno się rozumieć w pejoratywnym sensie, zdając sobie sprawę z tego, że każdy w pewnym sensie jest wyjątkowy właśnie przez swoją samotność. Tę zaś może wyrazić poprzez koloryt osobowości i kreację, będącą również kalibracją osobistego doświadczenia.

Różnorodność cech indywidualnych wydaje się być podstawowym zapalnikiem sztuki. Spójrzmy na ten temat pod kątem różnic w postrzeganiu determinowanych pewnymi dysfunkcjami organów zmysłowych czy samego mózgu. Brak i utrata pewnych części „układanki zmysłowej” muszą mieć bezpośredni wpływ na sposób wyrażania siebie a twórczość artystyczna staje się tym bardziej niepowtarzalna. Jest wiele przypadków osób, które mogły się rozwijać mimo swoich dysfunkcji i dowodzą one, jak ogromna siła rozwojowa i adaptacyjna drzemie w pojedynczym człowieku. Artyści niewidomi, głusi odnajdują się w różnych dziedzinach kultury, pragną się wyrażać za pomocą muzyki, poezji, rzeźby czy malarstwa. W swoich utworach wyrażają oni swój

⁴⁷ Connolly C. *The unquiet grave*, Persea Books 2005, s.

wyjątkowy ogląd rzeczywistości dostępny tylko im.

Utrata wzroku czy słuchu jest niewątpliwie dotkliwa dla człowieka. W Zachodniej kulturze niejednokrotnie uważano ociemniałych i głuchych za pokaranych przez bogów i z tego powodu wykluczano ich ze społeczności. Z drugiej strony Horus, Edyp, Amor czy Odin to mityczne postaci pozbawione wzroku. Biblijni Samson i św. Paweł również stracili wzrok. W tym przypadku utrata wzroku wiąże się z nadzwyczajną wrażliwością oraz determinacją życiową i twórczą. Liczne dzieła literackie, rzeźbiarskie, muzyczne czy fotograficzne autorstwa osób z niedoborem percepcyjnym dowodzą ich aktywności i potrzeby wyrażania się. Nie epatują one jednak niepełnosprawnością, której dramat jest tylko punktem surowej rzeczywistości. Artyści niepełnosprawni w pełni poszukują „normalnego” życia. Częściej wyrażają optymizm, zachwyt codziennością, jej barwnością. Nie jest to oczywiście tylko sielanka, dzieła ich podszyte są elementami tragizmu, jednak jest to zwykle tragizm pokonany. Nie można traktować takich dzieł tylko jako formuły kompensacyjnej, wymuszonej przez dysfunkcję. Twórczość motywuje spontaniczna potrzeba wyrażania, samorealizacji, autoekspresji, aż wreszcie potrzeba zrozumienia siebie i innych, próba utrwalenia wspomnień, redefinicji postaw moralnych, tożsamości, a więc motywy uniwersalne dla każdego człowieka. Wyjątkowy sposób przetworzenia rodzi nadzwyczajne, często trudne do interpretacji dzieła. To co nam wydaje się najprostsze i co przychodzi bez trudu – widzenie, słyszenie, Głusi, Ociemniali muszą odbudowywać, angażując pozostałe im receptory poznawcze. Artysta niewidzący wkłada wiele trudu tłumacząc swoje percypowanie zmysłowe na język człowieka widzącego, a obcowanie z dziełami ociemniałych pozwalają uzmysłwić sobie braki w wykorzystaniu potencjału naszej percepcji.

Rzecz-Ciało, czyli proteza

Wraz z dynamicznym rozwojem człowieka ewolucjom ulegały rzeczy mu towarzyszące. Przedmioty nas otaczające obrastały przez wieki istnienia w kulturze wieloma znaczeniami, niektóre stały się tak oczywiste, że przestały być wręcz zauważane. Rzeczy towarzyszą człowiekowi niemal od początku dziejów. Gdyby nie naturalna cecha gatunku ludzkiego, objawiająca się przemożnym pragnieniem poznania i ulepszania swojego otoczenia, nie byłibyśmy w miejscu, w którym jesteśmy. Nie rozwinęłyby się kultury i cywilizacje. Praprzodkowie dość szybko spostrzegli, że siła własnych ramion może być niewystarczająca, tak jak niewystarczające

stało się życie na drzewach czy w jaskiniach po tym, gdy odkryli oni drzemiącą w nich zdolność do kreacji i tworzenia pierwszych protez-narzędzi wzmacniających ich możliwości łowieckie, bezpieczeństwo i komfort. Pierwsze ludzkie wytwory były potężnym impulsem do ewolucji intelektualnej, były też zalążkiem sztuki, dzięki której ludzie starali się pojąć, nazwać niezrozumiałe zjawiska. Rozwój przebiegał wielotorowo, na poziomie sztuki, kultury, religii, techniki a następujące po sobie koncepcje dewalutowały się wzajemnie.

Wzmacniające się zdolności manipulacyjne i ich korelacja z pojawiającymi się ideami były motorem rozwoju. Odkrywano coraz to nowsze materiały, które ze zdwojoną siłą działały na wyobraźnię twórców. Otoczenie człowieka zaczęło się zmieniać. Obrastał on wytworami swoich wyobrażeń, rzeczami, bez których zdawało się, nie mógł już się obyć i funkcjonować. Współcześnie uzależnienie od rzeczy-protez wydaje się niezmiennie, a wręcz staje się coraz silniejsze. Najlepszym na to przykładem jest smartphone, który stał się pigułką informacyjną przyklejoną do człowieka. To specyficzne okno na świat staje się rodzajem protezy samego mózgu. Wypiera biblioteki papierowych woluminów, albumy ze zdjęciami czy nawet dyski pamięci komputerów, przenosząc dane do internetowej chmury.

Wraz rozwojem cywilizacyjnym rozwijała się koncepcja wzmacniania zmysłów, uzupełniania niedoborów anatomicznych. Poprawienie jakości i zasięgu możliwości zdrowego człowieka to jedno, marzenie o uzupełnianiu chorego organizmu elementami zastępującymi naturalne części ciała to rzecz zupełnie inna acz wyrastająca z tego samego źródła rozwoju. Nie bez powodu stosujemy w nagłówku sformułowanie „rzecz-proteza”.

Proteza jest w jakimś sensie spełnieniem marzenia o „samoreperacji”, które z trudem, ale konsekwentnie człowiek wprowadzał w życie. Siłą napędową tej dziedziny były wojny. Amputacje były powszechną i jedyną skuteczną metodą leczenia rozległych ran, braki były zaś dla pacjentów niewyobrażalnie dotkliwe. Względy estetyczne oraz konsekwencje funkcjonalne są niezmiennie ogromnym problemem dla psychiki doświadczonego kalectwem człowieka. Problemem trudnym do zignorowania staje się też pamięć sensoryczna, która domaga się od utraconej części ciała nieustannego kontaktu i reakcji. Nazwano to zjawisko czuciem fantomowym. Osoby po utracie ręki uskarżają się na ból czy swędzenie brakującej kończyny. Organizm często całe życie nie godzi się z utratą i ciągle przywołuje do reakcji „zagubiony obwód”. Ta pamięć kończyny jest kluczowa przy stosowaniu protez.⁴⁸ Tak dogłębna potrzeba uzupełnienia braku pozwala na stosunkowo szybką adaptację do protezy. Ta zaś staje się nie tylko substytutem.

Ślady archeologiczne protez w klasycznym rozumieniu sięgają trzech i pół tysiąca lat przed

48 Sacks O., *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*, tłum. Lindenberg B., Zysk I S-ka, Poznań 1985, s. 93-96.

naszą erą. Od XVI wieku wraz z coraz szybszym rozwojem techniki i medycyny zaczęto tworzyć protezy mechaniczne, sprężynowe, z ruchomymi częściami, pozwalającymi na zgięcia w domyślnych anatomicznie miejscach. Były to na tyle skuteczne rozwiązania, że przetrwały jako pierwowzory do czasów nam współczesnych. Wojny XX wieku skalą problemu inwalidztwa zmuszały do intensywnych poszukiwań nowych materiałów i rozwiązań jeszcze lepiej rekompensujących straty kombatantów. Temat wciąż jest żywy a marzenie o sztucznych wymiennikach spełniających wolę operatora wchodzi w sferę cybernetyki i implantów-robotów, stając się rzeczywistością. Mówiąc o protezach, trzeba zauważyć, iż problem nie dotyczy tylko brakujących kończyn i tych poprawiających bezpośrednią jakość życia jest bardzo pojemny. Najzwyklejsze okulary czy aparaty słuchowe są rzeczami tak powszechnymi, że wręcz niedostrzegalnymi.

Żeby można było obdarzyć osoby niewidome czy głuche pełnią bogactwa kulturowego, zastanawiano się nad sensorycznymi systemami przekazu treści. Powstało wiele sposobów na skuteczne porozumienie z osobami pozbawionymi pewnych zmysłów i zniesienie w jakimś stopniu barier dzielących świat ciszy i mroku od pełni percepcji, dzięki temu osoby trwale niewidome czy głuche mogą liczyć na systemy rekompensujące w pełni lub chociaż w pewnym stopniu braki w percepcji i poprawiające możliwości komunikacji. Tym samym uzyskały one miejsce w aktywnej tkance społecznej, co jeszcze pół wieku temu wcale nie było tak oczywiste. Przywołały kilka alternatywnych systemów komunikacyjnych, wprowadzenie których w szerszy krajobraz kulturowy pozwoliło niepełnosprawnym odczuć trochę lepszą jakość życia.

Na I Międzynarodowym Kongresie w Sprawie Ociemniałych w Wiedniu uznano za oficjalne pismo dla niewidomych system Braille'a, stosowany z powodzeniem do dziś. Oczywiście jeszcze przed powstaniem kodu Braille'a podejmowano próby stworzenia zapisu czytelnego dla niewidomych. Jedną z najciekawszych koncepcji była kombinacja A.W. Moona, opierająca się na uproszczeniach i kombinacjach ośmiu liter alfabetu łacińskiego. Ten wypukły alfabet nie przyjął się jednak w gronie ociemniałych, ponieważ prędkość czytania była dość niska. Ewolucją tego pisma był system W. Kleina, który zastosował wielopunktowe wybijanie znaków. Była to łatwiejsza w odczycie metoda, jednak wciąż niedoskonała. Na szeroką skalę przyjął się dopiero pomysł Braille'a, który w wieku piętnastu lat zmodyfikował system wielopunktowego szyfru Ch. Barbiera. Uproszczony do sześciu punktów w dwóch kolumnach szablon okazał się wystarczająco pojemny i zdecydowanie szybszy w odczycie niż inne systemy. Sprawny czytelnik potrafi osiągnąć tempo nawet stu słów na minutę. System ten pozwala na pełną pisownię z zachowaniem zasad interpunkcji i ortografii, daje również możliwość notacji matematycznej i muzycznej. Międzynarodową bazę

systemu tworzy 25 podstawowych znaków.⁴⁹ Jego polską adaptację opracowali E. L. Czacka oraz T. Landy około roku 1934.

Metodą wspomagającą komunikację osób głuchych i ociemniałych jest metoda Tadoma. Polega ona na tym, że „słuchacz” dotyka określonych punktów na ustach, szyi i żuchwie mówiącego, odbierając specyficzne wibracje.⁵⁰ Temat substytucji wzroku i słuchu jest obecnie mocno badany. Współczesne technologie stają się dostatecznie rozwinięte, by poprzez precyzyjną stymulację skóry renderować obraz wzrokowy na bezpośredni szkic dotykowy. Odpowiednie programy są już w stanie przetworzyć zapis wideo na reprezentację w formie wibracji oddziałujących na skórę (zwykle na plecach). To rodzaj przełożenia cyfrowych pikseli na odpowiednik w formie pola receptorów w skórze. Badani po pewnym czasie są w stanie lokalizować przedmioty w przestrzeni, jeżeli mają wpływ na pole kadrowania kamery wideo. Twórcy tej metody, White, Saunders, Scadden, Bach-y-Rita, Collins, (1970) nazwali ją „widzeniem skórą”.⁵¹ Współcześnie pionierskie badania na temat substytucji zmysłów prowadzi Paul Bach-y-Rita, twórca urządzenia transformującego obraz kamery na mikroimpulsy elektryczne stymulujące powierzchnię języka, który jest jednym z najczulszych dotykowo obszarów skóry.

Przy utracie pewnych zmysłów reszta percepcji staje się niebywale wyczulona. Zmysły słuchu, dotyku, kinestezji organizują obcowanie z przestrzenią osoby niewidzącej, a gdy mają do czynienia z przeobrażoną formą obrazu, są w stanie go interpretować, opierając się na doświadczeniu haptycznym. Istnieje możliwość drukowania obrazów w formie druków wypukłych, czytelnej dla niewidomych dzięki papierowi kubelkowemu. Złożony jest on z dwóch warstw, z czego dolna to warstwa mikrokapsulek o właściwościach pęcznienia. Po wydrukowaniu na takim papierze zwykłego obrazka wystarczy poddać go dostatecznej energii świetlnej, przykładowo przeskanować, by obrazek zaczął się uwypuklać proporcjonalnie do zaciemnienia gradientu. Działa to więc jak negatywowo obraz, na którym najczarniejsze punkty są najbardziej uwypuklone. Niestety nie jest to technologia powszechnie dostępna, częściej spotyka się audiodeskrypcję. Urządzenia opisujące obrazy zintegrowane z czułymi panelami dotykowymi coraz powszechniej znajdują swoje miejsce w instytucjach użytku publicznego. Ten włączający trend ten mocno widoczny jest we współczesnych koncepcjach powstających muzeów i galerii.

