

Anna M. MIGDAŁ

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Sączu

ROLA WIZUALNEJ I HAPTYCZNEJ PERCEPCJI W PROCESIE POZNAWCZYM FORM PLASTYCZNEGO WYRAZU

Streszczenie

Podnosząc zagadnienie artystycznej interpretacji przedmiotów i przestrzeni, w zależności od percepcyjnych uwarunkowań, wypada zwrócić uwagę na kwestie teoretyczne odnoszące się do wizualnego postrzegania. Należy przede wszystkim zaznaczyć, że nie mamy do czynienia z niezmienną i daną nam raz na zawsze zdolnością. Wprost przeciwnie, chodzi tutaj o długi biologiczny rozwój, od czasów prymitywnych do współczesności. W tym ujęciu percepcja wizualna nie jest jedynie biernym odbiorem wzrokowym, ponieważ wszystkie wrażenia rejestrowane przez umysł są poddawane analizie porównawczej w odniesieniu do elementów należących do fizycznej rzeczywistości. Pod tym właśnie kątem staramy się zrozumieć ich wzajemne zależności. Z jednej strony pojawia się koncepcja fizjologicznego wizualnego odbioru, z drugiej strony musimy wziąć pod uwagę aktywne działanie intelektu. Mówimy zatem o wpływie umysłu na wizualne postrzeganie i o wpływie wizualnego postrzegania na umysł. Innymi słowy, pytania rodzą się w umyśle, ale to doświadczenia wzrokowe i/lub dotykowe dają na nie odpowiedzi. Ponadto problematyka dotycząca rozwoju psychomotorycznego musi uwzględnić wszelkiego rodzaju inne działania w relacji do czucia dotykowego stymulowanego przez zmysły, a zwłaszcza przez wzrok. Definicja haptyczno-kinetycznej percepcji stanowi bez wątpienia integralny element w relacji podmiot-przedmiot, jako rodzaj *mind-game* w sztuce op-artu czy w odniesieniu do koncepcji sztuki kinetycznej. W tym też świetle wyłaniają się ponownie dwa zasadnicze pytania. Czy sztuka wieku XXI-ego przedstawia nam się rzeczywiście jako nowoczesna? I czy jest możliwe doświadczenie pustej przestrzeni w sztuce współczesnej?

Słowa klucze: percepcja, sztuka wizualna, doświadczenie haptyczne, sztuka kinetyczna, kinesis, mobile, sztuka współczesna, op-art, forma, środki artystycznego wyrazu.

ABOUT THE USE OF THE VISUAL AND HAPTIC PERCEPTION IN THE KNOWLEDGE PROCES OF ARTISTIC EXPRESSION MEANS

Summary

In this study on the artistic transposition of objects and space, depending on the different types of perception, we wish to raise some theoretical questions of vision and seeing. At first, one needs to notice that we didn't receive our vision as an accomplished and unchanging human ability. But it is linked to the long biological evolution, from its primitive state until the present. Also, the seeing cannot be considered as passive reception of visual sensations because all the sensations received by mind are submitted for the mental analysis, and they are compared with the similar elements of physical reality. And in this context, we are looking for understand these mutual relations. There is a physiological visual reception on the one hand, and an active work of intellect on the other. That's why we must take into consideration the influence of the mind on the seeing, as well as the influence of the seeing on the mind. So, the questions appear in the mind but the experience of seeing or touching has the answers. Thereafter another problem concerning the psychomotor evolution consider the actions in relation to the feeling/touching, which are stimulated or promoted by other senses, and especially by seeing. The definition of haptic-kinetic perception is an integral part of the relationship phenomenon between subject and object, like a mind-game of the optical art or in the kinetic art concept. So, two questions immediately spring to mind. Can we really speak about the 21st century's art creation as something modern? And is it possible to experience an empty space in the contemporary art?

Key words: perception, visual art, haptic, kinetic, kinesis, mobile, contemporary art, op-art, significant form, artistic expression means.

„(...) bez zmysłu dotyku nie ma innych zmysłów, lecz zmysł dotyku może istnieć sam bez innych. (...) Ponadto jak wzrok ma na pewien sposób za przedmiot (...) rzeczy widzialne i niewidzialne (...), tak samo przedmiotem dotyku jest *dotykalne i niedotykalne*”.

Arystoteles (De anima, II/3, 11)

„Obrazy – obiekty wizualne – są już wcześniej zawsze umiejscowione: pojawiają się tylko jako sprzeczności w działaniu, gdzie rozdzielają się współrzędne przestrzenne, otwierają się w naszą stronę, by w końcu otworzyć się w nas, by nas otworzyć i tym samym nas wcielić”.

