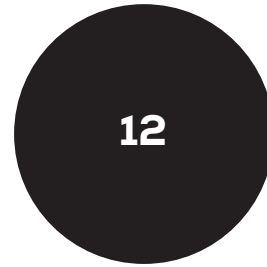




INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## **Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.**

---

**tytuł:**

*Touching Images. Proszę dotykać*

**autor:**

Kuba Mikurda

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 12 (2015)

**odsyłacz:**

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/307/683>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW  
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

## **Touching Images. Proszę dotykać**

### 1

„Pokój montażowy z początków kina wygląda jak pracownia krawiecka albo warsztat majsterkowicza. Na stołach, na podłodze walają się czarne, szeleszczące zwoje, pionowe paski taśmy wiszą na oknie. Dłonie montażysty symulują projektor, podnoszą taśmę pod światło, przesuwiają w palcach. To ulubiona poza, w jakiej później fotografują się pionierzy kina – Siergiej Eisenstein, Charlie Chaplin, Leni Riefenstahl (ona w skórzanych rękawiczkach). Nie ma jeszcze urządzenia, które pozwoliłoby montażystce podejrzeć ruch w trakcie pracy – jeśli chce cokolwiek zobaczyć, musi ręcznie rozpędzić taśmę. Opuszki pocierają o celuloid, taśma wyciera drobiny naskórka, zdejmując smużkę potu i kurzu. Odcisk palca rozciąga się w ciekłą, pionową linię. Taśma jest chłodna, sztywna i śliska.”



## 2

„Po zrobieniu zdjęcia wyjmij je z Polaroida i dokładnie wysusz – nie wachluj w palcach, użyj suszarki albo odłóż na kaloryfer. Obetnij ramkę. Gdy zdjęcie jest już zupełnie suche, zagotuj wodę w czajniku, nalej do kuwety i zanurz w niej zdjęcie. Zaczekaj, aż emulsja zacznie odchodzić od podłoża. Następnie, bardzo ostrożnie, wyjmij zdjęcie i przełóż do kuwety z letnią wodą. Pamiętaj, zdjęcie jest teraz niesłychanie delikatne, łatwo je rozerwać albo uszkodzić. Bardzo ostrożnie chwyć w palce warstwę emulsji i pociągnij.



Powoli odrywaj ją od podłoża, postępując od krawędzi do środka. Gdy skończysz, usuń papier z kuwety. W palcach masz warstwę emulsji – nabłonek obrazu, o półpłynnej, kleistej konsystencji. Jest plastyczny, możesz go dowolnie kształtować, a po wyjęciu z wody przenieść na inne podłoże.”

## 3

„Dziewczyna przekręciła klucz w zamku i otworzyła drzwi. Od progu oślepił ją blask – w komnacie zalegały stopy złota i drogich kamieni. Weszła do środka. Ostrożnie, krok po kroku, wchodziła głębiej i głębiej. Wodziła oczami po ścianach, okutych skrzyniach, pękatych workach, z których sypały się monety. Przyglądała się wystawnym kielichom, sukniom wyszywanym perłową nicią, zbrojom z kolorowymi, egzotycznymi piórami. A głos księcia, wcześniej mocny i donośny, coraz ciszej mówił jej do ucha – „możesz patrzeć, ale nie dotykać”. W końcu ucichł zupełnie. (...) Dziewczynie kręciło się w głowie – spojrzała na ścianę, gdzie wisiał ogromny, kolorowy gobelin. Kobiety we wzorzystych sukniach tańczyły, suknie wirowały; mężczyźni siodłali konie, ostrzyli miecze. (...) Zdawało jej się, że słyszy muzykę, że czuje ciepło, które bije od rozgrzanych ciał. Wyciągnęła rękę, poczuła miękki splot – i nagle, jakby zerwał się wiatr, jakby stado wielkich, czarnych ptaków zakotłowało się i rozpierzchno na wszystkie strony. Przerażona, rozejrzała się wokół – komnata była zupełnie pusta.”



Rzym, reż. Federico Fellini, 1972

## 4

„W muzeum istnieją specjalne stanowiska dla niewidomych. Przy wybranych obrazach znajdują się reliefy wykonane z tworzywa sztucznego. Każdy z reliefów dokładnie odwzorowuje obiekty widoczne na obrazie – ich kształty, relacje i kompozycję. Dotykając reliefu, odbiorca może „oglądać” obraz kawałek po kawałku, przekładając impulsy taktylne na obraz mentalny.”