W tym momencie warto przypomnieć również bardzo skuteczny system komunikacyjny powstały na potrzeby wymiany informacji alarmowych. Jest to sposób reprezentacji alfabetu i innych znaków w postaci linii i punktów w stosunku do czasu, które mogą być reprezentowane w postaci dźwiękowej, sygnałów świetlnych, jak i wibracyjnych. Alfabet Morse'a, bo o nim mowa,

49 <http://www.braille.pl/system-louisa-braillea>, 10.10.2017 r.

50 Gregory R.L. Colman A.M., dzieło cytowane, s. 104.

51 Tamże, s. 105.

powstał w 1838 roku przy współpracy S. Morse'a i A. Vaila. Geniusz prostoty tego systemu pozwala na dalekosiężną komunikację za pomocą zaimprovizowanych środków. Niezależnie od metody polega na znakach reprezentowanych poprzez kilkusekundowe serie sygnałów. Szybkie to kropki, wydłużone odpowiadają kreskom, te zaś powinny trwać tyle co trzy kropki. Przerwa między składowymi znaku powinna trwać pojedynczą kropkę, między znakami trzy kropki, a między wyrazami siedem kropek. Z początku system Morse'a był skutecznie wykorzystywany w szybkiej komunikacji za pomocą telegrafu elektrycznego. Od 1890 roku kodu tego używano już powszechnie w telekomunikacji radiowej. Obie drogi umożliwiły w niedługim czasie komunikację międzykontynentalną.⁵² Obecnie system ten stracił na znaczeniu, choć jego zmodyfikowane formy są także dziś wykorzystywane przez pilotów i kontrolerów lotu, urządzenia radionawigacyjne również w sposób ciągły wysyłają swoje identyfikatory kodem Morse'a.

Dotychczas omówione zostały pokrótce niektóre metody przełożenia języka pisanego i obrazu na różne ścieżki komunikacji sensualnej. Systemy te mieszczą się w ramach pisanych języków narodowych łącznie z gramatyką, przez co są zgodne z ekspresją kulturowo-socjologiczną, zapewniającą ich treść. Język, który omówimy teraz, nosi pewne znamiona wyjątkowości. Wyrwa się klasyfikacjom czy porównaniom. Chodzi o język migowy, który jest tak odrębnym sposobem komunikacji, że urasta do rangi wręcz porównywalnej do narodowej struktury kulturowej. Bycie głuchym, głuchoniemym, oznacza funkcjonowanie w innym wymiarze, niedoświadczalnym dla ludzi słyszących. Wręcz „niektórzy z niesłyszących zaznaczają tę różnicę, pisząc „deafness” (głuchota) małą literą, jeśli chcą podkreślić jedynie niezdolność słyszenia, „Deafness” zaś (wielką literą), gdy mają na myśli odrębność kulturową osób niesłyszących.”⁵³ Problematyka głuchoniemych świetnie i drobiazgowo opisana jest w książce „Zobaczyć Głos” Oliviera Sacks'a do której w najbliższych słowach często będziemy się odnosić.⁵⁴ W przedmowie pisze on: „Wielu spośród niesłyszących zdołało przyswoić sobie język, który, będąc zupełnie innym w swej naturze, jest źródłem rozwoju intelektualnego (i źródłem możliwości percepcyjnych niedostępnych osobom słyszącym), jednocześnie zaś jest nośnikiem bogatej kultury i życia społecznego.”⁵⁵ Faktem jest, że w każdej społeczności na Ziemi istnieje jakiś odsetek ludzi niesłyszących. Ci na własne potrzeby, z naturalnych pobudek stworzyli indywidualne formuły migowe, używane w określonych społecznościach, właściwie każda rodzina mogła mieć swój własny system migania. O tym, czy te systemy przekształcały się w bardziej złożoną komunikację, ubogaconą choćby gramatycznie, decydował głównie fakt przetrwania poza granice jednego pokolenia. Istnieją teorie głoszące, że

52 https://pl.wikipedia.org/wiki/Kod_Morse'a, 10.10.2017 r.

53 Sacks O., *Zobaczyć głos*, tłum. Małaczyński A, Zysk i S-ka, Poznań 2011, str. 11.

54 Tamże, s. 10-186.

55 Tamże, s.11.

zanim powstał język foniczny nasi dalecy przodkowie komunikowali się właśnie przy wykorzystaniu ekspresji taktykalnej, za pomocą znaków dłońmi, mimiki i gestów ciała.⁵⁶ Poniekąd w każdym z nas drzemie zdolność takiego porozumiewania się, a jej ślady możemy odkryć w nieświadomym języku niewerbalnym. Bardzo ciekawym przykładem jest tutaj opisana przez Sacks'a historia dziecka z głuchotą, które w wieku czterech miesięcy potrafiło przekazywać matce proste potrzeby za pomocą znaków języka migowego.⁵⁷ Zdrowy noworodek w tym wieku jest w stanie wyrażać się tylko poprzez płacz. Dzieci, dla których migowy jest pierwszym językiem, szybko zaczynają biegle i automatycznie porozumiewać się z rodzicami, a ich język cechuje bogactwo i precyzja prawie nieosiągalne dla osób, dla których nie jest to pierwszy sposób komunikacji. Dorastając w środowisku głuchych, nabierają świadomości przynależności kulturowej zorganizowanej wokół innego punktu odniesienia. Nie należy się dziwić, że zależy im na utrzymaniu tej odrębności.

Język migowy jako jeden z języków naturalnych, na bardzo abstrakcyjnej płaszczyźnie można porównać do języków fonicznych, posiada on rozbudowane słownictwo i gramatykę. Nie jest jednak do końca przekładalny na treść pisaną. Nie ma również czegoś takiego jak uniwersalny język migowy. Istnieją setki lokalnych „dialektów”. Dopiero w XIX wieku rozpoczęły się próby stworzenia systemów, które mogłyby być uczone w szkołach dla głuchoniemych. Wszystkie te koncepcje wynikały jednak z chęci porozumienia się osób normalnie słyszących z głuchoniemymi, próbowano przeobrazić języki znane zdrowym obywatelom na formę znaków migowych. Budowano zatem tylko suchy pozbawiony miąższu zestaw komunikatów i zmuszano w szkołach dla niesłyszących komunikowania się właśnie tymi formułami. Jak opisuje Sacks, często w takich placówkach w przeważającym stopniu nauczały osoby w pełni słyszące, nie mające żadnego kontaktu z naturalnymi językami głuchych, czy też ich emocjami. Ten krzywdzący dla osób niesłyszących proceder jest bogato opisany w książce „Zobaczyć głos”.⁵⁸

Sacks oprócz indywidualnych przypadków chorobowych opisuje historie tych języków, szkół, uniwersytetów oraz dramatyczny moment buntu międzynarodowej społeczności głuchych związanej z Gallaudet University w Waszyngtonie, który był wyrazem pełni dojrzałości kulturowej środowiska niesłyszących, walczących przy wyborze nowego dyrektora o kandydata, który również był głuchy, który rozumiał ich świat i potrzebę odrębności.

Okazuje się, że pomimo istnienia różnych języków migowych, dwie osoby porozumiewające się odmiennymi ich formami są w stanie szybciej porozumieć się między sobą niż

56 Tamże, str. 110.

57 Tamże, s. 110.

58 Tamże, s. 189- 237.

osoby używające języków mówionych. I tak niesłyszący Amerykanin jest w stanie stosunkowo łatwo porozumieć się z mieszkańcem Peru czy Chin, dla których język migowy był pierwszym nauczonym. Już po pierwszych minutach rozmowy pojawia się pewne rozumienie opierające się na gestach i mimice, na które niesłyszący są niebywale wyczuleni. Po kilku godzinach konfrontacji są już w stanie swobodnie rozmawiać niegramatyczną zbitką obu języków. W trzy tygodnie są zdolni opanować ten drugi język w stopniu zaawansowanym.⁵⁹

Komunikat języka migowego tworzą znaki manualne, mimiczne, jak również ruchy głowy i tułowia. Charakterystyczna jest synchroniczność przekazu. Dzięki podzielności artykulatorów możliwe jest zarówno zamiganie kilku elementów równocześnie, jak i wyrażenie dwóch różnych znaków lewą i prawą ręką. Zwykle takie połączenia wiążą się z określoną gramatyką, która dopuszcza tylko pewne zestawienia komunikujące te same treści. Specyficzna mimika używana przy manualnym formułowaniu czasownika powoduje zmianę jego trybu.⁶⁰

Języki alternatywne, jak te przedstawione powyżej, wydają się poprzez ograniczenia, które były powodem ich powstania, bardzo bliskie językowi sztuki. Sztuka bardzo często w swój niepowtarzalny, osobliwy sposób wyraża rzeczy, których nie sposób zwerbalizować. Formy, jakie przyjmują te języki zdają się również bliższe sztuce, stają się przestrzenne, bardziej sensualne.

Rzecz-tworzywo, materia w rzeźbie, architekturze, wzornictwie

Jednym z głównych czynników określających ludzki byt w czasie i przestrzeni jest produkt jego wyobraźni. Ludzie od zawsze otaczali się przedmiotami określającymi ich pozycję, funkcjonalność, własności przetrwalnicze. Formowali narzędzia, budynki i poprawiające nastrój bibeloty. Historia ludzkości to nierozdzielnie również historia przedmiotu. Człowiek tworzy przedmiot swego otoczenia motywowany potrzebą ciągłego rozwoju i zaspokajania potrzeb a rzecz-produkt jego wyobrażeń oddziałuje na niego. Człowiek ufa rzeczom jako tym stałym fizycznym wyznacznikom istnienia. Nie budzi się co dzień w pustej przestrzeni. Rzeczywistość która sprawia, że człowiek czuje się w odpowiednim miejscu, to choćby dom ze wszystkimi jego fizycznymi cechami i setkami rzeczy, których machinalnie używamy, nie do końca zdając sobie sprawę z istoty ich bycia z nami i wpływu na naszą pamięć. Przypominamy sobie o istnieniu takich przedmiotów w momencie ich utraty lub gdy inna rzecz poprzez pamięć zmysłową pobudzi wyobraźnię. Jednym z

59 Tamże, s. 172.

60 Szczepankowski B., Kossakowska B., Wasilewska T.M., *Język migany pierwsze kroki*, Infopress 2001.

najtrafniejszych tego przykładów jest fragment powieści Marcela Prousta „W poszukiwaniu straconego czasu”, w którym w słynnej scenie z magdalenką i filiżanką herbaty bohater zaczyna wręcz zmysłowo odczuwać intensywne wspomnienia z dzieciństwa ze wszystkimi szczegółami mebli, zapachów, zapamiętanych struktur.⁶¹ Tak więc relacyjność bycia w rzeczywistym świecie jest nieodzownym świadectwem tego bycia w ogóle. Rozwój cywilizacyjny i kulturowy ludzkości związany jest bezpośrednio ze stopniowym postrzeganiem w otaczającym świecie przyrody, materii mogącej posłużyć do wytworzenia kolejnych, lepszych od poprzednich narzędzi będących przedłużeniem i wyspecjalizowaniem ludzkich kończyn. Rzeczy te wtórnie wpływały na użytkownika i wspólnie z nim funkcjonowały w hybrydycznej formie, polepszając ludzkie umiejętności. W takiej symbiozie z materią i jej przetworzeniami cywilizacje rozbudowywały się aż do czasów współczesnych. Każde odkrycie i innowacja mniej lub bardziej kategorycznie zmieniały spojrzenie na wszystkie aspekty życia. Dobrym źródłem informacji o wpływie i wadze przedmiotów w naszym życiu wydaje oprócz archeologicznych znalezisk sztuka. Dzieła artystyczne niczym gąbka przez stulecia wchłaniały i eksponowały wiedzę o człowieku i o przedmiotach, stając się ich reprezentacją. W dziełach sztuki artyści zawsze próbowali zawrzeć istotę bieżących problemów, rozwiązań czy specyfikę czasów powiązaną ściśle z utrwalanymi materiałami i rzeczami. Szczególnie wiek XX i współczesność ze swoją dynamiką prześcigających się odkryć ma ogromny wpływ na zmiany postrzegania i wcielanie nowych materiałów, przedmiotów czy całych urządzeń w sferę sztuki. Sztuka stosownie do dynamiki odkryć na polu naukowym reagowała i skutecznie robiła użytek z nowych mediów.