Georges Didi-Huberman (2004)

Wprowadzenie

W nawiązaniu do relatywnie szerokiego zagadnienia – traktującego o rozwoju psychomotorycznym – problemy związane z uaktywnieniem i intensyfikacją dotyku poprzez wrażenia wzrokowe prowokują nadal liczne pytania w odniesieniu do funkcji sztuk plastycznych w kształtowaniu zdolności perceptywnych człowieka. Postrzeganie dotykowe rzadko występuje samodzielnie, towarzyszą mu zazwyczaj gesty mniej bądź bardziej wyraziste (nieśmiałe, stanowcze lub gwałtowne), którym odpowiada stosowny układ dłoni, zależny od kognitywnych funkcji mózgu (rysunek 1).

Percepcja dotykowo-kinestetyczna czy percepcja haptyczna odwołuje się więc do bogactwa odczuć dotykowych, powstałych w wyniku czynnej eksploracji obiektu zainteresowania, znajdującego się tak w zasięgu wzroku, jak też w zasięgu ręki. Z uwagi na fakt, że dotyk nie odpowiada zasadom wyłączności jednego warunku czuciowego, pojęcia dotyku pasywnego i aktywnego implikują kwestię interakcji zachodzących między podmiotem (odbiorcą kreacji plastycznej) a obiektem sztuki (kompozycją dwu- lub trójwymiarową, wpisaną w konkretną przestrzeń wystawienniczą). Chodzi tutaj zatem o przedstawienie i zdefiniowanie wymiaru zjawiska relacji podmiotowo-przedmiotowej, stanowiącego *mind-game* w kontekście *op-artu* i sztuki kinetycznej w odniesieniu do oryginalnych koncepcji sztuki wizualnej wieku XXI, prowokujących nowy rodzaj doznań percepcyjnych.

Założeniem proponowanej analizy jest przedstawienie możliwości oraz sposobów wykorzystania zarówno form plastycznych, jak i działań performatywnych w procesie poznawczym, w rozwoju funkcji wykonawczych oraz w terapii behawioralnej zaburzeń hiperkinetycznych. Esencjonalne w tym aspekcie będzie zatem odwołanie do trzech głównych typów sensorycznych: wizualnego, kinestetycznego oraz audialnego.

1. Od pasywnego do aktywnego postrzegania przestrzeni i obiektu

Jak należy prawidłowo w związku z powyższym zdefiniować złożone pojęcie i sam proces postrzegania dotykowego? Poszukując odpowiedzi na postawione pytanie, jak i na szereg kolejno wyłaniających się kwestii, trzeba na wstępie wyróżnić dwa typy poznania przestrzeni oraz obiektów w niej funkcjonujących, drogą taktylną: percepcję skórną i percepcję haptyczną (Hatwell i in., 2000).

Postrzeganie skórne, zwane także pasywnym, wiąże się z pobudzeniem i intensyfikacją pewnego (wybranego) fragmentu epidermicznej powłoki, podczas gdy ciało człowieka pozostaje w całkowitym bezruchu. Ten rodzaj niezintegrowanego kognitywnie biernego odbioru, gdzie uaktywnienie stanowi instynktowną reakcję na bodziec zewnętrzny, nie wchodzi jednak w zakres naszych rozważań (Gentaz, 2005, s. 34). Szczególną uwagę wzbudza natomiast zagadnienie postrzegania haptycznego, określonego również jako dotykowo-kinestetyczne. Ten typ aktywnej percepcji odnosi się do badania przestrzeni poprzez pobudzenie

i wykonywanie gestów, zmierzających do bezpośredniego kontaktu dłoni z przedmiotem. W tym kontekście dotyk wydaje się być zmysłem człowieka tak samo, jeżeli nie bardziej, performatywnym jak wzrok. Trzeba jednak zauważyć, że wyjątkowość dotyku polega na różnicowaniu sposobów i efektów poznawczych. Jest to jedyny ze zmysłów zdolny zarazem do uchwycenia trójwymiarowego przedmiotu, do rozpoznania rodzaju jego formy oraz faktury (miękkiej czy twardej, gładkiej czy szorstkiej) i do określenia jego ciepłoty, jak również ciężaru. Wobec tego mamy tutaj do czynienia, odwołując się do Arystotelesowskiej teorii, z najbardziej chtonicznym ze zmysłów, odnoszącym się zdecydowanie do świata materii. Jest on jednak elementarny, gdyż to właśnie wrażliwość taktylna wydaje się odgrywać główną rolę w procesie poznawczym, podczas gdy wszystkie pozostałe zmysły trzeba poniekąd rozumieć jako formę dotyku, na co zwrócił uwagę Filozof w przytoczonym powyżej passusie (Arystoteles, *O duszy*, II/11; Siggen, 2005, s. 78-79).