Hans Holbein, *Ambasadorowie*, 1533  
[detal]

## Strona czynna

„Nie dotykać eksponatów” – mantra, którą słyszymy od dziecka, oznacza przede wszystkim „nie dotykać obrazów”. W pewnym sensie eksponat, obiekt „eksponowany” w galerii, muzeum czy na sklepowej wystawie, jest zawsze obrazem, bez względu na to, czy – technicznie – jest malowidłem, fotografią, rzeźbą, performansem czy towarem. Jest obrazem, bo jest do oglądania; jest czymś, co odbieramy wzrokiem, a nie dotykiem, węchem, smakiem czy słuchem (o nielicznych wyjątkach powiemy dalej). Galerie, muzea, wystawy, ale też teatry i kina – to urządzenia do patrzenia, miejsca, których konstrukcja sprzyja przede wszystkim percepcji wzrokowej. W każdym z tych miejsc/urządzeń to, na co mamy patrzeć, jest odpowiednio „wyeksponowane”, czyli wyodrębnione, odgrodzone, podświetlone. Stałym elementem tak pojętego „urządzenia do patrzenia” jest „rama” – nie tyle fizyczna rama malowidła (drewniana, pozłacana, metalowa), ale wszystkie – materialne i niematerialne – elementy, które wprowadzają dystans między patrzącym a obiektem, na który patrzy (a tym samym – z dowolnego obiektu czynią obraz). „Ramą” jest i szklana gablota, i ostrzeżenia „nie dotykać eksponatów”; i linka rozpięta między słupkami, i groźne spojrzenia obsługi, gdy za bardzo pochylimy się nad płótnem; i rama ekranu, i odległość między ekranem a kinowymi fotelami. Wzrok jako jedyny ze zmysłów wymaga dystansu, choćby minimalnej odległości między organem percepcyjnym a obiektem – możemy przyłożyć ucho, nos, język, palec do obiektu i wciąż go słyszeć, czuć, smakować czy dotykać, ale nie możemy przyłożyć obiektu do oka i wciąż go widzieć. Tym samym rama – pojęta jako dystans, jako mniej lub bardziej konkretny bufor między obiektem a ciałem patrzącego – jest czymś, co rzeczywiście warunkuje widzenie, co warunkuje obraz jako obraz.

Dotykanie obrazów, fizyczny, taktylny kontakt z obrazem oznacza zatem naruszenie ramy – a w skrajnych przypadkach jej zupełne zniszczenie (co skutkuje zniszczeniem obrazu jako obrazu, przemianę obrazu w skrawek materii, odbierany wyłącznie dotykiem, smakiem, węchem, rzadziej słuchem). Istotna dla dalszych rozważań jest obserwacja, że każde „urządzenie do patrzenia” inaczej konstruuje swoją ramę – zgodnie z mniej lub bardziej jawnymi założeniami ideologicznymi, funkcjonalnymi etc. Tym samym „dotykanie obrazów”, „wzięcie obrazów do ręki” jest gestem krytycznym *par excellence* – dopiero bowiem naruszenie ramy otwiera możliwość rzeczywistego, krytycznego namysłu nad obrazami i ich ekspozycją. Po pierwsze – ujawnia, że rama w ogóle istnieje (co w niektórych przypadkach nie jest do końca

oczywiste); po drugie – pozwala zbadać jej założenia i konsekwencje dla odbioru obrazów przez osobę patrzącą; po trzecie – w sprzyjających okolicznościach, prowadzi do renegocjacji ramy i ekspozycji obrazu na nowych zasadach. Podobnie jednak, jak w przypadku muzeów, galerii czy wystaw sklepowych, można się spodziewać, że naruszenie ramy/pochwycenie najbardziej strzeżonego obrazu wywoła gwałtowną reakcję – wycie alarmów i interwencję personelu.