Mówiąc o przedmiotach z naszego otoczenia określamy je wspólnym mianem „rzeczy”. Nie są one jednak homogeniczną kategorią obiektów cechujących się wspólnymi właściwościami. Są więc czymś wyrywającym się słowom i kategoryzacji językowej. Różnią się między sobą formą, skalą, wytrzymałością, strukturą, kolorem czy zawartością a to tylko przykłady możliwych cech. Trudne wydaje się tworzenie definicji, rzeczy tworzą się same przez się. Rzeczami są wielkie obiekty, jak miasta, samochody, miękkie masło, materac czy tkanina. Rzeczami określa się również drobne wyroby, jak monety, karty SD, kolczyki. Rzeczy to oczywiście cała gama wyspecjalizowanych narzędzi jak komputery, żelazko czy strzała i młotek. Ich niezliczone właściwości mają zasadnicze znaczenie w życiu człowieka i przenikając się, wiążąc w sieci, uczestniczą w relacji z nim. Specyficzne właściwości przedmiotów wynikają z tworzącego je materiału, którego przetwarzanie pozwala na różnorakie zastosowania. Stopniowe odłupywanie krzemienia, który cechuje się łupliwą strukturą i wyjątkową twardością, umożliwiło naszym przodkom wyrób cienkich brzeszczotów. Wytworzenie skutecznych, ostrych włóczni i noży

61 Proust M., *W stronę Swanna*, przeł. Żeleński T., Warszawa 2000, s. 77.

owocowało przetrwaniem naszego gatunku. Granitu używano jako budulca, piaskowca również, ale także w roli ścierniwa, skał łupkowych do pokrywania dachów i wytwarzania prostych polerowanych narzędzi. Podobnie drzewa różnią się między sobą właściwościami. Odkrycie i wynalezienie innych materiałów, sztucznych lub sztucznie przetwarzanych, jak metal, szkło, plastik, pozwoliło na produkowanie przedmiotów o niezliczonych nowych własnościach. Technika ceramiki wytwórca jednoczy wodę, glinę i ogień w przedmiocie swojego wyrobu. Te naturalne i sztuczne jakości drzemią w materiale pozyskanym z otoczenia i zostają wydobyte w wytworzonym z niego przedmiocie. Każda cząstka nawet tych skomplikowanych przetworzonych przedmiotów z współczesności bierze swój początek ze świata materii, z której i my się składamy. Otaczamy się rzeczami, gdyż stają się echem naszej cielesności. Obcujemy z nimi na różne sposoby w zależności od przypisanej im funkcji. Mieszkamy w rzeczach, przemieszczamy się nimi, nosimy je na sobie, w sobie. Jedne rzeczy zwracają na siebie naszą uwagę, od innych uciekamy, gdyż wywołują strach. Pewne przedmioty pozwalają na lepsze widzenie, inne skutecznie przysłaniają percepcję. Świadczyć to może dobitnie o tym, że nie żyjemy z kulturą materialną, którą reprezentują rzeczy, jako jednorodną i opozycyjną do nas, istot cielesnych. Nie jest to jakaś forma dodana, rzeczy są nieodzowną częścią naszego istnienia i oddziałują na nas na każdym kroku. Przez swą materialność, namacalność, substancjalność, dają się odczuć naszym zmysłom, bywają bardziej natarczywe niż myśl, trwają o wiele dłużej niż mowa czy gest. Dają poczucie stabilności nie tylko jednostkom, ale całym społeczeństwom. Pełne symboli, nacechowania, znaczeń, mają ogromną wagę dla życia ludzi. Nie tylko pomagają w utrzymywaniu więzów społecznych, ale również w budowaniu egzystencjalnego bezpieczeństwa. Otaczające nas przedmioty wg Augusta Comte'a, które „są na swoim miejscu”⁶² zapewniają nam równowagę psychiczną. Stabilność i zwykłość rzeczy, z którymi mamy do czynienia na co dzień, staje się źródłem bezpośredniego poczucia stałości i spokoju w życiu.⁶³ Gdybyśmy pokusili się o hipotetyczne usunięcie z otoczenia choćby betonu, szkła, tkaniny, metalu, plastiku, czy papieru, raptem człowiek stanąłby nagi w pustej przestrzeni. W dużej mierze cywilizacja jest pochodną użytkowanych dóbr materialnych. Bez tych kolejnych „cywilizacyjnych warstw skórnych” musieli byśmy jak zwierzęta na powrót walczyć o przetrwanie. Ludzkie zachowanie determinuje jego ubiór, mieszkanie, układ urbanistyczny i tysiące przedmiotów obdarzonych sensem przez język lub zwyczaje. Świat materialny jest naszym współistnieniem a nie tylko kolekcją techniczno-kulturalnych przedmiotów. Tworzyliśmy je, a one zawsze określały to, kim byliśmy i jesteśmy.

 Nie jesteśmy tylko istotami fizycznymi tu i teraz. Mamy do dyspozycji pamięć, marzenia,

62 Olsen B. *W obronie rzeczy*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2013, s. 244.

63 Tamże, s. 244.

poczucie przeszłości i przyszłości. Edward S. Casey twierdził, że nie posiadalibyśmy świadomości upływu czasu, gdyby nie pamięć ciała, która nieustannie wzajemnie reaguje z przedmiotem świata.⁶⁴ Rolą zmysłów jest nie tylko przekazywać informacje do mózgu. Rzeczy, wpływając na nasze pole percepcyjne, mogą pobudzać wyobraźnię, wywoływać skojarzenia i pobudzać artykulację myśli sensorycznej. Sztuka, ale i przedmioty codzienne prowokować mogą myśl metafizyczną i egzystencjalną poprzez właściwą sobie formę i medium zmysłowego zaangażowania. Większość założeń artystycznych opiera się o cytowanie bądź przetworzenie niewypowiedzianej istoty świata. Obiekty artystycznej refleksji budzą często wyidealizowane wrażenia w momencie fizycznego spotkania z odbiorcą. Zdaniem Bernarda Berenсона te wyidealizowane wartości taktylne, kinestetyczne, smakowe czy zapachowe, które dzieło artystyczne może przywołać, wynikające z kojarzenia międzysmysłowego, przyczyniają się do poprawy jakości życia.⁶⁵ Obcując ze światem rzeczy zapamiętujemy związane z nimi wrażenia cielesne w sposób nieuświadomiony i jesteśmy w stanie wyraźnie je przywołać w sytuacji kontaktu z obiektem o podobnych właściwościach.

Być może stąd wynika fakt, że znaczenie niektórych przedmiotów urosło do rangi archetypu. Ich wygląd mógł ulegać transformacjom, jednak istota rzeczy pozostawała stała i rozpoznawalna. Archetyp musi bezdyskusyjnie posiadać formę jasno komunikującą funkcję danego przedmiotu z czynnością użytkownika. Ten dialog musi następować w sposób podświadomy, intuicyjny. Znamy archetypy o historii liczącej nawet tysiące lat. Z pokolenia na pokolenie tworzono tylko ich interpretacje, zachowując najważniejsze cechy przedmiotów. Pytanie o wynalazcę stołu, krzesła, noża, garnka czy klucza wydaje się bezpodstawne a ich początki sięgają daleko w przeszłość.⁶⁶ Zapamiętujemy rzeczy poprzez budowę, skalę, dopasowanie do kształtu ciała użytkownika, swoisty zapach materiału, jego miękkość, twardość, temperaturę czy dźwięk. Wszystkie te cechy przedmiotów nabierają z czasem wartości symbolicznych. Robienie zdjęcia telefonem bez specyficznego dźwięku trzasku migawki wydaje się dziwnie nieczułe i traci jakość wyjątkowości wrażeńowej. Miękkość tkaniny, metaliczny chłód, ciepłota wrażeńowa drewna, dźwięki uderzeń w klawiaturę, zapach świeżo upieczonego chleba, zaparzonej kawy czy rozgrzanego asfaltu to przykładowe materiałowe cechy przedmiotów, które bezwzględnie zapamiętujemy, a które pozornie w istocie wydawałyby się zbędne w stosunku do funkcji jaką pełnią. Te cechy stają się świadkami autentyczności przedmiotów, na które się składają. Wrażenia związane z używaniem pewnych przedmiotów mogły historycznie być odmienne od obecnych,

64 Tamże, s. 254.

65 Pallasmaa J., dzieło cytowane, 2012, s. 123.

66 Sudjic D., *Język rzeczy*, Karakter, Kraków 2013, s. 65.

jednak symboliczna idea przedmiotu pozostaje żywa. Smak posiłku spożywanego drewnianą, żelazną lub sterylną stalową łyżką musi być za każdym razem inny ze względu na właściwości fizyczne tych materiałów, archetypiczny kształt łyżki nie ulega jednak przez wieki wielkim zmianom.

Na powstające przedmioty i ich ewolucję bezpośredni wpływ mają odkrycia nowych materiałów, tworzyw, które pozwalają naukowcom i twórcom spojrzeć na problem z innej, nieznannej jeszcze perspektywy. Nie bez powodu poszczególne okresy rozwoju ludzkości określa się mianem materiałów dominujących progres rozwojowy. Epoka Kamienia, Miedzi, Brązu, Żelaza to określenia czasów następujących po sobie, w których dominujące znaczenie w rozwoju miały właśnie te materiały. Epokę wiktoriańską zdefiniowało wprowadzenie stali. Wiszące mosty, tory i kolej żelazna, powstanie silników parowych, statków oceanicznych i wielu innych rzeczy było efektem rozpowszechnienia tego materiału. Krzem uznawany jest za symbol dwudziestowiecznego skoku cywilizacyjnego. Powstanie układów scalonych było początkiem ewolucji informacyjnej zmieniającej diametralnie wiele aspektów życia. Dwudziesty wiek wyjątkowo bogaty był w odkrycia rewolucjonizujące spojrzenie na materię, w której żyjemy. Połączenie stali strukturalnej z betonem owocuje fantazyjnymi obiektami architektonicznymi z żelbetu a wypełnienie tych konstrukcji wielkopowierzchniowymi taflami szkła daje niezwykle efekty wizualne z pogranicza rzeźby. Ma to wyraźne odbicie w specyfice społecznej zmiany miejskiego stylu życia. Powszechne stosowanie plastiku i gumy przekształciło w dużej mierze nasze środowisko, zastępując i imitując inne, droższe materiały, również te fizycznie najbliższe człowiekowi, jak noszone przez nas ubrania. Wytworzenie celuloide z polimerów dało początek jednej z największych w historii kultury wizualnej rewolucji – powstaniu kina. Wyprodukowanie silnika odrzutowego było możliwe dzięki badaniom nad stopami aluminium i niklu. Ten wynalazek superszybkich samolotów był jedną z kluczowych determinant przyspieszonej globalizacji. Użycie stopów tytanu i nowoczesnych rodzajów porcelany we współczesnej medycynie zrewolucjonizowało myślenie o niepełnosprawności, starzeniu się i ciele biologicznym w ogóle. Posthumanistyczna, komiksowa wizja stopniowego zastępowania ciała mechatronicznymi częściami staje się jak najbardziej realna.

Wymienione materiały sprzyjały skokom cywilizacyjnym, ale po drodze na rozwój społeczeństw miało wpływ wiele innych tworzyw, wspomagających czasem bardziej bezpośrednio naszą egzystencję. Pomyślmy o zwykłej nici. Rzeczy takie jak liny, odzież, dywany wytwarzane były jako jedne z najwcześniejszych produktów rąk człowieka. Dzisiejsze odpowiedniki tkanin produkowane są najczęściej w wysoce zmechanizowanych fabrykach a niektóre, specjalistyczne tworzywa, z których zbudowane są włókna pozwalają na loty w kosmos, są niepalne jak włókno szklane lub odporne na cięcia jak kevlar.

Produkty z plastiku często imitują naturalne i pierwotne materiały jak kamień, drewno, skóra, tkanina, szkło czy metal. Nie zastąpiły nigdy w zadowalający sposób tych podstawowych materiałów, których autentyczność coraz bardziej rośnie w cenę. Dlatego ceramika, opanowana przez ludzką w odległych czasach, nie została wyparta przez plastik z najbardziej charakterystycznego środowiska, jakim jest całe usprzętowanie kuchni. Choć sama technologia wypału nie została mocno rozwinięta we współczesności, to naczynia ceramiczne mimo swej kruchości nie znalazły lepszego zamiennika nawet teraz. Bierze się to być może stąd, że człowiek w swojej naturze ma zapisaną niejako większą przychylność do niektórych materiałów. Zmysłowe i osobiste relacje z rzeczami powtarzane przez wieki rodzą w nas większą skłonność do interakcji z naturalnymi materiałami. Pamięć haptyczna człowieka oczekuje od tworzywa odpowiednich wrażeń.

Sztuka, a głównie rzeźba jako jej przestrzenny i materialny wydźwięk, zawsze tworzona była z wrażliwością na materię, z której powstawała. Do czasów industrializacji i technologii produkcji sprawa była dość prosta z materiałowego punktu widzenia. Rzeźbiarze opanowywali do perfekcji technikę obróbki kamienia, drewna, ceramiki, a następnie metalu i szkła. Opracowywali samodzielnie bądź w niewielkich zespołach naturalny materiał, mając z nim bezpośredni kontakt, nie operując zbyt wieloma dystansującymi narzędziami. Stosunek do materiału w rzeźbie uległ pewnemu rozluźnieniu w XX i XXI wieku. Artyści zaczęli eksperymentować z nowopowstającymi materiałami i technologiami. Co ciekawe, często te nowe materiały stanowią raczej symbol zachłyśniętego konsumpcjonizmem społeczeństwa. Przedmioty, jak i same tworzywa produkowane masowo dość szybko ulegały ikonizacji. Tworzywa, technologie często stają się medium czy nośnikami idei autora, z którymi w fazie produkcji on sam nie miał nic wspólnego. Samo fizyczne mierzenie się ze współczesnymi materiałami bywa niemożliwe przez skomplikowany często proces przetwórczy.