Przedstawione stwierdzenie tylko z pozoru wydaje się być oczywiste, ponieważ rodzi kolejne pytanie, dotyczące roli wzroku jako stymulatora poznania taktylnego. Czy możemy jednoznacznie zdefiniować następstwo wzajemnego oddziaływania i rodzaj interakcji zachodzącej między percepcją wzrokową a percepcją dotykową? Jest faktem, że wzrok tak samo jak reakcja czuciowa uaktywnia się tylko wobec materialnej obecności przedmiotu widocznego w określonej przestrzeni (rysunek 1). Chodzi więc o zdolność doznania, łączącymi się zmysłami (κοινή αἴσθησις – *sensus communis* – zmysł wspólny), dostrzegalnych form (Siggen, 2005, s. 79).

2. Formy plastyczne, przestrzeń wizualna a wrażenia wzrokowe

Rozwój estetyki fenomenologicznej, poczynając od pierwszej połowy wieku XX, nie pozostał bez wpływu na kształtujące się, w konsekwencji określonych doświadczeń, koncepcje plastyczne. Przekonanie o potrzebie poddania problemów filozoficznych badaniu percepcyjnemu, wynikające m.in. z tekstów Husserla, doprowadziło Merleau-Ponty'ego do licznych rozważań nad „postrzeganiem postrzegalnego”.

Ciało ludzkie jest obecne, gdy między postrzegającym a widzianym, między dotykającym a dotykany, między jednym okiem a drugim, między ręką a ręką tworzy się rodzaj ponownego skrzyżowania, gdy zapala się iskra odczuwający-odczuwalny (...).

Wystarczy, że coś widzę, aby móc to dotknąć, nawet jeśli nie wiem, jak to funkcjonuje w nerwowej machinerii. Moje ruchome ciało należy do widocznego świata, dlatego mogę je poprowadzić w stronę widzialnego. Ponadto, jest prawdą, że postrzeganie jest zależne od ruchu. Można widzieć tylko to, na co się patrzy (Merleau-Ponty, 1964, s. 21).

Wrażliwość zmysłowa jest zatem tworzona poprzez subiektywną percepcję formy obiektu dwu- lub trójwymiarowego znajdującego się w polu widzenia. Nie mniej istotne w tym świetle stało się poszukiwanie nowych plastycznych środków wyrazu wyrosłych na gruncie estetyki formalistycznej, zwracających szczególną uwagę na tzw. *significant form* – „formę znaczącą” lub „formę ekspresyjną” (Tatarkiewicz, 1986, s. 203), abstrahującą od tradycyjnie pojętych treści ikonograficznych. To właśnie w jej ramach rozwinął się specyficzny kierunek, działający w sferze iluzji (Reinhardt, 1980).

Chodzi tutaj mianowicie o odkrywcze koncepcje sztuki op-artu, wykorzystujące w kompozycjach obrazowych niedoskonałość i omylność ludzkiego oka. Wynikający zarówno z postimpresjonistycznych poszukiwań, jak i z doświadczeń abstrakcji geometrycznej, nowy sposób obrazowania został zainicjowany już w latach 1932-1942 przez Victora Vasarely'ego serią prac malarskich zatytułowanych „Zebry” (rysunek 3). Od drugiej połowy wieku XX *optical art* przedstawia się jako jeden z bardziej popularnych kierunków anglo-amerykańskiego środowiska artystycznego, otwierającego dalsze możliwości w rozwoju sztuk wizualnych.

Mówiąc o sile jego sugestywnego oddziaływania na odbiorcę, w pierwszej kolejności należy zwrócić uwagę na charakterystyczne czarno-białe układy form geometrycznych, stanowiące niekwestionowany rodzaj stymulatora wzrokowego. Oryginalne, wręcz niebywale perturbujące dyspozycje płaszczyznowe wydają się rzeczywiście wibrować, przemieszczać i tworzyć swoiste iluzoryczne obrazy. Doskonałym przykładem są w tym ujęciu prace Bridget Riley, dostarczające takich właśnie elementów wrażeniowych w sferze perceptywnej (rysunek 4). Trzeba jednak przyznać, że większość tego typu zadziwiających efektów wzrokowych wynika zazwyczaj z nieskomplikowanych konfiguracji utworzonych z powtarzających się równoległych (ciągłych, łamanych lub falistych) czy zbiegających się linii. Otóż, przytoczona na wstępie myśl Georgesa Didi-Hubermana, odnośnie obrazów – jako „obiektów wizualnych”, wymownie podkreśla ich interaktywną funkcję, wynikającą z trychotomicznej wizji przestrzeni obrazowej w relacji *obraz zewnętrzny – widz – obraz wewnętrzny*, która prowadzi w konsekwencji do ich szczególnej kooptacji (Didi-Huberman, 2004, s. 194). Potwierdzeniem takiego stanu rzeczy może być cytowana płaszczyznowa przestrzenna instalacja angielskiej artystki, z roku 1963 (podjęta na nowo w roku 2005), zatytułowana: *Continuum*. Co więcej, trzeba zaznaczyć, że op-art jako jedna z metod schematycznej transpozycji wizualnej, której wyznacznikiem jest technika, a nie konkretna ideologia, stoi częstokroć na pograniczu sztuki zwanej kinetyczną (Reinhardt, 1980). Jednakże wykorzystanie złudzenia ruchu, podobnie jak i efektów świetlnych, prowadzi w następstwie do dwuznaczności w definiowaniu postrzeganej i doświadczanej przestrzeni. Dlatego też działająca w latach 1960-1968 *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, paryska grupa skupiająca takich artystów jak Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein, Jean-Pierre Yvaral, podjęła poszukiwania nie tylko w sferze ruchu mechanicznego, ale również ruchu iluzyjnego.