Tylko nielicznym wolno legalnie dotykać obrazów, a i ci muszą jak najszybciej zniknąć z pola widzenia, gdy tylko pojawią się właściwi widzowie. Konserwatorzy, którzy dokładają starań, żeby nie uszkodzić obrazu i włożyć go na powrót w tę samą ramę. Monterzy, którzy na dzień przed wernisażem muszą po sobie posprzątać, zatrzeć wszelkie ślady fizycznej pracy, której wymagała konstrukcja ramy. Montażyści, którzy od początku kina uchodzili za „niewidzialny zawód”, a których zadaniem było takie ułożenie obrazów, żeby widz ani przez chwilę nie zwrócił uwagi na ramę kadru, ramę ekranu, ramę kinowej sali. Krytyk obrazu działa dokładnie odwrotnie – jest de-konserwatorem, de-monterem, de-montażystą, dotyka obrazów nielegalnie i na widoku, w obecności widzów, w godzinach otwarcia.

Psychoanaliza uzupełnia myślenie o ramie o wymiar energetyczny. Rama działa jak mechanizm, który przyciąga, zasysa energię psychiczną (libido) patrzącego, by następnie „obsadzić” nią obraz. To osobliwe uczucie, którego każdy z nas doświadczył, z mniejszą lub większą siłą, w jednym z „urządzeń do patrzenia” – dzięki ramie obraz jawi się patrzącemu jako coś z innego porządku, z innej przestrzeni; jakby dystans, który ich dzieli, nie był wyłącznie fizycznym dystansem; jakby obraz był poza zasięgiem, mimo że jest na wyciągnięcie ręki. Patrzący na ogół tłumaczą to uczucie osobliwego, nie-fizycznego (meta-fizycznego?) dystansu szczególnymi własnościami samego obrazu; tajemniczym „czymś”, które odróżnia go od wszystkiego wokół. Ale – i na tym polega „rewolucja kopernikańska” psychoanalizy – to „coś”, to nic innego jak nasza (widzów) energia psychiczna, którą rama przyciąga i przekierowuje, którą obsadza obraz. A innymi słowy – to tajemnicze „coś”, „światło”, które bije z obrazu, to zawsze światło odbite; obraz nigdy nie świeci sam z siebie, jedynie odbija nasze własne zafascynowane spojrzenia. Proces ten w psychoanalizie określa się „sublimacją” – przyciągnięcie i przekierowanie energii psychicznej na obiekt/obraz powoduje, że odbiorca widzi go inaczej, że dostrzega w nim „coś więcej”. W kategoriach Jacques’a Lacana sublimacja przemienia dowolny obiekt/rzecz w Rzecz przez wielkie „Rz”<sup>1</sup>. Im mocniejsza, im bardziej

strzeżona rama, tym większa sublimacja, tym silniej obsadzony obiekt/obraz, a tym samym – tym potężniejsze wrażenie, że pochodzi „skądinąd”, że jest w nim coś wyjątkowego. W przypadkach skrajnej sublimacji, spotykanych w kultowych/religijnych „urządzeniach do patrzenia”, rama może zupełnie przesłonić obraz, całkowicie odciąć dostęp patrzącemu. Tak chroniony obraz wzbudza zwykle intensywne, graniczne uczucia – wzniosłości, grozy, uniesienia (co Lacan określał jako „rozkosz” – *jouissance*).

A zatem – rama zawsze skutkuje choćby minimalną sublimacją obiektu/obrazu, a siła sublimacji jest wprost proporcjonalna do siły samej ramy (dystansu, jaki wprowadza; ugruntowania w tradycji; sił, które jej strzegą etc.). Dotykanie obrazów oznacza zatem proces odwrotny – ich desublimację, „sprowadzanie obrazów na ziemię”, rozładowanie energii psychicznej, którą zostały obsadzone. Przed taką desublimacją przestrzegają baśnie z morałem „patrz, ale nie dotykaj”, przekonując że złamanie zakazu zawsze prowadzi do katastrofy (w ten sposób, jak to baśnie, bronią *status quo* jako jedynego możliwego porządku). Dotykanie „odczarowuje” obrazy, odbiera im tajemnicze *je ne sais quoi*, które czyniło je tak odmiennymi, tak pociągającymi. Albo też – by odwołać się do innej, pokrewnej kategorii – dotykanie obrazów oznacza ich profanację, w sensie, w jakim pisze o niej Agamben:

Profanacja neutralizuje swój przedmiot. To, co było nieodstępne i oddzielone, wskutek profanacji traci swoją aurę i może zostać przywrócone użyciu. (...) [Profanacja] dezaktywuje mechanizmy władzy i przywraca wspólnemu użytkowaniu zawłaszczone dotychczas przestrzenie [tu – obrazy]<sup>2</sup>.