Sztuka wysoka historycznie nie była przeważnie dostępna dla większości ludzi. Była to rzecz elitarna, posiadanie której dawało wyraz rangi społecznej, prestiżu. W istocie niewiele zmieniło się we współczesności pod względem wartości i własności dzieła. Trzeba jednak zaznaczyć, że upowszechnienie dzieł artystycznych dla szerokiego grona odbiorców w instytucjach muzealnych, galeryjnych i ich reprodukcje wpływa w jakimś stopniu na obycie współczesnych społeczeństw. W XX wieku artyści, zachłyśnięci niepowstrzymanym rozwojem techniki, powstaniem i upowszechnieniem wielu nowych tworzyw, wykorzystywali je bez reszty do płodnej działalności twórczej. Nowe technologie pozwalały na masową produkcję przedmiotów w niezliczonych kształtach i modelach. Wyglądniałe klasy średnie zasypywały się przedmiotami, które szybko stawały się niezbędne w ich egzystencji. To, co kiedyś dostępne było tylko elitom,

stawało się powszechne i tanie. A rzeczy zwykłe, pospolite stały się podmiotem sztuki. Mistrzem w poszerzaniu granic artystycznego wyrazu był Marcel Duchamp, który jako pierwszy odważył się uznać za dzieło sztuki zwykły przedmiot masowej produkcji. Burzył on tym zabiegiem dotychczasowe myślenie o dziele artystycznym. Sztuka ready-made zapoczątkowała zmiany w sposobie myślenia o przedmiocie codziennym. Duchamp, Hans Arp i kontynuatorzy dadaizmu czerpali ze świata przedmiotu nieporównywanie więcej niż dotychczas. Przeciwwstawiali się sztuce historycznych epok, odcinali się od klasycznych metod twórczych, stawiając na innowację i kreację. Czynie swoje dzieła poprzez nadanie przedmiotom nazwy i nowego statusu przez artystę. Charakterystyczne, szorstkie i pełne absurdu kolarze budowali z nic nie wartych produktów konsumpcji. Uczynili z rzeczy dzieło sztuki i ze sztuki rzecz. Uznawali, że każdy może być artystą. Dadaści doczekali się wielu kontynuatorów wrażliwych na wpływy kapitalizmu i popytu konsumpcyjnego. Wyznacznikiem działalności Andy'ego Warhola czy Jeffa Koonsa było i jest reagowanie na konsumpcyjne nastroje społeczeństwa. Odwołują się oni do wpływu przemysłu na sztuki wizualne. W swoich cynicznych kompozycjach komentują nastroje globalizacyjne. Nawiązując do fontanny Duchampa współczesny artysta Damien Hirst w genialnie bezwzględny sposób zagrał na uczuciach i gustach publiczności. Wykonał rzeźbę czaszki inkrustowanej na całej powierzchni diamentami o porażającej wartości. Współcześni artyści również w inny sposób zbliżają swoje dzieła do produktów konsumpcji, mianowicie często się zdarza, że oddają realizację projektów przedsiębiorstwom produkcyjnym, kończąc swój wpływ na zaprojektowaniu ich. Tony Cragg tworzy rzeźby z tysięcy masowo produkowanych kostek do gry a Jeff Koons zleca wykonanie swoich rzeźb fabryce we wschodnich Niemczech. Powszechne stało się wykonywanie zleceń przez chińskie fabryki, które realizują zlecenia płynące od artystów z całego świata. W wyniku tego procesu zmieniają się wyznaczniki wartości dzieła, które zaczyna podlegać takiej ocenie jak przedmioty użytkowe. To nie ekspresja ani wrażliwy dotyk artysty decydują o wartości, a jakość spawów, idealna gładkość i promocja w mediach skończonego produktu.⁶⁷

Wielu artystów korzysta w swojej twórczości z produkcji masowej. Powstają serie obiektów odwołujących się do istniejących na rynku popkulturowych produktów. Poprzez odwołanie się w formie, sposobie opakowania czy nawet reklamie swojego dzieła do popularnego oryginału bazują na wrażeniu odbiorcy, polegającym na skojarzeniu z czymś znanym, akceptowanym społecznie. Polski artysta Zbigniew Libera w swojej twórczości wykorzystuje właśnie taką taktykę konfrontacji z odbiorcą poprzez cytowanie znanych gadżetów, ale o zmienionych krytycznych cechach produktu. Jego słynna seria klocków lego służących do zbudowania obozu koncentracyjnego, serie lalek z chirurgicznie otworzonymi brzuchami czy tych przedstawiających dzieci z owłosieniem

67 Sudjic D., dzieło cytowane, s. 217-230.

intymnym odwołują się do powszechnego tabu i idealizowania, zacierania przez produkty masowe pewnych niewygodnych aspektów życia. Niewygodna treść, którą artysta ubiera w postać produktu konsumpcyjnego, zabawki, wywołuje pewne zakłócenie w percepcji widza, każąc mu redefiniować oczywiste skojarzenia.

Sztuka jako formuła zmysłowa

Nieustannie konfrontujemy się z otoczeniem, dotykając, obserwując, słuchając, jednocześnie będąc jego częścią. Nasza cielesność jest rodzajem podświadomej jednostki miary i poprzez nią organizujemy własne otoczenie, stając się jego subiektywnym centrum. Nadajemy kształt przedmiotom codziennego użytku, pełniącym wielorakie funkcje ułatwiające egzystencję w nieustannym procesie rozwoju. Nadawanie kształtu wiąże się bezpośrednio z nazywaniem rzeczy. Potrzeba osławiania otoczenia była bezpośrednią przyczyną powstania języka. Zanim ten na dobre jednak zaczął funkcjonować w formie pisanej, przodkowie podporządkowywali sobie świat za pomocą reprezentacji obrazowej. Percepcja zmysłowa zawsze poprzedza język oralny. Dziecko, nim zacznie mówić i nazywać, patrzy wokół siebie i chłonie otoczenie. Ciągła wewnętrzna sprzeczność pomiędzy tym, co widziane a naszą wiedzą o tym powoduje, że nie da się elementów świata opisać raz na zawsze. René Magritte odniósł się do tej różnicy w obrazie *Klucz do snów*. Sposób postrzegania rzeczy filtrowany jest przez wiedzę, wiarę i wcześniejsze doświadczenia.

Widzenie nie jest równoznaczne z patrzeniem. To drugie staje się aktem wyboru. Nasze postrzeganie wzrokowe wiąże się z ciągłą aktywnością, ruchliwością, nieustannym chwytem w jego krąg rzeczy będących w zasięgu. Każda forma sztuki ucieleśnia jakiś sposób patrzenia. Nawet fotografia wbrew powszechnym opiniom o mechanicznym zapisie i spłaszczaniu przez nią kadru rzeczywistości.⁶⁸ Właśnie poprzez wybór sztuka jest rodzajem zapisu, wyjątkową możliwością komunikacji bezpośredniej. Kontakt z dziełem artystycznym implikuje interakcję. W pewnym sensie dzieło sztuki funkcjonuje jako byt cielesny, istota, z którą się komunikujemy, która nacechowana poprzez wysiłek artysty emocją, intencją, staje się samodzielną interaktywną jednostką, emanującą własną aurą. Konfrontując się z dziełem sztuki, projektujemy na nie własne uczucia i skojarzenia, po czym dochodzi do osobliwej wymiany. Moc i atmosfera dzieła łączą się z naszą wrażliwością i powstałymi emocjami. Zachodzi proces porozumienia niezwerbalizowanego.

⁶⁸ Berger J., Blomberg S., Fox C., Dibb M., Hollis R., *Sposoby widzenia*, Dom wydawniczy REBIS, Poznań 1997, s. 5-8.

Ostatecznie staramy się zobaczyć w dziele samych siebie. Podobnie ma się rzecz w konfrontacji z innymi ludźmi. Jak twierdzi w swojej koncepcji projekcyjnej identyfikacji Melanie Klein, każda międzyludzka interakcja polega na rzutowaniu fragmentów naszej podmiotowości na osobę, z którą przebywamy.⁶⁹ Sam artysta tworząc dzieło musi niejako stać się tym dziełem, musi udzielić mu rąbka swojej cielesności i, jak pisał Cézanne: „Sam pejzaż myśli we mnie, (...) jestem jego świadomością.”⁷⁰ Sposób, w jaki ciało obserwatora reaguje na dzieło sztuki, odnosi się do doznań cielesnych twórcy. Staje się jego odzwierciedleniem, mistycznym rodzajem dotyku, który odczuwany być może nawet kilka stuleci później. W dziele sztuki emocje stają się namacalne i ponadczasowe dzięki zawartej w nim esencji artysty. O konieczności identyfikacji z dziełem w twórczym procesie pisał Henry Moore:

„Rzeźbiarz (...) musi starać się ciągle myśleć o formie i używać jej w całej przestrzennej pełni. Widzi mocny kształt w swojej głowie: myśli o nim niezależnie od jego rozmiaru, jakby trzymał go całego zamkniętego we wnętrzu swojej dłoni. Wizualizuje sobie w umyśle złożoną formę ze wszystkich stron; kiedy patrzy na jedną stronę, wie, jak wygląda druga; utożsamia się z jej środkiem ciężkości, jej masą, jej wagą; jest świadom jej rozmiaru i przestrzeni, którą ten kształt sobą wypełni.”⁷¹

Zadaniem sztuki i architektury wydaje się być odbudowa doświadczenia świata wewnętrznego, którego nie obserwujemy, ale który jest naszą częścią. Nasze egzystencjalne rozumienie dzieła sztuki wynika z samego spotkania ze światem, bycia w nim. Relacja z dziełem następuje niezależnie od stopnia konceptualizacji treści, podobnie poezja potrafi w błyskawiczny sposób przenieść wprost do pierwocin języka oralnego.

Odbiór rzeczywistości a dzieło twórcze w historii sztuki Zachodu

Priorytety w sposobie percepcji świata zdają się ściśle zależne od miejsca w tkance społecznej, lokalizacji i czasu. Dlatego, analizując pewne zjawiska kulturowe, powinno się zwracać uwagę na te czynniki. Dzieła sztuki zdają się być syntezą czasów w jakich powstawały,

69 Pallasmaa J., dzieło cytowane, s. 77.

70 Tamże, s. 77.

71 James P., *Henry Moore on Sculpture*, MacDonald, Londyn 1966, s. 62.

nacechowane są przez artystę emocjami i ideami odnoszącymi się do jego „tu i teraz”. Historia sztuki może stać się polem do analizy zmian w sposobie postrzegania świata w procesie tworzenia kultur. Nie jesteśmy jednak w stanie w pełni wczuć się w przestrzeń sensoryczną naszych przodków. Światy przeszłe miały głęboko zakorzenione i zorganizowane konteksty, dające się pojąć tylko ówczesnym ludziom. Błędne byłoby wyciąganie definitywnych wniosków dotyczących malowideł z jaskiń sprzed piętnastu tysięcy lat, opartych tylko o współczesne nam doświadczenie. Dawna sztuka może dać nam pewne pojęcie o odbiorze świata przez naszych przodków a zarazem możemy próbować się z nią konfrontować. Porozumienie to będzie jednak zawsze obarczone naszą projekcją, zatem nie doświadczymy nigdy czystego widzenia minionych epok.⁷² Malowidła w Altamirze ani Świątynia Luksorska nie wywołają współcześnie takich samych reakcji, jakie wywoływały w czasach ich powstania. Współczesne wejście do świątyni Amen-Ra w Karnaku poprzez skojarzenie gęsto ułożonych kolumn z kikutami skamieniałych drzew może wywołać poczucie wręcz nieprzyjemne. Paleolityczne malowidła powstawały zapewne ręką szamana żyjącego w świecie zintensyfikowanych wrażeń zmysłowych, który niczym dziecko tylko w części świadomy odrębności własnej osoby i procesów rządzących przyrodą, próbował nad nimi zapanować.⁷³

Badanie artystycznych form kreowanych przez człowieka daje nam pewien obraz zmian, jakie zachodziły w sposobie postrzegania świata. Starożytni Egipcjanie orientowali piramidy, odnosząc się do gwiazd za pomocą wyrafinowanej geometrii. Starali się tą formą symbolicznego odtworzenia obrazu nieba osiągnąć świat nadprzyrodzony. Starożytni Grecy perfekcyjnie operowali linią i formą oraz wizualnym traktowaniem krawędzi i płaszczyzn. Wyrafinowanie, z jakim zakomponowane są wszystkie elementy Partenonu, świadczy o mistrzostwie greckich budowniczych. Mieli oni świadomość złudzeń optycznych i prowadzili rysunek tworzonej przez siebie architektury tak, by z perspektywy wysokości oczu człowieka sprawiała wrażenie perfekcyjnie harmonijnej. Świątynie Greckie pełniły swoistą rolę pomnika, nie służyły, jak świątynie znane z późniejszej kultury chrześcijańskiej, komunikacji przestrzennej, lecz poprzez swój majestat i brak wewnętrznej przestrzeni reprezentowały istotę niedostępnej boskości. Edward Hall twierdzi, że nasi przodkowie długo nie postrzegali siebie w dużej zamkniętej przestrzeni. Ich percepcja otoczenia stopniowo rozwijała się z tej bezpośredniej, dotykowej, poprzez słuchową, aż do wizualnej i dopiero to zaowocowało utożsamianiem się człowieka z coraz to większymi zamkniętymi budowlami.⁷⁴

Umiejętność mimetycznego formowania rzeźbionych posągów emanujących życiem i

72 Hall E.T., *Ukryty wymiar*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 114.

73 Tamże, s. 116.

74 Tamże, s. 118.

złudzeniem ruchem starożytni opanowali już przed V stuleciem p.n.e., to właśnie rzeźba, a nie malarstwo, osiągnęła wtedy mimetyczną doskonałość. Wytlumaczeniem tego paradoksu może być fakt, że rzeźba jest sztuką bazującą na dotyku i wrażeniach kinestetycznych. Łatwiejsze zatem wydawało się w owym czasie przełożenie za pomocą dotyku wrażeń z jednego ciała na drugie, formowane w materiale, niż przełożenie formy przestrzennej na płaszczyznę obrazu.