*Chcemy zainteresować widza, wyzwolić od zakazów, odprężyć.
Chcemy go zachęcić do udziału.
Chcemy go postawić w sytuacji, którą sam inicjuje i przekształca.
Chcemy, aby był świadomy swojego udziału.
Chcemy jego interakcji z innymi widzami.
Chcemy rozwinąć w widzu zdolność percepcji i działania.
Widz świadomy własnej siły działania, zmęczony nadużyciami
i mistyfikacjami, będzie mógł sam prawdziwie zrewolucjonizować
sztukę. Wprowadzi w życie zalecenia:
ZAKAZ ZAKAZU UCZESTNICZENIA
ZAKAZ ZAKAZU DOTYKANIA
ZAKAZ ZAKAZU NISZCZENIA
Paryż, październik 1963,
*Groupe de Recherche d'Art Visuel**

Członkowie GRAV zafascynowani formalizmem i kinetyzmem w sztuce, co też łączyło się z chęcią nadania jej szerokiej społecznej funkcji, o czym świadczy cytowany powyżej fragment manifestu, dążyli do „wyprowadzenia jej na ulicę”... Miało to miejsce dokładnie w roku 1966 (rysunek 5), wraz z prezentacją ruchomych płyt na Montparnassie (rysunek 6) oraz nietrwałych struktur na Polach Elizejskich. Bierny dotychczas widz stał się tym samym aktorem sztuki interaktywnej, którą można także określić śmiało mianem ludycznej.

Sztuka kinetyczna, implikująca tymczasem pojęcie kinesis (κίνησις), definiuje się w oparciu o rodzaj ruchu, do którego się odwołuje bądź który został bezpośrednio wykorzystany w opracowaniu danej mobilnej formy plastycznego wyrazu. Oprócz obiektów sztuki wywołujących efekty kinetyczne i wymagających aktywnego udziału widza, mamy do czynienia z koncepcjami plastycznymi funkcjonującymi dzięki wykorzystaniu rzeczywistego ruchu, jak również z kreacjami posługującymi się metodą projekcji świetlnych. Na uwagę zasługuje tutaj twórczość Alexandra Caldera, łączącego w swoich przestrzennych kompozycjach elementy abstrakcji geometrycznej z działaniem kinetycznym (rysunek 7). Jak wiadomo, rozwój technologiczny, od drugiego dziesięciolecia wieku XX poszerzył znacznie obszar innowacyjnego działania, umożliwiając artystom wykorzystanie różnego rodzaju napędów elektrycznych. Niemniej jednak niektórzy z nich, notabene Calder, preferowali nadal stosowanie naturalnych źródeł mocy, np. ruchu powietrza. Zawieszane w otwartej czy zamkniętej przestrzeni MOBILE – układy form wykonane z metalowych elementów, sprowadzone nieraz do monumentalnych rozmiarów – są reprezentatywne dla zjawiska tzw. rzeźby ruchomej. Ze względu na rodzaj użytego materiału oraz treści formalnego wyrazu, do których należą kontrast kolorystyczny, lekkość, abstrakcyjny czy wręcz ludyczny charakter modułów poruszanych za sprawą nawet najmniejszego powiewu, Calderowskie przestrzenne kreacje są bez wątpienia antytezą klasycznej, masywnej oraz rozbudowanej objętościowo rzeźby. Występujące z jednej strony jako symbol nowoczesności w sztuce, przestrzenne aranżacje mobilnych form geometrycznych mogą z drugiej strony stanowić także doskonałe źródło inspiracji w terapii różnicowanych zaburzeń o charakterze psychomotorycznym.