Obrazy wzięte do ręki, wyciągnięte z ramy – czy to z muzealnej gabloty, czy z sekwencji montażowej, czy z okna wystawowego – odzyskują potencjalność, otwierają się na nowe użycia, na nowe montaż – od kolaży, przez filmy *found footage*, po krytyczne wystawy i działania performatywne; obrazy „o półpłynnej, kleistej konsystencji, [które] (...) można dowolnie kształtować, a po wyjęciu z wody przenieść na inne podłoże”. Dotykać obrazy to rzucić je z powrotem na stół montażowy, bawić się nimi, z całą powagą i zaangażowaniem; otwierać obrazy na „nowe zastosowanie, które [odkrywają] dzieci i filozofowie”<sup>3</sup>.



## Strona bierna

Dotykanie, jak żaden inny zmysł, implikuje wzajemność – dotykać to być dotykany, odsłaniać się, otwierać na dotyk. Wzrok jest asymetryczny, nie wymaga wzajemności, a często od niej ucieka – w ogromnej większości przypadków „patrzeć” to „podglądać”, czyli patrzeć, samemu nie będąc widzianym. Jako takie, patrzenie zawsze wiąże się z władzą – ten, kto patrzy, panuje nad tym, na co/na kogo patrzy. Tak długo jednak, dopóki ten, na kogo patrzy, sam nie podniesie wzroku, sam na niego nie spojrzy, nie wymusi wzajemności. Gra „kto pierwszy mrugnie” albo „kto pierwszy spuści wzrok” jest zawsze grą o władzę. Władza broni swojego przywileju patrzenia – „don't you fucking look at me!”, słowa Franka Bootha z *Blue Velvet* (reż. David Lynch, 1986) to pierwszy zakaz, jaki wprowadza. Chwila, w której patrzący, przekonany o swojej władzy, zdaje sobie sprawę, że sam jest „na widoku” jest dla niego krytyczna – może albo zgodzić się na wzajemność (a tym samym – wyrzec się władzy), albo siłą zmusić tego, kto patrzy, żeby odwrócił wzrok, albo – w ostateczności – opuścić sytuację, możliwie jak najszybciej. Dlatego wymiana spojrzeń, „patrzenie sobie w oczy” to relacja wzrokowa, która – przez swoją wzajemność – najbardziej zbliża się do dotyku (a często, jak w sytuacji erotycznej, jest do niego wstępem, jest jego początkiem).

Czy jednak można mówić o „wymianie spojrzeń”, a tym samym – wzajemnym „dotykaniu się” patrzącego i obrazu? W takich kategoriach mówił o tym Lacan – do „wymiany spojrzeń” dochodzi, twierdził, w chwili, gdy patrzący zdaje sobie sprawę, że obraz, na który patrzy, nie jest czymś neutralnym, ale od początku zakłada jego obecność, więcej – wymusza, żeby patrzył na obraz w określony sposób, z określonego miejsca. Jak obraz pornograficzny, w którym aktor/aktorka patrzą prosto w kamerę / prosto w oczy widza – „wiem, że tam jesteś, wiem, że patrzysz, wiem, co chcesz zobaczyć”; jak bohater *Funny Games* (1997) Michaela Hanekego, który porozumiewawczo mruga w stronę widowni – „wiem, że tam jesteście”; jak anamorficzna czaszka z *Ambasadorów* Holbeina, która wymusza na patrzącym określone ruchy, zmianę pozycji wobec obrazu. Takie „spojrzenie” obrazu jest jak snop światła, który z obrazu/ekranu pada na widzów – oślepia patrzącego/podglądacza, wyciąga go z ciemności, stawia „na widoku”.

Czy jednak mówiąc o „dotyku obrazów” nieuchronnie skazujemy się na cudzysłów, na metaforę, na przybliżenia – „to tak, jakby obraz dotykał” etc.? W swoich

„eksperymentach taktylnych” czeski surrealista Jan Švankmajer traktował dotykowy potencjał obrazu (i odwrotnie – wizualny potencjał dotyku) dużo bardziej dosłownie, odwołując się do holistycznej natury percepcji. Zwracał uwagę, że wzrok i dotyk, jak żadna inna para zmysłów, pozostają w ścisłym związku – ścisłym do tego stopnia, że „można nawet mówić o podwójnym zmysle Dotyk-Wzrok”<sup>4</sup>. Choć w toku rozwoju dotyk, pierwotnie dominujący, zostaje podporządkowany wzrokowi, na co dzień, „gdy podejmujemy działania użytkowe, jeden stapia się z drugim”<sup>5</sup>. Dlatego też wyizolowanym bodźcom dotykowym towarzyszą zwykle silne wrażenia wzrokowe, na pograniczu halucynacji, a bodźcom wizualnym – wrażenia dotykowe. Pamięć – twierdzi Švankmajer – tak ściśle wiąże bodźce wzrokowe z dotykowymi, że gdy „tylko widzimy” albo „tylko dotykamy” symuluje w naszym umyśle brakujące wrażenia.

Dlatego w moich filmach tak podkreślam fakturę filmowanych obiektów, skupiając się na drobnych szczegółach, animując gesty odciskane w miękkich materiałach, takich jak glina czy plastelina; „torturując” obiekty, niszcząc je, podkreślając stan czy własności materii<sup>6</sup>

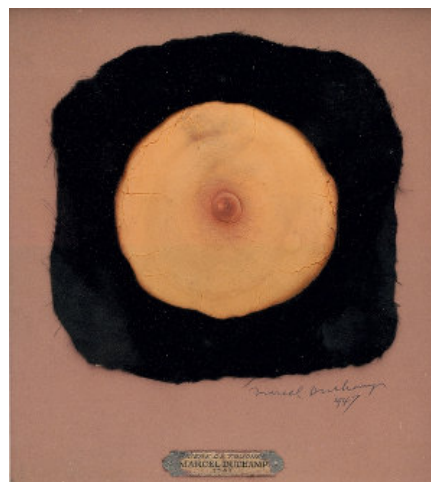
– mówi Švankmajer. W ten sposób, ukazując z bardzo bliska czynność dotykania, dąży do tego, żeby wywołać „dotykowe halucynacje” w umyśle widza, stworzyć rodzaj „kompozycji taktylnej”, komplementarnej wobec tradycyjnej kompozycji audio-wizualnej. „Ogólnie wierzę, że wzrok może, w większym lub mniejszym stopniu, w zależności od jednostki, przekazywać wrażenia dotykowe w zapośredniczony sposób. Choć jakiś niedosyt pewnie zawsze pozostanie”<sup>7</sup>.

Być może da się jednak bardziej bezpośrednio, bardziej gwałtownie – obraz może dotykać patrzącego przez prezentację szczególnie intensywnych bodźców wizualnych, od których „bolą oczy”, które drażnią nerwy i mięśnie oka. Tak jak w filmach found footage *Contre-jour* (2009) Christophe’a Girardeta i Matthiasa Müllera czy *Instructions for Light & SoundMachine* (2005) Petera Tscherkassky’ego, w których stroboskopowy montaż, nagłe przejścia między światłem i ciemnością, bielą i czernią, ostrością i nieostrością zmuszają oko do ogromnego wysiłku. Oglądanie tych filmów przypomina patrzącemu, że oko nie tylko widzi, ale i „czuje”, że jest częścią ciała jak pozostałe, że zawiera mięśnie i nerwy, że może się fizycznie zmęczyć.

Między neurofizjologiczną dosłownością a metaforą krąży Laura U. Marks, badaczka, która rozwija teorię „obrazu haptycznego” i związane z nim postulaty

„krytyki haptycznej”. Za Aloisem Rieglem, wiedeńskim historykiem sztuki z drugiej połowy XIX wieku, Marks przeciwstawia „widzenie haptyczne” widzeniu „optycznemu”. Widzieć „optycznie” to widzieć wyraźnie, z dystansu, niejako w jednym, percepcyjnym rzucie; to odróżniać jeden element od drugiego, figurę od tła; to widzieć i wiedzieć, na co się patrzy. Widzieć „haptycznie” – przeciwnie, to widzieć z bliska, błędzić wzrokiem po powierzchni obrazu, oglądać kawałek po kawałku, zatrzymywać wzrok na formie, fakturze, materii; to nie rysować konturów, nie rozdzielać figury i tła; to – w słowach Marks – patrzeć tak, jak patrzy się na skórę kochanka, „z odległości dwóch centymetrów, tak, że [skóra] staje się własnym, absorbującym światem, jej blask, pory i drobne włoski tworzą delikatną płaskorzeźbę”<sup>8</sup>. Obraz „optyczny” ma zwykle cel i funkcję – symboliczną i/lub narracyjną; jest, w pewnym sensie, wirtualny, przezroczysty – działa o tyle, o ile odsyła poza siebie, do znaczenia, które symbolizuje albo historii, którą opowiada. Obraz „haptyczny” to Agambenowski „środek bez celu”, który odsłania przed patrzącym swoją zmysłową jakość, swój materialny ciężar. Obrazy haptyczne Marksa to – jak u Švankmajera – widziane z bliska obrazy materii, powierzchni; to obrazy dotyku, kontaktu ciała z różnymi bodźcami, żywiołami i obiektami; pocieranie skóry o skórę, o tkaninę, o metal, o plastik, o szkło, o drewno, o kamień; to obrazy, na których „nie widać za dobrze” – nieostre, prześwietlone lub niedoświetlone; to obrazy, które eksponują swoją fakturę – ziarno taśmy filmowej, szumy VHS, cyfrowe *glitche*.

„Krytyka haptyczna”, którą postuluje Marks, to zawieszenie widzenia optycznego, aby móc dotknąć obrazu i samemu poczuć jego dotyk. To *slow look*, który opiera się zasadzie wymiany, symbolicznej i narracyjnej ekonomii obrazu, zgodnie z którą obraz jest wart tyle, co jego znaczenie albo kolejny *beat* narracji. W tak pojętym dotyku/dotykanu obrazów jest coś erotycznego – jak pisze Marks, „obrazy haptyczne są erotyczne bez względu na swoją treść, ponieważ konstruują szczególny rodzaj intersubiektywnej więzi między patrzącym a obrazem. Erotyzm tkwi w tym, jak patrzący angażuje się [w relację] z powierzchnią i w dialektycznym ruchu między powierzchnią a głębią obrazu”<sup>9</sup>. To erotyzm anty-edypalny (czy tylko przed-



Marcel Duchamp, *Prière de toucher*, 1947

edypalny?), pokrewny „nowemu erotyzmowi” postulowanemu przez Švankmajera w *Spiskowcach rozkoszy* (1996). Erotyzm, który zakłada określoną etykę patrzenia – patrzenie, które wyrzeka się władzy (w tym władzy interpretacyjnej) nad obrazem, które nie chce go zawłaszczyć, nie chce go wyczerpać. „Erotyzm to spotkanie z innym, które rozkoszuje się faktem jego inności, a nie próbuje go poznać”<sup>10</sup> – pisze Marks posiłkując się Levinasem. „Erotyka wizualna pozwala temu, co widziane, zachować niepoznawalność, rozkoszując grą na granicy poznawalności. Erotyka wizualna pozwala, by obiekt, na który patrzy pozostał nieprzenikniony”<sup>11</sup>. Jak powierzchnia obrazu, który – po wyjęciu obrazu z ramy – gęstnieje, ścina się, koaguluje.

„W palcach masz warstwę emulsji – nabłonek obrazu, o półpłynnej, kleistej konsystencji.”

## Przypisy

- 1 „Sublimacja wynosi obiekt do godności Rzeczy”. Jacques Lacan, *Seminar VII. The Ethics of Psychoanalysis*, przeł. D. Potter, Routledge, London 1992, s. 152.
- 2 Giorgio Agamben, *Pochwała profanacji*, w: idem, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2005, s. 98.
- 3 Ibidem, s. 97.
- 4 Cyt. za Michael Brooke, *Free Radical*, „Vertigo Magazine” 2007, vol. 5, nr 3, [https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/volume-3-issue-5-spring-2007/free-radical/](https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-5-spring-2007/free-radical/), dostęp 2 lutego 2016.
- 5 Ibidem.
- 6 Ibidem.
- 7 Ibidem.
- 8 Laura U. Marks, *Haptic Visuality. Touching with the Eyes*, „Framework. The Finnish Art Review” 2004, nr 2, s. 80.
- 9 Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minnesota 2002, s. 13.
- 10 Ibidem, s. 18.
- 11 Ibidem.