Malarstwo średniowieczne jest ciekawym przykładem tego, jak ówcześni odbierali otoczenie. Malarze w swych interpretacjach nie przedstawiali świata zgodnie z proporcjami, ale często malowali, bazując na pewnej wiedzy o człowieku i przedmiocie, a nie na analizie i mimetycznym odwzorowaniu. Przedstawiali perspektywę i wizualizowali głębię na kilka sposobów, dochodząc do mistrzostwa w perspektywie powietrznej, linearnej i z lotu ptaka. Nie widzieli za to różnicy między polem wizualnym a światem wizualnym. Efektem tego było komponowanie obrazów złożonych z postaci o zróżnicowanej wielkości niezależnie od perspektywy. Takie przedstawienia zależne były również od filtra kulturowego. Sztuka religijna przedstawiała postaci stosownie do rangi. Przykłady sztuki średniowiecznej ilustrują, jak mocno filtr kulturowy wpływa na percepcję i obrazowanie.⁷⁵ Malarstwo bizantyjskie wykazuje inne spojrzenie na przestrzeń i człowieka. Patrząc np. na Mozaiki z Rawenny odnieść można wrażenie trójwymiarowości i bliskości przedstawianych postaci. Kontury postaci nachodzą na siebie tworząc efekt zacieśnienia. Nawet w przypadku przedstawień zwierząt czy budynków mamy wrażenie, że malowane były z bliska. Ambicją artystów renesansowych było wprowadzenie przestrzeni trójwymiarowej do malarstwa za pośrednictwem analiz bazujących na perspektywie linearnej. Dopiero wtedy rozróżniono świat wizualny, czyli to, co człowiek wie, od pola wizualnego, czyli świata odbitego na siatkówce oka.⁷⁶ Odkrycie perspektywy, przypisywane Paolo Uccello, spowodowało szybki rozwój malarstwa europejskiego. Perspektywa renesansowa definiowała związek pomiędzy przestrzenią a postacią ludzką w sposób ściśle matematyczny. Narzucała w ten sposób wymiary obiektów stosownie do dystansu linii perspektywicznej. Cechą charakterystyczną tych rozwiązań było definiowanie przestrzeni odbieranej tylko z jednego punktu. Zaczęto przykładać również dużą uwagę do kompozycji dzieła. Od tych czasów artyści próbują na wiele sposobów zaprezentować swój sposób widzenia. Leonardo da Vinci, Tintoretto, jak i wielu innych późniejszych artystów modyfikowali perspektywę linearną w celu wytworzenia większego złudzenia przestrzenności, wprowadzając np. liczne punkty zanikające.

Po doświadczeniach renesansu artyści zapragnęli mieć więcej swobody i zaczęli bardziej dynamicznie pojmować przestrzeń. Artyści barokowi i późniejsi poprzez bardziej wyrafinowane

75 Hall E.T., dzieło cytowane, s. 120.

76 Tamże, s. 121.

techniki pragnęli nacechować swoje dzieła ekspresją, jakiej do tej pory nie było w malarstwie. Prowadziło to do odkrycia nowej świadomości artystycznej. Malarstwo Rembrandta nie było rozumiane przez jego współczesnych, a przecież jest ono najlepszym przykładem nowego patrzenia na przestrzeń. Wyjątkowo wrażliwy był on na sposoby patrzenia na obraz. Przywiązywał szczególną uwagę do widza, prowadził oko obserwatora tak, by skupiło się na pewnej partii obrazu namalowanej z większą ostrością. Wykorzystywał zjawisko widzenia peryferyjnego, dlatego jego obrazy dają wrażenie trójwymiarowości. Poprzez ten zabieg rejestruje pola wizualnego widza i artyści mają szansę się spotkać a obrazy nabierają wyjątkowego realizmu. Malarstwo Rembrandta zapowiada myślenie impresjonistów i prezentuje wielką świadomość artysty w temacie procesów widzenia.

Sposób, w jaki patrzyli impresjoniści, surrealiści, abstrakcyjniści czy ekspresjoniści, przez długie lata szokował widzów przyzwyczajonych do realizmu. Impresjoniści, zauważając znaczenie światła w postrzeganiu, starali się uchwycić jego specyficzny charakter. Impresjonizm jest jakby punktem kulminacyjnym tradycji malarskiej opartej o renesansową perspektywę. Degas, Cézanne i Renoir udowadniali subiektywność i relatywność ludzkiej percepcji. Kolor i forma obrazu stawała się autonomiczna. Mniej istotne było to, co widnieje na obrazie od tego, jak jest on namalowany. Również tematyka przedstawień uległa zmianie. Sceny z ludźmi w ruchu, nieskrępowane układy lub po prostu zjawiska przyrody ze swobodą zastępowały motywy biblijne, historyczne czy mitologiczne. Impresjoniści malowali w plenerze, nie korygując swoich impresji w świetle pracowni. W rzeźbie te elementy wykorzystywał Rodin, formując swoje kompozycje z wielkim wyczuciem na zmysłowy odbiór, poruszając często intymne tematy cielesności i erotyzmu. Swobodny sposób modelowania bryły wyrwał się z klasycyzującej tradycji. Georges Seurat zredagował manifest nawołujący do wykorzystania zdobyczy naukowych z dziedziny optyki, fizjologii i psychologii do kreowania impresji wrażeniowej. Odwrócił się od koncepcji pełnego wycofania się z subiektywnego cechowania obrazów, nie chciał już przedstawiać wrażeń, te miały powstać w momencie odbioru dzieła.⁷⁷

W XX wieku coraz bardziej zyskiwał na znaczeniu twórca. Osobowość artysty i jego indywidualny charakter twórczy stawały się integralną częścią dzieła. Georges Braque i Pablo Picasso zrewolucjonizowali spojrzenie na dzieło artystyczne. Rezygnując z reguł perspektywy wyraźnie odcinali się od tradycji malarstwa. W swoim kubizmie syntetycznym upraszczali widziane przedmioty malując geometryczne kształty, wydobywali z rzeczywistości stereometryczną naturę przedmiotu. Synteza kształtu rozbijała przedmiot widziany na uproszczone kształty składowe zestawione obok siebie, co dawało pełniejszy obraz analizowanego przedmiotu.

⁷⁷ Becket W., *Historia malarstwa*, Arkady, Warszawa 2002, s. 274-308.

Myśl futurystyczna próbowała stworzyć język pozarozumowy, w którym nie myśl rządziłaby słowami, a dźwięk fonetyczny przejąłby nieznaną, rewelacyjną treść. Artyści pragnęli oddać dynamizm przyspieszającego świata, jego rytm i tempo, zawrzeć czwarty wymiar, jakim jest czas, w nieruchomym dziele plastycznym. Obiekt uchwycony w ruchu i jednocześnie oddający ciągłość procesu to spełnienie oczekiwań futurystów. Abstrakcyoniści Wassily Kandinsky, Hans Arp, Piet Mondrian, Jackson Pollock, Tadeusz Kantor i wielu innych szukali nowych form wyrazu sztuki bezprzedmiotowej. Za pomocą linii, plamy, prostych zabiegów z zastosowaniem pionów i poziomów, czystych barw pragnęli wyzwolić się od tematu, zrezygnować z naśladownictwa natury. Odnosili się do prapoczątków widzenia, do pierwszych przejawów nieświadomej sztuki znanych z Lascaux i Altamiry. Znaczącym zjawiskiem było wprowadzenie do języka sztuki przez Duchampa ready-mades.⁷⁸ Kolejne zmiany percepcji wniósł surrealizm, z Giorgio de Chirico, Salvadorem Dalim, Maxem Ernstem, Joanem Miró. Odwołując się do badań Zygmunta Freuda i Gustava Junga na temat psychoanalizy, uważali że człowiekiem władają siły niezależne od świadomego „Ja”. Czerpali inspiracje z sennych wyobrażeń, przypisując im rolę znaków podświadomości. Interesowali się hipnozą, pismem automatycznym. Zestawiali niezwiązane ze sobą przedmioty niczym w snach, by wywołać efekt zaskoczenia. Widzieli w takich rozwiązaniach sposób na komunikację bezpośrednią, pomijającą świadomość. Starali się działać wprost na kojarzenie zmysłowe i podświadome reakcje.⁷⁹

Świat sztuki, poszukując nowych form wyrazu i dróg kontaktu z widzem, eksperymentował, wykorzystywał wiedzę techniczną, psychologiczną, biologiczną swoich czasów, żeby świadomie wpływać na percepcję dzieła przez widza. Jednak dopiero druga połowa XX wieku w pełni otworzyła sztukę na inne zmysły niż wzrok, w pełni nastawiając się na odbiorcę i jego odczucia.

Sztuka jako klucz do percepcji

Wizualny charakter i kulturowy niepisany zakaz interakcji haptycznej z wytworami sztuki utrwalany był przez pokolenia w sztuce zachodu. Jedynym „kapłanem” dotyku sztuki pozostawał sam artysta, to na nim często kończy się pełna interakcja z dziełem. Niektóre obiekty sztuki jednak zdają się być tak kuszące, że uruchamiają w odbiorcy pragnienie dotyku, głód, skojarzenia

⁷⁸ Kotula A., Krakowski P., *Malarstwo, rzeźba, architektura*, Warszawa 1972, s. 87.

⁷⁹ Janicka K., *Światopogląd surrealizmu*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa 1985, s. 156.

zapachowe. Dość częstym zjawiskiem w muzeach jest sygnał alarmowy o przekroczeniu „dopuszczalnej” odległości od dzieła dający wyraz niezmienną się głębokiej potrzebie atawistycznego wręcz urzeczywistniania obrazu widzianego przez kontakt dotykowy. Rzeźba jest dyscypliną, która przez swój przestrzenny wymiar obok architektury od początku jej historii dawała upust potrzebie taktykalnego obcowania z dziełem. Praktycznie każda rzeźba skłania do interakcji zmysłowej, nie każda jednak jest tworzona świadomie pod kątem współistnienia z odbiorcą. Sytuacja zmienia się od początków ostatniego stulecia. Rozluźnienie ram kulturowych, dynamika przemian i inne czynniki wpłynęły na odkrywcze poszukiwania przez artystów nowych sposobów kreacji sztuki i głębszej komunikacji z odbiorcą. Dzieło artystyczne nie musi być już „ładne dla oka”, często lepszą strategią jest jego szorstkość, lakoniczność i szokowy aspekt treściowy. Niektórzy artyści, zauważywszy marginalne wykorzystanie bodźcowania pełnego pola percepcyjnego człowieka, budują kompozycje rzeźbiarskie, instalacyjne angażujące odbiorcę do interakcji, a nawet bycia współtwórcą lub częścią dzieła. Niektórym przykładom przyjrzymy się bliżej. Sztuka intermedialna, performatywna, mocno eksploatuje motyw cielesności ludzkiej, czyni ją wręcz dosłownie materią działań. Interakcja taktykalna i w ogóle pełnozmysłowa jest sednem zabiegów performatywnych. Artyści współcześni, wykorzystując najnowsze technologie, mocno eksplorują przestrzeń cyfrową w swoich dokonaniach, próbują ubogacić ten nowy wymiar istnienia substytutami odczuć zmysłowych, nie tylko wizualnych. Dotyk i zapach wreszcie mają szansę zaistnieć. Artyści świadomie używają alternatywnych materiałów aktywizujących zmysłowy odbiór, takich jak lód, miękkie pianki, silikon, struktury niedostępnych twardych stali, instalacje grzewcze, dźwiękowe, zapachowe. Komponują dzieła, działając wielokanałowo na percepcję widza i niejednokrotnie czyniąc go tego dzieła częścią.