3. Dotyk w sztuce – dotyk przez sztukę

Podnosząc zagadnienie haptycznego wymiaru sztuki w procesie szeroko rozumianego rozwoju twórczego – w kontekście kształtowania form plastycznego wyrazu i podejmowania działań performatywnych – zwracamy zatem szczególną uwagę na trzy podstawowe aspekty. W świetle proponowanej analizy, wyodrębnione wcześniej typy sensoryczne stanowią niezaprzeczalnie o sposobach poznania, które pozostają uzależnione od charakteru reakcji wynikających z percepcji danego „przedmiotu sztuki”. Inaczej powiedziawszy: proces implikujący zindywidualizowaną identyfikację obiektu, odnosi się nie tylko do stymulacji i ewolucji funkcji poznawczych, ale może również służyć terapii behawioralnej zaburzeń typu hiperkinetycznego.

Rieglowska definicja „haptisch”, uwzględniająca „pamięć taktylną” i rolę „artysty wcielonego we własnej dłoni”, wydaje się stanowić istotny punkt wyjścia dla współczesnego postrzegania estetycznego (Parret, 2009). Niemniej jednak, według Riegla przekształcająca się od starożytności „wola artystyczna” opuszcza świat postrzegania dotykowego na rzecz świata wizualnego (Kemp, 1994). Tymczasem, to właśnie dotyk wynikający ze zbliżenia poznawczego prowadzi do bezpośredniego kontaktu z materią, której nadano taką a nie inną formę, wywołującą różnicowane reakcje. Teoria haptyczna rozwinięta przez Deleuze’a (1981) jest więc najbardziej gruntowną i wyczerpującą z dotychczas cytowanych, gdyż kładzie szczególny akcent na owe zależności, rodzące się między zmysłem wzroku i zmysłem dotyku,

prowadzące do wykształcenia swoistej wrażliwości estetycznej. W tym kontekście określenie „haptyczny” wydaje się być najbardziej adekwatne do słowa „dotyk”, ponieważ nie przeciwstawia tych dwóch zmysłów, sugerując równocześnie szerszy zakres funkcji oka, nie tylko optyczny. Co więcej, nie ma już mowy o subordynacji ręki i oka w momencie, gdy wzrok odkrywa właściwą dla siebie funkcję dotyku, różną od funkcji czysto optycznej (Deleuze, 1980). W związku z powyższym „haptyczny” – *aptô* (gr. dotknąć) – nie jest określeniem jakiejś nieistotnej zewnętrznej relacji oka do dotyku (ich rozdzielenie jest w wielu wypadkach po prostu niemożliwe), lecz jest jedną z „możliwości patrzenia”, rodzajem postrzegania wizualnego, różnym od optyki. Dlatego też trzeba również uwzględnić istnienie właściwej przestrzeni taktylno-optycznej. W konsekwencji widzenie haptyczne jest spojrzeniem „dotykającym oczy”, postrzeganiem prowadzącym do stycznego zbliżenia poszczególnych elementów. Inymi słowy, ten rodzaj łączności wymaga od widza jak najbardziej bliskiego podejścia do obiektu sztuki, dając tym samym wrażenie bezpośredniego dotknięcia i nawiązania z nim osobliwego kontaktu (Deleuze, 1980).

Proces poznawczy wynikający ze zróżnicowań historyczno-kulturowych rozwija się w oparciu o szereg doświadczeń perceptywnych typu dotykowo-wizualnego, odnoszących się do przestrzeni widza i rodzaju postrzeganego obiektu. Eksploracja przedmiotu sztuki dawnej jest przeprowadzona w tej sytuacji poprzez wykorzystanie funkcji haptycznych oka. Przykładem niech będzie tutaj sposób odbioru sztuki egipskiej, przeznaczonej do frontalnego oglądu zarówno w rzeźbie, jak też w odniesieniu do jednoplanowej dyspozycji malarskiej. Poszukiwanie przestrzeni optycznej w okresie nowożytnym prowadzi w następstwie do wysublimowania sposobu formalnego postrzegania dzieła, gdzie poznanie dotykowe przenosi się na drugi plan w stosunku do percepcji optycznej. Można przyjąć, że w zasadzie dopiero rozwój sztuki wieku XX niesie szeroko rozumianą możliwość haptycznego doświadczenia kreacji artystycznych, oryginalnych twórców sztuki podpisujących się pod Arystotelesowską ideą *dotykającego* i *niedotykającego*.