Zdolność kinestetyczna i zmysł równowagi daje nam podstawy poczucia przestrzeni i osadzenia w niej. Artystą odwołującym się bezpośrednio w swoich pracach do tej zależności jest Richard Serra, amerykański rzeźbiarz, którego prac nie sposób odebrać tylko za pomocą wzroku, trzeba je przemierzyć, doświadczyć ich, dotknąć. Fizyczny kontakt z wielkoskalowymi obiektami i relacyjność, wymuszona przez wchłonięcie widza w przestrzeń obiektu, zapisuje się bezpośrednio w jego doświadczeniu. Przeżyć towarzyszących kontaktowi z rzeźbami Serry nie sposób zredukować do symbolicznej komunikacji pomiędzy widzem a artystą. Spacer, do którego zachęca Serra, wprawia błędnie w inny stan świadomości. Rzeźbiarz uzyskuje ten efekt nie tylko przez lawirujące stalowe tafle, ale również często ułożoną pod kątem, pofalowaną posadzkę. To, co dzieje się z ciałem i psychiką w zetknięciu z przestrzenią, skłania do zmiany jej definicji. Ważny jest jej materialny ciężar, odległości mierzone miarą własnego ciała. Monumentalne a zarazem minimalistyczne kompozycje Serry są wyjątkowo niefotogeniczne. Artysta świadomie rezygnuje z

tak bardzo europejskiego optycznego sposobu kreowania dzieła z przypisaną mu kompozycją perspektywiczną, formułą frontalną. Nie da się objąć jego obiektów całościowo. Zmuszeni jesteśmy doświadczać ich fragment po fragmencie, aktywizując wszystkie zmysły. Artysta odwołuje się w swoich dziełach do wschodniej tradycji tworzenia ogrodów Zen. Wyraża pogląd, że od czasu gdy doświadczył filozofii pustki przestał pojmować przestrzeń jako konkretne pojęcie określonej fizycznej powierzchni, ale jako zjawisko mentalne.⁸⁰ Serra odżegnuje się od nadawania swoim dziełom symbolicznych znaczeń, skupia się na ich zmysłowym, materialnym charakterze – chłodzie bryły, strukturze materii, poczuciu lekkości czy przytłoczenia. Kiedy odbiór rzeczywistości przez społeczeństwo ulega wirtualizacji i skrajnej wizualności, Serra powraca do fundamentu fizycznego doświadczenia. Co ciekawe, początkowo taka konfrontacja okazywała się zbyt trudna, a jego dzieła usuwano z przestrzeni publicznej, jak *Tilted Arc* w Nowym Jorku czy *Clara-Clara* w Paryżu. Obecnie społeczny poziom odbioru dzieł tego artysty wydaje się być dużo wyższy przez oswojenie z jego koncepcją, jak i wzmagającą się potrzebę haptyczności sztuki wśród odbiorców. Jednym z jego najbardziej znanych dzieł jest *Pomnik Pomordowanych Żydów Europy* w Berlinie, którego współautorem jest Peter Eisenman. Usytuowany na dziedzińcu Muzeum Holocaustu, złożony jest z 2711 ustawionych rzędami betonowych bloków, pomiędzy którymi ułożona została betonowa posadzka.⁸¹ Podążający wzdłuż korytarzy mogą doświadczyć zagubienia, samotności, monumentalnego chłodu. Mają na doświadczenie tych emocji czas, nie mogą fotograficznie skatalogować obiektu, wchodząc w ten specyficzny memoriał zmuszeni są go przeżyć całym ciałem. Szerokość korytarza pomiędzy piętrzącymi się prostopadłościanami z betonu pozwala na przejście jednej osoby. Ocieranie się o proste, powtarzalne bryły, zanikanie między nimi wywołuje piorunujące wrażenie, nie dające się opisać słowami.

Innym przykładem działania artystów na kinetykę ciała i percepcyjny odbiór bezpośredni są dzieła landartowe i ambalażowe artystów takich jak Christo i Jeanne-Claude, których realizacje pojawiały się w wielu zakątkach świata; opakowanie części Kanionu Kolorado pomarańczową kurtyną, rozstawienie w Kalifornii płotu z tkaniny o wysokości ponad 5 m i długości 40 km, opakowanie Reichstagu w Berlinie i wielu innych obiektów na świecie. Czas konfrontacji odbiorców z działaniami artystycznymi jest ograniczony zwykle do kilku, kilkunastu dni. Skala tych przedsięwzięć jest ogromna, wywołuje niejednokrotnie zaburzenia w percypowaniu przestrzeni, jakie wywołuje choćby możliwość spaceru po rozłożonej bezpośrednio na wodzie kładce z pomarańczowej tkaniny na jeziorze Iseo we Włoszech.

Człowiekiem, który z igrania ze zmysłami odbiorcy uczynił istotę swojej twórczości, jest

80 <http://niezlasztuka.net/o-sztuce/richard-serra-rzezbierz-blednika/>, 14.11.2017 r.

81 Tamże.

niewątpliwie Ernesto Neto. Brazylijski artysta zachęca odbiorców swoimi kolorowymi, strukturalnymi instalacjami do pełnozmysłowej interakcji. Sam przekonuje, że umysł i ciało są dla niego jednym i nierozdzielalnym, że poprzez zmysłowość ciała utrzymujemy kontakt ze światem rzeczywistym. Uznaje on dotyk, zapach i inne odczucia za kluczowe aspekty pojmowania i interakcji z otoczeniem.⁸² Jego instalacje wykorzystują w pełni wiedzę o potrzebach haptycznych człowieka, oferując zmysłowe, posieciowane przestrzenie z naciągniętych elastycznych tkanin wypełnionych różnymi materiałami emanującymi zapachy. Innym razem wprowadza widza na podwieszane chybotałe miękkie kładki lub oferuje zanurzenie się w piankowych obiektach skrojonych na kształt ludzkiego ciała, *Humanoide*. Jego prace wynikają z fascynacji światem biologicznym, są w swoim kształcie bardzo organiczne, przywołują na myśl budowę komórkową. Jednocześnie użycie materiałów miękkich, cielesnych, o własnej ciepłocie, powoduje wzmożoną haptyczność jego dzieł.

Niepohamowane wrażenia zmysłowe wywołują również kompozycje Tary Donovan czy Ryo Yamady. Ta pierwsza wykorzystuje w swoich kompozycjach różnorakie materiały, jak papier, kubki plastikowe, guziki lub szpilki, z których tworzy fantazyjne kompozycje. Użycie tysięcy podobnych przedmiotów z codzienności jako materii dzieła wywołuje zaskoczenie w bezpośredniej konfrontacji. Tara unika nazywania dzieł, ważny jest dla niej sensualny poziom relacji z widzem. Swoimi przypominającymi kopce termitów formami z guzików, czy chmurami wypełniającymi przestrzenie wystawiennicze wykonanymi z kubków plastikowych, płyt czy szklanych rurek działa na uwagę percepcyjną widza. Ryo Yamada z kolei znany jest z budowania w przestrzeniach galeryjnych i w plenerze kładek, które zmieniają odbiór przestrzeni.

Ważną postacią w wyznaczaniu drogi porozumienia z odbiorcą z perspektywy angażowania zmysłów wydaje się Olafur Eliasson, duńsko-islandzki rzeźbiarz, tworzący instalacje z nietypowych materiałów, takich jak światło, temperatura powietrza, woda w różnych stanach skupienia. Tworzy dzieła poruszające percepcję zmysłową i zniekształcające wrażenia. Zasłynął z instalacji zatytułowanej *The Weather Project* w Hali Turbin w Tate Modern w Londynie, gdzie skonstruowany ogromny panel lamp grzewczych i luster zbudowany na kształt słońca, który swoim przenikliwym światłem ogrzewał zwiedzających w atmosferze parującej wody. Często w swoich projektach angażuje on widza, uświadamiając mu nieobiektywność wrażeń zmysłowych i indywidualizm w doświadczaniu rzeczywistości. Wpływa w swoich pracach na dotyk, węch, smak, i słuch, eksperymentując również z formami utrwalania zjawisk, jak na przykład dźwięków w pracy *3-5 Dimensional Endless Sound Study*, ruchu i wibracji w pracy *Pedestrian Vibes Studies*, *Time Vibes Studies*. Stosuje też fale radiowe, dźwiękowe i naturalne, wodne jak np. w serii sztucznych

82 <http://ernestoneto.guggenheim-bilbao.eus/en/>, 17.11.2017 r.

wodospadów w Nowym Yorku w projekcie *New York City Waterfalls*.

Na bazie iluzji zmysłowej opiera swoją twórczość również Leandro Erlich, budujący swoje baseny z tafli szkła, na której znajduje się cienka warstwa falującej wody. Pod spodem, w przestrzeni zwykle zalanej wodą, przechadzają się widzowie, wypełniając jednocześnie przestrzeń rzeczywistego, choć suchego basenu. W innej pracy zapełnia on przestrzeń galeryjną chmurami ze specjalnej mieszanki trwałej piany. Zresztą motyw chmur, tak ulotnych i niedotykalnych, jest dość częsty. Nawiązywali do nich tacy artyści, jak Thorsten Goldberg w swoich świetlnych chmurach, wspomniany Olafur Eliasson w kompozycji *Your Blind Passenger – Tunnel Installation* czy Anthony Gormley w *Blind Light*, którzy wprowadzali widzów w zamkniętą przestrzeń boksów wypełnionych gęstą parą, wymuszając na nich poruszanie się po omacku. Koreański artysta Do Ho Suh buduje budynki i obiekty codziennego użytku z kolorowych, transparentnych mieszanek plastiku. Pełnowymiarowe obiekty wiernie odzwierciedlają detal realnych rzeczy, jednak przez swoją transparentność w zaburzają ciąg zwykłych skojarzeń. Inną ciekawą jego pracą jest użytkowa podłoga z paneli szklanych osadzonych na tysiącach maleńkich figurek ludzkich z uniesionymi rękoma. Brazylijska artystka Nele Azevede prezentuje w wielu miejscach przestrzeni publicznej instalację *Ice Men*. To kompozycja składająca się ze zmultiplikowanych lodowych figurek ludzkich, sytuowanych zwykle na schodach. Obserwowanie topienia się na słońcu setek lodowych postaci wywoływać może skrajne odczucia odbiorców.

Człowiek i jego relacja z otoczeniem jest głównym tematem prac Antony'go Gormleya. Na wiele sposobów przedstawia on pozbawione indywidualnych cech postaci ludzkie we wzajemnych relacjach. Jego rzeźby odwołują się do zmiennej kondycji ludzkiej, intryguje go również świat cybernetyczny. W takich projektach, jak *Matrix*, *Border*, *White-cube-fit-sleepingfield-009*, zapełnia przestrzenie galeryjne pikselowymi figurami śpiących ludzi, tworząc labirynt, w którym humanizm staje się już mało widoczny. Ogromne wrażenie robi praca *Bed* zbudowana z ułożonych w stosy kromek chleba tostowego formujących dwa łóżka, w których wygryzione są przestrzenie negatywowe na ciało ludzkie. Artysta często podejmuje temat biedy i nierówności społecznej a jego prace zachęcają do kontaktu haptycznego. W kompozycji *Field for the British Isles* sprawiającej wrażenie dywanu ceramicznego użył tysięcy figurek wytworzonych przez ubogich meksykańskich wytwórców cegieł.

Wyraźnie działające na zmysły kompozycje tworzy Japonka Chiharu Shiota. Działająca od kilku lat w Berlinie artystka buduje gęsto usieciowane kompozycje ze sznurka, sprawiające wrażenie sennego obrazu. Wplątuje w swoje pajęczyny przedmioty domowe, uznając je za świadków pamięci jednostki. Jej sławna kompozycja z tysiącami kluczy wplecionych w gęstą sieć czerwonej nici, wylewającej się z łodzi, nazwana *The Key in the Hand*, reprezentowała pawilon

Japoński na 56. Biennale w Wenecji. Inne prace, jak *During Sleep, Trauma, Traces of Memory*, równie mocne w odbiorze, otaczają siecią inne przedmioty, jak choćby łóżka, w których można się położyć, salę koncertową, książki, ubrania czy buty. Kompozycje traktują o pamięci i wywołują w przedzierających się przez nie widzach skrajne emocje. Prace powstają pod wpływem tęsknoty artystki za domem⁸³, jednak dzieła są uniwersalne. Z kolei Christian Boltanski podejmuje w dużej części swej twórczości tematy egzystencjalne. Również odwołuje się do pamięci rzeczy. Stosuje zabieg przesypywania stosów ubrań za pomocą dźwigu, jak w instalacji *Persones* podczas Monumenta (Grand Palais, Paryż) w 2010 roku. Uważa pamiątki, takie jak zdjęcia czy ubrania, za rzeczy przypominające o nieistnieniu. Buduje kompozycje na temat przemijalności i przypadku. Tworzy instalacje kruche, podatne na zniszczenie. Tworzy kolaże, łączy elementy martwych natur, absurdalne wizje. Jego prace są wybiórczymi wyobrażeniami na temat współczesnej cywilizacji, opatrzonymi często w nagrania audio. Jest artystą ready-made, wycina niewielkie kolorowe figurki w kartonie, które rzuca w postaci cieni na ścianę. Tworzy kinetyczne instalacje jak w pracy *The Shadows* (1984). Formuje instalacje świetlne oparte na fotografiach historycznych, rekonstruuje wydarzenia z przeszłości. W jego pracach przedmioty opowiadają o ludzkim cierpieniu. Ciekawym projektem, który jest rozłożony w czasie jest *Archiwum serc*, do którego nagrywa brzmienie serc ochotników. Artysta pracuje z pamięcią zbiorową, często nawiązując do historycznych wydarzeń, między innymi do Shoah. Interesuje go znikanie materii i destrukcja. Jego dzieła poprzez bezpośrednie cytowanie przedmiotów stają się bardzo ludzkie i wyrażnie, mimo swojej bezosobowości, wchodzą w interakcję z widzem.

Powrót do źródeł, idea rzeźby sensorycznej

Od zawsze miałem wyraźną wzmożoną potrzebę analizowania przedmiotów otoczenia dotykaniem, często do tego stopnia, że próbowałem zatykać uszy czy zamykać oczy, żeby wzmocnić wrażenia dotykowe. Dobitnie uświadomiłem to sobie podczas kursu masażu, kiedy to doświadczyłem zdrowotnych aspektów dotyku i aktywizacji całej palety zmysłów. Zacząłem się zastanawiać nad uwolnieniem percepcji od kulturowych ograniczeń, dystansujących społecznie. Pojawiła się idea rzeźby sensorycznej aktywnie działającej na zmysły odbiorcy. Mam świadomość, że właściwie każda rzeźba poprzez swoją przestrzenność i strukturalność materiałów wzbudza

83 Internet, <http://magazynszum.pl/zbior-sladow-ciala-rozmowa-z-chiharu-shiota/>

potrzebę dotyku, nie każdej jednak można w ten sposób doświadczyć. Moje prace staram się budować w sposób pozwalający na interakcję cielesno-zmysłową.