Istotnym wkładem w nowy sposób odbioru i transpozycji świata zewnętrznego, były niewątpliwie poszukiwana Raoula Hausmanna. Naukowa działalność tego dadaistycznego twórcy początku wieku XX zmierza m.in. do zrozumienia percepcji sensorycznej, wynikającej z XIX-wiecznej teorii eteru. Szczególne zainteresowanie funkcjonowaniem zmysłów wzroku i słuchu, w oparciu o haptyczną koncepcję postrzegania czy też, ścisłej powiedziawszy, kinestetyczną naukę o dotyku, prowadzi artystę do stworzenia teorii „bezpośredniego poznania świata”. Eter jest rozumiany jako wszechobecny środek, za sprawą którego jednostka staje się dynamiczną istotą zdolną nie tylko do rejestrowania danych zmysłowych, ale przede wszystkim do wymiany informacji (Benson i in., 2014). Przekonanie, że dzięki elektryczności jesteśmy w stanie przekształcić nasze „haptyczne emanacje” w ruchome kolory, dźwięki i nowy rodzaj muzyki, wiedzie tym samym Hausmanna do znacznego poszerzenia funkcji wykonawczych w zakresie transpozycji perceptywnego doznania. Dotknięty ślepotą w ostatnich latach życia, artysta zrealizował ostatnie kolaże, zamykając tym samym swoje rozważanie nad postrzeganiem haptycznym.

Radykalne, wręcz obrazoburcze przewartościowanie sztuki przez artystów kręgu kubistycznego czy następnie dadaistów, doprowadziło do wyznaczenia jej nowej roli we współczesnym świecie. Nieskrępowany proces twórczy, kontestujący dotychczasowe kanony, daje odtąd nieograniczoną możliwość wykorzystania wszelkiego rodzaju materii w zależności od przypisanych jej przez autora funkcji formalno-interpretacyjnych.

Odwołując się do koncepcji związanych z postrzeganiem taktylnym i memoryzacją danych formalnych w oparciu o doświadczenia dotykowo-wzrokowe, odpowiednio dobrane działania plastyczne, w relacji twórca – odbiorca lub obiekt sztuki – odbiorca, mogą stanowić jedną z istotnych metod w terapii zaburzeń hiperkinetycznych, zwłaszcza z deficytem uwagi o zróżnicowanym podłożu psychicznym, a nie tylko z towarzyszącym zdefiniowanym upośledzeniem umysłowym. Rodzaj perceptywnej recepcji, powiązanej z prawidłowym dostosowaniem środków plastycznego wyrazu do behawioralnego problemu, znajduje więc przejaw albo kontemplacji prowadzącej do wyciszenia, albo w zewnętrznym ewakuowaniu emocjonalnego napięcia. W tego typu przypadkach dostosowanie indywidualnego medium, odnoszącego się do elementów pośredniczących, wiąże się z jednej strony z działaniami inspirowanymi chociażby malarstwem barwnych płaszczyzn (ang. „color field painting”); natomiast z drugiej strony z malarstwem gestu (ang. „action painting”), które można uznać za technikę terapeutyczną samą w sobie. Niemniej jednak trzeba pamiętać, że nie zawsze mamy do czynienia z wykorzystaniem zdefiniowanej materii w procesie poznawczym danej rzeczywistości, do której należymy w określonym czasie. Faktem jest jednak, że postulaty głoszone niegdyś przez GRAV: *uczestniczenie, dotykanie, niszczenie*, są dzisiaj bardziej aktualne niż kiedykolwiek.

4. Perceptio sine figura

Fenomenem współczesnej sztuki jest możliwość doświadczenia nieobecności kształtów poprzez grę światła, cienia oraz barwy, jako głównych aktorów przedstawienia. Ten rodzaj zmysłowego doznania odsyła nas więc ponownie do Arystotelesowskiej teorii „dotykania niedotykalnego”. W roku 1951 Robert Rauschenberg zaprezentował serię monochromatycznych obrazów zatytułowanych *Białe płótna*, gdzie granice pola obrazowego zostały wyznaczone tylko przez cień rzucony na ścianę (rysunek 8). Był to niewątpliwie dalszy ciąg poszukiwań wynikających z oryginalnej Malewiczowskiej teorii widzenia i koncepcji suprematystycznej – biały kwadrat na białym tle – *White on White* (1918). Podobne działanie białą płaszczyzną odnajdujemy następnie u Enrico Castellaniego – *Superficie angolare bianca n°6* (1964) i w pracach Roberta Rymana – *Bez tytułu* (1974) czy *Chapter* (1981).