Poruszam wątki niepełnosprawności, wykluczenia i cielesności. Liczę na to, że odbiorca w konfrontacji z kompozycją będzie w pełni korzystał z wrażeń dostarczanych mu przez zmysły. Projekt opierał się początkowo o chęć zbudowania interaktywnej przestrzeni aktywizującej zmysły, zmysłowego pola doświadczalnego. Jednak dość szybko prace ewoluowały w stronę tematu języka, porozumienia pozawerbalnego. Uważam sztukę za bogatą przestrzeń komunikacyjną, więc zawarłem w swoich pracach treści do odkodowania. Motyw komunikacji międzyludzkiej jest dla mnie szczególnie ważny, interesują mnie alternatywne sposoby porozumiewania się stosowane w przypadku utraty zdolności komunikacji czy utraty zmysłów. Obiekty składające się na moją pracę doktorską poprzez swą gotowość do interakcji zatrzymują się w ciągłym procesie twórczym, w którym o treści decydują w dużym stopniu odbiorcy ze swymi indywidualnymi skojarzeniami. Nawiązuję w pracach do okresu płodowego, dziecięcego w którym burzliwie rozwijającej się percepcji nie sposób ograniczyć społecznymi barierami. Zastanawiam się nad zjawiskiem chwilowości życia jednostki, przejścia, sensu rodzenia się człowieka gotowego na nowe interpretowanie treści gromadzonej przez społeczeństwo.

W pracy twórczej zawsze eksperymentowałem z materiałem, nie potrafiłem się oddać tylko jednej technice, przede wszystkim ze względu na to, że materiał jest dla mnie elementem podsycającym ideę. Poprzez wielość struktur i w ogóle poprzez właściwości materiałów próbuję wzbudzić chęć interakcji z tworzonym obiektem. Materiał determinuje formę, prowokuje do konfrontacji, jest ważny ideowo. Kontakt z nim wywołuje łańcuch skojarzeń. Materia, z której wykonana jest praca, dobrana jest tak, by potęgowała wartość intelektualną i emocjonalną, którymi pragnę nacechować dzieło. Często buduję prace z kilku tworzyw. Zestawiam różne przedmioty użytku codziennego, tak zwykle, że często porosłe w symbole. Wytwarzam hybrydy pseudoużytkowe, przy czym zaprzeczając utartemu sposobowi eksploatacji, zarysowuję ukryty problem. Tytułem szkicuję obszar poszukiwań, ale nie jest moim celem zawężanie pola interpretacji. Prace mają działać bardziej jak pytania, niż jak definicja czy opowieść. Dlatego bazuję na niedopowiedzeniach, uznając, że lepiej zadawać po wielokroć dobre pytania, niż zadowalać się jedną z możliwych odpowiedzi. W pracy twórczej staram się przyjmować postawę dociekliwego dziecka, którego nie satysfakcjonuje zastana procedura. Dziecko odkrywa świat, redefiniuje go po swojemu. Mimo tego, że z biegiem czasu nabieram doświadczeń i wiedzy, często działam pod wpływem emocji, na przekór tej wiedzy, ryzykując niepowodzenie. Większość moich prac wyłoniła się ze zgliszczy nieudanych koncepcji, dosłownie i w przenośni ze śmietnika. Dążę do budowania form interaktywnych, do poszerzenia standardowego, optycznego zakomponowania, np. o dźwięk,

dotykalsność, temperaturę obiektu, czy wrażenia smakowo-zapachowe. Interesuje mnie wywołanie poczucia synestezji.

Pochodzę z wiejskiego środowiska, gdzie od najmłodszych lat musiałem, czy tego chciałem, czy nie, mierzyć się z bogatym światem natury przestrzennej. Aktywne uczestnictwo w cyklu prac rolniczych, praca z ojcem budowlańcem czy dziadkiem złotą rączką owocowały bogactwem doświadczeń zmysłowych, związanych z naturą i przedmiotami z bliskiego otoczenia. W rzeźbie chciałem wejść w struktury świadomości i jej korelacji z ciałem i przestrzenią, eksperymentując z różnymi materiałami. Gdy zacząłem używać w swoich realizacjach innych tworzyw niż drewno, stopniowo zdawałem sobie sprawę z tego, iż znam te materiały z czasów dzieciństwa, że są w stanie sprowokować do różnego przypisanego sobie odbioru, a świadome użycie ich mogło precyzować przekaz. Zacząłem używać zróżnicowanej materii w swoich kompozycjach, traktując ją jako element komunikacji z odbiorcą. Moja wrażliwość na rzeczy i materię zaczęła narastać i od kilku lat już buduję swój słownik porozumienia plastycznego. Słownik, w którym nie da się pewnych wrażeń określić werbalnie.

Moje zainteresowanie percepcją zmysłową rodziło się stopniowo. Długi czas objawiało się w moich pracach w formie intuicyjnego doboru tworzywa i specyfiki obróbki. Obserwowałem też ludzi pod kątem inności, odrębności od społeczeństwa. Kluczowym momentem w moim życiu był czas po studiach, kiedy to doświadczyłem poważnych problemów z kręgosłupem, rehabilitacji, wizji niepełnosprawności. Wtedy to motywowany powrotem do zdrowia, zacząłem się interesować technikami manualnymi, pracą z ciałem, jego zdolnościami do adaptacji i w ogóle zmienną wrażliwością zmysłową. Zacząłem się zastanawiać nad wagą i bogactwem zespołu cech organizmu. Zwróciłem uwagę na kontekst kulturowy naszego zachodniego postrzegania wzrokiem. Praktykowanie masażu wyzwoliło we mnie potrzebę świadomego percypowania otoczenia za pomocą zmysłu haptycznego, węchem, smakiem. Z każdego kroku w przestrzeni robiłem zjawisko a moje rzeźby próbowałem cechować tym wrażeniowym komunikatem.

Coraz częściej nie mamy czasu celebrować doświadczeń i przepływamy z dnia na dzień w hermetycznym, coraz bardziej sterylnym środowisku. Budujemy świat wygodny, automatyczny, pozbawiamy swoje dzieci kontaktu z naturą, zastępując ją interaktywnymi zabawkami. Mierzę się z tym na co dzień dzięki doświadczeniu rodzicielstwa. Obserwacja rozwoju mojego dziecka i siebie uczy mnie na nowo używać zmysłów i ciała. Rodzic przeżywa każdy sukces czy porażkę dziecka dwukrotnie. Ciągła próba bycia rodzicem podważa wszelkie oczywistości, rujnuje je i zmusza do redefinicji banalnych wydawałoby się pojęć. Zdecydowałem się na badanie przestrzeni percepcyjnej z tych właśnie pobudek. Moment przewartościowań zrodził refleksję o ludzkiej recepcyjności, odmienności, samotności i potrzebie uczestniczenia w społeczeństwie. Ta

reaktywność każdej jednostki jest dla mnie niezmiernie ważna.

W procesie projektowania i tworzenia kompozycji użyłem zapisu w postaci skodyfikowanego, zmutowanego przez wyobraźnię komunikatu, będącego emanacją zdarzeń z życia, jak i przekazów emitowanych przez media, które i na mnie odbijają swoje piętno. Używam tutaj siebie jako filtra, a plastyki tworzonego przedmiotu jako języka niewysłowionego. Formuła plastyczna, jaką stosuję, nastawiona jest na aktywne angażowanie zmysłów obserwatora. Oprócz zakomponowania optycznego w klasycznym rozumieniu sztuki, stosuję środki odwołujące się do reszty ludzkiej percepcji, która w moim odczuciu i jak starałem się wykazać we wcześniejszej analizie, ma wpływać na wzmocnienie transferu treści i powstanie nowych wątków. Prace są procesualne, podlegają trwałemu przepływowi treści, samej materii i interakcji z człowiekiem. Kompozycje formowane są, tak by prowokować odruchy haptyczne, kinestetyczne i uruchamiać kojarzenie międzysmysłowe. Zgodnie z bronią przeze mnie tezę o potrzebie zaangażowania pełnego aparatu zmysłowego w przestrzeni sztuk plastycznych tworzę instalacje do dotykania, smakowania, wąchania. Interakcyjność obiektów nie jest tutaj jednak celem samym w sobie, gadżetem. Poprzez tą współczulną tkankę zmateriałizowaną w rzeźbach chcę w wielowarstwowej formule zawrzeć cząstkę mojej pamięci. Jak większość moich poprzednich prac i te noszą znamiona osobistych przeżyć i stają się kartkami niewerbalnego pamiętnika. W procesie formowania rzeźba najczęściej staje się moim osobistym lustrem, nośnikiem pamięci, zawartych w niej pytań, błędów i frustracji. Nie potrafię sformułować obiektywnej treści, nie wiem też czy ktokolwiek potrafi. Buduję kompozycję za pomocą materiałów, które wiążę z kulturowymi własnościami przedmiotów i osobistymi przeżyciami. Rozwija mnie i zapala do kolejnych poszukiwań samo realizowanie dzieła. Wysyłam w postaci rzeźby namacalny komunikat do widowni, prowokując interakcję i z nadzieją oczekuję odpowiedzi. Poszukuję w swoich pracach esencji i celowości istnienia. Próbuję wyrazić mój zapał i fascynację aparatem sensorycznym człowieka i jego powiązaniem ze świadomością, Duchem. Poprzez odwołanie do dotyku, uznawanego przez wielu marginalnie, przenoszę swoje prace w przestrzeń początków ludzkości, czasów badania własności rzeczy świata, który niezmiennie objawia się w zjawisku rodzenia się i przemijania. Dotyk ma w sobie magiczną moc przenoszenia w czasie a jednocześnie jest tym wrażeniem, które najbardziej dobitnie definiuje przedmioty naszego otoczenia jako rzeczywiste. Stosuję w swoich kompozycjach materiały i przedmioty współczesne, takie jak elastyczna pianka, którą można spotkać w wielu zapewniających komfort rzeczach z otoczenia czy jak słuchawki douszne, będące pewnym niezbędnikiem portretu współczesnego człowieka. Wykorzystuję właściwości fizyczne wody, jej głęboką symbolikę i odwołanie do idei początku. W kształt płodu ubieram naczynia do produkcji wina, popularne balony i uzbrajam końce gałęzi formowanych przeze mnie symbolicznych drzew będących w pewnym

sensie dyfuzorami przestrzeni poprzez swoje higroskopijne właściwości i podatność na odkształcenia.

Transkrypty to cykl prac rzeźbiarskich powstałych jako dzieło doktorskie pod wspólnym tytułem *Przestrzeń optyczna, przestrzeń sensualna*. Motywem przewodnim moich obecnych dociekań i pracy artystycznej jest wielopłaszczyznowa interakcja. Poszukuję środków wyrazu, poprzez które mogę pełniej wpływać na percepcję odbiorcy. Nie chcę jednak, by moje prace były nazbyt nachalne, nie chcę tracić intymności spotkania. Formuję moje kompozycje tak, by surowością i minimalną ilością środków trafiały jednocześnie do różnych zmysłów. Tworzę w pewnym sensie mutacje skojarzeniowe. Używam różnych materiałów: metal, gąbka, ceramika, żywica transparentna a elementem spajającym czynię wodę z całą pełnią jej symbolicznej treści. Woda przenika moje prace. Staje się ona kontrapunktem esencji znaczeniowej. Tworzone przeze mnie rzeźby - instalacje to prace intuicyjne, powstałe na bazie odprysków przeciążonej sfery informacyjnej docierającej do każdego żyjącego w społeczeństwie człowieka.

Na pracę doktorską składa się cykl czterech obiektów. W tych instalacjach poprzez obrane motywy staram się wrócić „do początku”. Towarzyszy mi przy tej realizacji wizja symbolicznej czystej karty, pojawiającej się wraz z narodzinami każdego człowieka i wyobrażenie zachłyśnięcia światem, czystego odbioru, bez naleciałości społecznych i kulturowych. Kontrastuję ją z nieuchronną konsekwencją narodzin, światem wciąż napływających informacji i kulturowych formatowań. Motywy wody, płodu, drzewa, deszczu, szeptu, wina przenikają się wzajemnie, tworząc atmosferę intymności a zarazem niepokoju poprzez niejednoznaczność doświadczanych obiektów.

Dyfuzory to drzewa wykonane z pianki elastycznej, formowane trochę na wzór „drzew odlewniczych”, stosowanych w odlewnictwie biżuteryjnym. Tworzę miękkie, higroskopijne, połamane niczym wiatrołomy 2-3 metrowe drzewa, wyrastające z zamkniętej w kwadracie sadzawki zalanej wodą. Na końcach potrójnych segmentów gałęzi umieszczam uproszczone figury dzieci-płodów. Zmultiplikowana kompozycja złożona jest z kilku drzew, na których przyczepionych jest kilkaset dzieci-owoców. Całość wpisuje się w rysunek podstawy wertykalnego filaru. Podstawa nieskończonej kolumny, wieży Babel, składająca się z symbolicznego wycinka lasu drzew-dzieci jest surrealistycznym, sennym zapisem bieżącej rzeczywistości polskiego, jak i globalnego społeczeństwa, odpowiada również niezmienności natury i nieugiętej ciągłości przyrody. Drzewa, zbudowane z chłonnej gąbki pamiętającej swój kształt, przesiakają wilgocią parującej wody, chłoną zapachy, jak i materiał organiczny pozostawiany przez dotykających je ludzi. Z jednej strony pełnią funkcję dyfuzorów nabierających nowych treści, a z drugiej strony emanują swym hybrydycznym kształtem i tym, co już w sobie noszą.

Transgresja jest instalacją złożoną z kilkuset słuchawek dousznych zwieszonych z lustrzanej formy pod sufitem. Słuchawki niczym deszcz umieszczone są ponad czworobocznym metalowym naczyniem zalanym wodą również tworzącym dzięki temu zabiegowi taflę lustrzaną. Tym samym powstają dwie sfery: zewnętrzna i wewnętrzna lustrzana otoczona kurtyną z małych głośniczków. Ze słuchawek dobiega kakofoniczny szept. Jednak po wybraniu konkretnej pary dźwięk staje się czytelny, ponieważ w każdych słuchawkach słychać konkretne nagranie, odmienny przekaz. Używam tutaj słuchawek dousznych, które stały się swą powszechnością stosowania częścią nieodzowną funkcjonowania współczesnego społeczeństwa, próbującego odgrodzić się w ten sposób od wszechobecnego hałasu. Dźwięk płynący z głośniczków wsuniętych bezpośrednio do ucha często daje wrażenie, jakby dobiegał z wnętrza głowy. Zamyka tym samym użytkownika w świecie myśli. W tej kompozycji używam wyrwanych z kontekstu nagrań związanych z poczuciem osaczenia, nawału pracy, nierozumianej treści, zestawiając je z formą sugerującą potrzebę oczyszczenia, przekroczenia granic.

Epitafium to minimalistyczna kompozycja, której centrum to płaskorzeźba lodowa, przywodząca na myśl epitafium, mogiłę. Forma kwadratowej płyty umieszczona na podłodze dla nieobytego ze śmiercią dziecka kojarzyć się może równie dobrze z piaskownicą, czy ze ślizgawką. Zamarznięta woda jest w stanie zachowywać obiekty historii, konserwować. Tutaj taflę można dotykać a przez to zacierać wyrysowany przeze mnie kształt, odciskając swoje znamię, które po chwili zostaje pochwycone i wchłonięte przez rzeźbę. Z taflę wyrastają rytmy liter nie kreślących żadnej logicznej treści. Zachodnie znaki literowe zderzam z znakami pisma syryjskiego, wykorzystując jednocześnie kierunek czytania w tych różnych systemach językowych. Konfrontuję czyste systemy piśmiennicze nie używając słów. Istotą tego zabiegu jest materiał użyty do zapisu -zamarznięta woda. Lodowy wolumen poddany stopniowej erozji i ogrzaniu przez aktywnego odbiorcę dzieła staje się z czasem nieczytelny, by ostatecznie zlać się w jednorodną taflę wody. Proces erozji i ewolucji tej kompozycji podkreśla myśl o ciągłej przemianie obserwowanej w przyrodzie oraz fakt, że człowiek jest jej nieodzowną częścią jako gatunek biologiczny. Zestawieniu ulega tutaj przyroda, natura z kulturą kreowaną przez ludzkość z dość często inwazyjnym nastawieniem. Częścią kompozycji staje się agregat, serce urządzenia chłodniczego. Obudowany jest tak by przywoływał na myśl siedzisko. Z urządzenia wydobywa się przyjemne ciepłe powietrze. Jest to produkt uboczny procesu chłodzenia, jednak w moim odczuciu w jakiś nieopisany sposób dopełnia całość założenia.

Probierz, to praca składająca się ze stojaka, na którym wiszą naczynia, również w kształcie dzieci. W nich powstaje wino, które nie tylko symbolicznie ożywia ceramiczne i żywiczne ampule. Tutaj woda przeistacza się w wino. Ten wyjątkowy produkt fermentacji uczestniczy w

historii kultury od samych początków. Poza podstawowym jego wpływem na zmianę percepcji, posiada ono wręcz alchemiczną własność przemiany. To, co umiera – owoce, zyskuje w tym samym momencie nowe życie. Transparentne ampuły pozwalają przeniknąć w głąb powstającego życia, te ceramiczne zaś delikatnie chłoną soki. Buzujące wino jest tu materiałem wypełniającym i zarazem budującym tkankę alegorycznych bukłaków. Podczas fermentacji powstający napój sprawia wrażenie ożywionego poprzez proces „oddychania”, wydalania dwutlenku węgla. To swoista synergia i w sztuce i w życiu. Obcując z tą kompozycją można doświadczyć bukietu zapachów towarzyszących powstawaniu trunku. Czuję się osobiście dzieckiem wielu miejsc. Kolejno przywiązywałem się do różnych środowisk, w których przyszło mi przebywać, a owoce użyte do realizacji pochodzą właśnie z tych okolic.

Cykl moich prac ma za zadanie pobudzić odbiorcę poprzez hybrydyczne zestawienie i użyte materiały do refleksji nad kondycją ludzkości i kierunku jej rozwoju. Rzeźby wyrażają refleksję na temat porozumienia, powiązań między światami pozornie obcymi. Wskazują na zdolność człowieka do zmiany sposobu percypowania i świadomej reakcji. Często nie sposób się zatrzymać, oderwać od bieżących ambicji. Rozwój cywilizacyjny ma bezpośredni wpływ na rodzaj konfrontacji. Komunikacja werbalna ulega tej cyfrowej a o porozumieniu bardziej sensualnym coraz rzadziej możemy mówić. Rzeźby budowane są tak, by stopniowo budziły poprzez wrażenia zmysłowe reakcję intelektualno-emocjonalną. Choć początkowo kusił mnie ten pomysł, ostatecznie nie było moim celem stworzenie ogrodu doświadczeń zmysłowych. Nie dążyłem do popisu efektami specjalnymi. Chciałem nasycić prace drugim dnem, sprowokować do wyrażania wątpliwości i zadawania pytań, które niekoniecznie muszą doczekać się klarownej odpowiedzi.

Zakończenie

Tylko oczy spośród zmysłów można świadomie zamknąć w każdym momencie. Powieki prócz oczywistych właściwości ochronnych i kosmetycznych dają świadomości możliwość „zamknięcia patrzenia”. Zamykamy oczy w momencie wyciszenia, skupienia na procesach myślowych, podczas aktu płciowego. Mamy możliwość odcięcia się od wszechogarniającej wizualności.

Dominujący wzrok, który determinuje globalizacyjną kulturę konsumpcyjną, tłumiący

pozostałe zmysły wpływa na powierzchowność naszych czasów. Doświadczamy izolacji mentalnej, spłylenia relacji z otoczeniem i szybkości upływu czasu. Twórczość oparta na hegemonii wzroku z pewnością pozostawia po sobie dające do myślenia, narzucające się formy, jednak nie ułatwia człowiekowi zakotwiczenia się w świecie. Sztuka ukierunkowana tylko na oko i intelekt może nie być w stanie wpisać się w przestrzeń zmysłową określającą miejsce człowieka w świecie wraz z jego pragnieniem odczuwania smaków, zapachów odbijających się głęboko w pamięci. Wzmoczone aktywizowanie aparatów sensorycznych u odbiorcy, tutaj współtwórcy, współuczestnika procesu twórczego w dziele, którego nie definiuję jako skończonego, jest w mojej opinii bardzo istotnym rodzajem działań artystycznych, mających potencjał wyrażania treści sięgających dalej niż komunikat werbalny, co starałem się w tej pracy wykazać. Miesiące pracy poświęcone na analizę ludzkiej percepcji i jej powiązań z wielorakimi czynnikami kulturowymi, które wpływają na to, jak ostatecznie odbieramy rzeczywistość, zaowocowały cyklem moich instalacji rzeźbiarskich. Używając materiałów i cytowanych obiektów, które cechują się specyficznymi właściwościami bodźcowania zmysłów, starałem się udowodnić wagę aktywizacji sensorycznej. Świadome stosowanie materiałów w procesie formatowania dzieła i dopuszczanie odbiorcy do bezpośredniego kontaktu z nim jest w mojej twórczości motywem zapalnym, pretekstem do spotkania z człowiekiem na głębszej płaszczyźnie refleksji. Zakładam, że wrażenia po kontakcie z tymi rzeźbami będą często odmienne niż moje intencje. Uważam, że to właśnie jest niesamowitą cechą człowieczeństwa, że mimo kierunkowych formatowań kulturowych pozwalających na komunikację, każdy jako jednostka odczuwa przedmioty świata w sobie tylko znany sposób a sztuka ma do tych światów indywidualnych wyjątkowy dostęp. Uważam, że formowanie dzieła plastycznego z perspektywą aktywizowania wraz ze wzrokiem całego pola percepcyjnego odbiorcy jest drogą słuszną, szczególnie w obecnych czasach zdominowanych przez cyfryzację i swoiste spłaszczenie relacji człowieka ze światem przestrzennym przyrody. Uświadomienie sobie na nowo taktykalnych, zapachowych, smakowych czy kinestetycznych wrażeń może odbudować nasze osadzenie w tym napędzanym ambicją świecie, bez przystanków. Uzmysłowienie sobie faktu odczuwania najdrobniejszych części własnego ciała spowodować może poczucie powtórnych narodzin świadomości. Chciałbym, żeby inspirowane ideą ciągłego przepływu życia rodem z Heraklita moje instalacje wywoływały rodzaj głodu odczuwania, refleksję o zadziwianiu się światem jak małe dziecko. Percepcja zmysłowa jest naturalnym mechanizmem relacji z innymi ludźmi, z naturą, światem biologicznym, jak też tym materialnym wytworzonym przez pokolenia gatunku ludzkiego. Poprzez zmysły doświadczamy na co dzień rzeczywistości. Odczucia te i cała nasza cielesność są sposobnością do uzmysłowienia sobie tego, że jesteśmy nierozłączną częścią świata, z którym nie możemy stracić więzi.

Bibliografia

- Abrahams P., *Atlas anatomii*, tłum. Kaczorowska M., Kaczorowski S., Świat książki, Warszawa 2004
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa*, tłum. Mach J., Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004
- Arystoteles, *Etyka nikomachejska, Dzieła wszystkie*, t. 5, tłum. Gromska D., Wydawnictwo Naukowe PWN 2011.
- Becket W., *Historia malarstwa*, Arkady, tłum. opracowanie zbiorowe, Warszawa 2002
- Berger J., Blomberg S., Fox C., Dibb M., Hollis R., *Sposoby widzenia*, tłum. Bryl M., Dom wydawniczy REBIS, Poznań 1997
- Bergson H., *Materia i pamięć*, tłum. Filewicz W., Vis-a-vis, Kraków 2015
- Blake W., *Kaprys pamiętny*, w: *Milton. Zaślubiny Nieba i Piekła*, tłum. Wiesław Juszcak, Kraków 2001
- Connolly C. *The unquiet grave*, Persea Books 2005
- Gregory R.L., Colman A.M. *Czucie i percepcja*, tłum. Siemiński M., Zysk i S-ka, Poznań 2002
- Hall E.T., *Ukryty wymiar*, tłum. Hołówka T., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978
- Janicka K., *Światopogląd surrealizmu*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa 1985
- James P., *Henry Moore on Sculpture*, MacDonald, Londyn 1966, s. 62.
- Kotula A., Krakowski P., *Malarstwo, rzeźba, architektura*, Warszawa 1972
- Marks K., Engels F., *Dzieła*, t.I, Warszawa 1976
- Migasiński J., *Merleau-Ponty*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995
- Miodownik M., *W samej rzeczy*, Karakter, Kraków 2016
- Olsen B., *W obronie rzeczy*, tłum. Shallcross B., Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2013
- Pallasmaa J. *Oczy Skóry*, tłum. Choptiany M., Instytut Architektury, Kraków 2012
- Ponty M.M. *Fenomenologia percepcji*, tłum. Migański J., Kowalska M., Fundacja Aletheia, Warszawa 2001
- Popkin R.H., Stroll A., *Filozofia*, tłum. Przyłębski A., Karłowski Leśniewski J.N., Zysk i S-ka, Poznań 1994
- Proust M., *W stronę Swanna*, tłum. Żeleński T., Warszawa 2000
- Sacks O., *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*, tłum. Lindenberg B., Zysk I S-ka, Poznań 1985
- Sacks O., *Oko umysłu*, Zysk i S-ka, tłum. Lang J., Poznań 2010

- Sacks O., *Zobaczyć głos*, tłum. Małaczyński A., Zysk i S-ka, Poznań 2011
- Schunke M., Schultre E., Schumacher U., *Prometeusz – Atlas anatomii człowieka*, tom III, Medpharm, Polska, Wrocław 2009
- Szczepankowski B., Kossakowska B., Wasilewska T.M., *Język migany pierwsze kroki*, Infopress 2001
- Sendyka R., *Antropologia zmysłów*, Autoportret 3, Kraków 2011
- Sudjic D., *Język rzeczy*, tłum. Puczejda A., Karakter, Kraków 2013
- Tatarkiewicz W., *Historia Filozofii*, t.I, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 2003

Spis treści

Wstęp.....	2
Byt w świecie cielesnym. Fizjologia, filozofia i socjologia.....	6
Dysfunkcje percepcji zmysłowej i ich wpływ na kreację artystyczną.....	14
Rzecz-Ciało, czyli proteza.....	16
Rzecz-tworzywo, materia w rzeźbie, architekturze, wzornictwie.....	22
Sztuka jako formuła zmysłowa.....	28
Odbiór rzeczywistości a dzieło twórcze w historii sztuki Zachodu.....	30
Sztuka jako klucz do percepcji.....	34
Powrót do źródeł, idea rzeźby sensorycznej.....	39
Zakończenie.....	45
Bibliografia.....	46