Tenże proces przekształcania doznań sensorycznych w odniesieniu do formy, barwy i światła, elementów funkcjonujących w wyznaczonej przestrzeni, znajduje swoją kontynuację i specyficzny przekład interpretacyjny w kreacjach artystów, takich jak James Turrell, Olafur Eliasson, Ann Veronica Janssens czy Claude Lévêque. O ile jednak w pracach Lévêque’a dochodzi jeszcze do skojarzeniowego (formalnego lub zwerbalizowanego) zestawienia danych w kompozycji kolorystyczno-luministycznej, o tyle pozostali z cytowanych powyżej twórców skupiają się przede wszystkim na generowaniu wrażeń poprzez działanie czystymi efektami barwnymi w przestrzeni. Podczas gdy Turrell i Eliasson stymulują szereg doznań sensorycznych za sprawą bodźców wzrokowych pobudzonych wszechogarniającą kolorystyką, Janssens posuwa się jednak jeszcze dalej, sugerując możliwość haptycznego doznania barwy w przestrzeni.

Symptomatyczny sposób myślenia twórczego, stymulujący osobliwe doznania związane z przedstawianymi trzema typami sensorycznymi, prowadzi w rezultacie do rezygnacji z konkretnych form i kształtów, pobudzając jednocześnie odbiorcę – jako bezpośredniego uczestnika – do odkrywania nowych wrażeń (wizualnych, taktylnych i audialnych), do kreowania subiektywnych treści oraz ich swobodnej interpretacji. Bezpośrednią odpowiedzią na białe i czarne płótna Rauschenberga – *all-white / all-black* – stała się w dziedzinie muzyki kompozycja Johna Cage’a, *4’33’’* (Johnson, 2011, s. 18). Podczas wykonania utworu nie

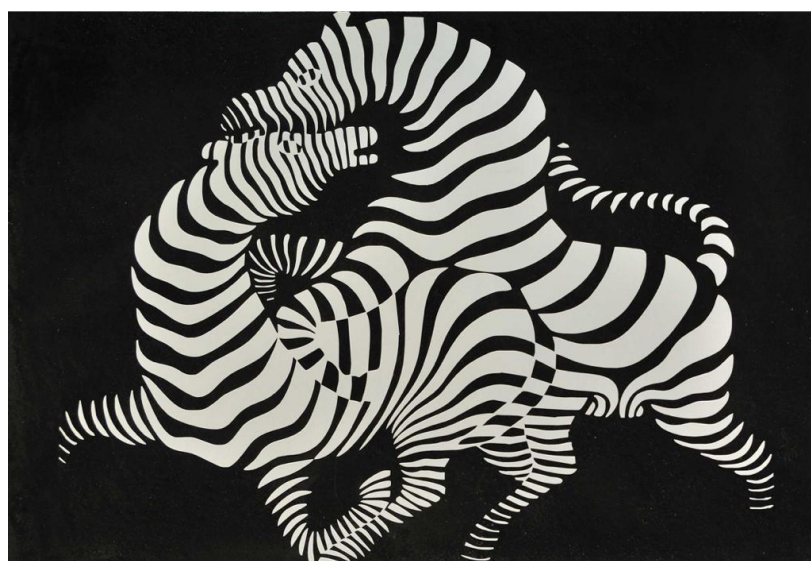
zabrział żaden instrument. Jak już zostało wcześniej stwierdzone, forma – w tym przypadku dźwięki muzyczne wydobywane za sprawą haptycznego kontaktu z instrumentem – odnosząca się do postrzegania zmysłowego (wizualnego i/czy audytywnego), posiada istotny wpływ na umysł odbiorcy jako obserwatora, bądź w tym przypadku, słuchacza (Silverman, 2010, s. 113). Ta jakże awangardowa partytura jest często błędnie przedstawiana jako „cztery minuty trzydzieści trzy sekundy ciszy” – *four minutes thirty three seconds of silence*. Utwór, w którego wykonaniu nie pojawiają się żadne instrumentalne dźwięki, nie jest jednak doświadczeniem absolutnej ciszy, nieistniejącej według Cage’a; jest tworzony przez dźwięki wydobywające się z otoczenia słuchaczy: szum klimatyzacji, skrzypiące krzesła, szmery na sali, odgłosy dochodzące z ulicy... Również w sferze szeroko rozumianego plastycznego wyrazu doznanie całkowitej pustki jest w zasadzie niemożliwe. Jak wynika z rudymenarnej analizy zagadnienia, widz zawsze będzie doświadczał, w taki bądź inny sposób, obrazów ideacyjnych wyłaniających się po wpływie zróżnicowanych czynników z jego perceptywnej świadomości.



Rysunek 1. Man Ray: Dora Maar, 1936.



Rysunek 2. Herbert Bayer: Lonely Metropolitan, 1932.



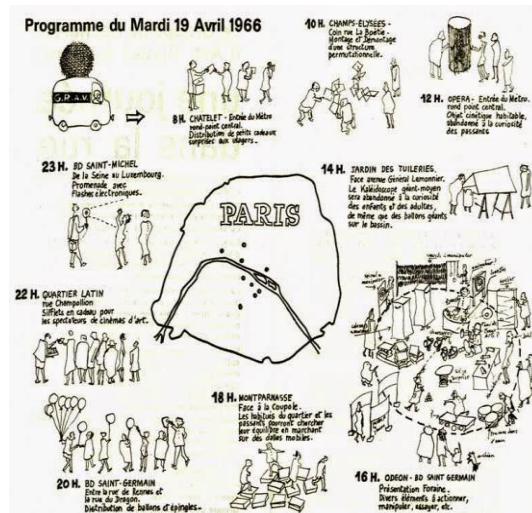
Rysunek 3. Victor Vasarely: Zebry, 1937.



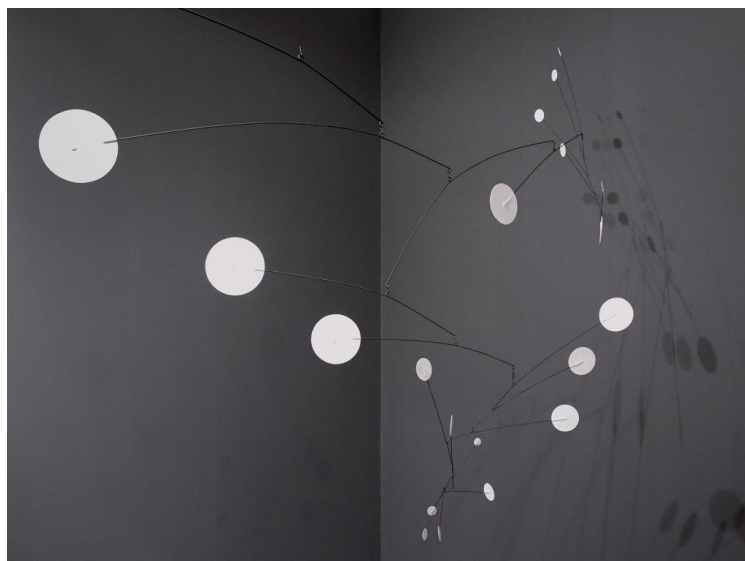
Rysunek 4. Bridget Riley: Continuum (Remake), 2005.



Rysunek 5. 19 kwietnia 1966. Program: Une Journée Dans La Rue (GRAV) (z lewej).



Rysunek 6. 19 kwietnia 1966, godz. 18.00. Montparnasse. Ruchome płyty.



Rysunek 7. Alexander Calder: Podmuch śniegu, 1950.



Rysunek 8. Robert Rauschenberg: Białe płótna, 1951.

Bibliografia

- Benson, T., Bergius, H., Blom, I. (2014). *Raoul Hausmann et les avant-gardes*. Dijon: Les Presses du réel.
- Deleuze, G. (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Éditions de Minuit.
- Gentaz, E. (2005). *Explorer pour percevoir l'espace avec la main : le sens haptique*. W: C. Thinus-Blanc, J. Bullier (red.), *Agir dans l'espace* (s. 33-56). Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Gregory, R.L. (2000). *L'œil et le cerveau: La psychologie de la vision*. Paris: De Boeck Université.
- Hatwell, Y., Streri, A., Gentaz, E. (red.). (2000). *Toucher pour connaître. Psychologie cognitive de la perception tactile manuelle*. Paris: Puf.
- Johnson, S. (2011). *The New York Schools of Music and the Visual Arts, New York*. London: Routledge.
- Kemp, W. (1994). Alois Riegl (1858-1905). Le culte moderne de Riegl. *Revue germanique internationale*, 2, 83-105.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard.
- Parret, H. (2009). Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder. *Actes sémiotiques*, 112 (online).
- Reinhardt, J. (1980). *Op-art*. W: T. Richardson, N. Stangos, *Kierunki i tradycje sztuki nowoczesnej* (s. 353-361). Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Romeyer-Dherbey, G. (1983). *Les choses mêmes: la pensée du réel chez Aristote*. Lausanne: Édition l'Âge d'Homme.
- Siggen, M. (2005). *L'expérience chez Aristote: aux confins des connaissances sensible et intellectuelle en perspective aristotélicienne*. Bern: Lang.
- Silverman, K. (2010). *Begin Again. A Biography of John Cage*. New York: Knopf.
- Tatarkiewicz, W. (1986). *O filozofii i sztuce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Thinus-Blanc, C., Bullier, J. (red.). (2005). *Agir dans l'espace*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Tronche, A. (2012). *L'Art des années 1960: chroniques d'une scène parisienne*. Paris: Hazan.
- Żarowski, M. (1999). *Tarcza Arystotelesa*. Wrocław: Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego.