

Uniwersytet Łódzki
Szkola Doktorska Nauk Społecznych
Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny
Instytut Socjologii

Społeczne uwarunkowania odbioru sztuki współczesnej. Badania z wykorzystaniem okulografii

Dagna Kidoń

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Anny Matuchniak-Mystkowskiej

Badania realizowane w ramach programu MEiN pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości”
w latach 2019-2023 (nr projektu 023/RID/2018/19) przez Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną
i Teatralną im. L. Schillera w Łodzi.



Ministerstwo
Edukacji i Nauki

Łódź, 2023

Spis treści

Wstęp.....	4
CZĘŚĆ PIERWSZA: O SZTUCE I JEJ BADANIU	7
I Sztuka współczesna w ujęciu socjologicznym, historycznym i estetycznym	7
1. Socjologia sztuki współczesnej	7
2. Zarys historii i teorii sztuki nowoczesnej	25
II Percepcja sztuki – teoria i praktyka badawcza	48
1. Percepcja sztuki w ujęciu neuroestetyki	48
2. Okulografia jako współczesna metoda badań percepcji sztuki.	70
CZĘŚĆ DRUGA: O INSTYTUCJACH KULTURY I PUBLICZNOŚCI	85
III Teoretyczne i metodologiczne założenia badań empirycznych	85
1. Przedmiot i problematyka badań	85
2. Miejsce realizacji i dobór próby	88
3. Metody i techniki badań	92
4. Organizacja i przebieg badań.....	101
5. Zalety i ograniczenia terenowych badań okulograficznych	105
6. Etyczne aspekty badania.....	111
IV <i>Rzeźba w poszukiwaniu miejsca</i> – Galeria Narodowa Zachęta w Warszawie.....	113
1. Instytucja i wystawa	113
2. <i>Franciszka 2021</i> , Aneta Grzeszykowska.....	115
3. <i>Studium aktu</i> , Katarzyna Kozyra	122
4. <i>Mój prezydent</i> , Paweł Althamer.....	131
5. <i>Hommage à Bruce Lee</i> , Oskar Dawicki	140
6. <i>Giro d'Italia</i> , Cezary Bodzianowski	146
7. <i>Wodnik</i> , Joanna Rajkowska.....	150
8. Recepcja sztuki w Galerii Narodowej Zachęta.....	157
V <i>Atlas nowoczesności</i> – Muzeum Sztuki w Łodzi	175
1. Instytucja i wystawa	175
2. <i>Las Vegas</i> , Robert Rumas	178
3. <i>Witold Gombrowicz</i> , Włodzimierz Pawlak	188
4. <i>Boga nie ma</i> , Konrad Smoleński	195
5. <i>Bez tytułu</i> , Magdalena Moskwa	201
6. <i>AIDS</i> , Karol Radziszewski	208
7. Recepcja sztuki w Muzeum Sztuki w Łodzi	213
VI Podsumowanie	231

1. Charakterystyka badanych odbiorców	231
2. Odbiór intuicyjny i odbiór zamknięty w świecie sztuki	234
3. Zróżnicowanie percepcji dzieł sztuki	238
Zakończenie	245
Bibliografia.....	254
Aneks.....	266

Podziękowania

Chciałabym podziękować prof. dr hab. Annie Matuchniak-Mystkowskiej za opiekę merytoryczną oraz niezwykle zaangażowanie w pracę nad rozprawą; za życzliwość i wsparcie podczas pisania kolejnych rozdziałów oraz rozmowy o sztuce przy wspólnym posiłku.

Moim Rodzicom, za kształtowanie we mnie wrażliwości na piękno, wzbudzenie pasji do sztuki i fascynacji medycyną.

Piotrowi, za nieocenione wsparcie emocjonalne w momentach zmęczenia i zwątpienia oraz Kamili Krakowiak za konsultacje merytoryczne i rozmowy o studenckich czasach.

Podziękowania należą się także dyrekcji i pracownikom Muzeum Sztuki w Łodzi i Galerii Narodowej Zachęta – bez ich współpracy badania te nie zostałyby zrealizowane.

Oraz wszystkim respondentom, którzy zgodzili się wziąć udział w badaniach, mimo niepewnych czasów pandemii.

Wstęp

Dyskusje na temat recepcji sztuki i jej oddziaływania na widza zajmują badaczy od XVIII wieku. Fascynacja tym tematem nie powinna dziwić, ponieważ „[s]ztuka jest zasadniczą działalnością człowieka, niezbędną dla jednostki, jak i dla społeczeństwa, istniejącą jako konieczna potrzeba od czasów najdawniejszych. **Sztuka i człowiek są nierozłączne. Nie ma sztuki bez człowieka i nie ma także człowieka bez sztuki**” (Huyghe 1957, za: Czerniewska 1983: 6). Może się jednak wydawać, że odbiór sztuki jest zjawiskiem zbyt subiektywnym i złożonym, by poddawać go sztywnym rygorom nauki; jest przecież „wielką tajemnicą, nieprzekazywalną, sięgającą głęboko tam, gdzie wzrok nie sięga” (Wojtyszko 1994, za: Zimnica 1996: 42). Artyści i teoretycy sztuki mogą postrzegać badania ludzkich doznań jako przejaw redukcjonizmu, gdzie odbiór i związany z nim proces intelektualny i duchowy zostają sprowadzone do kilku własności fizycznych, a stany mentalne i fizyczne zostają uproszczone (Żuk 2011). W możliwości analizy rzeczy „niewypowiedzianych” wątpił Goethe; problem „badania sacrum” zauważał także Pierre Bourdieu, którego refleksji nie sposób pominąć. Ten wybitny socjolog sztuki słusznie zauważył, że jeśli „wewnętrzne” nauki o sztuce – historia sztuki i estetyka poddają analizom dzieła artystyczne, to refleksja nad recepcją sztuki, przecież ściśle z nimi związana, wydaje się w pełni uzasadniona.

Niniejsze badania nie mają zatem na celu poznania samej istoty sztuki i dotarcia do jej metafizyczności; skupiają się natomiast na odbiorcach – ich reakcjach emocjonalnych i intelektualnych. Uchwycenie wrażeń, przemyśleń i wyborów bywa niełatwym zadaniem, zarówno z psychologicznego, jak i socjologicznego punktu widzenia. Niemniej jednak możliwe jest odkrycie pewnych prawidłowości – wspólnoty doświadczeń widzów żyjących w tym samym kręgu społeczno-kulturowym.

Prezentowane badania są nowe w podwójnym znaczeniu tego słowa. Po pierwsze dotyczą współczesnych odbiorców i ich recepcji sztuki nowoczesnej. Warto nadmienić, że często bywa ona wyzwaniem dla odbiorców, budzi wiele emocji, frustracji i nieporozumień. Jest jednak wyraźnie obecna w polu produkcji sztuki i współczesny widz spotyka się z nią w przestrzeni publicznej lub muzealnej, bez względu na osobiste preferencje estetyczne. Po drugie, z uwagi na rozwój technologii wyznaczający nowe kierunki badawcze i otwierający możliwości na weryfikacje i uzupełnienie dawnych teorii, badanie zostało poszerzone o pomiary okulograficzne – metodę szukającą biologicznych determinant procesów

poznawczych człowieka, pozwalając przetestować i ocenić przydatność innowacyjnych technik badawczych dla nauk społecznych.

Rozprawa składa się z części teoretycznej oraz empirycznej. Część teoretyczna „O SZTUCE I JEJ BADANIU” przedstawia zarys koncepcji będących punktem odniesienia i podstawą do realizacji badań. Rozdział I „Sztuka współczesna w ujęciu socjologicznym, historycznym i estetycznym” prezentuje najważniejsze zagadnienia recepcji sztuki: jej procesualny charakter, kategorie odbioru kwalifikowanego i potocznego, typologie odbiorców, a także czynniki warunkujące odbiór sztuki. Współczesny odbiorca jest „zanurzony” w swoim habitusie, a jednocześnie realizuje różnorodne praktyki kulturalne, w tym te odnoszące się sztuki współczesnej. Prezentacja złożoności sztuki XX i XXI wieku jest niezbędnym etapem poprzedzającym analizy procesów odbiorczych. Najistotniejsze cechy sztuki tego okresu i jej kluczowe założenia zostały scharakteryzowane w oparciu o koncepcję przekraczania granic: przestrzeni malarskiej, przestrzeni działań artystycznych, tworzywa artystycznego, definicji artysty, twórczości, przeżycia estetycznego i samej sztuki. Zarys historyczny i estetyczny sztuki nowoczesnej przyczynił się do refleksji nad koncepcją szoku estetycznego i kondycją edukacji artystycznej w Polsce.

Rozdział II „Percepcja sztuki - założenia teoretyczne i badania empiryczne” jest poświęcony założeniom teoretycznym i badaniom empirycznym percepcji sztuki. Kluczowym wątkiem w tym kontekście są osiągnięcia w dziedzinie neuroestetyki, szukającej biologicznych podstaw przeżyć estetycznych i opisującej procesy neuronalne, umożliwiające spostrzeganie estetyczne. Do jej powstania przyczyniła się psychologia eksperymentalna Gustava T. Fechnera oraz psychologia Gestalt. Niezwykle istotne są również odkrycia prekursora neuroestetyki – Semira Zeki, a także Vilayanura Ramachandrana, szczegółowo opisane w tej części pracy. Rozdział kończy krytyczna refleksja nad możliwościami i ograniczeniami przedstawionych teorii oraz próba znalezienia kompromisu w zaistniałej dyskrepancji. Część teoretyczną zamyka opis okulografii – współczesnej metody badawczej, opartej na założeniach neuronauk. Zrozumienie jej mechanizmów wymaga przedstawienia anatomii oka oraz funkcjonowania systemu wzrokowego. Dodatkowo fragment ten obejmuje zarys historyczny okulografii, jej rozwój i najnowsze osiągnięcia w kontekście badań percepcji sztuki, a także opis parametrów strategii patrzenia, niezbędnych do zrozumienia wyników badań.

Na część empiryczną: „O INSTYTUCJACH KULTURY I PUBLICZNOŚCI” składają się cztery rozdziały. W III rozdziale rozprawy – „Teoretyczne i metodologiczne założenia badań empirycznych”, omówiona została szczegółowo metodologia badań, ich przebieg, organizacja,

dobór próby oraz dzieł poddanych analizie, a także wszystkie metody i techniki badawcze, które pozwoliły zbadać złożony proces recepcji sztuki. W tym miejscu przedstawiony został również żmudny proces opracowania odpowiednich procedur badawczych eksperymentu. Na podstawie zdobytego doświadczenia, zaprezentowane także zostały wady i zalety terenowych badań okulograficznych. Rozdział IV „Rzeźba w poszukiwaniu miejsca – Galeria Narodowa Zachęta w Warszawie” ukazuje przebieg recepcji wśród widzów wykwalifikowanych. Zrealizowane w Galerii Narodowej Zachęta badania pozwoliły scharakteryzować odbiór kwalifikowany, ukazując mechanizmy interpretacyjne, preferencje estetyczne oraz prawidłowości oglądania sceny wizualnej. Z kolei w rozdziale V „Atlas nowoczesności – Muzeum sztuki w Łodzi” opisane zostały wyniki badań recepcji sztuki przez odbiorców potocznych. Podobnie jak w poprzednim rozdziale, testy, wywiady oraz pomiary biometryczne pozwoliły określić właściwości odbioru sztuki widzów niezajmujących się sztuką profesjonalnie. Ostatni rozdział – VI zawiera podsumowanie obu eksperymentów; opisuje uwarunkowania recepcji sztuki oraz wykazuje różnice między odbiorem intuicyjnym, a odbiorem skupionym wokół reguł sztuki. Na koniec zaprezentowane zostały wnioski z badań nad percepcją sztuki, z uwzględnieniem czynników podmiotowych, przedmiotowych i sytuacyjnych. Wyniki prowadzą do dalszej dyskusji o możliwości zastosowania technologii w naukach społecznych, dającej szansę nabywania wiedzy o świecie i wyjaśniania złożonego zjawiska percepcji sztuki.

CZĘŚĆ PIERWSZA: O SZTUCE I JEJ BADANIU

I Sztuka współczesna w ujęciu socjologicznym, historycznym i estetycznym

Ce sont les regardeurs qui font les tableaux.

Marcel Duchamp

1. Socjologia sztuki współczesnej

Starając się ująć społeczną naturę sztuki, socjologia sztuki łączy różne perspektywy – estetyczną, historii sztuki i socjologiczną. Relacje między sztuką, a społeczeństwem są złożone i wielowymiarowe. Z jednej strony sztuka jest wytworem życia społecznego, ale z drugiej oddziałuje na zbiorowość, pełniąc liczne funkcje. W niemal stuletniej historii tej dyscypliny wyróżnić można trzy nurty badawcze, przyjmujące różne zasady epistemologiczne (Heinich 2010: 23). Pierwszym nurtem była estetyka socjologiczna, zajmująca się związkami między sztuką a społeczeństwem. Jej przedstawicielem jest Pierre Francastel, piszący o zależnościach między sztuką a przemianami społecznymi. W tym samym czasie i w podobny sposób fundamenty socjologii sztuki w Polsce tworzył Stanisław Ossowski. Drugi nurt stara się umieścić sztukę w społeczeństwie, tworząc społeczną historię sztuki. Jak dzieła odzwierciedlają warunki społeczno-ekonomiczne związane z ich genezą opisał Arnold Hauser. Trzeci nurt – socjologii empirycznej, skupił się na interakcjach, aktorach społecznych i wszelkich instytucjach związanych z tworzeniem oraz obiegiem sztuki. Reprezentuje go przede wszystkim Pierre Bourdieu, w ślad którego poszli kolejni badacze sztuki. Dwadzieścia lat temu Natalie Heinrich dostrzegła kolejne pokolenie socjologów, którzy nie tyle negują czy zastępują tych poprzednich, co uzupełniają ich dokonania (Heinrich 2010: 147), realizując socjologię sztuki *cross-genre*. W rozdziale tym nie zostanie jednak zaprezentowana pełna historia socjologii sztuki, ale wybiórczo wybrane pojęcia, zawierające wątki przydatne do własnych badań empirycznych.

Przedstawionym orientacjom poznawczym odpowiadają trzy podejścia badawcze: strukturalne, socjogenetyczne i funkcjonalne. Pierwsze koncentruje się na dziele sztuki, analizie formy i treści artefaktu, a także jego walorach estetycznych i emocjach z nim związanych; jest typowe dla społecznej historii sztuki. Drugie analizuje wpływ okoliczności powstania dzieła na jego strukturę i charakter, pokazując na przykład, że epos jest wytworem feudalizmu, a powieść kapitalizmu. Trzecie z kolei skupione jest na odbiorcach i sposobie

recepcji dzieła sztuki i właśnie to ujęcie jest dominujące w niniejszej pracy, która jednak nie rezygnuje z refleksji nad elementami strukturalnymi dzieła i okolicznościami powstania.

W pierwszej kolejności wypada zatem zaprezentować koncepcję socjologii sztuki Stanisława Ossowskiego, który zwrócił uwagę na społeczne uwarunkowania twórczości artystycznej i funkcjonowania sztuki w ogóle. Uważał, że refleksja estetyczna nie może ograniczać się jedynie do sztuki wysokiej, ale powinna zainteresować się też kulturą i sztuką popularną, paraartystyczną, związaną z konsumpcją i życiem codziennym. Stworzył on ramy teoretyczne i kategorie pojęciowe przydatne w badaniach terenowych kolejnych pokoleń socjologów działających już w nurcie socjologii empirycznej (min. A. Kłoskowska, B. Sułkowski, M. Golka, A. Matuchniak-Krasuska). Odwołania do jego książek znaleźć można w niemal każdej publikacji poświęconej socjologii sztuki czy socjologii kultury. Zajmując się społecznym funkcjonowaniem sztuki, określił cztery obszary badawcze, które traktowały dzieło sztuki: „jako pewien wytwór życia społecznego”, „jako przedmiot pewnych reakcji emocjonalnych, ukształtowanych pod wpływem środowiska społecznego”, „jako ośrodek pewnych nowych stosunków społecznych” oraz „jako czynnik przeobrażeń społeczno-kulturalnych” (Ossowski 1966: 366). Pierwszy obszar zajmuje się genezą dzieła, drugi bada oddziaływanie sztuki na widzów, trzeci interesuje się relacjami między artystami a odbiorcami, zaś ostatni skupia się na wpływie sztuki na życie społeczne, obyczaje, naukę czy ideologię. Obszarem badawczym niniejszej pracy są reakcje widza na sztukę.

Celem badania recepcji nie jest lepsze zrozumienie samych dzieł sztuki. „Postępowanie socjologiczne ma jedynie – chociaż to już bardzo dużo – dostarczyć wiedzy na temat stosunków, jakie panują między aktorami społecznymi a zjawiskami artystycznymi” (Heinich 2010: 67). Socjologiczna refleksja nad odbiorem sztuki dotyczy wielu kwestii: mechanizmów wpływu na publiczność, typów odbiorców, form sterowania opiniami, oddziaływania sztuki na widownię, kryterium wartościowania. W rozumieniu Mariana Golki „[s]ocjologia odbioru sztuki to – inaczej mówiąc – badanie jej rezonansu społecznego w mikroskali” (Golka 1996: 39). Zajmuje się gustami odbiorców i procesem recepcji, stosując komunikacyjną orientację badawczą oraz metody i techniki badań społecznych. Jest to więc złożony obszar badawczy. Można sprawdzić dane społeczno-demograficzne, obiektywne warunki kulturalnego uczestnictwa, intensywność kontaktu z różnymi instytucjonalnymi i pozainstytucjonalnymi formami kultury, preferencje estetyczne czy postawy wobec sztuki. Jednak w badaniach pogłębiających należy odpowiedzieć na pytanie jak odbierana jest sztuka i co jest tego przyczyną, podejmując analizy postaw widzów, intelektualnych i emocjonalnych elementów

odbioru oraz semiotycznej interakcji między nadawcą i odbiorcą. Zrozumienie tego zjawiska wymaga ustalenia i zdefiniowania podstawowych pojęć. Według Antoniny Kłoskowskiej odbiór obejmuje „sferę emocjonalną, intelektualną, kształtowanie, modyfikację i aktualizację postaw i inne podobne procesy mające swe źródło w kontakcie z przekazem i zwrócone ku niemu” (Kłoskowska 1981: 419). Odbiorca często sam nie jest ich w pełni świadomy i dopiero sprowokowany przez badacza w sytuacji wywiadu nadaje sens pobieżnie z początku obejrzanym dziełom. Jest to też proces poszukiwania „elementów konstytutywnych dzieła, znaczeń systemu figuratywnego, a także poszukiwania drogi artysty i interpretacji, którą on nadał dziełu” (Matuchniak-Krasuska 1981: 231). Nie jest to więc tylko kwestia dekodowania znaczeń, ale też złożony proces psychiczny, którego efektem jest poznanie wartości dzieła, jako źródła przeżycia estetycznego i emocjonalnego.

Istnieje wiele czynników decydujących o odbiorze dzieła. Perspektywa podmiotowa będzie szukać uwarunkowań i ograniczeń w cechach odbiorcy. Na interpretację i doznania emocjonalne wpływają wspomniane doświadczenia odbiorcze, preferencje estetyczne, dyspozycje estetyczne i przygotowanie intelektualne. Niemniej jednak, znaczenie mogą mieć cechy biologiczne: wada wzroku¹, płeć oraz pochodzenie społeczno-kulturowe (Sargezeh i in. 2019; Biały i in. 2023). Uwarunkowania przedmiotowe związane są z samym dziełem, jego elementami składowymi, cechami formalnymi itd. – inaczej chociażby ogląda się obraz oryginalny, a inaczej jego reprodukcję na muzealnej pocztówce. Uwarunkowania sytuacyjne z kolei obejmują warunki odbioru oraz stan odbiorcy. Wszystkie powyższe czynniki wpływają na recepcję dzieła. Ponadto ze względu na jednostkowe doświadczenia odbiorcy i uwarunkowania społeczno-kulturowe, wyróżnić można różne style i typy odbioru. Odbiór instrumentalny szuka w dziele dodatkowych użyteczności, a bezinteresowny traktuje dzieło autotelicznie. Szkolny odwołuje się do utrwalonych kanonów, a dandysowski dekonstruuje konwenanse (Golka 1996: 160). Kolejnych typologii dokonali min. Pierre Bourdieu, Anna Matuchniak-Krasuska czy Michał Głowiński. Bourdieu wyróżnił odbiorców niewykształconych, wykształconych i uczonych. Ci pierwsi, o guście barbarzyńskim, naiwnie podchodząc do dzieła, koncentrują się na realizmie przedstawienia. Odbiorca wykształcony, potrafiący zastosować kod artystyczny, preferuje sztukę tradycyjną (dewoci kulturalni) lub będzie promował sztukę awangardową (prorocy). Z kolei odbiorca uczony posiada kompetencje, zrozumie dzieło, co pozwoli na głębokie przeżycie estetyczne (Matuchniak-

¹ Prowadzone są analizy twórczości artystycznej, według których specyfika stylów niektórych artystów jest efektem wad wzroku (min. Cézanne, Monet, El Greco).

Krasuska 2010: 58). Z kolei Matuchniak-Krasuska wyróżniła „odbiorców-pluralistów” dokonujących wielopoziomowej analizy obrazów; „odbiorców-formalistów” skupionych przede wszystkim na strukturze dzieła; „odbiorców-realistów” koncentrujących się na warstwie przedmiotów przedstawionych oraz „odbiorców-wrażeniowców” nastawionych na walory ekspresyjne dzieła. Odnosząc się do Bourdieu, również Michał Cebula dokonał typologii, uwzględniającej współczesne przemiany estetyczne. Na podstawie badań empirycznych wyróżnił „klasyków”, dla których istotny jest warsztat artystyczny; „tradycjonalistów” szukających w sztuce konwencjonalnej estetyki i harmonii; „modernistów” szukających w sztuce eksperymentów i form innowacyjnych oraz „postmodernistów” o eklektycznym nastawieniu, łączących zainteresowanie estetyką, walorami formalnymi i traktujących sztukę zarówno autotelicznie, jak i hedonistycznie (Cebula 2018). Wiele zależy zatem od motywacji odbiorców sztuki, co wykazywały refleksje teoretyczne estetyków i badania empiryczne socjologów. Źródłem potrzeby kontaktu ze sztuką może być pragnienie rozrywki, oderwania się od codzienności, poszukiwanie silnych przeżyć, potrzeby intelektualne, egzystencjalne lub zawodowe, co zauważyła estetyczka Maria Gołaszewska (Gołaszewska 1973).

1.1 Postawy odbiorcze wobec dzieła

Powyższe typologie ująć można w szersze kategorie odbioru kwalifikowanego i potocznego. Pierwszy, zwany również adekwatnym lub artystycznym, wymaga kompetencji artystycznej. Drugi zaś, naiwny i praktyczny, odwołuje się do potocznych doświadczeń odbiorcy. Powyższe rozgraniczenie dzieli publiczność na widzów kompetentnych (znawców, miłośników, profesjonalistów) oraz widzów niekompetentnych, niewyspecjalizowanych i nieobeznanych ze sztuką. Podział ten wynika nie tylko z poziomu wykształcenia czy znajomości historii sztuki, ale sięga znacznie głębiej – do postaw wobec dzieła sztuki, rozumienia jej i oczekiwań odbiorczych. Przemysław Kisiel przedstawia trzy istotne elementy warunkujące nastawienia wobec sztuki: sposób wartościowania przedmiotów estetycznych, stosunek do autoteliczności dzieł sztuki oraz sposób definiowania pojęcia dzieła sztuki (Kisiel 2006). Przy wartościowaniu przedmiotów estetycznych odwołuje się do rozróżnienia Ossowskiego, wartościowania ze względu na artyzm i ze względu na piękno. Pierwsze wymaga wiedzy. Jest możliwe tylko dla nielicznych. Natomiast wartościowanie ze względu na piękno jest bardziej demokratyczne. Odczucie piękna i wyrażane o nim opinie dotyczy każdego odbiorcy. W tej kwestii zastrzeżenia zgłosił jednak estetyk Roman Ingarden. Jak zauważył, „podobanie się” jest stanem emocjonalnym (subiektywnym, podmiotowym), a zatem nie może dotyczyć wartości estetycznej dzieła sztuki (przedmiotu), bo prowadzi to do „błędnego

utożsamienia wartości estetycznej z postawą będącą reakcją na tę wartość” (Kisiel 2006: 16). W konsekwencji „[b]rak zdolności wyodrębnienia wartości umożliwia, co prawda, recepcję dzieła, nie pozwala jednak na kontemplację samych jakości wartościowych estetycznie” (Kisiel 2006: 16). Jego konkretyzacje odbiorcze będą się łączyć z zaangażowaniem emocjonalnym i będą zależne nie tylko od samego dzieła, ale także od skojarzeń emocjonalnych widza. Odbiorca kwalifikowany natomiast dostrzeże zarówno artyzm wykonania, jak i estetyczne wartości dzieła, oddzielając je od swojej postawy względem dzieła. Nie będą więc one zależne od jego „podobania się”. Oddzieli on wartość dzieła od własnych przeżyć.

Drugi obszar różnicujący to stosunek do autoteliczności dzieł sztuki. Odbiorca kompetentny traktuje dzieło jako obiekt przeznaczony do kontemplacji, a doceniając bezinteresowność komunikatu artystycznego, przejawia kantowski czysty sąd smaku. Recepcja potoczna z kolei zwraca uwagę na określone funkcje sztuki, zwłaszcza emocjonalne i użytkowe, mniej estetyczne, więc ma charakter instrumentalny/pragmatyczny. Dzieło sztuki ma w tym wypadku określony cel (estetyczny, emocjonalny, użytkowy itp.).

Trzeci element to sposób definiowania pojęcia dzieła sztuki. Odbiorca kompetentny skupia się przede wszystkim na dziele i jego wartościach estetycznych, a obszary niedookreślone, wymagające konkretyzacji uważa za immanentną cechę i walor dzieła. Natomiast odbiorca naiwny poszukuje właściwości uznanych w obiegu społecznym i wartości niewymagających dodatkowych kompetencji. Jego skojarzenia mają wymiar pozaestetyczny, a dzieło ma charakter praktyczno-społeczny. Ponieważ obie postawy określają sposób patrzenia na obiekty estetyczne, mogą odnosić się zarówno do kultury wyższej, jak i masowej.

Jak widać, postawy odbiorcze są uwarunkowane wieloma czynnikami. Pierre Bourdieu uznał, że sztuka jest dziedziną, która najsilniej odzwierciedla różnice klasowe (Bourdieu 2005: 23). Stosunek do sztuki odzwierciedla usytuowanie społeczne determinujące dostęp do kapitału kulturowego i edukacyjnego, konstytutywnych dla systemu klasowego. Odpowiedni kapitał kulturowy pozwala na odczytanie dzieła, a także intencji autora. Umiejętności nabyte dzięki obcowaniu ze sztuką Bourdieu nazwał „familiaryzacją”. O kontaktach z dziełami pisała również Maria Gołaszewska, używając określeń „trening percepcyjny” i *apriori estetyczne*, obejmujące „zdobyte przez odbiorcę doświadczenie estetyczne, na które składają się preferencje, upodobania, orientacja w problematyce sztuki, intensywność kontaktów z nią, poglądy na miejsce sztuki w życiu itd.” (Zimnica 1996: 39). Odbiorca kompetentny stosuje wobec obiektu artystycznego estetyczny punkt widzenia, traktując go jako wartość samą w sobie. Powyższą „zdolność traktowania dzieła w kategorii autotelicznej” (Matuchniak-Krasuska 2010: 46) i koncentracji na formie i stylu, określa się mianem dyspozycji estetycznej,

przeciwstawiającej się nastawieniom pragmatycznym. Według Bourdieu dyspozycja estetyczna rozwinęła się wraz z autonomizacją pola artystycznego i pojawieniem się wyspecjalizowanych „instytucji sakralizujących”, eksponujących estetyczne funkcje dzieła, a unieważniające ich funkcje praktyczne. Orientacja estetyczna pozwala traktować eksponaty jako obiekty wywołujące przeżycia estetyczne, niezależnie od ich pierwotnych funkcji użytkowych (np. dywany, wazy). Orientacja praktyczna natomiast nakierowana jest na pełnienie przez dzieło określonych funkcji: użytkowych, dekoracyjnych, prestiżowych, mimetycznych (wiernego odwzorowania rzeczywistości). Według Bourdieu dyspozycja kształtuje się w ramach socjalizacji pierwotnej i wtórnej, w procesie edukacji i na skutek obcowania z dziełami sztuki. Zauważa też, że system szkolny reprodukuje dzieła kanoniczne, fetyszyzuje nazwiska mistrzów („Słowacki wielkim pisarzem był”), utrwała ich wartość i znaczenie, co jest istotne dla formowania kanonu kultury narodowej i ponadnarodowej, integracji społecznej i reprodukcji klas. Niemniej jednak przyczynia się jednocześnie do przemocy symbolicznej klas dominujących nad klasami zdominowanymi, ponieważ kultura elitarna klas wyższych jest narzucana klasom niższym, funkcjonującym w innym segmencie rynku dóbr symbolicznych. O szkolnej transmisji kultury klasycznej pisze też Andrzej Szpociński, rozróżniając zamknięty i otwarty kanon kulturowy. Kanon zamknięty zakłada, że i „istnieje konkretny, ściśle określony zestaw wytworów kulturowych (osób, zdarzeń), z którym powiązane są konkretne, w miarę jasno dające się zdefiniować idee (wartości, wzory zachowań)” (Szpociński 1994: 43) oraz zawiera „zbiór najważniejszych z punktu widzenia grupy wartości i symboli identyfikacji” (Szpociński 1994: 44). Natomiast kanon otwarty, obecny w społeczeństwie pluralistycznym i demokratycznym nie określa zamkniętego zbioru wytworów kulturowych, ani wartości, do których się muszą one odnosić. Zakres ich jest zmienny i nieograniczony. Można zauważyć, że przemoc symboliczna jest silniejsza w przypadku zamkniętego kanonu kulturowego.

Czytelność dzieła sztuki i otwartość widzów na jego wielowarstwowe odczytanie są zdeterminowane przez rodzinną, szkolną, instytucjonalną transmisję sztuki i „reguł sztuki”. Formułowana jest w ten sposób kompetencja artystyczna, oznaczająca zdaniem Bourdieu „znajomość zasad podziału uniwersum artystycznego i umiejętność ich zastosowania w praktyce” (Matuchniak-Krasuska 2010: 49). Jest to więc wiedza o sztuce i umiejętność zaaplikowania jej wobec konkretnego komunikatu artystycznego. W związku z tym odmiennie będą wyglądały procedury recepcyjne widza dysponującego niskim poziomem kompetencji artystycznej (widz potoczny) od odbiorcy z wysokim poziomem kompetencji artystycznej (krytyk, koneser, miłośnik sztuki). Widz potoczny sytuuje dzieło w bliskiej mu sferze życia

codziennego, stosuje kody praktyczne i skupia się raczej na elementach przedstawionych (treści). Wyrobiony widz z kolei, odwoła się do kryteriów estetycznych, dostrzeże styl, jakości formalne i ekspresyjne dzieła, mówi o obrazie, a nie o "świecie obrazu", a nawet rozpozna autora. Zobaczy więc „dzieło Cézanne’a”, podczas gdy inni dostrzegają jedynie „las”. (Matuchniak-Krasuska 2010: 58). Kompetencja widzów przejawia się również poprzez umiejętność pełnowymiarowej analizy dzieła na kilku płaszczyznach: formalnej, semantycznej, emocjonalnej i klasyfikacyjnej. Analiza formalna dotyczy kompozycji, struktury dzieła, jego cech stylistycznych; semantyczna – jest związana ze sferą treści i znaczeń; emocjonalna, odnosi się do doznań odbiorcy, artysty lub świata przedstawionego, zaś klasyfikacja polega na przyporządkowaniu dzieła do zbioru przedmiotów z obszaru kultury symbolicznej (Matuchniak-Krasuska 1988: 105). Ponieważ rozumienie formy plastycznej jest trudniejsze niż eksplikowanie treści, będzie więc skutecznym wskaźnikiem kompetencji odbiorczej i poziomu interpretacji malarstwa.

1.2 Komunikacyjny charakter sztuki

Proces recepcji sztuki opiera się na założeniu, że sztuka jest rodzajem komunikowania społecznego, gdzie moment odbioru jest istotnym dopełnieniem aktu twórczego. W takim ujęciu dzieło staje się komunikatem utrwalonym w określonym kodzie (językowym, pikturalnym, dźwiękowym), funkcjonującym między nadawcą (artystą) a odbiorcą (widzem). Autor koduje swoje intencje, z kolei widz dekoduje je w procesie recepcji dzieła. Nie jest to zapewne na tyle uniwersalna i zrozumiała forma porozumiewania się jak język czy pismo, niemniej jednak jest ona jednym z pierwotnych elementów komunikacji społecznej. I choć odbiór dzieła nie musi w pełni pokrywać się z intencjami twórcy, „każdy powinien i tego oczekują wszyscy artyści otworzyć się na język, którym mówi się w dziele sztuki, przyswoić go sobie jako własny” (Gadamer 1993 za: Zimnica 1996: 29). Czytelność dzieła sztuki jest więc wyznacznikiem zbieżności między treścią zakodowaną w dziele, a kodem stosowanym przez społeczeństwo. Z kolei „natychmiastowe odczytanie przekazu świadczy, że kultura nadawcy i kod stosowany przez niego są znane odbiorcy” (Matuchniak-Krasuska 1981: 232). W sytuacji gdy odbiorca nie radzi sobie z odczytaniem dzieła, uruchamia różne alternatywne procedury: pracę ocenia negatywnie jako pozbawioną sensu i chaotyczną; ignoruje ją lub stosuje własne kody, bez względu czy są one adekwatne do konkretnego dzieła. Artysta w procesie twórczym powinien być świadomy poczynań potencjalnych odbiorców. Na podstawie wiedzy o ewentualnej klienteli na rynku dóbr symbolicznych, buduje obraz tzw. „odbiorcy idealnego” czyli hipotetycznego widza projektowanego w wyobraźni autora (Golka 1996: 162). Warto

jednak zauważyć, że po zaprezentowaniu dzieła publiczności twórcy rzadko mają możliwość sprawdzenia społecznego oddziaływania ich prac. Jedynie krytycy i kolekcjonerzy – odbiorcy wykwalifikowani „wyrażają” swoje opinie słowem lub „czynem” (poprzez zakup i recenzje). Recepcja krytyczna wpływa na odbiór potoczny, bo werdykty recenzentów decydują o kapitale symbolicznym twórcy i sterują interpretacją odbiorców (patrz: Bourdieu). Odbiorcy nieprofesjonalni mają opinie prywatne, nieupubliczniane (z wyjątkiem opinii w Internecie), które z reguły nie docierają do twórców. Artysta może poznać ich na wernisażu, na spotkaniach autorskich lub dzięki pośrednictwu socjologa, który przeprowadzi badania nad recepcją potoczną.

1.3 Części składowe odbioru dzieła sztuki

Odbiór dzieła jest procesem wieloetapowym, na co zwracali uwagę zarówno estetycy jak i socjologowie. Roman Ingarden rozróżnił kilka następujących po sobie faz odbioru dzieła: spostrzeżenie znaków, zrozumienie ich, obiektywizacja (przejście do przedstawień zawartych w dziele), konkretyzacja przedmiotów przedstawionych w dziele (czyli ich dookreślenie), aż wreszcie powiązanie wszystkich warstw dzieła i uchwycenie jego sensu. Marian Golka wymienia aż dziewięć elementów składowych procesu odbioru i są to: postrzeżenie zmysłowe, przeżycie estetyczne, odczytanie, interpretacja, ocenienie, zapamiętanie, internalizacja wartości, wpływ na postawy oraz (ewentualnie) na zachowania (Golka 1996: 173). Zauważa, że odbiór obejmuje reakcje wizualne, semantyczne, emocjonalne, intelektualne, artystyczno-estetyczne, jak i czysto fizjologiczne, utylitarne, a nawet mistyczne (Golka 1996: 172).

Postrzeżenie odbywa się na poziomie fizjologicznym: narząd wzroku dostarcza obraz świata zewnętrznego, umożliwiając recepcję sceny wizualnej. Widzenie nie ogranicza się jednak tylko do odtworzenia obrazu rzeczywistości rejestrowanej przez system fotoreceptorów siatkówki oka. Dostępna zmysłowo rzeczywistość ulega konfrontacji z wiedzą i doświadczeniem, które warunkują akty poznania. Rozróżnienie to opisał Aldous Huxley w *Sztuce widzenia*. To oczy i system nerwowy pozwalają nam spostrzegać, ale dopiero umysł ma możliwość rozpoznawania. Zdolność ta jest indywidualna i wynika z doświadczenia, a dokładniej z zapamiętanego doświadczenia. Kilka lat później podobne przemyślenia przedstawił Władysław Strzemiński: „Istnieje nie tylko bierny, fizjologiczny odbiór doznań wzrokowych, lecz obok niego – czynna poznawcza praca naszego intelektu. Istnieje wzajemny wpływ myśli na widzenie i widzenia na myśli. Widzenie daje zasób materiału obserwacyjnego – i w ten zasób ulega sprawdzeniu i uogólnieniu w procesie opracowania myślowego” (Strzemiński 2016: 51). Także Rudolf Arnheim przyjął założenie, że proces widzenia nie jest

bierny, a percepcja wzrokowa jest „wizualnym myśleniem” – aktywną czynnością poznawczą, w ramach której „wraz z percepcją kształtu zaczyna się tworzenie pojęcia” (Arnheim 2004: 55). Uważał również, że dostępna wzrokowo rzeczywistość podlega konfrontacji z doświadczeniem i wiedzą, a zatem przeszłe doświadczenia warunkują przyszłe akty postrzegania.

Władysław Strzemiński w *Teorii widzenia* zwrócił uwagę na kulturowe uwarunkowanie percepcji, podkreślając, że ewolucja widzenia dokonuje się wskutek ewolucji biologicznej oraz zmian w sposobie postrzegania rzeczywistości przez człowieka, jakim jest „rozwój umiejętności korzystania z widzenia” (Strzemiński 2016: 52). Zgodnie z jego założeniami, w każdej epoce wzrastała świadomość wzrokowa. Stąd też w każdej istniały właściwe dla niej i odmienne od poprzednich postrzeganie rzeczywistości i praktyki artystyczne. „Przemiany formalne w plastyce wynikają nie z pobudek woluntarystycznych, jak to twierdzą idealisci, lecz z narastania obserwacji przemian świadomości wzrokowej. Historyczna zmienność form plastyki jest odbiciem historycznego narastania świadomości wzrokowej” (Strzemiński 2016: 59). Naturalizacja określonej konwencji malarskiej sprawiła, że odbiorcy przystosowani do sztuki przedstawiającej nie znali innych sposobów przedstawiania rzeczywistości i reagowali na abstrakcje szokiem estetycznym.

Przeżycie estetyczne jest zjawiskiem niejasnym, złożonym i wielofazowym. Jest to stan, w którym następuje „skupienie, poddanie się bodźcom, oderwanie od siebie samego i od okoliczności zewnętrznych, oczarowanie, upojenie, wprowadzenie w iluzję, wzruszenie, objawienie, rodzaj modlitwy, zachwyt, rozkosz, oderwanie od czasu, oczyszczenie, ukojenie, wstrząs, rodzaj gry czy zabawy, empatia, czyli wczuwanie się w dzieło, bezinteresowna kontemplacja, życie chwilą, żywienie pozornych uczuć, iluzja przedstawień czy spostrzeżeń, obecność pozytywnych uczuć wobec przedmiotu” (Golka 1996: 176). Przykład definicji wyliczającej pokazuje bogactwo i złożoność zjawiska. Natomiast próba skonstruowania definicji przeżycia estetycznego przez Ossowskiego jest wywodem logicznym. Autor próbuje zidentyfikować cechy przedmiotu, które budzą zachwyt, ale ostatecznie dochodzi do wniosku, że cechą wspólną wszystkich przedmiotów posiadających wartość estetyczną jest zdolność wywoływania przeżyć estetycznych. Są to „proste przyjemności zmysłowe (barwa, dźwięk), zadowolenie płynące z doznań poznawczych, z widoku pewnych przedmiotów, kompozycji, z wczuwania się w cudzą psychikę czy z obcowania z doskonałością” (Matuchniak-Krasuska 1981: 230). To, co je również łączy, to koncentracja na teraźniejszości – bezinteresownie „kontemplacyjne życie chwilą” (Ossowski 1966: 269). Obejmuje ona doznania estetyczne, ale i przeżycia innego rodzaju: olśnienie poznawcze, upojenie triumfem, intensywne doznania

smakowe czy seksualne. Ossowski zauważa również, że chociaż przeżycia estetyczne są sprawdzianem wartości estetycznych, to jednak nie są ich miernikiem, a intensywność tego przeżycia nie może być uznawane jako wskaźnik wysokości wartości estetycznej przedmiotu, który dostarcza przeżycia, bo jest to ocena subiektywna. „Nasze sądy estetyczne mają jakiś mieszany subiektywno-obiektywny charakter” (Ossowski 2004: 93). Stan ten jest trudny do uchwycenia, dlatego widz nie zawsze potrafi opisać swoje doznania ani scharakteryzować stopień oddziaływania dzieła sztuki. Przyjmuje się więc, że samo przeżycie jest nieuchwytnym fenomenem, którego immanentną cechą jest tajemnica. Zgodnie z założeniami Ingardena dopiero warunki przeżycia estetycznego są mierzalne i dostępne poznaniu naukowemu. Wyodrębnił on kilka faz przeżycia estetycznego, zgodnie z którym najpierw następuje emocja wstępna – stan wewnętrznego poruszenia hamującego zwykły przebieg świadomości. Kieruje on uwagę odbiorcy na spostrzeżoną jakość, izoluje od innych przeżyć i nastawia estetycznie. Jeśli podziwiany obiekt jest nieco bardziej skomplikowany niż tylko dekoracyjny, następuje pogłębiony proces poznawania jakości, które wymagają dodatkowej refleksji (Rosińska 2020: 302). Podczas fazy skupionego oglądania jakości następuje aktywno-twórcze tworzenie przedmiotu estetycznego oraz bierny odbiór, który Ingarden określił jako kontemplacyjne odczuwanie wartości estetycznych. Faza końcowa polega na ukonstytuowaniu przedmiotu estetycznego i następuje, gdy dzieło staje się dla odbiorcy autonomiczne, zrozumiałe i niewymagające uzupełnienia. W pierwszych etapach przeżycie ma więc charakter uczuciowy, a po nim następuje kontemplacja w skupieniu, łącząca emocjonalność i wysiłek intelektualny (Matuchniak-Krasuska 1981: 230).

Operacją wyłącznie intelektualną będzie natomiast interpretacja, w której odbiorca pełni czynną rolę odkrywania znaczeń postrzeganych utworów i nadania sensów. Ossowski zwrócił uwagę, że na interpretację dzieła wpływa wiedza i doświadczenie odbiorcy oraz postawa psychiczna wobec przedmiotu, dlatego nigdy nie ma jednej interpretacji dzieła. Jego poznanie możliwe jest dzięki identyfikacji jego treści i tożsamości, co z kolei Ingarden określił jako związanie warstw dzieła w całość i uchwycenie jego idei, sensu, racji jego istnienia (Ingarden 1976). Ponieważ proces ten zależy od aktywności odbiorcy, zdaniem Ingardena, dzieło tworzone jest niejako dwa razy: w akcie twórczym przez artystę oraz w akcie percepcyjnym przez widza, który dokonuje konkretyzacji, wypełniając pozostawione przez artystę luki w schemacie dzieła. Uściślane w procesie odbioru niedookreślenia umożliwiają zrekonstruowanie i odczytanie dzieła, a dopełnienie budowy utworu i jego aktualizacja czynią dzieło przedmiotem estetycznym. Autor w momencie obcowania z dziełem przestaje być istotny, a „[w]idz jest

wówczas większym artystą niż twórca obrazu” (Ingarden, cyt. za: Sosnowski 2020: 334). Konkretyzacje danego dzieła mogą być różnorodne, ponieważ zależą od każdego widza i dlatego każde spotkanie ze sztuką jest zróżnicowane – posiada swój osobisty, niepowtarzalny charakter.

Także Umberto Eco w koncepcji dzieła otwartego zakładał, że „wieloznaczność przekazu artystycznego, jest trwałą cechą każdego dzieła” (Eco 2011: 51). Widz za każdym razem może odkrywać dzieło na nowo, wybierając sposób odczytania go spośród rozmaitych wrażeń zawartych w akcie percepcji. Pomimo że dzieło jest fizycznie ukończone, to w zależności od perspektywy lub gustu odbiorcy, powstają jego kolejne konfiguracje, bo „każde dzieło sztuki, nawet jeśli jest dziełem skończonym, wymaga od odbiorcy swobodnej i twórczej reakcji, choćby dlatego, że odbiorca nie może go naprawdę zrozumieć, jeśli nie stworzy go na nowo w akcie kongenialnej współpracy z autorem” (Eco 2011: 71). Nie istnieje więc jedna, poprawna interpretacja dzieła, choć wszystkie odnoszą się do tego samego obiektu. Z tego względu akceptowalne są różne sposoby odczytania, wynikające z wieloznacznej i wielowarstwowej istoty dzieła. Eco zaznacza jednak, że podejście to nie oznacza zupełnej swobody i nieskończonych możliwości interpretacji. „Możliwa jest pewna liczba rozwiązań estetycznych, ale uwarunkowanych tak, aby interpretacja nie uciekła” (Eco 2011: 72). Odbiorca powinien więc odbierać dzieło z uważnością, weryfikować swoje przekonania i nastawienia z samym dziełem (Zimnica 1996: 33). W przeciwnym razie prowadzi to do nadinterpretacji, którą Ingarden nazwał konkretyzacją nieadekwatną.

Odczytanie jest wstępną identyfikacją poznawanego obiektu i dokonaniem kategoryzacji tj. nadaniem mu statusu np. obrazu, rzeźby, mozaiki itd. Kompetencje kulturowe odbiorcy umożliwiają dokładnie rozpoznanie dzieła, określenie stylu, czasu powstania, a nawet autora.

Na ocenę dzieła wpływa zwłaszcza wyznawany system wartości: to, czy coś nam się podoba czy nie, zależy od reakcji estetycznych i pozaestetycznych, w tym intelektualnych, a nawet moralnych (Biały i in. 2023). Stanisław Ossowski zauważa, że przedmiot sztuki może być oceniany ze względu na bezpośrednią przyjemność, którą wywołuje u odbiorcy lub „ze względu na funkcję przenoszenia myśli na inny przedmiot” (Ossowski 1966: 17). Ocenie według socjologa można poddać warstwę materialną dzieła, ale też treść, formę czy temat. Niemniej jednak, pozytywna opinia nie musi wynikać z wartości tradycyjnie pojętego piękna. U jej źródeł leży wiele innych cech, jak np. kunszt wykonania, innowacyjność, humor, dialog z kanonem lub nawet jego negacja oraz wiele innych wynikających z osobistych kryteriów i

dyspozycji psychicznych odbiorcy. W sztuce współczesnej harmonijne piękno przestało być wyznacznikiem wartości estetycznych. Tym bardziej wspomniane już wcześniej rozróżnienie Ossowskiego na ocenę ze względu na artyzm i ze względu na piękno ma swoje uzasadnienie. Pierwszy dotyczy obiektywnych właściwości dzieła. Wiąże się z wykonaniem, formą czy oryginalnością. Ponieważ taka ocena wymaga odpowiednich kompetencji, jest głównie doceniania przez znawców, potrafiących rozpoznać formalne nowatorstwo danego dzieła i kunszt wykonania: kompozycję, wierne odtworzenie, ekspresyjność, artyzm. Jest to obiektywne spojrzenie obierane przez nauki o sztuce i kulturze. Wartość estetyczna natomiast pojawia się przy wartościowaniu ze względu na piękno i wiąże się z przeżyciami, jakich odbiorca doznaje, obcując z dziełem. Ma zatem charakter egalitarny, ale jest względna, ponieważ piękno łączy się z estetyczną kontemplacją, odczuwaniem i przeżywaniem estetycznym, czyli psychologią uczuć, właściwą dla każdej jednostki. Dzieła mogą więc być wartościowane ze względu na przyczynę powstania (działalność twórczą artysty) i ze względu na skutek (przeżycie odbiorcy). Chociaż obie wartości stanowią dwie różne perspektywy, to jednak stale się ze sobą przeplatają.

Zapamiętanie utworu oznacza, że wywołało ono u odbiorcy silne i trwałe emocje, ugruntowane na przeżyciach, wiedzy i doświadczeniu, które rezonują w nim i pozwalają przyswoić dzieło. Sama pamięć jednak nie wystarczy, aby dzieło oddziaływało na widza. Zapamiętanie dzieła jest zależne od wartości, których nośnikiem jest dzieło, a równocześnie od wartości uznawanych i odczuwanych przez odbiorcę. Odbiorcy jest łatwiej, gdy dzieło realizuje wartości przez niego zinternalizowane. Niemniej jednak sztuka ma możliwość oddziaływania na odbiorcę masowego, co Ossowski przedstawił w jednym z czterech obszarów badawczych („sztuka jako czynnik przeobrażeń społeczno-kulturalnych”). Atrakcyjna forma dzieła bywa nośnikiem różnych treści i może wpływać na zmianę poglądów odbiorcy poprzez działanie na wiedzę i emocje. Może skłaniać do refleksji i wpływać na świadomość oraz układ wartości. Koncepcja ta łączy się z ostatnim elementem składowym procesu odbioru, jakim jest zmiana lub utrwalenie postaw. Oddziaływanie na widza i zmiany postaw są możliwe nie tylko w wyidealizowanym przekonaniu, że sztuka może zmieniać ludzi. Było to wykorzystywane w sztuce religijnej, zaangażowanej, politycznej, komercyjnej (reklama, propaganda). Z tego powodu Stalin wykorzystywał film, nazywając „kino najważniejszą ze sztuk”.

1.4 Poznanie procesu odbiorczego

Złożoność procesu odbioru sztuki sprawia, że uchwycenie czynników warunkujących sposób rozumienia i interpretacji tekstów kultury symbolicznej jest niezwykle trudne. „Splatają

się w nim typowe dla sztuki przeżycia estetyczne, jak i charakterystyczne w ogóle dla wszystkich wytworów kulturowych oddziaływania poza-estetyczne: intelektualne, moralne, poznawcze” (Golka 1996: 157). Do zarysowania procesów odbiorczych nie wystarczą lista kolekcjonowanych dzieł czy dane obrazujące frekwencję muzealną. Dopiero świadectwa odbioru sztuki pozwalają na pogłębioną analizę reakcji widzów. Ten skomplikowany proces wymaga przemyślanej metodologii, która spełni wymogi naukowego wnioskowania. Pewne ważne zjawiska nie poddają się badaniom empirycznym, na przykład przeżycie estetyczne uznaje się za nieuchwytnie i nie podlega analizom badawczym (Matuchniak-Krasuska 1988: 13; Grad 1997: 46). Można co najwyżej, zgodnie z wspomnianą wcześniej sugestią Ingardena, badać jego przedmiotowe, podmiotowe i sytuacyjne determinanty. Zebrane przez socjologa świadectwa odbioru sztuki dostarczają cennych informacji, ale nie zapewniają dotarcia do wszystkich obszarów aktu odbiorczego. Na sytuację wpływają nie tylko kompetencja artystyczna odbiorcy, ale jego umiejętności werbalne. Trudno jest zrelacjonować doświadczenie osobiste, bo jak zauważył Goethe, „[s]ztuka jest przekazicielką rzeczy niewypowiedzianych; dlatego wydaje się niedorzecznością chcieć ją znowu przekazać za pomocą słów” (Goethe 1997: 196). Zwrócił uwagę, na ograniczoną przekładalność kodów wizualnych/muzycznych na językowy. Wątek ten podjął także Arnheim, wskazując, że „nie nauczyliśmy się jeszcze przekładać postrzeżonych cech na odpowiednie kategorie. Język nie może wykonywać zadania bezpośrednio, gdyż nie jest bezpośrednią drogą zmysłowego obcowania z rzeczywistością; dostarcza jedynie nazw temu, co zobaczyliśmy, usłyszeliśmy lub pomyśleliśmy” (Arnheim 2004:12). Według Pierre’a Francastela język plastyczny stanowi wręcz oddzielną formę myślenia ludzkiego, niesprowadzalną do mowy czy znaków matematycznych. Przełożenie przekazu piktoralnego na kod werbalny wymaga więc znajomości terminów plastycznych, kompetencji artystycznej i wrażliwości estetycznej, a także umiejętności analizy własnych doświadczeń emocjonalnych i ich werbalizacji. Wszelkie aberracje będą problematyczne, bo jak zauważył Wittgenstein, granice języka wyznaczają granice naszego świata. Nie da się jednak zaprzeczyć, że język jest aprioryczną formą poznania, która wyprzedza i warunkuje doświadczenie. Tworzy ramy, w których przedmiot poznania jawi się podmiotowi. Dlatego dopiero swobodne posługiwanie się językiem pozwala uzyskać pełne świadectwo odbioru sztuki. Nie znaczy to jednak, że nie bada się odbiorców pozbawionych dyspozycji estetycznych i umiejętności wypowiadania się na temat sztuki. Refleksja hermeneutyczna Gadamera polemizuje z czystym bezinteresownym gustem Kanta, traktującym recepcję potoczną jako wyraz błędnego odbioru dzieła sztuki. Tym samym filozof nobilituje nieprofesjonalny odbiór sztuki i „konkretyzacje nie zawsze »oddające sprawiedliwość«

strukturze dzieła” (Zimnica 1996: 38). Opis praktyk recepcji odbiorcy naiwnego jest równoważnym obszarem badawczym, ponieważ recepcja potoczna „nie jest [...] szczególnym przypadkiem czy aberracją odbioru krytycznego, ale stanowi odrębny i specyficzny sposób podejścia do sztuki” (Matuchniak-Krasuska 1990: 287). Dlatego odbiór potoczny nie podlega ocenom wartościującym, ale zostaje włączony w obszar badań recepcji sztuki. Jak i specjaliści, tak i mniej wprawiony widz także ma prawo do zapoznania się z dziełem i jego udział w kulturze jest równie obecny w polu recepcji sztuki, jak i wszystkie pozostałe. Można by zarzucić, że „[o]dbiór nieadekwatny, upraszczający jest bardziej szkodliwy niż brak zrozumienia. Pojawia się jednak pytanie, czy nie jest on nieuchronnym etapem kształcenia się odbiorcy, przyswajania sobie przez niego konwencji, pojęć i zasad strukturalizacji uniwersum artystycznego” (Matuchniak-Krasuska 1981: 233).

Nie zmienia to jednak faktu, że podział ten istnieje i zgodnie z założeniami Bourdieu jest uwarunkowany rodzajem i wielkością kapitału, jakim jednostka (agent pola) dysponuje. Publiczność elitarna, pochodząca z klas wyższych, dysponuje kapitałem kulturowym (intelektualiści, sławni artyści) lub kapitałem ekonomicznym (wielcy przedsiębiorcy, wyższe kadry kierownicze) bądź też dużymi zasobami obu form kapitału (wolne zawody). Odbiorcy z klas średnich i niższych, choć przeważający liczebnie, zajmują niskie pozycje w hierarchii publiczności. Dlatego pole recepcji odzwierciedla hierarchę społeczną, kultura jest środkiem uprawomocnienia struktury społecznej, a podział na kulturę wysoką i niską jest narzędziem utrwalającym nierówności społeczne. Postawy odbiorcze i stosunek do sztuki na tle gustów i stylów życia różnych klas społecznych Bourdieu klasyfikował w *Dystynkcji*. Zauważył, że zróżnicowanie to ma również przełożenie na życie w szerszym zakresie: spędzanie wolnego czasu, uprawianie sporty, dobór ubrania, a nawet umeblowania mieszkań. Na przeciwległych biegunach stawiał „gust czysty” klasy wyższej i „gust barbarzyński” klas ludowych. Pierwszy wynika z dyspozycji estetycznej, który potrafi przekształcić to, co zwyczajne i materialne w estetyczne i symboliczne. Jest symbolicznym przejawem „smaku wolności” od konieczności materialnych. Stosują go ci, którzy nie doświadczyli przymusu ekonomicznego, mogą kumulować kapitał kulturowy i pozwolić sobie na uprawianie i podziwianie sztuki (Cebula, 2017). Drugi z kolei nastawiony jest na „estetykę popularną”, uosabia „smak konieczności” skierowany na potrzeby ekonomiczne. Odbiorcy klas niższych kierują się tym, co użyteczne i funkcjonalne, a odrzucają niepraktyczną „sztukę dla sztuki”. Od dzieł kultury symbolicznej oczekują naśladowania rzeczywistości: realizmu, klarownej fabuły, intrygi i happy endu. Jeżeli już zwracają uwagę na formę, to na taką, która zdradza nakład pracy, warsztat i staranność

wykonania – wartości bliskie ich własnemu doświadczeniu. U podstaw spójności gustów i praktyk klasowych stoi habitus, który stanowi „nieświadomość zbiorową” osób o podobnych pozycjach, poddanych podobnym uwarunkowaniom. Habitus wyposaża je w pokrewne dyspozycje (poznawcze, emocjonalne i behawioralne), umożliwiające wspólne przedstawianie świata, klasyfikowanie go, ocenianie i działanie (Cebula, 2018). Dlatego to elity kulturalne stanowią klientelę awangardy, a klasy wyższe i średnie bardziej zasobne w kapitał ekonomiczny, dokonują wyborów pewnych, pozbawionych ryzyka, w polu kultury prawomocnej. Natomiast klasy niższe deklarują wprawdzie uznanie dla kultury prawomocnej, ale wybierają dobra i praktyki z pola wielkiej produkcji kulturalnej. Podejście Bourdieu neguje zatem koncepcję Kanta, który uważał, że każdy posiada naturalną skłonność do bezinteresownego sądu estetycznego, bez uprzednio wyuczonych pojęć piękna. Według francuskiego socjologa tylko wyuczone jednostki, z dyspozycją estetyczną, kompetencją i kapitałem potrafią zastosować kod i odczytać dzieło, co wskazywałoby na społeczną genezę sądu estetycznego.

Warto zaznaczyć, że w swoich wypowiedziach Bourdieu nie kwestionował kultury wyższej, ale pokazując zależność pola kultury od pola polityki, wskazywał wykorzystanie jej przez klasy dominujące, jako narzędzie dominacji. Uznawał wartość kultury elitarniej, ale krytykował wywieranie przemocy symbolicznej, podtrzymującej nierówności społeczne. Postulował zatem zwiększenie dostępu do kultury wyższej dla wszystkich warstw społecznych, nawet dla każdego wykluczonego. Istotną rolę w tym procesie odgrywa jego zdaniem szkoła, choć w książce pt. *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania* (1970) wykazał, że mimo aplikacji demokratycznych idei oświecenia, instytucja ta zapewnia reprodukcję społeczną, stawiając bariery dla awansu społecznego szerszych grup społecznych. Z kolei w książce *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia* (1979) opisał ograniczania, jakie stawia sztuka, zwłaszcza współczesna. Uznał, że recepcja sztuki jest wskaźnikiem pozycji społecznej i kapitału jednostki oraz pełni funkcje dystynktywne, odróżniając przedstawicieli klas dominujących o dużym kapitale kulturowym od przedstawicieli ubogich w kapitał klas zdominowanych.

Instytucje sztuki i edukacji nie dostarczają reguł odbioru sztuki współczesnej, która rządzi się nowymi regułami, do których stare zasady nie mają zastosowania. José Ortega y Gasset opisał jak cechy sztuki nowszej, zestawione z oczekiwaniami i możliwościami odbiorców, zwłaszcza tych masowych, powodują jej niepopularność (a wręcz antypopularność). Postulaty nowej sztuki czynią ją niezrozumiałą. Odbiór sztuki współczesnej przyczynia się do polaryzacji społeczeństwa, bo dzieli je na tych, którzy rozumieją nową sztukę

i tych, którzy jej nie rozumieją (Ortega y Gasset 1980). Ci pierwsi posiadają umiejętność jej odczytania, ale stanowią mniejszość. „Nie chodzi o to, że większości nie podoba się sztuka młodych, a mniejszości tak - rzecz w tym, że większość, masy, tej sztuki nie rozumie” (Ortega y Gasset 1980: 280). Jest ona przeznaczona jedynie dla „wybranej mniejszości”, co sprawia, że pozostali czują się upokorzeni i poirytowani. Sztuka współczesna jest jednak wynikiem nowej artystycznej wrażliwości, która stanowi „imperatyw narzucony przez czas” (Ortega y Gasset 1980: 287). Brak zrozumienia sztuki współczesnej wynika z tego, że „rozwija się ona szybciej niż umiejętność jej rozumienia w szerokich kręgach odbiorców” (Matuchniak-Krasuska 1981: 231). Tymczasem przemiany w sztuce wymagają zmiany instrumentów percepcji artystycznej. Z początkiem XX wielu artyści ogłaszali manifesty artystyczne, w których deklarowano najważniejsze wartości. Stanowiły one formę wypowiedzi, poprzez którą artysta komunikował się ze swoimi odbiorcami i dawał wskazówki odczytania swojej twórczości. Dokonali tego między innymi futuryści, ekspresjoniści, dadaści, surrealiści. Obecnie artyści raczej takich manifestów nie tworzą (choć są też i wyjątki: Marina Abramović, *Manifest twórczyni i twórców sztuk wizualnych*²). Pomocne w takim wypadku okazują się tabliczki i opisy kuratorskie umieszczane na ścianach, katalogi z wystaw czy wywiady z artystami, tym bardziej, że indywidualizm każdego z twórców wymaga już oddzielnych opracowań i komentarzy. Sztuka plastyczna nie jest więc zupełnie samodzielna i potrzebuje komentarza werbalnego. Widzowie kompetentni, o znaczących praktykach kulturalnych zapoznają się zatem nie tylko z informacjami w okolicy fizycznym dzieła, ale posiadając wiedzę o autorze z okolic semantycznego, swobodniej posługują się kodami artystycznymi. Natomiast widzowie potoczni o ograniczonej kompetencji artystycznej nie znają adekwatnych kodów ani innych elementów okolic semantycznego i nie dysponują narzędziami niezbędnymi do odbioru sztuki współczesnej. Dlatego kontakt z nią nie jest ani łatwy, ani przyjemny. W konsekwencji, ta kategoria publiczności będzie powtarzać ten sam schemat: ignoruje artystów swoich czasów i akceptuje klasyków. W ten sposób awangarda sprzed stu lat staje się awangardą konsekrowaną i współczesny odbiorca zdziwi się czytając dziś opinie o *Olimpii Maneta* („haniebny model wydobyty nie wiedzieć skąd”), obrazach Munka, które „ze sztuką nie mają nic wspólnego”, czy twórczości Caravaggia, który „przyszedł na świat, by unicestwić malarstwo” (Schüler, Täuber 2010). Zapewne tak się może stać z dziełami należącymi dziś do awangardy w drodze do uznania. Jest to jednak powolny proces, bo wymaga przyswojenia nowych kompetencji. „Dewoci kultury” będą ignorować innowacyjne dzieła i analizować je przez pryzmat

² <http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/2021/06/manifest-tworczyn-i-tworcow-sztuk.html> (dostęp: 11.03.2023).

akademickich wartości. Ich przeciwieństwem stają się „prorocy kultury”, otwarci na nowe formy wyrazu artystycznego i stosujący nowe kody dostarczone przez te dzieła.

1.5 Aktualizacje teoretyczne wobec współczesnej rzeczywistości społecznej

Osiągnięcia Bourdieu wyznaczają kierunek i stanowią obowiązkowy punkt odniesienia do badań nad odbiorem sztuki. Koncepcja habitusu, dyspozycji estetycznej, kompetencji artystycznej, przemocy symbolicznej, a także opis kompetencji odbiorczych, funkcji dystynktywnej sztuki i jej familiaryzacja – wszystkie te pojęcia są niezbędne do pełnego opisu recepcji sztuki. Ze względu na zachodzące we współczesnej rzeczywistości przemiany w polu produkcji artystycznej, polu konsumpcji kultury oraz w społeczeństwie, pojawia się jednak pytanie czy do ich opisu przedstawione wcześniej klasyczne teorie naukowe nie wymagają pewnych aktualizacji.

Rzeczywistość, dzięki przekształceniom społecznym i rewolucji cyfrowej, mocno się zmieniła. Co prawda nadal można mówić o pewnym strumieniu reprodukcji, ale działają też inne mechanizmy procesów społecznych, sprawiające, że habitus w obliczu tak zróżnicowanych możliwości i praktyk przestaje być monolitycznym systemem dyspozycji. Następuje zanik obiektywnych wyznaczników pozycji społecznej, styl życia odrywa się od bazy społecznej, a tradycyjne hierarchie kulturowe ulegają przewartościowaniu. Pojawia się opisana przez Bernarda Lahire’a jednostka pluralistyczna (*l’homme pluriel*), która jest „zmienna i niespójna w swych działaniach, wyborach i upodobaniach” (Cebula 2018: 124). Dlatego nie należy traktować klas jako jednorodnych wytworów, a jako heterogeniczną grupę o jednostkowych doświadczeniach biograficznych. Ze względu na wielość światów społecznych wpływających na kształtowanie się dziecka, ich habitus staje się niejednorodny. Wchodząc w różne obszary społeczne, osoba dorosła musi uruchamiać odmienne dyspozycje, pozwalające pogodzić rozmaite działania w specyficznych warunkach danego pola (Gdula 2016).

Z tego powodu też następuje wyraźne zróżnicowanie wzorów konsumpcji i uczestnictwa w kulturze. Dodatkowo, proces globalizacji przyczynia się do demokratyzacji kultury. Zanika więc granica między sztuką wyższą, a kulturą popularną, choć nie zawsze oznacza to treści niskiej jakości. Homogenizacja kultury nie musi oznaczać degradacji i niskiej jakości. Przykładem tego zjawiska są przeobrażenia w muzeach, które do niedawna skupione jedynie na procesie sakralizacji kultury, stają się wielofunkcyjne, otwarte na różne doświadczenie konsumpcyjne, oferując odmienne formy aktywności. Stają się strefą do spędzania czasu wolnego: galerią, kawiarnią i księgarnią, miejscem spotkań i warsztatów. Dają

możliwość czynnego uczestnictwa w kulturze, które niekoniecznie musi być zanurzone w kontemplacji, a może być epizodyczne i krótkotrwałe.

Zatarcie granic, dzięki sferze cyfrowej, pozwala z kolei na hybrydyzację zainteresowań odbiorczych. Kulturowy *bricolage* „oznacza kompilowanie różnych (nawet niewspółmiernych) »rejestrów« i zasad estetycznych w jednym profilu kulturowym (zespole praktyk, gustów wiedzy, które klasyfikują i są klasyfikowane)” (Cebula 2018: 123). Ze względu na wielość porządków estetycznych i jednostkowych postaw style konsumpcji kultury różnią się w zależności od dziedziny i okoliczności. Niejednorodne oczekiwania wobec sztuki świadczą o wszytkożerności kulturowej. Szerszy dostęp do dóbr kultury odbiera jednocześnie wąskiemu gronu koneserów możliwość oceny, co przekłada się także na demokratyzację twórczości.

W odpowiedzi na powyższe mechanizmy następują również przemiany w produkcji kultury. Sztuka współczesna, zwłaszcza krytyczna, kwestionuje autonomię sztuki i bawiąc się konwencją, zaciera granicę między kulturą wysoką a popularną. Kontestuje nierówności, tabuizację problemów społecznych i elitarność na rzecz sztuki refleksyjnej i zaangażowanej społecznie. Artyści wprowadzają nowe reguły estetyczne, otwierając się na heterogeniczną publiczność. Proponują zindywidualizowany, eklektyczny i niekiedy ludyczny kod kulturowy. Środowisko artystyczne „kontemplacji estetycznej przeciwstawia konsumpcję wrażeniową, spontaniczną i zabawową lub dostarcza krytyczno-ironiczny komentarz do rzeczywistości. Posługuje się przy tym pastiszem, kodami kultury popularnej, dwuznacznością, pomieszaniem stylistyk, nieoczekiwanym zestawianiem przeciwieństw” (Cebula 2018: 122). Działania te udają się jednak z różnym skutkiem, bo nie zawsze inicjatywy te są zrozumiałe dla potocznego odbiorcy. Innowacyjne rozwiązania twórcze wymagają odpowiednich postaw odbiorczych (dyspozycji) i niekiedy zrozumienia nawiązań do innych dzieł (kompetencji), co niekoniecznie dowodzi o przystępności sztuki. W konsekwencji, „[w]obec pluralizmu różnych porządków estetycznych i wymiarów różnicowania kultury, współczesny odbiorca skazany jest na przyswajanie heterogenicznych, a nawet niewspółmiernych zasad ocen i kategorii percepcji” (Cebula 2018: 141).

2. Zarys historii i teorii sztuki nowoczesnej

Malarstwo, choć dopiero niedawno uwolniło się od swego utylitarneho charakteru i niektórych wczorajszych funkcji »praktycznych«, przebyło w ciągu ostatnich dziesięcioleci rzeczywiście niezwykle burzliwą ewolucję i osiągnęło dziś tak wysoki poziom rozwoju, że dla realizacji swych celów wymaga nieodzownie prawdziwie naukowej analizy środków artystycznych³.

Wassily Kandinsky, 1926

2.1 Poszerzanie granic - historia sztuki nowoczesnej

Sztuka nowoczesna, inaczej zwana modernistyczną, swój początek zawdzięcza tendencjom zainicjowanym w drugiej połowie XIX wieku. Malarze tworzący w tym okresie podjęli się istotnych przeobrażeń artystycznych, które kontynuowano aż do lat 70. XX wieku. Poszukiwania formalne Cézanne’a, symbolizm Gauguina czy ekspresjonizm Van Gogha stały się źródłem wielkich przemian. Impresjoniści nie chcieli już wiernie naśladować rzeczywistości, jak czynili to akademicy. Szukając inspiracji w plenerze, skupiali się na relacjach światła i zmienności barw. W XX wieku liczni twórcy kontynuowali tę artystyczną rewolucję, stając się jednocześnie jej symbolem. Matisse, Duchamp, Picasso, Mondrian – każdy z nich starał się utworzyć nowy porządek. W niewielkich odstępach czasowych pojawiały się kolejne koncepcje, które na stałe wpisały się do kanonu historii sztuki. Silne kontrasty i płaskie plamy barwne zaburzające perspektywę cechowały malarstwo fowistyczne (ok. 1900-1907). Wyraziste linie konturowe tworzyły rytm i porządkowały płaszczyznę. Ekspresjoniści z kolei manifestowali własne uczucia i lęki (od 1905 roku). Wykorzystywali wprawdzie podobne środki formalne co fowiści, ale podejmując tematy bardziej agresywne i bezkompromisowe. Silne deformacje i nierealne kolory potęgowały napięcie. Zapoczątkowane około 1907 roku eksperymenty formalne Pablo Picassa i Georges’a Braque’a zainicjowały natomiast malarstwo kubistyczne, które zerwało z realistycznym przedstawianiem natury. Rozbicie przedmiotu i wydobywanie jego struktury stało się formą badania relacji przestrzeni i płaszczyzny. Następnie, w latach 1915-1922, rozwijał się dadaizm – artyści chcieli szokować i gorszyć mieszczańską publiczność, stosując ironię i żart. Nietypowe środki formalne (np. *ready-made*) miały wykazywać absurd świata obarczonego konsekwencjami

³ Kandyński W. (2019), *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. S. Fijałkowski, Wydawnictwo Officyna, Łódź, s. 17.

I wojny światowej. Negowano wartości religijne i społeczne. Zbliżone założenia mieli też działający od lat 20. surrealiści, których inspirowały marzenia senne i halucynacje. Absurdalne kompozycje Salvadore Dalego i René Magritte'a były zagadkowe i metaforyczne. Przełomowym dla malarstwa było również oderwanie się od obrazowania mimetycznego. Jeszcze do niedawna za pionierów abstrakcjonizmu uznawano Wassiliego Kandinsky'ego czy Pieta Mondriana. Dziś jednak wiadomo, że już kilka lat przed pierwszą abstrakcjonistyczną akwarelą Kandinskiego z malarstwa realistycznego zrezygnowała Hilma af Klint (1862-1944) i to ją należy uznawać za prekursorkę abstrakcjonizmu⁴. Jednak bez względu na to kto pierwszy dokonał tej rewolucji, rezygnacja z naśladowania natury pozwoliła artystom skupić się na formie i relacji między linią a barwą. Klint inspirowana okultyzmem i teozofią malowała płaskie plamy barwne, tworzące biomorficzne kształty. Wassily Kandinsky ukazywał dynamikę układów linii i barw oraz ich oddziaływanie emocjonalne. Dostrzegał korespondencję sztuk: relację między muzyką i malarstwem, a emanację barw porównywał do brzmienia instrumentów muzycznych. Zupełnie innych form abstrakcyjnych poszukiwali Piet Mondrian i Kazimierz Malewicz, tworzący kompozycje zgeometryzowane.

Funkcjonując w rzeczywistości poddawanej nieustannym przemianom, artyści XX wieku próbowali przedstawić swoją wizję świata. Sięgali po nowe rozwiązania formalne, a ich koncepcje pogłębiały refleksje nad językiem sztuki. Ponieważ wierzyli w ideę postępu, zaczęli stosować nowe techniki malarskie i łamali dotychczasowe kanony piękna. Często oryginalne, a nawet drastyczne środki formalne budziły wśród widzów raz daleko idącą niechęć, a raz zaskakując – ciekawość i podziw; działały stymulująco, wzmacniały wysiłek intelektualny i prowokowały do wykraczania poza granice nakreślone przez tradycję. Antyestetyczne tendencje przejawiały się w eksperymentach formalnych i deformacjach. Ponadto nowy język stał się manifestacją kreatywności niezależnego artysty, który nie musiał już podporządkowywać się oficjalnemu mecenasowi. Niekonwencjonalne wypowiedzi były w stanie adekwatnie zwrócić uwagę na aktualne pytania egzystencjalne, z którymi przyszło się mierzyć u progu kolejnego stulecia. Zracjonalizowanie postaw życiowych, materializm, duchowa walka wewnętrzna, postępująca nauka i technologia oddziaływały nie tylko na gruncie życia codziennego, ale znacząco wpływały na postawy wielu twórców.

Zarysowane pokrótce kierunki i style wykazują różnorodność sztuki i równocześnie uświadamiają różnice dzielące sztukę nowoczesną i nowożytną. Nie powinno to jednak dziwić, ponieważ generalnie cechą sztuki jest jej zmienność, a „historia sztuki to wieczne zaczynanie

⁴ <https://www.guggenheim.org/exhibition/hilma-af-klint> (dostęp: 7.03.2023).

od nowa” (Golka 1996 za: Maurice Denise: 214). Sztuka też nie jest jednorodna, a jak zauważył Wassily Kandinsky, zależy od trzech elementów: osobowości twórcy, warunków epoki, w której artysta jest osadzony oraz stałych cech sztuki i wartości estetycznych (Grabska, Morawska 1969: 258). To ten ostatni aspekt zapewnia sztuce wieczność i sprawia, że wciąż zachwycamy się sztuką starożytną, powstałą kilka tysięcy lat temu. Niektóre jednak tematy i motywy ulegają zmianom. Dobierane są nowe środki wyrazu do nowych wartości estetycznych. Przeobrażeniom podlega też sam proces tworzenia, obiegu i interpretacji sztuki ze względu na dwa typy oddziaływania: wewnętrzne oraz zewnętrzne wobec sztuki. Te pierwsze dokonują się dzięki wybitnym jednostkom twórczym, a nawet szkołom artystycznym, które proponują nowe formy i środki wyrazu. Artyści inspirowują się nawzajem, naśladują, kontynuują koncepcje lub je podważają, tworząc kolejne. Ich osiągnięcia wynikają z obserwacji poprzednich poszukiwań twórczych i mają charakter kumulatywny. Z czasem gatunki wyczerpują się i na ich miejsce powstają nowe.

Niemniej jednak kreacja nie dokonuje się w zupełnej izolacji od świata zewnętrznego. Sztuka odzwierciedla daną epokę, w której powstaje, ponieważ jest głęboko osadzona w systemie społeczno-kulturowym (Hauser 1982). Artysta staje się głosem epoki, w której funkcjonuje, przemawiają przez niego oddziaływania historyczne i społeczne, ściśle się ze sobą połączone. Twórca należy do społeczeństwa, więc wraz z zachodzącymi w nim przeobrażeniami zmienia się też jego sztuka. Ewolucja struktury społecznej, pozycji religii, władzy politycznej czy prawa przyczyniają się do przemian funkcji sztuki. Malarstwo sakralne dominujące w czasach średniowiecza ustąpiło miejsca malarstwu renesansowemu, interesującemu się wartościami humanistycznymi. Również w XX wieku nastąpiło wiele przemian społecznych, kulturowych, ekonomicznych i politycznych, które wpłynęły na sztukę. W poniższym rozdziale przedstawione zostaną i przeanalizowane zjawiska wspólne dla sztuki nowoczesnej, wyróżniające ją na tle wcześniejszych osiągnięć świata artystycznego.

2.2 Poszukiwania nowych rozwiązań twórczych

Śledząc analizy historyków sztuki, estetyków i socjologów sztuki, znaleźć można różnorodne funkcje użytkowe pełnione przez wytwory artystyczne: religijne, polityczne, ekonomiczne, ideologiczne czy wychowawcze (Golka 1996). Mogły się one łączyć i wzajemnie uzupełniać, ale z uwagi na charakter niniejszej pracy, nie będą opisywane szczegółowo. Jednak w XIX wieku pojawiła się tendencja wyrażająca sprzeciw wobec utylitarnej funkcji sztuki, ujęta w hasło *l'art pour l'art*. Termin ten stworzył Victor Cousin w książce *O prawdzie, o dobru*

i o pięknie wydanej w 1818 roku i wyrażał oddalenie się sztuki od życia codziennego na rzecz wartości autotelicznych.

Początkowo przemiany w sztuce wynikały z rezygnacji z wcześniej obowiązujących konwencji. Sztuka barokowa dynamizowała kompozycję, odchodząc od idealizacji renesansu, z kolei klasycyzm powrócił do wzorców antycznych, negując realizm baroku. Po romantyzmie ukazującym różnorodność psychiki człowieka nastąpił realizm, który starał się wiernie ilustrować świat. Z czasem jednak artyści zaczęli skupiać się na węższych aspektach obrazowania rzeczywistości i przedstawiali własne interpretacje na ten temat. Jedni koncentrowali się na formie i emocjonalnym stosunku do świata poprzez formy ekspresyjne. Inni badali istotę sztuki i jej możliwości. Z biegiem lat zmiany twórczego wyrazu zaczęły przyspieszać, w coraz krótszym czasie pojawiało się coraz więcej nurtów. Renesans był epoką, która trwała w przybliżeniu dwa wieki, zaś romantyzm i realizm datowane są na około 50 lat. Rytm zmian nabierał jeszcze większego rozpędu, gdy kolejne kierunki w XX wieku rozwijały się w coraz krótszych odcinkach czasu, a nawet powstawały niemal symultanicznie, co zostało przedstawione na początku rozdziału. W rezultacie sztuka nowoczesna stała się „kulturą wielu awangard” (Eco 1973: 278). Równolegle rozwijały się odmienne nurty, grupy artystyczne lub autorzy tworzący na tyle indywidualną sztukę, że jest ona trudna do zaklasyfikowania. Pojawiło się wiele „paradygmatów postępowania artystycznego” (Taranienko 1988: 20), w których priorytetem stała się indywidualność i oryginalność. Cecha ta była także istotna w sztuce dawnej, choć jej ograniczenia zauważył już Delacroix: „[n]owe jest bardzo stare, można nawet powiedzieć, że zawsze jest najstarsze” (Delacroix 1893 [tłum. własne]). Awangardę cechuje ciągła zmienność postaw artystycznych i z tego względu sztuka nowoczesna jest tak wewnętrznie zróżnicowana, a jej postulaty są nieraz ze sobą sprzeczne. Przemianom ulegały tworzywa, środki wyrazu, tematy, formy i treści. Sztuka rozszerzyła swoje granice, ciągle na nowo się definiuje, wątpli w reguły i tworzy je od nowa. Z racji swojej zmienności, trudno ją opisać w sposób całościowy i wyczerpujący. Niemniej jednak, właśnie ta zmienność jest jedną z jej stałych cech wspólnych. Warto nadmienić, że na przemiany w sztuce ma również wpływ nowa heterogeniczna publiczność, przychylna innowacyjnym rozwiązaniom twórczym i sprzyjająca powstaniu różnych nurtów artystycznych.

2.3 Od negacji starego ładu po indywidualizm

Gra awangardy z tradycją jest interesującym i złożonym zjawiskiem. W sztuce dawnej artyści poszukiwali nowych rozwiązań formalnych, będących zaprzeczeniem poprzednich epok, ale potrafili się odnieść do stylów istniejących jeszcze wcześniej: renesans po okresie

sztuki średniowiecza, a później klasycyzm, który nastąpił po burzliwym baroku czerpały inspirację ze sztuki antycznej. Sztuka nowoczesna natomiast „uderza we wszelkie obowiązujące uprzednio konwencje, kanony i tradycje, rozbija formy powstałe w okresie inwazji elementów pozaartystycznych na teren sztuki” (Turowicz 1957). Artysta zaczął przeciwstawiać się ustalonym przez tradycję regułom i przestał się mieścić w schematycznej klasyfikacji według tradycyjnie ustalonych kryteriów. Jego twórczość stanowi dziś osobną jakość, a jej cechy można określić dopiero na podstawie jego dzieł. Dla sztuki nowoczesnej istotnym pojęciem staje się zatem nowość, która polega na tworzeniu czegoś, co jest nowe w stosunku do tego, co powstało już wcześniej (Tatarkiewicz 1988: 302). Cecha ta decyduje o uznaniu dzieła za twórcze. Artysta nawet jeżeli pragnie poruszyć w swojej twórczości tematy czy wątki, które mają już swoją tradycję, będzie szukał swojego indywidualnego swoistego języka lub technik, które zapewnią mu autonomię. Malarstwo nie posiadające wyraźnie określonej osobowości przestaje być autentyczne. Nawet jeśli jest wartościowe i interesujące, będzie w pewnym stopniu wybrakowane.

Szczerłość autora wobec odbiorców jest równie ważna jak oryginalność. Widz jest wychulony na nieuczciwość i niespójność przekazu. Prawda w procesie twórczym gwarantuje jakość dzieła, a jego ranga jest efektem indywidualnych rozwiązań i wyborów, a nie istniejących wzorców. Preferuje się raczej samodzielne poszukiwania innowacyjnych rozwiązań i własną inwencję twórcy. Wprawdzie imperatyw unikatowości i indywidualizmu jest dominujący, liczba możliwych konfiguracji jest ograniczona, a pewne motywy i zagadnienia będą się powtarzać. Problem ten przedstawiła w przewrotnym nagraniu grupa Azorro pod tytułem *Wszystko już było* (2003)⁵. Artyści przez dziesięć minut wymieniają się pomysłami na dzieło sztuki, ale ku ich rozczarowaniu, każdy okazuje się być pomysłem już wykorzystanym. Nagranie kwestionuje sensowność stawianego im wymogu niepowtarzalności. Poddając analizie zjawiska artystyczne, można jednak dostrzec wyraźne redefiniowanie kluczowych pojęć twórczości: definicji sztuki, przestrzeni, kompozycji, tworzywa, twórcy, odbiorcy i miejsca sztuki. Sztuka nowoczesna i współczesna starają się na różne sposoby przekraczać granice także poprzez ewolucję języka plastycznego, co zostanie przedstawione w dalszej części rozdziału.

⁵ Materiał do obejrzenia na stronie <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/azorro-grupa-wszystko-juz-bylo-1> (dostęp: 16.02.2022).

2.4 Granice przestrzeni malarskiej

Według Pierre'a Francastela historia budowy przestrzeni malarskiej w obrazie precyzyjnie wykazuje rozwój sztuki dwudziestowiecznej (Francastel 1973). Kubiści starali się uchwycić przedmiot z każdej strony jednocześnie. Chcąc przedstawić go jako przestrzenną bryłę, prezentowali symultanicznie i sumarycznie jego częściowe płaszczyzny. W rezultacie przedmiot był skonstruowany artystycznie, inaczej niż w tradycyjnych ujęciach perspektywy linearnej czy powietrznej. Obiekty przedstawiano również w ruchu, a obrazując różne oglądy rzeczy symultanicznie, wywoływano wrażenie dynamiki. Motyw ten dalej rozwijał sukcesywnie futurizm. Dadaści z kolei negowali dotychczasowy świat, także świat sztuki. Burzyli mieszczańską rzeczywistość i naruszali dotychczasową stabilność. Ruch Dada był odpowiedzią na konserwatyzm i marazm społeczny. Inicjatywy tej grupy miały pobudzać społeczeństwo, a nawet je drażnić. Przełomowym momentem dla historii sztuki i estetyki nowoczesnej okazało się odejście Marcela Duchampa (1887-1968) od malarstwa na rzecz *ready-made*. Wysłanie przez niego na wystawę w 1917 roku pisuaru zatytułowanego *Fontanna* było formą manifestacji, w której mało szlachetny przedmiot użytkowy uzyskał status dzieła sztuki. Jego szokująca koncepcja okazała się przełomowa dla dziejów twórczości człowieka, bo wkrótce przedmioty świata codziennego zakwalifikowano jako artefakty artystyczne. Kurt Schwitters wykorzystywał odpadki: wycinki, fragmenty gazet i ilustracji i przyklejał je do obrazów, stosując nową technikę kolażu, co jest kolejnym przykładem świadomego nobilitowania zwykłego przedmiotu do rangi sztuki. Następną grupą awangardy dwudziestego wieku byli surrealiści, kontestujący zastane zasady i poszukujący inspiracji w świecie wewnętrznym. W *Manifestie surrealizmu* (1924) André Breton podkreślał siłę wyobraźni i zachęcał do zaufania jej, nawet za cenę zbłądzenia. Nawoływał do odejścia od działania zgodnego z logiką i zdrowym rozsądkiem. Uważał, że podświadomość senna określa działania człowieka, a surrealizmem jest „czysty automatyzm psychiczny, który ma służyć do wyrażania bądź w słowie, bądź w piśmie, bądź innym sposobem, rzeczywistego funkcjonowania myśli” (Breton 1924). Surrealistów inspirowały ponadto badania Freuda, dla którego: „[a]rtysta, tak jak neuropata szuka w świecie wyobraźni schronienia przed smutną rzeczywistością, lecz przeciwnie niż neuropata usiłuje znaleźć drogę powrotu, odnaleźć grunt w rzeczywistości. Owoce jego twórczości – dzieła sztuki są imaginacyjnymi zaspokojeniami podświadomych pożądań” (Freud 1960 za Bukowski 1981: 17). Interesowała ich również twórczość ludzi chorych psychicznie, którzy dają się ponieść swojej podświadomości i nieograniczonej wyobraźni. Coraz większą rolę w procesie twórczym zaczął również odkrywać przypadek.

W rezultacie pojęcie sztuki zostało poszerzone. Odtąd estetyka obejmowała również rezultaty twórczości prymitywnej, dziecięcej czy z założenia antyestetycznej. Tacy artyści jak René Magritte, Salvador Dalí czy Giorgio de Chirico starali się wyzwolić nadświadomość z krępujących ją konwencji rozumu. Kompozycje ich obrazów oddają logikę snu. Ukazują nierzeczywisty układ przedmiotów wytworzonych przez wyobraźnię i zestawionych w zaskakujący sposób w nierealnej przestrzeni. W tym samym czasie co dadaizm i surrealizm zaczęła rozwijać się sztuka bezprzedmiotowa. Odejście od wiernego naśladownictwa było jednym z ważniejszych momentów, przyczyniających się do istotnych zmian w historii sztuki. W 1906 Hilma af Klint, inspirowana metafizyką, namalowała swój pierwszy obraz abstrakcyjny - akwarelę z grupy *Chaos pierwotny* rozpoczynając cykl *Obrazów dla Świątyni*. Kilka lat później, w 1910 Wassyli Kandinsky wykonał akwarelę, przez wiele lat uznawaną za pierwszy obraz nieprzedstawiający świata rzeczywistego. Warto jednak zaznaczyć, że proces dochodzenia do sztuki niefiguratywnej rozpoczął się już w XIX wieku. Zapowiedzi abstrakcji można dostrzec chociażby w dynamicznych kompozycjach Williama Turnera (1775-1851), jak na przykład *Zachód słońca nad jeziorem* (ok. 1840), czy w impresyjnie ujętych nenufarach w *kompozycji Odbicia chmur na stawie lilii wodnej* (ok. 1920) Claude'a Moneta (1840-1926). Obrazy Klint i Kandinskiego dobitnie dowiodły, że ujęcie iluzyjne stało się niepotrzebne. Od tego momentu twórcy coraz odważniej zaczęli rezygnować z wątków tematycznych, wykluczając w kompozycjach związki z konkretnymi rzeczami. Przedmiot obrazu został przez artystów pozbawiony znaczeń ikonograficznych na dwa sposoby: poprzez formy ekspresyjne oraz formy geometryczne. Klint tworzyła dzieła zgeometryzowane, Kandinsky z kolei reprezentował abstrakcję niegeometryczną, zwaną również abstrakcją liryczną czy ekspresjonizmem abstrakcyjnym. Jego sztuka opierała się na wyeliminowaniu elementów mających bezpośrednie odniesienie do form i kształtów realistycznych i odwołujących się do natury. Równolegle rozwijała się abstrakcja geometryczna, której najbardziej znanymi przedstawicielami są Piet Mondrian (1872-1944) – inicjator neoplastycyzmu oraz Kazimierz Malewicz (1879-1935) – twórca suprematyzmu. W swojej swoich kreacjach wykorzystywali proste środki malarskie oparte na układach linii i barw. Eliminacja przedmiotu z obrazu sprawiła, że kluczowa stała się forma. Nieistotne już było, co obraz przedstawia, ale jak to przedstawia – nie musiał już ilustrować rzeczywistości, ale oddziaływać na widza emocjonalnie. W tym wypadku linia stała się nośnikiem siły kompozycji rytmów i czasu. Abstrakcyjniści odrzucając figuralność, dążyli do przekazania treści nieposiadających przedmiotowego odwzorowania. Dzieła sztuki zyskały nowy język wyrazu subiektywnych

uczu i percepcji świata, a przestrzeń stała się „nieograniczona”. Malarstwo nieprzedstawiające ukształtowało więc zupełnie odmienny typ wrażliwości.

2.5 Granice tworzywa artystycznego

Z dzisiejszej perspektywy można stwierdzić, że kiedy Duchamp wysłał pisuar na nowojorską wystawę w 1917 roku, podniósł tym samym przedmiot użytkowy do rangi dzieła sztuki, podważając tradycyjny sens aktu twórczego. Uczynił to poprzez czyn i umieszczenie przedmiotu w zupełnie innym kontekście. W ten sposób Duchamp odpowiedział sobie na zadawane przez siebie pytanie: „czyż można by wreszcie wykonać dzieło, które by nie było dziełem »sztuki«?” (Czartoryska 1973: 17). Dadaista udowodnił, że gest artystyczny może być ważniejszy od ostatecznego efektu pracy. Skoro zamysł twórczy zaczął być ceniony wyżej niż sprawność warsztatowa, osłabła funkcja estetyczna dzieła, a wzmocniona została rola koncepcji. Celem sztuki nie była już tylko kontemplacja estetyczna, a pojęcie piękna przestało być integralnie połączone ze sztuką, za to liczyła się bardziej świadoma i aktywna postawa artysty wobec dzieła: „Gdy rozluźnił się związek sztuki z pięknym, umocnił się jej związek z twórczością. Dawniej zakładano: nie ma sztuki bez piękna. Dziś raczej: nie ma sztuki bez twórczości” (Tatarkiewicz 1988: 309). Ruch dadaistów uznać można za początki antysztuki, podważającej kanon sztuki tradycyjnej opartej na kallizmie (traktowaniu piękna jako naczelnego kryterium sztuki) i na mimetyzmie (naśladowaniu natury). Harmonijne piękno przestało być wyznacznikiem wartości estetycznych, a spójność, symetria, umiar ustąpiły miejsca wartościom ostrym (w rozumieniu Wallisa) – dzieła stawały się drapieżne, szorstkie, przynębiające, wstrząsające i niekomfortowe dla widza.

Powyższe działania sprawiły, że sztuka przestała się jedynie ograniczać do płótna pokrytego farbą. Artysta modernizmu nie miał obiekcji, aby użyć różnego rodzaju materiałów i tworzyw; a nawet jeśli decydował się na działalność malarską, to wychodził poza tradycyjne techniki. Lucio Fontana (1899-1968) w latach 40. przeciął monochromatyczną płaszczyznę malowidła i uwolnił przestrzeń znajdującą się pod rozcięciem; tym sposobem z dwuwymiarowego obrazu wydobył trzywymiarową przestrzeń. Taka odważna ingerencja w integralność płótna była niemal naruszeniem sfery sacrum; jednocześnie okazała się rewolucyjna, bo wpłynęła na twórczość późniejszych artystów.

Interesującą właściwością dzieła stała się także faktura obrazu. Jackson Pollock (1912-1956) malował impastowo, rezygnując niekiedy z pędzli. Farbę nakładał prosto z tubki lub rozchlapывał ją patykiem prosto z wiaderka, przyklejał do niej piasek oraz różne elementy, które nadawały jej fakturę. Abstrakcyjne malarstwo Pollocka nie ogranicza się w takiej postaci

jedynie do koloru i kompozycji, ale posiada swoją strukturę i ciężar tworzywa, z którego powstało. Wśród polskich twórców przekraczających granicę blejtramu był między innymi Tadeusz Kantor (1915-1990), który w latach 60. nadawał swoim obrazom wymiar przestrzenny. Przytwierdzając używane i nierzadko zniszczone przedmioty, tworzył charakterystyczne asambláže i ambaláže. Stare parasole, ubrania czy torby zyskiwały w jego kompozycjach nowy status i prowokowały do refleksji nad naturą malarstwa i nad jego granicami. Wprowadzony do sztuki przedmiot zaczął pełnić funkcję nowego tworzywa również w rozwijającym się w latach 60. *pop arcie*. Artyści uprawiający sztukę popularną uświęcali i jednocześnie kwestionowali nową erę konsumeryzmu (Smith 2011: 19). Wykorzystywali przedmioty codziennego użytku i wytwory kultury masowej. Początkowo ilustrowali je, czego przykładem jest odbita serigraficznie przez Warhola puszka zupy, a potem wykorzystali prawdziwe przedmioty: pojawiały się metalowe puszki (Andy Warhole), powiększone gipsowe obiekty (Claes Oldenburg), zabawki (Jeff Koons). Z czasem zaczęli przenosić do przestrzeni wystawienniczych wykadrowane fragmenty rzeczywistości współczesnego człowieka: meble, urządzenia kuchenne, pomieszczenia mieszkalne. Artysta swoim gestem odbierał przedmiotom ich praktyczne zastosowanie i nadawał znaczenie symboliczne, bo rzeczywistość gwałtownie rozwijającej się cywilizacji okazała się bardziej atrakcyjna niż wyizolowane dzieło sztuki. Należy jednak zaznaczyć, że zapożyczanie obiektów życia codziennego nie oznaczało odrzucenia wszelkich wartości. Celem artystów nie było zniszczenie sztuki, ale znalezienie nowych form i wartości kultury.

Niemniej jednak, takie akcje jak *Obieranie ziemniaków* (2001) Julity Wójcik nobilitują życie codzienne, ale powodują też degradację sztuki jako dziedziny uprzywilejowanej. Desakralizacja postępowała wraz z rozwojem *environmental art*, odnoszącej się do społecznych i politycznych kwestii związanych ze środowiskiem naturalnym i miejskim. Twórcy wykorzystywali również surowce naturalne, tworząc instalacje zaklasyfikowane jako *land art*. Stosowali kamienie, wodę oraz drewno, z których budowali, modelowali i rzeźbili. Ich dzieła były z założenia ulotne. W przeciwieństwie do sztuki tradycyjnej, tworzącej obiekty trwałe, sztuka nowoczesna forsuje instalacje, prezentujące płynne procesy współczesnego świata.

Przemiany modernizmu ściśle łączyły się również z intensywnie rozwijającą się technologią. Biorąc pod uwagę, że sztuka czerpie z otaczającej ją rzeczywistości, naturalną kolejną rzeczą było wykorzystanie przez artystów nowych mediów. Jednym z czołowych twórców video artu był Nam June Paik (1932-2006). Z czasem artyści zaczęli używać ekranów telewizorów, fal radiowych, grafiki komputerowej, animacji czy wideo. Postępująca technologia jest wykorzystywana przez artystów do dziś. Ostatnie lata nowoczesnych

rozwiązań pozwoliły sztuce przenieść się w świat wirtualny. Anna Zhilyaeva, tytułująca się artystką immersyjną, realizuje obrazy malowane w przestrzeni VR (Ming, Lingling 2021). Technologię cyfrową wykorzystuje się z kolei w narracji interaktywnej. Projekty tworzone w tej formie powstają w sieci i angażują odbiorcę w zupełnie nowym wymiarze. Interesującym przykładem jest pomysł Mariny Abramović – artystka zabiera widza w niezwykłą podróż po kapsule czasu, w której umieściła pięć ważnych dla siebie obiektów⁶. Jej projekty, oparte na narracji interaktywnej w sieci, stanowią ciekawy przykład ewolucji twórczej. Działania performatywne, z których zasłynęła w latach 70. stanowią kolejną formę wychodzenia poza tradycyjne sposoby wyrazu artystycznego. Jej działania angażujące ciało należą do nurtu *body art*, w którym cielesność, najczęściej samego artysty, wykorzystana zostaje jako medium artystyczne. Tym samym twórca kieruje swoją uwagę już nie tylko na otoczenie, ale też i na człowieka – na siebie samego. Wykorzystuje swoje własne ciało jako tworzywo artystyczne i sam staje się dziełem sztuki, czego przykładem są operacje plastyczne Orlan (*Reinkarnacja świętej Orlan* 1990 r.) czy okaleczenia Giny Pane (*Azione sentimentale* 1973 r.).

Następny duży krok przekraczania granic podjęła sztuka konceptualna rozwijana w latach 70., która całkowicie odeszła od przedmiotu materialnego. Konceptualizm zrezygnował z realizacji dzieła i przeszedł w świat niematerialny, tworząc „modele myślowe nie do dalszej materialnej realizacji. Niewykonalność może nawet być jej programem” (Ulrichs 1970 za Krakowski 1981: 113). W tym przypadku idea dzieła stała się ważniejsza niż sam obiekt sztuki, zyskała status dzieła, a w konsekwencji nastąpiła „nobilizacja wstępnej fazy procesu twórczego” (Gołaszewska 1984: 124).

Twórcy XX wieku uczynili tworzywem artystycznym wszystko, co istnieje wokół człowieka: jego otoczenie, przestrzeń, przedmioty użytkowe, a nawet samego artystę i jego ciało. Rzeczywistość zyskała dzięki sztuce symbolicznego znaczenia. Granica tego, czym stało się dzieło sztuki została przesunięta, co opisał Allan Kaprow (1927-2006), amerykański artysta i teoretyk happeningu:

Patrzac szeroko na całą najnowszą sztukę nowoczesną, różnice, które kiedyś były tak wyraźne między grafiką a malarstwem, zostały praktycznie wyeliminowane; podobnie rozróżnienia między malarstwem a kolażem, między kolażem a instalacją, między instalacją, a rzeźbą, a także między niektórymi dużymi konstrukcjami a quasi architekturą... Pojawiło się kilka interesujących alternatyw, prowadzących w różnych kierunkach, ale wszystkie one porzuciły cel tworzenia obrazu, na rzecz możliwości, jakie się kryją w

⁶ Projekt dostępny na <https://wepresent.wetransfer.com/story/marina-abramovic-traces/> (dostęp: 14.10.2022).

zaburzonej płaszczyźnie i niegeometrycznej przestrzeni... Zasadę tę można nazwać po prostu rozszerzeniem⁷ (Kaprow 1966 za Smith 2011: 31 [tłum. własne]).

Rezygnacja z płótna malarskiego na rzecz wspomnianego „rozszerzenia” – artystycznego przetwarzania otoczenia i przedmiotów, wynika z istotnej zmiany kontekstu egzystencjalnego w XX wieku (Brach-Czaina 1984: 26). Człowiek zaczął konfrontować się nie tyle z naturą, co z naturą przez niego przetworzoną; zderzenie z codziennością za pośrednictwem malarstwa okazała się już niewystarczająca. Dlatego potrzebowano się z nią zmierzyć bezpośrednio, nawet jeśli miało mieć to wymiar symboliczny.

2.6 Granice bycia twórcą

W XX wieku nastąpiła transformacja w sposobie funkcjonowania sztuki w społeczeństwie i jej społecznej recepcji. Powoli zaczęła zacierać się wyraźnie dotąd zarysowana granica między artystą i odbiorcą. Twórcy awangardowi zdecydowali się na rozszerzenie koncepcji sztuki, starając się upodmiotowić odbiorców w relacji ze sztuką i uczynić z nich współautorów. Przykładem tego jest happening angażujący uczestników, którzy nadają wydarzeniu niepowtarzalny charakter. Z inicjatywy artysty zachodzi więc połączenie się twórcy i odbiorcy, gdzie ten ostatni może współtworzyć sztukę lub być jej częścią. Nie jest już jej biernym obserwatorem, ale wschodzi z nią w interakcje. Takimi pracami na gruncie polskim są *Rhizopolis* (2021) Joanny Rajkowskiej czy zrealizowany przez Katarzynę Kozyrę *Casting* (2010). Poszerzenie definicji artysty podkreśla również Tatarkiewicz: „Podczas gdy w wieku XIX panowało przekonanie, że tylko artysta jest twórcą, to w XX wieku powstała myśl, że nie tylko on; twórcami mogą być również ludzie czynni w innych dziełach kultury, nie tylko artyści” (Tatarkiewicz 1988: 299). W momencie, gdy artysta przestaje samodzielnie konstruować przedmioty wyróżnione jako swoiście artystyczne, traci dotychczasową pozycję społeczną. Dlatego nowy paradygmat degraduje artystę, pozbawia go wyjątkowości i podnosi rangę odbiorcy oraz każdego, kto zapragnie uczestniczyć w procesie twórczym. Artysta przestaje być więc autorytetem posiadający monopol na działanie twórcze, a sztuka podlega demokratyzacji. Ponieważ każdy ma swoją wrażliwość i może tworzyć sztukę, ta stara się otworzyć na szerszą publiczność. Nie jest już zaadresowana tylko do koneserów, ale do każdego wrażliwego obserwatora (Niziołek 2015: 53). Głównym propagatorem takiej demokratyzacji

⁷ "Looking broadly at the whole of recent modern art, the differences that were once so clear between graphic art and painting have practically been eliminated; similarly, the distinctions between painting and collage, between collage and construction, between construction and sculpture, and between some large constructions and a quasi architecture... Some interesting alternatives emerged, leading in different directions, but all of them involved relinquishing the goal of picture making entirely by accepting the possibilities that lay in using a broken surface and a nongeometric field... This principle may be named simply extension".

sztuki był Joseph Beuys (1921-1986), wyrażający swoją wiarę w twórcze możliwości społeczeństwa i głoszący, że każdy człowiek jest artystą (*Jeder Mensch ist ein Künstler*). Podkreślał umiejętność twórczego myślenia i świadomego kształtowania własnego otoczenia pod względem kulturowym, społecznym i politycznym; jego zdaniem sztuka może być obecna w każdym kreatywnym działaniu człowieka. Twórczość definiował więc dość szeroko, a pojęcie sztuki rozszerzył z twórczości artystycznej na całokształt ludzkiej aktywności w świecie. Uważał, że potrzeba twórczości jest cechą wszystkich ludzi i dziedzin życia, a każdy swoimi działaniami może kształtować świat wokół, wpływać na rzeczywistość, historię oraz sztukę. Beuys tworzył więc sztukę, która przybierała formę zaangażowania społeczno-politycznego. Jego inicjatywy opierały się raczej na twórczych działaniach i efemerycznych pracach, niż na trwałych przedmiotach estetycznych. Tworzył dzieła, które określał jako *soziale Kunst* (sztuka społeczna) i *soziale Skulptur* (rzeźba społeczna) (Niziołek 2015: 26). Uważając, że sztuka ma obowiązek kształtowania społeczeństwa, prowadził dyskusje, wykłady, inicjował akcje artystyczne i polityczne, podejmował się działań w organizacjach społecznych i partiach politycznych; a wszystko to realizował w ramach swojej rozszerzonej koncepcji sztuki. Wprawdzie zdawał sobie sprawę, że nie każdy posiada zdolności, namalowania pięknego obrazu, ale twierdził, że każdy może podjąć się jakiś czynów społecznych, które są tak samo uprawnioną działalnością twórczą, jak malowanie czy rzeźbienie. Jeden z jego projektów *7000 Dębów* (1982) polegał na posadzeniu drzew w Kassel przez artystę i innych uczestników akcji. W Polsce podobną akcję o charakterze partycypacyjnym przeprowadził Paweł Althamer, angażując mieszkańców warszawskiego Bródna (*Raj* 2009; *Wspólna sprawa* 2008). W rezultacie rola społeczna artysty ulega modyfikacji i staje się dużo bogatsza niż w tradycyjnym rozumieniu. Autor staje się jednocześnie aktywistą, animatorem, wolontariuszem, dziennikarzem i aktorem.

Nowy paradygmat sztuki implikuje też nowy rodzaj jej odbioru – bardziej angażujący odbiorcę i bogatszy od tradycyjnego. Analizując najistotniejsze trendy Jacek Bukowski zauważa, że „nowa sztuka zwróciła się ku odbiorcom. Nie negując wartości i sposobów percepcji sztuki tradycyjnej, wymaga ona od swego odbiorcy odpowiedzialności, polegającej na koniecznym, subiektywnym dookreśleniu sensu dzieła. Dzieło nowoczesne nie może zaistnieć w świadomości odbiorcy rezygnującego ze współtworzenia” (Bukowski 1981: 11). Widz zachęcany jest do czynnego udziału, do aktywizacji i podejmowania decyzji. Poszukując rozwiązań artystycznych, staje się współtwórcą dzieła. Jego rola nie ogranicza się jedynie do kontemplacji, a jednocześnie akceptuje możliwość otwartej interpretacji dzieła. W kontekst

zanikania granic między twórcą i odbiorcą wpisuje się we wspomnianą już wcześniej koncepcję dzieła otwartego Umberto Eco. Współczesny artysta daje odbiorcy prawo do samodzielnego konstruowania dzieła. Nie narzuca mu jednej jedynej możliwej interpretacji. Jego dzieło może być wypełnione interpretacją przez odbiorcę. Podążając za postulatem Rolanda Barthesa, autor zostaje „uśmiercony” (1967), jego zamysł przestaje być jedynym obowiązującym, zaś odbiorca staje się intelektualnie autonomicznym właścicielem dzieła. Sztukę nowoczesną cechuje zmienność, ciągle stawanie się i odkrywanie jej sensu na nowo, daje możliwość wielorakiej interpretacji i zmusza odbiorcę do refleksji. Takie zaproszenie wymaga jednak od widza gotowości do aktu dookreślania dzieła. Tylko w ten sposób będzie w stanie odkrywać nowe sensy.

Na koniec warto zaznaczyć, że postawa twórcza i odbiorcza nie są sobie zupełnie tożsame. „Odbiorca poszukuje rozważań artystycznych, kształtuje tworzywo, dookreśla dzieło, a materializując program – impuls artystyczny, rzutuje na nie własne przeżycia” (Bukowski 1981: 21). Swoboda odbiorcy ma jednak pewne ramy. Ostatecznie to twórca steruje jego aktywnością intelektualną i określa istnienie dzieła.

2.7 Granice przestrzenne działań artystycznych

Przy tak płynnym i nieograniczonym interpretowaniu twórczości artystycznej, sztuka zaczyna wychodzić poza obszar wystawienniczy i wkracza w przestrzeń publiczną. Artyści na różne sposoby próbują „wyjść do ludzi”, aby nie poddać się strukturalnej muzealizacji. Jej przykładem jest galeryjny model *white cube*, zawdzięczający swoją nazwę komercyjnej, prestiżowej galerii sztuki nowoczesnej w Londynie (Niziołek 2015). Charakterystyczną cechą tej galerii są białe ściany i ekspozycja dzieł w izolowanych, niemal laboratoryjnych warunkach. Twórcy pragną wyzwolić się z instytucjonalnych form prezentowania sztuki. Chcąc zaangażować odbiorcę i wejść w dialog z otaczającą ich rzeczywistością, podejmują się działań poza murami galerii i tworzą na otwartej przestrzeni. Akcje, które z dużym rozmachem wkraczały w przestrzeń publiczną, były inicjatywami w nurcie *land artu*: *Spiralna grobla* Smithsona (1938-1973) czy *emballage* w postaci opakowania morskiego wybrzeża Australii Little Bay wykonane przez Christo Javacheffa i Jeanne-Claude. Obie prace powstały w 1970 roku. Wspomniana para artystów owinęła również tkaniną berliński Reichstag, rzymski Mur Aureliana, paryski Łuk Triumfalny i wiele innych obiektów, pozbawiając je w ten sposób pierwotnych funkcji i nadając nowe sensy. Również happeningi bywają organizowane poza instytucjami wystawienniczymi. Oldenburg ogłosił, że „[t]erenem akcji happeningu może być

pojedynczy pokój lub cały kraj” (za: Pawłowski 1982: 96). Akcja *Trociny* (1970) Allana Kaprowa była na przykład organizowana w stolarniach (Krakowski 1981: 36).

Polscy artyści także tworzą w przestrzeni publicznej: Joanna Rajkowska zasłynęła między innymi z różnego rodzaju projektów skierowanych do mieszkańców miast lub osiedli (*Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich*, 2002; *Dotleniacz*, 2007; *Linie lotnicze*, 2008). Działania w przestrzeni społecznej realizuje także Paweł Althamer (*Bródno 2000*, 2001; *Astronauta 2*, 1997), a także nieco młodszy twórcy: Maciej Kurak (ur. 1972) czy Zorka Wollny (ur. 1980). W pracach Kuraka kontekst miejsc staje się częścią jego instalacji, które jak sam zauważa „potrafią oddziaływać na widza bez względu na to, czy zdaje on sobie sprawę, że ogląda działania artystyczne” (Borkowski i in. 2007: 210). Zorka z kolei przeprowadziła się na tydzień do sklepu Ikea, kwestionując tym samym skomercjalizowany i zunifikowany wzór życia prywatnego w konsumpcyjnym społeczeństwie (*Mieszkam w Ikei*, 2004). Współczesne działania artystyczne nie mają więc granic przestrzennych i „[j]eśli mówi się, że sztuka rozerwała swoje granice około roku 1960, to proces jej wtapiania się w życie trwał przez następne cztery dekady i trwa nadal” (Rottenberg 2020: 355).

2.8 Granice istoty sztuki

Artyści awangardowi starali się znaleźć nowe formy wyrazu artystycznego i zaczęli przekraczać granice w poszukiwaniu innowacyjnych rozwiązań. „Kult nowatorstwa, wyrażający się za pośrednictwem obsesyjnego wręcz poszukiwania nowych kanonów i postaw, nadał bieg w plastyce XX wieku, gdzie każde nazwisko, które wpisywało się w historię, było synonimem innowacji, odkrycia, jeśli nawet nieestetycznego, to przełamania społecznego tabu lub sposobu myślenia o sztuce” (Dąbrowska 2013: 27). Z czasem zaczęto poszerzać definicję tworzywa artystycznego, przestrzeni twórczej, a także samego artysty i sztuki. Neoawangarda poszerzała granicę sztuki i wciąż wiele współczesnych inicjatyw twórczych wpisuje się w słowa wspomnianego już wcześniej Kaprowa. Zachęcał on, aby „linia pomiędzy sztuką i życiem była jak najbardziej płynna i niedookreślona, jak to tylko możliwe”⁸ (Kaprow 1966 za Smith 2011: 23 [tłum. własne]). Utożsamienie życia i sztuki zyskało wagę istotnego postulatu XX wieku. W swoich inicjatywach happenery zacierali granice między tymi dwiema sferami. Ich intencją było zapobieganie izolacji społecznej sztuki, a „działania artystyczne miały być przedłużeniem życia” (Pawłowski 1982: 81). Od tej pory miała być ona bardziej przystępna, otwarta na widza, miała nawiązywać relacje ze społeczeństwem, a jednocześnie umocnić swoją pozycję, wpływać

⁸ “The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible”.

na życie społeczne i stosunki międzyludzkie. Z tego też względu artystów interesują takie zagadnienia, jak wartości ekologiczne, przynależność do wspólnoty czy rozwój indywidualny. Koncepcje ekologiczne wyrażane w sztuce wiążą się z poczuciem więzi człowieka ze środowiskiem naturalnym, z przyrodą, ale również z miastem. Artyści najpełniej wyrażają swoje poczucie odpowiedzialności za środowisko w realnym działaniu. Teresa Murak prowadziła akcje nurtu *environmental art*, wykorzystując w swoich pracach roślinność. Akcja *Przyjście zieleni* (1975) polegało na zasianiu rzeżuchy na koszuli. Artystka przez kilka dni pielęgnowała i podlewała kiełki. Prowadziła też dziennik, w którym skrupulatnie opisywała proces hodowli. Gdy w końcu roślina rozwinęła liście, artystka nałożyła roślinną koszulę na swoje ciało, łącząc się w ten sposób z naturą i wyrażając jedność człowieka i przyrody. Zasianie rzeżuchy jest czynnością dnia codziennego, ale swoim gestem i zamysłem artystka wyjęła tę czynność z potocznego kontekstu i nadała mu artystyczny cel. Gdy „przyjmuje rośliny na własne ciało” (Murak 1975 za: Brach-Czaina 1984: 203) dokonuje aktu symbolicznego. Twórczość artystyczna może być też formą samorozwoju. Rozwój indywidualny jest tu rozumiany jako możliwość doznawania świata czy wgląd w potrzeby jednostki. Poprzez akcje artystyczne ich autor stawia przed sobą pewne wyzwania i lepiej poznaje rzeczywistość, staje się wrażliwy na różne elementy życia społecznego. W tym celu nieraz musi przełamywać własne bariery i lęki, co można zaobserwować w projekcie Katarzyny Kozyry *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością* (2003). Nauka śpiewu, tańca, makijażu, striptizu są walką autorki z ograniczeniami i konfrontacją z niemożliwymi do spełnienia ideałami (Borkowski i in. 2007: 204).

Kolejną formą twórczą nowej awangardy jest współodpowiedzialność i współuczestnictwo w wydarzeniach rozgrywających się na świecie. Aby rozbudzić poczucie łączności z grupą, artysta w sposób symboliczny przywołuje tę wartość wśród uczestników swoich akcji. Mogą być to happeningi - oparte na wspólnym działaniu zebranej grupy osób, które kolektywnie wykonują określone czynności. Do działań zaprasza się gości wystawy, nie zaś przeszkolonych aktorów czy tancerzy. Happeningi zespołowe oparte są na prostych czynnościach, które bez trudu może wykonać każdy, nawet przypadkowy uczestnik: rozdeptać nadmuchane balony, drzeć gazety, przebrać się w złoty kombinezon. Artyści zamiast działań artystycznych organizują ponadto akcje charytatywne lub uczestniczą w pracach społecznych. Rick Lowe w ramach projektu Raw Houses wykupił w 1993 roku niszczące domy w zaniedbanej dzielnicy Huston i dokonał ich adaptacji. Ostatecznie 40 budynków zostało zagospodarowanych dla celów artystycznych, edukacyjnych i społecznych (Niziołek 2015:

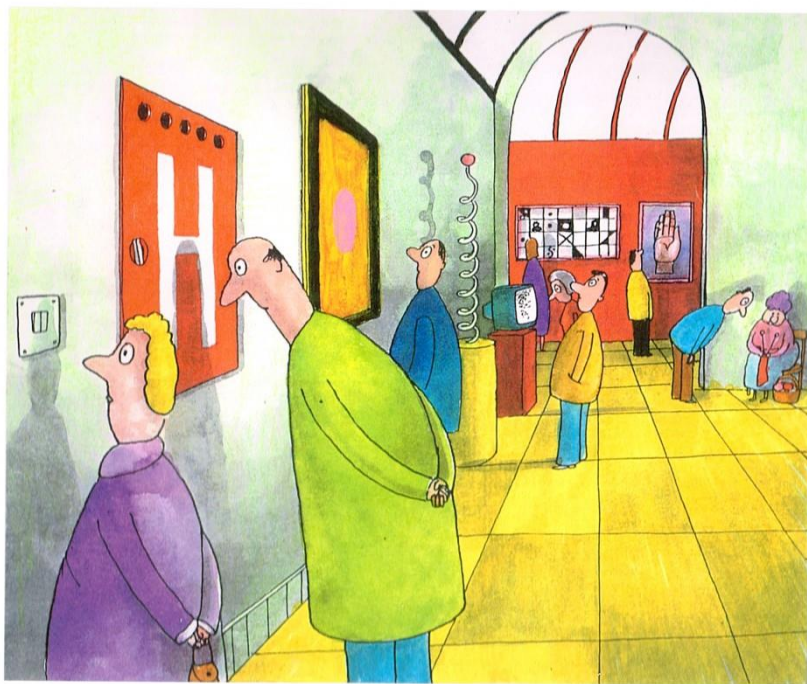
134). Ogromną tradycję ma również sztuka zaangażowana społecznie, czego podjął się niemiecki Bauhaus (1919–1933) (Niziołek 2015: 18). Walter Gropius, założyciel szkoły projektowania, oprócz innowacji stylistycznych i technicznych, popularyzował służebną rolę artystów i architektów wobec społeczeństwa. Zalecał im poznawanie potrzeb społecznych i tworzenia przestrzeni odpowiadającej na te potrzeby. Przykładem polskich inicjatyw łączących sztukę i aktywność obywatelską jest działalność *Pomarańczowej alternatywy*. Akcje wrocławskiego ruchu powstałego w latach 80. wykraczały poza kategorie sztuki. „Był to ruch zdecydowanie polityczny (w pierwszych latach antykomunistyczny, potem antyestabliszmentowy), wykorzystujący artystyczne strategie, takie jak happening” (Sienkiewicz 2011). Ich interwencje były niekonwencjonalną formą społecznego protestu, w których wysmiewali się z absurdałnej rzeczywistości socjalistycznej i wykazywali jej paradoksy. Do swoich działań włączali do żywiołowego uczestnictwa zaproszonych ludzi i przypadkowych przechodniów. W tej samej dekadzie powstał również kolektyw Łódź Kaliska. Grupa wykorzystując humor, zabawę, erotykę i surrealizm, kontestowała oficjalne struktury państwowe PRL-u i opozycyjne inicjatywy kościelne. Ich fotografie bywały prowokacyjne, wręcz wulgarne i naruszające ustalone konwencje społeczne. Formalnie starali się łączyć różne gatunki, ale chętnie sięgali do kolażu, fotografii, manifestów i happeningów. W latach 90. w Polsce zaczęła intensywnie rozwijać się również sztuka krytyczna. Inicjatywy Artura Żmijewskiego, Doroty Nieznalskiej, Grzegorza Klamana, Alicji Żebrowskiej czy Katarzyny Kozyry opierają się na kontestacji władzy, religijności, cielesności, seksualności, norm społecznych oraz instytucji sztuki. Artyści odrzucają tradycyjnie środki wyrazu, podejmują się odważnych działań i włączają w dyskursy społeczne.

Intepretując twórczość nowoczesną nie można też zapomnieć o jej specyfice odróżniającej jej od sztuki dawnej. Skupienie się jedynie na wątkach tematycznych będzie w tym wypadku niewystarczające. Żeby dotrzeć do warstwy wartości symbolizowanych, należałoby się zastanowić, dlaczego współczesny artysta zamiast namalować setki drzew, postanawia zorganizować happening i je zasadzić. Zrozumienie jego decyzji jest istotne do właściwej interpretacji dzieła. W przedstawionym przypadku nie tyle temat, co tworzywo jest niespójne z tradycją. Warto zauważyć, że w tej sytuacji nie tylko efekt, ile działanie jest nośnikiem treści emocjonalno-intelektualnych. Proces dochodzenia do celu jest równie istotny i staje się częścią tego dzieła. Założenia takie popularyzował chociażby Jackson Pollock i stąd jego malarstwo nosi nazwę *action painting*. Abstrakcjonista nie skupiał się jedynie na efekcie swoich działań. Akt malowania i przeżywanie przez niego emocje były celem samym w sobie.

Aby uchwycić ten moment, nagrywał swoje akcje, dokumentując działanie artystyczne i dzieło. Proces twórczy jest również ważny dla performerów, chociaż w tym przypadku nie tylko emocje artysty, ale również doznania widza są istotne. Widz, który przychodzi obejrzeć performance, nie zobaczy gotowego artefaktu wystawionego w przestrzeni galeryjnej, ale staje się świadkiem jego realizacji. Dziełem jest sama realizacja. Poza tym jeżeli działanie, które prowadzi do powstania dzieła ma być aktem twórczym, musi wykonać je sam artysta. Procesy te często nie pozostawiają żadnych trwałych śladów materialnych. Gdy Marina Abramović skończyła swój performance *Artystka obecna* (2010) i wyszła z sali Museum of Modern Art w Nowym Jorku, zniknęło również jej dzieło, ponieważ to ona stanowiła je wraz z wizytującymi ją gośćmi. Artystka w tym wypadku jest elementem konstrukcyjnym i uosabia działanie tworzące artystyczne wartości i treści symboliczne. Jedynym sposobem, aby je utrwalić, jest nagranie wydarzenia, jednak nie będzie już ono dziełem, a jego dokumentacją.

2.9 Szok estetyczny i kształtowanie kompetencji odbiorczych

W zderzeniu ze zjawiskami współczesnego świata sztuka dawna wydaje się być często anachroniczna, nie jest w stanie podjąć dyskusji na temat aktualnych problemów świata i artystów. Dlatego też współczesny artysta przestaje zadawać skonwencjonalizowane gusty, stawia trudne wymagania – zmusza do zmian mentalnych, do walki ze stereotypami i populistycznymi oczekiwaniami. Poprzez swoje działania nie tyle starają się rozwiązywać dylematy współczesności, co je zaakcentować, uwrażliwić na nie, wykazując, że heterogeniczność świata wymaga różnorodnych wypowiedzi artystycznych. Z tego względu, artyści podejmujący się różnorodnych eksperymentów, pragną wywołać silne przeżycia u wszystkich, zarówno u odbiorców jak i innych artystów. Ekstremalnym przykładem jest *body art*, gdzie twórca poddaje się różnym zabiegom, nawet bolesnym. Doprowadzanie się do granic możliwości fizycznych jest autentyczne i stanowi formę ekspresji, a bodźce wizualne odważnie ukazują nurtujące problemy. Sztuka ta nie dąży też do tego, by się podobać – ma być medium i odsyłać do spraw ważniejszych, bardziej ogólnych: napięcia świata pełnego chaosu, konflikty, katastrofy ekologiczne i ludzka bezradność. Nie oddają tego piękno i harmonia, chyba że wykorzystane przewrotnie. Artyści rozwijają krytyczne myślenie oraz otwierają widza na kolejne doznania, poprzez burzenie równowagi, szokowanie, walkę z przyzwyczajeniami, także estetycznymi, wykorzystując do tego *ready-made* i najnowsze media. Odrzucają rzemieślniczy perfekcjonizm na rzecz autentyczności ukazywania wartości pozaartystycznych – poznawczych, moralnych, społecznych.



il. 1. Satyryczny rysunek Marka Raczkowskiego komentujący zagubienie widza wobec sztuki nowoczesnej

Dotarcie do rozbudowanej ikonologii sztuki nowoczesnej jest ciekawa poznawczo, ale stanowi wyzwanie nawet dla „wytrenowanego” uczestnika kultury, z trudem odgadującego intencje artysty. Niejednoznaczna sztuka wywołuje zróżnicowane interpretacje, a szybkie tempo przemian sprawiło, że publiczność przestała sobie radzić z nowymi wartościami artystycznymi. Poszerzająca się definicja sztuki sprawiła, coraz trudniej widzowi ocenić, czym jest dzieło sztuki, a czym nie jest, co nierzadko bywa powodem frustracji lub żartów (il. 1). Eksperymenty artystyczne spowodowały także u widzów szok estetyczny, rozumiany jako „zawieszenie wrażliwości estetycznej, możliwości uzyskania przeżycia estetycznego pod wpływem kontaktu z dziełem sztuki o dużej ekspresji artystycznej, sprzecznego z posiadanym »wyposażeniem estetycznym«; zablokowanie uniemożliwiające ukonstytuowanie się satysfakcji estetycznej” (Gołaszewska 2001: 132). Wynika on ze zbyt silnego oddziaływania bodźców, a odbiorca podziela określony stereotyp estetyczny. Powoduje dezorientację, zniechęcenie i odrzucenie dzieła, a nawet gwałtowny protest i agresję wśród bywalców muzeów. Sztuka dawna dostarczała form bezpiecznych i zrozumiałych o wartościach łagodnych. Nawet ewentualny tragizm i patos miał wywoływać zachwyt. Natomiast nowe i nieznane środki rodzą niepokój. Artystyczna oferta awangardy nie przystaje do nawyków i oczekiwań widowni ukształtowanej przez sztukę tradycjonalistów. Problem ten nie jest czymś zupełnie nowym. Brak zrozumienia i niezadowolenie budzili w przeszłości twórcy, których dziś zalicza się do kanonu sztuki. W 1874 roku Louis Leroy skomentował obraz Moneta słowami:

„Wstępny rysunek na tapetę jest bardziej skończony niż ten pejzaż morski”⁹ (Leroy 1874 [tłum. własne]). Równie nieprzychylnie o impresjonistach pisał dwa lata później Albert Wolff: „Ci rzekomi artyści mienią się nieprzejechanymi, impresjonistami; biorą płótno, farbę, pędzle, rzucają na chybił trafił parę plam i podpisują się pod całością. (...) spróbujcie tylko wytłumaczyć panu Pissarro, że drzewa nie są liliowe, niebo nie ma koloru świeżego masła, że w żadnym kraju nie istnieją rzeczy, które maluje, i żaden umysł nie zdoła się przystosować do takiej szaleńczej koncepcji. (...) Taki to stek idiotyzmów wystawia się na widok publiczny nie myśląc o fatalnych konsekwencjach jakie może to za sobą pociągnąć” (Wolff 1876 za: Perruchot 1982). Dziś takie komentarze mogą czytelnika rozbawić, a dla naukowca stanowią ciekawe źródło wiedzy na temat historii krytyki sztuki.

Adekwatny odbiór opisanych powyżej nurtów, kierunków i metod twórczych wymaga zupełnie innej postawy od odbiorcy. Kryteria stosowane w odbiorze sztuki tradycyjnej okazują się nieprzystające. Sztuka nowoczesna odeszła od tradycyjnego rozumienia piękna i zrezygnowała z doznań estetycznych na rzecz opisu rzeczywistości. „Wszystko, co dotyczy sztuki przestało być oczywiste, zarówno w obrębie jej samej, jak i w jej stosunku do całości, nawet jej racja do istnienia” (Adorno 1994 za: Dąbrowska 2013: 25). Theodor Adorno napisał te słowa pod koniec lat sześćdziesiątych, czyli w momencie, gdy przedstawione wyżej nurty rozwijały się i mnożyły, tworząc kolejne eksperymenty artystyczne. Przedstawiciel „szkoły frankfurckiej” trafnie zauważa, że zrodzona w latach 60. neoawangarda oznaczała polaryzację postaw i heterogeniczność rozwiązań artystycznych opartych na zasadzie permanentnej negacji. Dopiero świadomość przemian umożliwia odbiorcy pełniejsze rozumienie obecnej sztuki, a wraz ze zdobytym doświadczeniem widz akceptuje nowe formy, zwiększa swoje kompetencje i rozumie działania o charakterze antyestetycznym. Antyestetyka postuluje, aby wyzbyć się szoku, który jest barierą w recepcji. Należy zaakceptować niejednoznaczność sztuki i docenić jej oryginalność. Przeżycie estetyczne nie powinno opierać się na „dyskursywnej rekonstrukcji” (Gołaszewska 2001: 140). Właściwą postawą będzie przezwyciężenie szoku estetycznego i otwarcie się na proces poszukiwania, który może stać się źródłem satysfakcji estetycznej. Wymagałoby to jednak od odbiorców zdobycia umiejętności interpretacji symboli współczesnej kultury, co jest możliwe poprzez kontakt ze sztuką awangardową i edukację, chociaż zdarza się, że czynnikiem wspierającym jest moda lub snobizm. Postulat ten głosiła

⁹ „Le papier peint a l'état embryonnaire est encore plus fait que cette marine-là”.

Maria Gołaszewska w latach 80., ale mimo upływu czasu ten problem nadal pojawia się w polskiej literaturze.

O konieczności edukacji w tym zakresie świadczyć mogą wyniki badań stanu wiedzy o sztuce i kulturze plastycznej uczniów kształconych w latach 1999/2010. Uczestnicy osiągnęli bardzo niskie wyniki z testu sprawdzającego elementarną wiedzę języka plastycznego (np. czym jest barwa podstawowa lub kompozycja symetryczna). Badanych proszono min. o zidentyfikowanie dzieł należących do europejskiego kanonu artystycznego. Okazało się, że dzieci w szkole podstawowej i gimnazjach uzyskały zaledwie kilka procent punktów. Rezultaty są tym bardziej niepokojące, że zadanie polegało w większości na przyporządkowaniu gotowych odpowiedzi. Uczniowie nie znali rodzimej architektury, a wiedza z zakresu kierunków artystycznych była niemal bliska zeru. Grupę badawczą poszerzono także o uczelnie wyższe, jednak „w grupie badanych studentów, od których można byłoby oczekiwać wyników najwyższych chociażby z racji udziału w wieloletniej edukacji, dominują wyniki najniższe, wskazujące na nikły poziom kompetencji kulturowych” (Boguszevska i in. 2013: 52). Ogólne podsumowanie pytań z zakresu historii sztuki świadczy o tym, że bez względu na wiek, jej znajomością wykazuje się mniej niż 6% respondentów. Badania udowadniają, że najslabiej jednak rozpoznawana jest sztuka nowoczesna, w tym abstrakcyjna. Autorzy raportu podejrzewają, że „dysproporcja może wynikać z różnic oddzielających szok estetyczny jako reakcję publiczności na zmiany w obrębie konwencji od szoku semantycznego, który stanowił odpowiedź na abstrakcjonistyczną rewoltę jeszcze w pierwszej dekadzie XX wieku” (Boguszevska i in. 2013: 41). Za przyczynę takiego stanu podaje się przede wszystkim nikłą edukację artystyczną, całkowite lekceważenie plastyki i historii sztuki, niespójny program, małą liczbę zajęć, zróżnicowane podręczniki czy niewyszkoloną kadrę.

Podobne obserwacje miała Anna Leśniewska, historyczka sztuki, kuratorka wystaw, krytyczka i nauczycielka akademicka, z którą przeprowadzony został wywiad na potrzeby niniejszej dysertacji. Podkreślała, że proces edukacji powinien rozpoczynać się już na najwcześniejszym etapie życia, a opisywany problem wypływa z niskiego poziomu lekcji plastyki w szkołach, która jest „sprowadzona do obrazków w podręcznikach ilustrujących zagadnienia literackie”. Inicjacyjny kontakt ze sztuką następuje niekiedy dopiero u dorosłych, czego wskaźnikiem jest pierwsza wizyta w muzeum. Dlatego tak istotne byłyby zmiany w systemie nauczania. Odpowiednia edukacja artystyczna pomogłaby rozwijać umiejętności odczytywania i przeżywania znaków symbolicznych oraz przyczyniałaby się do kształtowania percepcji wzrokowej (Szuścik 2021). O powyższe zmiany apelują również autorzy raportu

opisującego status kultury w Polsce, którzy zauważają, że „edukacja kulturalna kuleje – w ciągu 8 lat w powszechnym systemie edukacji uczniowie spędzają na lekcjach poświęconych sztuce (głównie plastyce i muzyce) zaledwie ok. 200 godzin. Dla porównania, w większości państw europejskich liczba zajęć artystycznych w cyklu kształcenia ogólnego mieści się w przedziale 800-1200 godzin, do nawet 2300 lekcji w małym Lichtensteinie” (Adamus i in. 2022: 9). Sytuację tę należy rozpatrywać jako negatywne zjawisko, ponieważ obcowanie ze sztuką powinno być istotnym elementem życia społecznego. Sztuka przyczynia się do kształtowania wartości humanistycznych, rozwoju intelektualnego, moralnego i estetycznego, pobudza wyobraźnię, uczy kreatywności, pielęgnuje empatię, wrażliwość, otwartość, rozwija zdolność do abstrakcyjnego i krytycznego myślenia oraz innowacyjności. Znajomość kodów kulturowych jest szansą na rozwój i wspólny dialog. Dlatego tak ważne jest również, aby kultura stała się elementem edukacji powszechnej. Jej rolą powinien być rozwój duchowy jednostki, wyzwalanie emocji, prowokowanie do myślenia, inspirowanie i szukanie znaczeń. Z kolei uczestnictwo w kulturze pozwala w pełni partycypować w życiu społecznym. Dlatego też autorzy raportu postulują zmiany w myśleniu o kulturze jako elemencie konstytuującym tożsamość społeczną. Domagają się organizacji przestrzeni upowszechniania kultury, zwrócenia uwagi na rozwój kultury oraz apelują o zwiększenie nakładów na edukację kulturalną. Wśród dobrych praktyk proponowanych przez autorów jest między innymi „wprowadzenie edukacji kulturalnej już w żłobkach i przedszkolach na poziomie dostosowanym do potrzeb rozwojowych dzieci” (Adamus i in. 2022: 10).

Istotną rolę w upowszechnianiu kultury powinny mieć również współczesne muzea. Instytucje przestają już być skostniałym narzędziem reprodukcji kultury prawomocnej. Starając się otworzyć na współczesnych odbiorców, szukają nowych praktyk i narzędzi. Odchodzi się od autorytarnego stosunku wobec widza i zaczyna się go traktować jako równego sobie partnera interakcji. Również przestrzeń wystawiennicza projektowana jest w taki sposób, aby sprzyjała integracji społecznej (Nieroba 2016: 178). Z uwagą aranżowana jest przestrzeń, treść ekspozycji, a także forma komunikacji z potencjalnym odbiorcą. Proces demokratyzacji muzeów przekłada się również na model dydaktyczny, dostosowany do widzów o różnym poziomie kompetencji. Tym bardziej, że współczesne muzea rezygnują z „wyłącznie tradycyjnej misji muzeum jako strażnika dóbr kultury na rzecz aktywnego uczestnika w procesie jej wytwarzania i upowszechniania” (Kisiel 2016: 34). Dlatego tak ważna jest adekwatna i otwarta na partycypację widza strategia edukacyjna. Dodatkowo, instytucje kultury nie tylko powinny zmienić hierarchię celów, ale także dostosować się do nowych wyzwań, jakie

stawia przed nimi rozwój technologii, a co za tym idzie „związanych z nią procesów digitalizacji i wirtualizacji zasobów muzealnych” (Kisiel 2016: 33). Proces ten został wyraźnie przyspieszony podczas pandemii, kiedy większość instytucji kulturalnych musiała rozszerzyć swoją działalność o medium internetowe. Przyjmuje się nawet, że sytuacja ta stała się „katalizatorem do potrzebnych zmian, które instytucje (...) uważały za mało priorytetowe, zbyt nowoczesne czy zwyczajnie niepotrzebne” (Budnik 2021: 148). Muzea zostały więc zmuszone do zastosowania właściwych rozwiązań technologicznych, odpowiadających przemianom uczestnictwa w kulturze. Te organizacje, które zareagowały na zmieniającą się sytuację i przeniosły swoją działalność (nawet częściowo) do świata wirtualnego wzmocniły relację z widzami (Sobocińska 2022: 114). Zakłada się również, że hybrydowa oferta kulturalna i wirtualizacja działań sfery kultury zostaną utrzymane również po zakończeniu izolacji i złagodzeniu obostrzeń przepisów sanitarnych (Budnik 2021; Górajec, Pasternak-Zabielska: 2021).

2.10 Redefinicja pojęć plastycznych

W XX oraz XXI wieku pojawiło się wiele form artystycznego wyrazu. Większość z nich została zaklasyfikowana i nazwana: *pop art*, *land art*, *environment*, *arte povera*, fotorealizm, konceptualizm, minimalizm, performance, sztuka feministyczna, sztuka krytyczna itd. Od tego momentu trudno jest wskazać materię sztuki, którym może być dzieło lub działanie, miejsce jej prezentacji - galeria lub przestrzeń publiczna i określić jednoznacznie jej funkcję społeczną. Dokonujące się przemiany sprawiły, że odpowiedź na pytanie czym jest sztuka i czym jest dzieło sztuki stało się trudne, jeśli nie niemożliwe. W tym miejscu ponownie należałoby wrócić do Marcela Duchampa, który udowodnił, że moc gestu artysty może sakralizować artefakty i to artysta ostatecznie decyduje, co jest sztuką. A ponieważ „wszystko może być sztuką, termin »sztuka« przestaje wyznaczać ten swoisty obszar działań ludzkich, który kiedyś oznaczał” (Brach-Czaina 1984: 174).

Ponieważ zredukowano lub wręcz zanegowano wartości uznawane przez środowisko klasyków, estetyka – teoretyczna nauka o wartościach estetycznych, poddała reinterpretacji kluczowe terminy plastyczne. Ponieważ „[n]ajpierw dokonują się przemiany w sztuce, a potem estetyka podejmuje analizę i interpretację tego, co nowe” (Gołaszewska 1984: 29), filozoficzna refleksja o sztuce wypowiada swoje sądy *ex post*. Zmiany sprawiły, że estetyka wobec mnogości koncepcji artystycznych musiała najpierw dostrzec, a potem uznać innowacje w materiale, formie, procesie twórczym, a nawet waloryzować brzydotę jako ważki komponent dzieł. Nieaktualna stała się nawet definicja samej estetyki. Wobec poczynąń przedstawicieli

awangardy utarte kryteria okazały się słabym ogniwem estetyki. Opinie zaczęła kształtować i opracowywać „antyestetyka, estetyka faktów artystycznych odrzuconych, estetyka zjawisk postestetycznych, albo po prostu estetyka antysztuki” (Gołaszewska 1984: 44). Za poszerzeniem zakresu estetyki opowiadał się między innymi Wolfgang Iser, postulując, że miałyby ona analizować również przestrzeń życiową, politykę, gospodarkę, ekonomię i naukę. Dotychczasowe teorie przestały być wystarczające wobec nowych zjawisk w sztuce: wartości i przeżycia estetyczne, proces twórczy i zadania artysty przybrały inny wymiar. Stąd też głębszych możliwości doszukuje się „estetyka po estetyce” (Iser).

II Percepcja sztuki – teoria i praktyka badawcza

1. Percepcja sztuki w ujęciu neuroestetyki

Obcowanie z obrazem zasadza się bowiem na znanym wszystkim kochankom paradoksie. Aby widzieć, trzeba się oddalić, spojrzenie wywołując pokusę, aby dotknąć. Ale nie wolno dotykać obrazów. To one dotykają nas, gdy my dotykamy ich spojrzeniem¹⁰.

Anna Arno

1.1 Kognitywizacja nauk humanistycznych

Od pewnego czasu zauważalne jest zainteresowanie współczesnych nauk humanistycznych szeroko pojętymi naukami kognitywnymi (Zahorodna 2010). W ostatnich latach zaczęto publikować książki i artykuły dotyczące neuropsychologii, neuroetyki, neuroedukacji, neuropolityki, a nawet neurohistorii sztuki. Bezpośrednią przyczyną obranego kierunku są osiągnięcia nauk o budowie i możliwości mózgu (Przybysz 2006). Pierwsze próby przejścia z badań nad mózgiem do badań nad umysłem nastąpiły w latach 70. XX wieku. Wtedy to neurobiolog Michael S. Gazzaniga oraz psycholog poznawczy George A. Miller opracowali pojęcie *cognitive neuroscience*. Z uwagi na potencjał empiryczny, nowy paradygmat dysponuje obiektywnym aparatem wyjaśniającym i powtarzalnymi pomiarami, pozwalając na dotarcie do uniwersalnych cech ludzkiej percepcji. Z tego względu zauważa się jego ekspansję poza nauki przyrodnicze, stanowiące wartościowe dopełnienie nauk humanistycznych. Neuronauka generuje teorie i hipotezy na temat funkcjonowania systemu poznawczego człowieka. Jej analizy dotyczą nie tylko pojedynczych neuronów, ale też bardziej złożonych struktur mózgowych, aż do poziomu procesów poznawczych. Dane pozyskuje się na wiele sposobów dzięki rozwiniętej technologii, w tym elektroencefalografii (EEG), metodzie rezonansu magnetycznego (MRI – *magnetic resonance imaging*) oraz opracowanemu w latach 90. XX w. funkcjonalnemu obrazowaniu aktywności mózgu (fMRI – *functional magnetic resonance imaging*). Ten ostatni dokonuje analizy aktywności poszczególnych ośrodków mózgowych, a zatem pozwala określić wzór aktywności neuronalnej badanych wykonujących określone zadania (Czaja 2015: 397). Inaczej ujmując, fMRI mierzy „magnetyczne pola w mózgu wytwarzane przez zmiany przepływu krwi, gdy badany wykonuje jakieś zadanie lub na coś patrzy” (Ramachandran 2011: 246). W momencie, gdy mózg podejmuje jakąkolwiek aktywność, zwiększa swoje zapotrzebowanie metaboliczne. W obszarze odpowiedzialnym za

¹⁰ Arasse D. (2012), *Nie widać nic. Opowiadanie obrazów*, przeł. A. Arno, Dodo Editor, Kraków, s. 164.

przetwarzanie danych bodźców (na przykład obrazów czy dźwięków) wzrasta przepływ krwi oraz zaopatrzenie w tlen. Ponieważ mózg selektywnie abstrahuje obserwowane bodźce, gdy patrzymy na płamę barwną, nie aktywuje się cały obszar kory wzrokowej, a jedynie jego niewielka część odpowiedzialna za postrzeganie kolorów. Funkcjonalny rezonans magnetyczny pozwala zlokalizować i zobrazować aktywne obszary mózgu.

Korelaty i mechanizmy odpowiedzialne za procesy poznawcze pozwalają ustalić również eksperymenty behawioralne (Hohol 2013). Obserwacji poddawane są zachowania badanych w czasie realizacji zadania. Eksperymentator może również sprawdzać parametry związane z wykonywanym zadaniem – uważność, czas reakcji na bodziec, aktywność gałki ocznej. Dane uzyskuje się także na podstawie badań nad lezjami, czyli uszkodzeniami mózgu. Możliwości metod neuroobrazowania są przydatne w naukach psychologicznych, społecznych, politycznych, ekonomicznych oraz estetycznych.

1.1.1 Psychologia eksperymentalna Gustava T. Fechnera

Pierwsze badania sprawdzające korelacje doświadczenia estetycznego z procesami zachodzącymi w mózgu miały swój początek w XIX-wiecznej psychologii eksperymentalnej, rozwijanej przez Gustava T. Fechnera, Wilhelma Wundta i Hermanna von Helmholtza (Bremer 2013: 11). Fechner przeciwstawił się dotychczasowej formie teoretycznej refleksji estetycznej i dokonał wielu analiz przeżycia estetycznego, odwołując się do metod eksperymentalnych. Uważał, że zjawiska umysłowe są matematycznie mierzalne, a psychologia może być nauką ilościową. Jego zdaniem sądy o pięknie wymagają nie tylko refleksji filozoficznej, lecz mogą być też poddane procesom obliczeniowym i empirycznym obserwacjom. Teorie filozoficzne powinny być więc o nie uzupełniane. Przeprowadzając eksperymenty psychofizyczne zauważył na przykład, że pewne proporcje, jak chociażby złoty podział, są wyjątkowo przyjemne estetycznie. W ten sposób dowiódł, że matematyczne relacje mogą być atrakcyjne i wykazał psychofizyczny związek między bodźcem a doznaniem (Mukhopadhyay 2014). Ostatecznie naukowiec opracował kilka zasad przeżycia estetycznego, m.in.: zasadę progu estetycznego (tj. przeżycie musi być wystarczająco intensywne, aby pobudzić uczuciowo), zasadę jednolitego zespolenia różnorodności (zadowolenia estetycznego dostarcza nie tylko jedność, ale i różnorodność przełamująca poczucie monotonii), zasadę estetycznego stopniowania (konieczna jest jak największa liczba wrażeń, które współwystępują) i kojarzenia (wyobrażenia związane z oglądaną rzeczą mają równie ważny wpływ na przeżycie estetyczne, co sam obiekt, który je wywołuje) (Zawadzki, Adamczyk 2018: 7). W ślad za Fechnerem rozpoczęto pod koniec XX wieku badania procesów mózgowych skorelowanych z przeżyciem estetycznym.

Niezwykle istotnym dla przedstawianych badań było również odkrycie w 1990 roku neuronów lustrzanych, które odgrywają ważną rolę w procesie odbioru dzieła sztuki. Neurony te odpowiadają za reakcje emocjonalne oraz próby zrozumienia sztuk wizualnych. Rezultatem powyższych poszukiwań było wyodrębnienie dziedziny, którą nazwano neuroestetyką. Termin ten wprowadził Semir Zeki neurobiolog prowadzący eksperymenty związane z obszarem kory mózgowej odpowiedzialnym za widzenie. Badania jego oraz dwóch innych zespołów badawczych stanowią początki neuroestetyki, jako empirycznego pola badawczego. Datowane na 2004 rok odkrycia „pozwoliły na skonstruowanie pierwszych modeli aktywacji mózgu podczas doświadczenia estetycznego” (Zawadzki, Adamczyk 2018: 10). Wspomniane badania wyraźnie wykazały korelacje wyborów estetycznych z aktywnością ściśle określonych obszarów mózgowych (między innymi przyśrodkowej kory orbitofrontalnej, przedniego zakrętu obręczy i grzbietowo-bocznej kory przedczołowej). Tym samym dowiedziono, że „przeżycie estetyczne jest niezwykle złożonym procesem kognitywnym, w który zaangażowana jest równie złożona aktywność neuronalna” (Zawadzki, Adamczyk 2018: 11).

1.1.2 Neuroestetyka - neurobiologiczne podstawy przeżyć estetycznych

Interdyscyplinarna neuroestetyka, dział estetyki eksperymentalnej, łączy kognitywistykę, psychologię, filozofię, historię sztuki oraz neuronauki skupione na budowie i funkcjonowaniu systemu nerwowego. Stara się opisać przeżycie estetyczne, wykorzystując metody i techniki nauk empirycznych. Bada ukryte struktury i procesy neuronalne, umożliwiające spostrzeganie estetyczne, ale skupia się także na percepcji dzieł sztuki i emocjach estetycznych. Drugim istotnym dla neuroestetyki obszarem jest badanie procesów twórczych i intencji artysty.

Historia filozofii szeroko opisuje próby definiowania piękna podejmowane przez licznych myślicieli. Źródła piękna upatrywano w umiejętnościach obserwatora lub we właściwościach oglądanego przedmiotu. Refleksje poświęcano również przeżyciom estetycznym i ich uwarunkowaniom. Historia estetyki przedstawia szereg koncepcji i interpretacji, nierzadko ze sobą sprzecznych. Refleksje te podjęła też neuroestetyka, zmierzająca do „naukowego wyjaśnienia zjawisk składających się na percepcję (lub szerzej: poznanie) dzieła sztuki” (Przybysz 2006: 366). Na podstawie badań neurobiologicznych, dzięki możliwościom współczesnej technologii, filozoficzne pojęcie piękna włączone zostało do neurobiologicznych rozważań nad genezą przyjemności estetycznej. I choć przedmiot badania i problematyka badań neuroestetyki i teorii sztuki jest podobna, to odróżnia je metodologia.

Neuroestetyka skupia się na szlaku przetwarzania informacji wzrokowej, czyli na drodze, jaką przemierza informacja wzrokowa, aby została rozpoznana.

Zainteresowanie nowymi możliwościami ma swoje odzwierciedlenie w rosnącej liczbie instytucji naukowych, specjalizujących się w badaniach neuroestetycznych. Pierwszym był instytut na University College London (Zawadzki, Adamczyk 2018: 9); istnieją również inne duże ośrodki, jak Penn Center for Neuroaesthetics czy Laboratory for Cognitive Research in Art History na Uniwersytecie Wiedeńskim. Za pioniera neuroestetyki uznaje się Semira Zeki, który rozpoczął badania neuronalnych stanów, obecnych przy przeżywaniu i tworzeniu dzieł sztuki (Bremer 2013: 10). Neuroestetyka wyjaśnia percepcję dzieł sztuki i poszukuje neurobiologicznych podstaw przeżyć estetycznych, w związku z tym sztukę postrzega jako fenomen warunkowany procesami zachodzącymi na poziomie neuronalnym. Zakłada też, że przyjemność, jaką niesie akt odbioru i twórczości, jest możliwa dzięki strukturom ludzkiego mózgu odpowiedzialnym za widzenie i recepcję zmysłową. Z tego powodu przyjmuje, że przeżycie estetyczne jest złożonym procesem kognitywnym, wiążącym się z aktywnością neuronalną głównie we wzrokowych obszarach kory mózgu (Zawadzki, Adamczyk 2018: 11). Nie wyklucza to jednak badań, które analizują korelacje przeżycia estetycznego z funkcjonowaniem innych regionów mózgu oraz śledzą proces pośredniczenia mózgu w przeżyciu estetycznym.

Obszarem zainteresowań naukowców zajmujących się powyższymi zagadnieniami są również wpływy uszkodzeń neurologicznych na twórczość artystyczną (Silverman 2008); prowadzi się również badania ilościowe różnych zagadnień z estetyki (Bremer 2013: 9). Istotny wkład w rozwój neuroestetyki wnieśli: Semir Zeki (University College London), Vilayanur Ramachandran (University of California, San Diego) i William Hirstein (Elmhurst University). Na gruncie polskim badania zrealizowali Piotr Francuz, Włodzisław Duch, Piotr Markiewicz oraz Piotr Przybysz.

1.2 Semir Zeki – prekursor neuroestetyki

Semir Zeki swoją pracę naukową rozpoczął pod koniec lat 60. od badania anatomii kory wzrokowej u małp, dzięki czemu odkrył funkcjonalną specjalizację tej części mózgu. Przyczyniło się to do stworzenia nowej nauki – neuroestetyki, funkcjonującej w obrębie tzw. neuronauk (*neuro sciences*). Jego badania stanowią istotny krok w rozwoju kognitywnych kierunków badań nad sztuką. I choć sztuka dostarcza wielu nieuchwytnych słowami doświadczeń, Zeki zdecydował się na dogłębną analizę stanów neuronalnych podczas

przeżywania i tworzenia sztuki. Zauważył, że technologia obrazowania mózgu pozwala badać zachowanie człowieka, ponieważ wykazuje reakcje mózgu na sytuacje eksperymentalne (Zeki 2009: 16). Towarzyszy mu przy tym założenie, że zrozumienie mechanizmów neuronalnych pomaga zrozumieć naturę człowieka. Akt twórczy jest działalnością warunkowaną aktywnością mózgu i dlatego należy uwzględnić jego funkcjonowanie w rozważaniach nad sztuką. Tworzenie lub podziwianie sztuki jest formą nabywania wiedzy o otaczającym świecie, a więc pełni dokładnie tę samą funkcję co mózg. I ponieważ mózg bierze czynny udział w konstruowaniu tego, co człowiek postrzega, to aktywnie uczestniczy również w momencie kontemplacji piękna – „kognitywna funkcja sztuki jest tu rozumiana jako przedłużenie podstawowej funkcji sprawowanej przez mózg” (Przybysz 2006: 322).

Zeki uważa również, że przeżycie estetyczne nie ogranicza się jedynie do procesów poznawczych. Wśród badanych, oceniających obraz jako piękny, zauważalny jest wyraźny wzrost aktywności w korze oczodołowo-czołowej, która wchodzi w skład układu nagrody. Oznaczałoby to, że zwiększona aktywność w tym ośrodku sygnalizuje zadowolenie. Ponadto silnym przeżyciom estetycznym towarzyszy aktywacja układu limbicznego, odpowiedzialnego za procesy afektywne i emocjonalne. Podobne mechanizmy uruchamiają się podczas spożywania czekolady lub uprawiania seksu. Powyższe spostrzeżenia byłyby w takim wypadku zgodne z XIX-wieczną teorią hedonistyczną, która zakładała, że przeżycie estetyczne jest tożsame z uczuciem przyjemności (Tatarkiewicz 1988: 378). Odkrycia te oznaczałyby również, że „kontemplacyjne życie chwilą” Stanisława Osowskiego mają swoje naukowe uzasadnienie.

1.2.1 Prawo stałości i prawo abstrakcji

Teorie Zekiego mają zastosowanie zarówno w analizie odbioru sztuki, jak i w analizie procesu twórczego. Podstawowym jest założenie, że widz jest aktywnym interpretatorem bodźca, czyli dzieła, nie pozostaje wobec niego bierny, ale włącza się w proces odbioru. Neuroestetyka potwierdzałaby tym samym koncepcje teoretyków sztuki: Ingardena który pisał o konkretyzacji czy Rudolfa Arnheima, głoszącego, że postrzeganie nie jest jedynie pasywnym odbiorem, ale również myśleniem (Arnheim 2004: 15). Mózg nadaje znaczenia sygnałom i w ten sposób zdobywa wiedzę o świecie. Zakładając, że dzieło jest superbodźcem, to jego interpretacja zależy od możliwości aparatu percepcyjnego, który filtruje właściwości perceptu.

O tym, jak obserwowany jest przez odbiorcę świat decydują między innymi dwie podstawowe zasady postrzegania wzrokowego: prawo stałości (*constancy*) i prawo abstrakcji (*abstraction*). Pierwsze zakłada, że pomimo zmieniających się warunków przetwarzania

bodźców wzrokowych, na przykład oświetlenia, odległości lub kąta patrzenia, mózg jest zdolny zidentyfikować stałe i istotne cechy oglądanego przedmiotu i odrzucić nieistotne cechy dynamiczne. Umiejętność ta jest podstawą systemu percepcji, ponieważ pozwala rozpoznać przedmiot w różnych warunkach oświetleniowych i z różnej perspektywy; bez tego mechanizmu nie bylibyśmy zdolni identyfikować ludzi czy przedmiotów widzianych z profilu czy w innym oświetleniu. Analogiczny mechanizm zachodzi w procesie twórczym. Dzieło sztuki ukazuje istotę przedmiotu i wychwytuje jego ważne cechy, pozwalając widzowi na ich rozpoznanie.

Prawo abstrakcji (*abstraction*) z kolei pozwala efektywnie przetwarzać bodźce wzrokowe, w przypadku, gdy pamięć magazynująca okazuje się ograniczona. Ponieważ człowiek nie jest w stanie składować wszystkich danych, mózg tworzy pojęcia ogólne. Na przykład niemożliwe jest zapamiętanie szczegółowo wszystkich widzianych w życiu psów, człowiek posiada jednak w wyobraźni uśrednione pojęcie psa, dzięki czemu ogólna reprezentacja przedmiotu zastępuje indywidualne przypadki. Abstrahowanie jest więc „uwydatnianiem cech ogólnych kosztem szczególnych” (Zeki 2009: 27). Prawo abstrakcji jest wykorzystywane również w świecie sztuki. Artysta tworząc, pomija pewne cechy świata przedstawionego, które mogłyby zakłócić jego koncepcję. Z kolei odbiorca jest w stanie wychwycić pojęcia abstrakcyjne z określonych obrazów rzeczy. Sztuka, podobnie jak mózg, reprezentuje stałe i istotne cechy przedmiotów, twarzy czy sytuacji. I mózg, i sztuka szukają więc stałego charakteru rzeczy.

Abstrahowanie jest procesem neurologicznym, uwarunkowanym zarówno budową fizjologiczną mózgu, jak i formą przetwarzania informacji przez mózg. „Pierwszorzędowa kora wzrokowa wyposażona jest w zróżnicowane komórki selektywnie reagujące na określone bodźce. Kluczem w abstrahowaniu na najniższym poziomie jest specjalizacja poszczególnych grup takich neuronów” (Czaja 2015: 398). Oznacza to, że pojedyncze komórki kory mózgowej są wyspecjalizowane w reakcjach na bardzo określone bodźce. I tak na przykład komórki obszaru wzrokowego V5 specjalizują się jedynie w analizie ruchu (Masland 2020). Dlatego reagują wyładowaniami elektrycznymi tylko w przypadku ruchu bodźca wzrokowego i to w dodatku tylko w określonym kierunku, a nie na jakikolwiek poruszający się bodziec. Zeki opisuje funkcjonowanie obszarów wzrokowych na przykładzie dzieł sztuki. Posługując się mobilami Alexandra Caldera, wykazał, że neuroestetyka może wyjaśniać nieświadomie wywołane przez artystę mechanizmy oddziałujące na widza. Celem artysty było ujęcie idei ruchu i stworzenie kinetycznej rzeźby redefiniującej przestrzeń. Intuicyjnie skonstruował

dzieło w taki sposób, aby stymulować obszar mózgu selektywnie odpowiedzialny za percepcję ruchu (V5) przy jednoczesnym ograniczeniu pobudzenia obszarów związanych z percepcją kolorów; barwy zostały więc dobrane w taki sposób, aby nie zaburzały uwagi. Całość działa w zamierzony sposób, ponieważ określone obszary wzrokowe stymulowane są selektywnie i odpowiadają za percepcję innych części składowych dzieła.

Opisaną powyżej specjalizację komórek wykazały badania dostrzegalnych zmian w aktywności konkretnych obszarów mózgu podczas wykonywania określonych czynności. Rezonans magnetyczny (fMRI) udowodnił, że dzieje się to również podczas oglądania dzieł sztuki. Kiedy oglądamy portret, zauważalny jest wzrost aktywności obszarów wzrokowych mózgu reagujących podobnie podczas patrzenia na twarze w świecie rzeczywistym (Zeki 2009: 30). Oznaczałoby to, że mózg człowieka odbiera bodźce wizualnie tak samo, bez względu na to, czy są one przedstawione malarsko czy istnieją w rzeczywistości, ponieważ „z neurobiologicznego punktu widzenia percepcja dzieła sztuki w dużej mierze angażuje te same ośrodki przetwarzania informacji wzrokowej, co percepcja naturalnej sceny wzrokowej” (Przybysz 2006: 380).

1.2.2 Wieloznaczność dzieł sztuki

Istnieją bodźce wieloznaczne i do takich można również zaliczyć dzieła sztuki. Niejednoznaczność wzbogaca dzieło sztuki; a mózg szuka sposobów interpretacji, aby osiągnąć swój nadrzędny cel – poznanie (Zeki 2009: 75). Artysta wykorzystuje wieloznaczność, aby stworzyć interesujący obiekt, umożliwiający widzowi stworzyć różne interpretacje pogłębiające jego przeżycie estetyczne. Próby zrozumienia odbieranych bodźców najwyraźniej widać w przypadku oglądania figur niestabilnych percepcyjnie. Ich przykładem może być wazon Rubina lub bistabilna figura „żony– teściowej” opracowana przez Williama Hilla w 1915 roku (il. 2). Ponieważ odbiór dwóch ukrytych figur (twarzy i wazonu lub młodej kobiety i staruszki) angażuje dwa różne obszary, percepcja przechodzi z jednego do drugiego skokowo. „Doświadczenia z użyciem technik obrazowania dowiodły, że przejściu od jednego perceptu do drugiego w trakcie pokazywania obrazów bistabilnych (...) towarzyszy przesunięcie aktywności w obszarach korowych” (Zeki 2009: 94). Gdy ogląda się wazon Rubina następuje zmiana aktywności z jednego wyspecjalizowanego obszaru do drugiego. Jednak za każdym razem, gdy następuje zmiana w stanie percepcyjnym, odbiorca jest świadomy tylko jednego stanu w danym momencie.



il. 2. Bistabilne figury: wazon Rubina i figura „żony– teściowej”

Szukanie znaczeń obrazu może dotyczyć nie tylko rysunków wykorzystujących złudzenie optyczne. Niektóre dzieła składają się ze stabilnego fizycznie obrazu, ale i tak są niestabilne poznawczo. Na przykład niektóre przedstawienia postaci nie dają od razu jasnych odpowiedzi, a jedynie subtelnie sugerują rysujące się na twarzy emocje. Z uwagi na to, że funkcja mózgu polega na nadawaniu znaczenia otaczającej rzeczywistości, odbiorca stara się znaleźć wszelkie możliwe i uzasadnione interpretacje dzieła. Mózg poszukuje właściwego rozwiązania, ale ponieważ nie istnieje jedno prawidłowe, założy, że wszystkie są jednakowo możliwe i uzasadnione. Warto też doprecyzować, że nie chodzi tu o wieloznaczność, która cechuje obraz, ale o wiele możliwych interpretacji, które mózg rzutuje na obraz. Podobny mechanizm niestabilności poznawczej można zaobserwować w dziełach niedokończonych lub jedynie ogólnie zarysowanych, w przypadku których mózg może nadawać dziełu wielu równoprawnych interpretacji. Ostatecznie odbiorca wybierze tę najsilniej związaną z jego wcześniejszymi doświadczeniami percepcyjnymi.

1.2.3 Artysta jako neuronaukowiec

Semir Zeki analizuje pod kątem neuroestetyki również twórczość artystyczną. Naukowiec zauważa, że „(...) artysta jest w jakimś sensie neuronaukowcem, badającym innymi środkami możliwości i zdolności mózgu. To, w jaki sposób konkretne wytwory potrafią wzbudzić przeżycie estetyczne, może być rozumiane jedynie w terminach neurologii” (Zeki za: Bremer 2013: 14). Artysta stosuje mechanizmy percepcji i wykorzystuje prawa rządzące korą wzrokową nawet nieświadomie, odkrywa potencjał i możliwości mózgu za pomocą innych środków niż współczesna nauka. Na przykład kiedy artysta w celu właściwego odwzorowania świata na płaszczyźnie, musi tak przedstawić trójwymiarową przestrzeń, aby mózg odbiorcy

był w stanie odebrać iluzję głębi. Twórca musi zatem przewidzieć, jak mózg postrzega głębię oraz perspektywę i stosownie zakomponować linie, by te z kolei zostały właściwie zinterpretowane przez mózg odbiorcy i tworzyły wyobrażenie trójwymiarowości. Przykładem intuicyjnego działania jest również kubizm. Kubiści zmienili potoczną perspektywę i przedstawiali przedmiot z kilku perspektyw równocześnie, ukazując różne aspekty bryły. Kompozycja kubistyczna kondensuje wszystkie dane, które mózg zazwyczaj zbiera, gdy otrzymuje informacje o przedmiocie z kilku perspektyw.

1.2.4 *Non finito*

Zeki zauważa również, że artyści czasami nie kończą dzieł, czego przykładem są chociażby *Pieta Rondanini* Michała Anioła czy szkice Leonarda i Rembrandta. Niedoprecyzowana kreska daje odbiorcy większą swobodę interpretacyjną i uruchamia wyobraźnię dużo lepiej niż idealnie doprecyzowane malarstwo akademickie. Wielcy artyści nieświadomie wykorzystują więc umiejętność mózgu do tworzenia wielorakich interpretacji.

Ponadto artyści wielokrotnie przerabiają swoje dzieła – wciąż niezadowoleni z efektu, starają się je udoskonalić: doprecyzowują detale lub nawet zaczynają dzieło od nowa. Decyzja o zakończeniu pracy bywa niełatwa – trudno jest wyznaczyć moment, w którym faktycznie można uznać je za skończone. Neuroestetyka wyjaśnia te dylematy twórcze, tłumacząc, że artysta posiada pewne pojęcie mózgowe, które stara się przełożyć na płótno, co nie zawsze jest możliwe. Dotyczy to nawet genialnych artystów jak Michał Anioł lub Paul Cézanne, którzy czasami porzucali swoje dzieła i nie wykańczali ich. Zdaniem Zekiego dzieje się tak dlatego, że tworzone przez geniusza pojęcia mózgowe są niemożliwe do przełożenia na sztukę. Utalentowany twórca rzadko bywa zadowolony z efektu swojej pracy i próby przełożenia pojęcia mózgowego na rzeźbę lub obraz. Giorgio Vasari przyznał, że „*non finito* Michała Anioła odzwierciedla wzniosłość jego idei, które ciągle leżą poza zasięgiem jego dłoni” (Vasari za: Zeki 2009: 120). Według Zekiego „jeśli urzeczywistnienie syntetycznego pojęcia mózgowego, czyli ideału mózgowego, staje się trudne bądź niemożliwe w prawdziwym życiu lub nawet w sztuce, to rozwiązaniem może być przedstawienie owego pojęcia w formie niedokończonej – gdyż nieosiągalna jest właśnie postać pełna – a następnie pozostawienie wyobraźni odbiorcy (...) zadania polegającego na dopełnieniu przeżycia w sposób zgodny z jego własnym, aktualnym syntetycznym pojęciem mózgowym” (Zeki 2009: 111). Nie musi być to jednak wadą dzieła. Schopenhauer uznał, że „to właśnie z powodu niedopracowania szkice do obrazów mają więcej wdzięku niż same obrazy” (Zeki 2009: 121). Metoda *non finito*, którą cechują się

niektóre prace Michała Anioła, pobudza wyobraźnię widza i pozwala wykończyć dzieło zgodnie z własnymi pojęciami mózgowymi.

1.3 Vilayanur Ramachandran

Znakomitym neuroestetykiem jest Vilayanur Ramachandran, który podobnie jak Zeki, wychodzi z założenia, że przeżycie artystyczne oparte jest na mechanizmach neuronalnych. Traktuje dzieło sztuki jako superbodziec, zawdzięczający swoją siłę oddziaływania sprzecznościom, wieloznacznościom i przerysowaniom. Wraz z Williamem Hirsteinem poszukuje uniwersalnych praw sztuki (*artistic universals*) i reguł odbiorczych, które będą pobudzać zmysłowo i estetycznie, bez względu na kontekst kulturowy, społeczny i historyczny. Opisane przez Ramachandrana prawa percepcji są uwarunkowane biologicznie i mają swoje odzwierciedlenie w neuronalnych układach mózgowych. Posiadają swoją wewnętrzną logikę, uzasadnienie ewolucyjne i określone mechanizmy neuronalne, które się z nimi wiążą. Naukowiec zastrzega jednak, że wspólny schemat nie wyklucza traktowania działalności artystycznej jako przejawu indywidualizmu. Do uniwersalnych praw emocjonalnego przeżywania i tworzenia dzieł sztuki należą: zasada przesunięcia szczytowego, zasada grupowania, izolowanie modułu, wydobywanie kontrastu, symetria, typowy punkt widzenia, percepcyjne rozwiązywanie problemu, prawo regularności, metafora.

1.3.1 Zasada przesunięcia szczytowego

Zasada przesunięcia szczytowego (*peak shift*) zakłada, że bodźce wyolbrzymione są łatwiej zauważalne. Artyści podkreślają pewne elementy i akcentują określone cechy, by przyciągnąć uwagę odbiorcy. Dzieło powinno w ten sposób uchwycić coś, co w języku hindi nazywa się *rasa*, a które tłumaczyć należy jako „sama istota” (*very essence of*) przedstawionego obiektu. Termin ten, funkcjonujący już w starożytnych Indiach, Ramachandran definiuje jako „uchwycenie samej esencji, ducha czegoś tak, aby w umyśle wywołać określony nastrój lub uczucie.” (Ramachandran 2011: 217) Dlatego, aby „zrozumieć sztukę, musimy zrozumieć *rasa* (ideę) i sposób, w jaki pojęcie to jest reprezentowane w neuronalnych układach mózgowych” (Ramachandran 2011: 217). Z tego względu, aby uwypuklić dane zjawisko, twórcy wykorzystują różnego rodzaju figury retoryczne, w tym hiperbolę, dającą efekt wyolbrzymiania (Matuchniak-Krasuska 1999: 93). Przykładem takich działań jest karykatura, która podkreśla wyróżniające się cechy osoby portretowanej. W rezultacie powstały rysunek jest bardziej podobny do portretowanego niż sam pierwowzór. Na tej samej zasadzie powstają dzieła sztuki. Wyolbrzymione percepty stają się superbodźcem, który może pobudzać obszary mózgu silniej,

niż dzieje się to w przypadku bodźców naturalnych. Mechanizmy te są zdaniem Ramachandrana podstawą sukcesu abstrakcjonistów, którzy „sięgają do figuralnego elementarza naszej perceptualnej gramatyki i tworzą ponadnormalne bodźce, które silnie pobudzają określone neurony układu wzrokowego – bardziej niż obrazy wyglądające realistycznie” (Ramachandran 2011: 231).

1.3.2 Zasada grupowania

Zasada ta również jest formą wzmocnienia sygnału i opiera się na grupowaniu plam, które łącznie tworzą przedmiot. Wzrok w sposób naturalny wykrywa obiekty w polu widzenia. Aby odpowiednio identyfikować elementy większego zbioru, układ wzrokowy potrafi łączyć podobne elementy. Ewolucyjnie mechanizm ten wynika z potrzeby identyfikowania zakamuflowanego zagrożenia (na przykład lew skradający się wśród liści). Założenia te są spójne z mechanizmami percepcyjnymi psychologii Gestalt czy z koncepcją Arnheima, który zauważył, że grupowanie jest naturalną skłonnością ludzką i że obiekty mogą być łączone ze względu na kształt, kolor czy położenie. Z badań neuroestetycznych wynika, że rozpoznanie obiektu przez odbiorcę przynosi ulgę i poczucie satysfakcji, ponieważ pobudzony zostaje jego układ limbiczny odpowiedzialny za reakcje emocjonalne. Dzieje się tak, gdy rozpoznany zostanie wzorzec wizualny w obiekcie niejednoznacznym. Przykładem jest mozaika z dalmatyńczykiem (tzw. iluzja Bootzina, il. 7) czy wykorzystywana przez Ernsta Gombricha dwuznaczna figura kaczk-zajęca. Odkrycie wizerunku psa na zakropkowanej powierzchni przynosi widzowi satysfakcję i wywołuje przyjemną reakcję typu „aha”. Zasadą grupowania posługują się również zdaniem Ramachandrana artyści, którzy uważnie rozpracowują plamy barwne tak, aby stworzyć harmonijną kompozycję.

1.3.3 Izolowanie modułu

Zgodnie z tym założeniem koncentracja na pojedynczym bodźcu wizualnym pomaga skierować uwagę na wysyłanym sygnale. Polega to na „uproszczeniu bodźca poprzez ograniczenie go do działania na jedną tylko modalność” (Kędziora 2016: 35). Wstępny rysunek lub szkic będzie łatwiej odbieralnym bodźcem niż ten sam moduł zanurzony w barwnej fotografii przepełnionej informacjami. Ponadto jedna reprezentacja kształtu pobudza układ limbiczny, więc szkic dzieła dostarcza więcej przyjemności z oglądania niż ukończony obraz. Przyczyną takiej sytuacji są ograniczone zasoby uwagi w modułach widzenia. Percepcja szkicu wymaga tylko rozpoznania kształtu. Pomimo że mózg składa się ze stu miliardów komórek nerwowych, tylko niewielka ich część jest aktywna w danym momencie, dlatego odbiorca

skupiając się na jednym stabilnym percepcie (postrzeganym obrazie), wyklucza pozostałe. Podczas oglądania barwnego i bogatego obrazu o skomplikowanej kompozycji, obwody neuronalne rywalizują o ograniczone zasoby uwagi, co powoduje rozproszenie uwagi widza na liczne szczegóły bodźca wzrokowego. Natomiast schematyczny szkic pozwala skupić się jedynie na konturze, przekazującym konkretną informację (Ramachandran 2011: 241). Izolacja pojedynczej modalności wizualnej efektywnie nakierowuje uwagę na jedno źródło informacji. „Dodatkowe informacje przeszkadzają jedynie ograniczonym zasobom koncentracji uwagi w zdefiniowaniu atrybutów danego obiektu” (Ramachandran 2011: 347). Ilustracją tej zasady są utalentowani w określonym zakresie sawanci, którzy mając ograniczone kanały sensoryczne, skupiają swoją uwagę na bardzo wąskich kanałach uwagi. W takim wypadku „»izolacja« pojedynczych modułów mózgowych pozwala mózgowi łatwo zyskać dostęp do ograniczonych zasobów uwagi, zupełnie bez wysiłku ze strony pacjenta” (Ramachandran 2011: 241). U osób z autyzmem niektóre obszary mózgu wykazują niski poziom funkcjonowania, podczas gdy pozostałe rejony dysponują większym zasobem uwagi.

1.3.4 Wydobywanie kontrastu

Kontrast jest formą wzmacniania sygnału i służy do eliminacji redundantnych informacji, co docelowo pomaga w lepszym skupieniu uwagi. Z zasady tej korzysta wielu artystów w odniesieniu do kolorów (na przykład Henri Matisse) lub faktury. Ponieważ komórki siatkówki oka i kora wzrokowa reagują szybciej na skokowe zmiany barw niż na monochromatyczne kompozycje, kontrast daje większą przyjemność estetyczną.

1.3.5 Symetria

Już we wczesnym etapie rozwojowym człowieka symetria jest utożsamiana z pozytywnym sygnałem – piękno sprawia przyjemność estetyczną (Tatarkiewicz 1988: 181). Proporcja jest atrybutem boskim i harmonijną zgodnością (Eco 2007b: 75). Wszelkie deformacje z kolei są uosobieniem grzechu i złej natury człowieka (Eco 2007a: 257). Preferencja symetrii ma jednak swoje uzasadnienie ewolucyjne. Jest oznaką prawidłowego stanu zdrowia i płodności. Asymetria z kolei jest atawistycznie kojarzona z brakiem lub chorobą i towarzyszą jej nieprzyjemne odczucia, dlatego ma znaczenie przy doborze partnera.

1.3.6 Typowy punkt widzenia

Większą przyjemność estetyczną wywołują konfiguracje w klasycznej formie, które tworzą obraz na siatkówce. Nietypowy zbiór wyda się chaotyczny, nielogiczny i nie stanie się źródłem przyjemności. „System wzrokowy odrzuca interpretacje, które zakładają jakieś

niepowtarzalny kąt widzenia i faworyzuje zgeneralizowany punkt widzenia, czyli, mówiąc bardziej ogólnie, odrzuca podejrzaną okoliczność” (Ramachandran 2011: 353). Mózg preferuje więc obraz umożliwiający ogólne interpretacje niż nietypową i mało prawdopodobną kompozycję.

1.3.7 Percepcyjne rozwiązywanie problemu

Zgodnie z tą zasadą elementy ukryte lub mniej widoczne, wymagające wysiłku, by je dostrzec, są uznawane za ciekawsze, bo zostawiają miejsce dla wyobraźni. Poszukiwanie wizualnych rozwiązań jest intrygujące i przyjemne, a nie frustrujące. W takim wypadku impulsy przesyłane są między strukturami limbicznymi, a te wywołują uczucie satysfakcji i przyjemności. Dlatego to, co zostało przedstawione w mniej wyartykułowany sposób, jest bardziej pociągające niż coś, co zostało zilustrowane w sposób wyraźny i dosłowny.

1.3.8 Prawo regularności

Jest to zasada opierająca się na niechęci do zaburzenia porządku. Przykładem funkcjonowania tego prawa będzie lekko przekrzywiony obraz wiszący na ścianie. Tak umieszczona rama prowokuje do skorygowania jej położenia. Mózg ma najwidoczniej wbudowaną potrzebę regularności i przewidywalności. Ramachandran zauważa jednak, że artyści stosują odchylenie od tej zasady, aby uciec od nudnej regularności. Twórca przełamuje monotonię i subtelnie zaburza rytm, uważając, by nie przesadzić i nie wprowadzić chaosu.

1.3.9 Metafora

Mózg odkrywa analogie między obiektami, które mają swoje głębsze powiązanie. Metafora łączy je i uwypukla ich określone cechy, a także zaciera różnice między koncepcją, a postrzeganiem zmysłowym. Dlatego napisanie słowa „strach” drżącą linią będzie bardziej wymowne i wymagać będzie krótszego czasu reakcji. Zakodowany w ten sposób świat może wywoływać emocje mimo braku świadomości dokładnego przesłania metafory. Odkrycie podobieństw pomiędzy pozornie niepodobnymi obiektami uruchamia u odbiorcy system limbiczny i proces nagradzania. Metafora wizualna jest często wykorzystywana w sztuce. Artyści uznają, że widz postrzega metaforycznie, przenosząc mechanizmy typowe dla struktur językowych na dzieło plastyczne. Wizualność metafory służy wzajemnej komunikacji między twórcą i odbiorcą i jest atrakcyjna dla obu stron.

Powyższe prawa obejmują liczne zjawiska dotyczące sztuki, choć Ramachandran jest świadomy, że nie oddają w pełni jej istoty. Nieuchwytny charakter sprawia, że trudno ją poddać

analizie. Nie wyklucza to faktu, że świadomość opisanych wyżej zasad tworzy ramę teoretyczną, która pomaga zrozumieć podstawowe aspekty sztuk wizualnych i pokazać wielość argumentów neuronauki. Wymienione reguły opisują więc ogólną logikę przeżywania i tworzenia dzieł artystycznych. Niektóre też są ze sobą sprzeczne, ale mimo to uzasadniają zachowania i świadectwa odbioru widzów, niezależnie od ich kompetencji. Tłumaczą, dlaczego odbiór sztuki sprawia przyjemność oraz wskazują te atrybuty obrazu, które okażą się uniwersalnie pociągające dla odbiorców. Ich źródłem są pierwotne etapy ewolucji mózgu oraz uwarunkowania neurologiczne doznań estetycznych.

1.4 Pozostałe zagadnienia neuroestetyki

Przedstawiając kolejne ważne teorie z dziedziny neuroestetyki należałoby wymienić typologię bodźców artystycznych i reakcji wizualnych opracowanych przez Piotra Markiewicza i Piotra Przybysza. Idąc śladami Zekiego i Ramachandrana wyszli z założenia, że dzieło jest superbodźcem, skupiającym uwagę na swojej istocie. Wskazali też istotne przy analizie elementy dzieła i bodźce: iluzyjny, wieloznaczny, wyolbrzymiony, relacyjny i empatyczny.

Bodziec iluzyjny wywołuje złudzenia optyczne. W zależności od tego na jakich mechanizmach poznawczych się opiera, aktywuje różne pola mózgowe. Wykorzystywane w sztuce iluzje geometryczne i perspektywiczne bywają niezwykle opracowane. *Trompe-l'oeil* jest tym bardziej imponujące, gdy widz ma świadomość, że podlega iluzji.

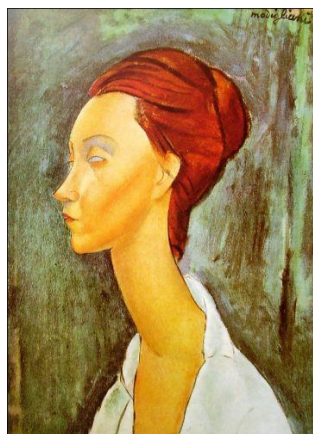
Bodziec wieloznaczny dostarcza widzowi kilku propozycji percepcyjnych lub wskazuje na różne możliwości odczytu bodźca. Niejednoznaczność może wynikać z abstrakcyjnej formy lub mylącej trójwymiarowości. Zabieg ten komplikuje odbiór, ale pozostawia widzowi decyzję, co ostatecznie przedstawione jest na obrazie. Zaangażowane w percepcję neurony stale poszukują w takim wypadku alternatywnych interpretacji. Przy percepcji niejednoznacznego bodźca zaangażowane zostają również pozawzrokowe obszary mózgu. Oznacza to, że podczas odbioru bodźca zachodzą również procesy decyzyjne. Dlatego mózg nie jest biernym rejestratorem, ale aktywnie uczestniczy w konstrukcji percepcji. Przykładem takich zabiegów jest obraz Leonarda da Vinci *Pokłon trzech króli* (il. 3), w którym „ilość możliwych uzupełnień detali kompozycji jest praktycznie nieskończona i odbiorca znajduje się w sytuacji bodźca silnie niedookreślonego informacyjnie” (Markiewicz, Przybysz 2007: 126). Podobny mechanizm dotyczy również dzieł, które sugerują sprzeczne rozwiązania, dla których odbiorca nie znajduje

jednego rozwiązania. W obu jednak przypadkach zaangażowanie neuronalne jest źródłem przyjemności estetycznej, co zaznaczają także wspomniani wcześniej neuroestetycy.



il. 3. *Pokłon trzech króli*, Leonardo da Vinci, 1481-1482

Zgodnie z zasadą bodźca wyolbrzymionego, dzieła bywają tworzone w taki sposób, aby swoją deformacją zwracać uwagę układu percepcyjno-emocjonalnego odbiorcy. Zarówno polscy naukowcy, jak Ramachandran zauważają, że wyolbrzymienie może dotyczyć zarówno kształtu, jak i koloru. Silne działanie tego bodźca może pobudzać układ limbiczny, co w konsekwencji wywołuje emocje estetyczne. Artysta deformuje „świat w określony sposób w celu poruszenia widza i wywołania u niego przyjemności estetycznej. Artystyczna przesada, przerysowania, nienaturalne akcentowanie pewnych motywów – wszystko to decyduje o tym, że dzieło sztuki oddziałuje jako zwielokrotniony bodziec, który porusza widza silniej niż przedmioty spotykane w naturalnym otoczeniu” (Przybysz 2006: 373). Deformacja może być osiągnięta przez natężenie cech, ich zwiększenie lub ich osłabienie, a także poprzez dodawanie pewnych cech lub pomijanie ich. Przykładem powyższych zabiegów są na przykład portrety Amedeo Modiglianiego (il. 4). Przedstawienie kobiet jest uproszczone, ich szyje są wydłużone, wysmuklone, a oczy zastąpione ciemnymi migdałowymi kształtami, często o nienaturalnym kolorze. Mimo tych licznych zaburzeń artysta potrafi uchwycić piękno modelki i wywołać silne wrażenie estetyczne.



il. 4. Portret Lunii Czechowskiej, Amedeo Modigliani 1919 r.

Bodziec relacyjny funkcjonuje w relacji z innym dziełem, które cytuje lub do którego się odnosi. W momencie, gdy widz zauważy odwołania, zaalarmowane zostają jego systemy pamięciowe. W takim wypadku „aby w pełni odczytać takie dzieło sztuki, musimy nie tylko odebrać płynący z obrazu bezpośredni przekaz na temat przedstawionej na nim sceny rodzajowej lub wyglądu twarzy, ale jeszcze dodatkowo połączyć go myślowo z innym obrazem, którego jest on twórczą transformacją (nie kopią!)” (Markiewicz, Przybysz 2007: 131). Mechanizm ten może być użyteczny w przypadku analizy występowania określonych wątków w ramach „socjologii tematów” proponowanej przez Pierre’a Francastela, czyli opisywania zbioru obrazów, wykorzystujących wspólny motyw: np. *Śpiąca Wenus* Giorgione (ok. 1508-1510), *Wenus z Urbino* Tycjana (1538) i *Olimpia* Édouarda Maneta (1863) (il. 5).



il. 5. Od lewej: *Śpiąca Wenus*, Giorgione, ok. 1508-1510; *Wenus z Urbino*, Tycjan, 1538; *Olimpia*, Édouard Manet, 1863

Ostatni, bodziec empatyczny, dotyczy przeżywanych emocji, towarzyszących odbiorcom dzieła. W kontekście badań neuroestetycznych wyróżnione zostają dwa rodzaje tego typu bodźców. Pierwszy, kognitywny, dotyczy umiejętności dokonania przez widza interpretacji psychologicznego stanu przedmiotu przedstawionego w dziele. Jako przykład takiego obrazu naukowcy podają *Czytającą list przy otwartym oknie* (1657-1659) Johanna Vermeera. Zastosowane przez artystę środki formalne tworzą pewien dystans i prowokują do refleksji nad stanem psychicznym i emocjonalnym kobiety. W tym wypadku widz ogląda

wydarzenia w pewnym oddaleniu. Drugi bodziec jest afektywny. Jest to „emocjonalna zdolność do przyjmowania psychologicznego stanu innego przedmiotu” (Markiewicz, Przybysz 2007: 132). Empatyzujący widz przyglądający się kobietom opłakującym zmarłego Chrystusa w sanktuarium Santa Maria della Vita w Bolonii także w pewnym stopniu może odczuć rozdzierające je rozpacz i smutek. Autor rzeźby, Niccolò dell’Arca, w niezwykle realistyczny sposób uchwycił ich cierpienie. Afektywny bodziec może też wywołać u widza fizyczne zaangażowanie w odbiór sztuki odczuwalne w ciele, o czym pisał dokładniej Maurice Merleau-Ponty. Słuszność jego podejścia potwierdzają pomiary biometryczne stosowane przez neuroestetyków. Skórne reakcje galwaniczne wykazują aktywację układu limbicznego, który odpowiada za afektywne i emocjonalne procesy towarzyszące odbiorcy bodźców wizualnych. Ponadto odbiór cielesny i emocjonalny zachodzi dzięki rozwiniętej u widza empatii, która pozwala lepiej interpretować dzieło i przeżywać je na głębszym poziomie. Jest to możliwe dzięki neuronom lustrzanym, czyli grupie komórek nerwowych, które „wykazują zbliżony poziom aktywności zarówno, gdy badany osobnik wykonuje daną czynność, jak i wtedy, gdy się on jej tylko przygląda.” (Kędziora 2016: 61). Badania wykorzystujące tomograf komputerowy oraz funkcjonalny rezonans magnetyczny wykazały, że „neurony lustrzane pozwalają na mentalne czytanie i odczytywanie innego mózgu, czego konsekwencją są, między innymi, zjawiska takie jak emocje i empatia” (Kędziora 2016: 32).

1.5 Świadomi twórcy

Wprawdzie Semir Zeki twierdzi, że artysta jest nieświadomym neuroestetykiem, warto zauważyć, że niektórzy artyści opisywali teorie percepcji zastosowane w ich twórczości. W artykułach, książkach i wywiadach można znaleźć różnorakie refleksje na temat sposobów recepcji sztuki. Jednym z najbardziej znanych artystów i teoretyków jest Władysław Strzemiński, który w *Teorii widzenia* opisał mechanizmy percepcji oraz sposoby patrzenia na sztukę. Uwzględnił przy tym czynniki historyczne, kulturowe i cywilizacyjne i ich wzajemnie oddziaływania. Przedstawiając kolejne epoki i style artystyczne, udowadniał, że, „proces narastania świadomości wzrokowej u ludzi jest procesem historycznym i historycznie uwarunkowanym poprzez potrzeby społecznie ukształtowanego procesu pracy w różnych, następujących po sobie formacjach historycznych” (Strzemiński 2016: 16). Ponieważ świat nieustannie się zmienia, ewoluuje również sposób, w jaki go postrzegamy. Rozwój widzenia ma swoje podłoże biologiczne, ale jest także uwarunkowany społecznie i kulturowo. Każda epoka cechuje się innym sposobem postrzegania rzeczywistości i inną praktyką artystyczną. Strzemiński, jako teoretyk sztuki, zajął więc się ewolucją kulturową tworzenia i widzenia

sztuki, podczas gdy neuroestetycy skupiają się na mechanizmach funkcjonowania mózgu w ujęciu ewolucyjnym. Strzemiński szukał także uniwersalnych zasad widzenia, podkreślał niezwykłą wagę mechanizmów optycznych, a poprzez wnikliwe analizy wykazywał złożoność procesu widzenia, opisując przy tym działanie układu nerwowego. W celu wyjaśnienia relatywizmu percepcyjnego, odwoływał się do uwarunkowań postrzegania barw. Strzemiński nie ograniczał się jedynie do refleksji estetycznej i opisu powyższych prawidłowości na poziomie teoretycznym. Świadomie wykorzystywał mechanizmy optyki i fizjologii oka, tworząc własne kompozycje artystyczne. Namalowana przez niego seria *Powidoków* i obrazów unistycznych jest efektem szczegółowych przygotowań i starannych analiz (il. 6). Refleksje na temat recepcji sztuki podejmowali również inni artyści: Leonardo da Vinci, Wassily Kandinsky, Paul Cézanne czy Bridget Riley, a także teoretycy: Heinrich Wölfflin i E. H. Gombrich. Pełna prezentacja ich osiągnięć teoretycznych nie jest jednak przedmiotem tej pracy.



il. 6. *Pejzaż morski*, Władysław Strzemiński, 1934, źródło: <https://zasoby.msl.org.pl>

1.6 Krytyczne spojrzenie na neuroestetykę

Chociaż neuroestetyka może uzupełniać i rozwijać dotychczasową wiedzę na temat sztuki i estetyki, w literaturze spotkać można głosy krytyki odnoszące się do niektórych koncepcji neuroestetyków. Wątpliwości budzą teorie, które bywają niespójne, niepełne lub zaprzeczają sobie nawzajem. Tak jest chociażby, gdy Ramachandran stwierdza, że system wzrokowy odrzuca interpretacje sceny wizualnej opartej na nietypowym kącie widzenia i dąży do zgeneralizowanego punktu widzenia (Ramachandran, Hirstein 1999: 30). Większą przyjemność estetyczną zapewni więc taki układ kompozycyjny, który nie będzie nietypowy lub mało prawdopodobny. Po chwili jednak stwierdza, że czasem to właśnie oryginalna i nienaturalna konfiguracja będzie dla odbiorcy atrakcyjniejszym bodźcem. Gdy analizuje się dziesiątki artykułów i książek, można natknąć się na rozmaite treści, które nie do końca wydają się dopracowane lub mają zbyt pochopnie wyciągnięte wnioski z przeprowadzonych

obserwacji. Zdarzają się badania, które sprawdzają rzeczy oczywiste i wynikające z wiedzy ogólnej, ale czasem też tworzone są wnioski, które wydają się niepoparte wynikami lub oparte zaledwie na pojedynczych obserwacjach.

Ponadto neuroestetyce zarzuca się scjentyzm i redukcjonizm (Przybysz 2006: 322). Krytykowane jest przekonanie „o wyższości rozważań nad sztuką, które uwzględniają hipotezy naukowe na temat mózgu, względem wyłącznie spekulatywnej tradycji badań nad sztuką” (Przybysz 2006: 323). Sprzeciw budzą również próby wyjaśniania złożonych zjawisk, sprowadzające je do uproszczonych procesów i zjawisk. Humanisci, w tym estetycy, nie mogą pogodzić się z próbą sprowadzenia przeżycia estetycznego do zbioru zasad opisujących prawa fizyczne i neurologiczne. Neuroestetyczne opisy i wyjaśnienia, analizy statystyczne oraz odwoływanie się do metod empirycznych budzą wiele wątpliwości. Dyskusyjne jest, na ile podejście ilościowe potrafi ująć bogactwo przeżycia estetycznego lub oryginalność dzieła sztuki. Przytłaczająca część wyników publikowanych przez neuropsychologów sprowadza się tylko do analiz wariancji i korelacji Pearsona. Z reguły są to bardzo interesujące odkrycia. Brakuje w nich jednak humanistycznego podejścia, które skupiłoby się na jakościowych doznaniach odbiorcy i refleksji na temat powodów uzyskania określonych danych.

Ograniczające są również możliwości przekazania doznań przez samego odbiorcę. Jego relacje mogą być selektywnie filtrowane, ograniczone wadami wzroku oraz stopniem umiejętności werbalizacji przeżytych emocji i wrażeń. Opis obrazu za pomocą języka bywa problematyczny, ponieważ doznania wizualne nie są w pełni przetłumaczalne na kod językowy. W dodatku widz stara się ująć coś, co z natury jest trudno uchwytne. Tę unikalną cechę sztuki opisuje Ramachandran, który zauważa, że „za pomocą środków artystycznych można przekazać niuanse znaczeń i subtelności nastrojów tylko częściowo możliwe do pojęcia i przekazywania językiem mówionym” (Ramachandran 2011: 263). Ograniczenia te dostrzegalne są zwłaszcza podczas badań nad potoczną recepcją sztuki.

Wątpliwości wobec zrozumienia preferencji estetycznych za pomocą badań wyraził również Ludwig Wittgenstein, wątpiąc, „(...) aby istniała jakakolwiek relacja pomiędzy tym, co robią psychologowie a sądami o dziełach sztuki” (Wittgenstein 1970 za: Zawadzki, Adamczyk 2018: 8). Filozof podchodził z rezerwą do wyników badań psychologicznych doświadczeń estetycznych. Utrzymywał, że studia nad subiektywnymi reakcjami widzów wobec dzieł sztuki nie dają ogólnego oglądu natury estetycznych upodobań, ani nie wskazują własności estetycznych dzieł sztuki. Kwestionowanie możliwości opisanie natury sztuki i piękna przez naukę jest zrozumiałe. Na potrzeby badań pojęcie piękna zostaje

zoperacjonalizowane. Jednym z potencjalnych zagrożeń w projektach neuroestetycznych jest zatem uniwersalizacja subiektywnego przekonania estetycznego badanej grupy osób poprzez założenie, iż doświadczenie piękna danej sytuacji czy danego dzieła sztuki jest wspólną cechą całej populacji (Zawadzki, Adamczyk 2018: 12). Koncepcja ta może być zawodna w dziedzinie estetyki i historii sztuki wykazujących że, piękno jest zróżnicowane w obrębie różnych kultur i epokach. Nawet w ramach tej samej kultury widoczna jest różnorodność stylów związanych z modami.

W odniesieniu do neuroestetyki, pojawiają się również pewne zastrzeżenia natury metodologicznej, dotyczące urządzeń do pomiaru i realizacji eksperymentu, dokładniej opisane w rozdziale metodologicznym. Badania preferencji estetycznych mogą być obarczone istotnym błędem, z uwagi na wybór dzieł prezentowanych respondentowi (zbiór jest przecież zawsze ograniczony ilościowo oraz jakościowo) i może nie zawierać prawdziwie „pięknego” obiektu – w takim wypadku badane są raczej preferencje, a nie piękno samo w sobie. Ponadto, ze względu na złożoność badanych reakcji, trudno jest opracować takie instrukcje i narzędzia, które jasno i obiektywnie sprawdzą poszukiwane informacje i zostaną zrozumiane przez wszystkich jednakowo. Co więcej, świat postrzegany jest polisensorycznie, nie sposób jest oddziaływać na badanego jedynie pojedynczymi wrażeniami. Biorąc pod uwagę wielość bodźców oddziałujących na widza, kontrolowanie wszystkich procesów kognitywnych jest w zasadzie niemożliwe. Ponadto neuroestetycy nie zawsze biorą pod uwagę uwarunkowania doświadczenia jednostkowego czy estetyki danej kultury. Kontekst w tym zakresie jest przecież niezwykle istotny. Na skutek powyższych problemów, marginalizowana jest złożoność doświadczenia piękna, które samo w sobie jest trudno definiowalne. Dodatkowe zastrzeżenie budzą również wnioski publikowane przez neuroestetyków na początku XXI wieku. Postęp technologiczny i coraz bardziej rozszerzony zakres badań dowodzą, że osiągnięte wyniki bywają zakwestionowane zaledwie kilka lat później. Obecnie wiadomo już, że podczas oglądania dzieła sztuki aktywuje się wiele wyspecjalizowanych obszarów mózgu. Są one odpowiedzialne za percepcję, emocje, podejmowanie decyzji czy układ nagrody. Prezentowane dziesięć lat temu założenia Zekiego i jego współpracowników, że centrum doświadczenia piękna jest usytuowane w pojedynczym obszarze kory przyśrodkowej orbitofrontalnej, są obecnie odrzucane (Zawadzki, Adamczyk 2018: 13). Jak się okazuje, aktywność tej części mózgu zachodzi również w przypadku sądów wartości i decyzji moralnych, więc nie jest wyłącznie przeznaczona do doświadczenia piękna.

1.7 Poszukiwanie kompromisów

Sceptycyzm humanistów, co do zasadności analizy sztuki przez nauki ścisłe wynika z obawy, że twórczość zostanie zredukowana do jej metodycznego rozumienia, przez co odebrana będzie jej nieuchwytna natura. W dodatku w wyniku racjonalizacji procesów twórczych autor okaże się zbędnym elementem, którego może zastąpić sztuczna inteligencja. Zdaniem Ramachandrana obawa humanistów i naukowców zajmujących się sztuką przed przejściem ich dyscyplin przez nauki ścisłe jest jednak niepotrzebna. Próba znalezienia uniwersalnych praw estetyki i sztuki nie deprecjonuje roli kultury, ponieważ każda ze stron wie, jak istotna jest jej rola w procesie twórczym i odbiorczym. Poszukiwanie podstawowych zasad funkcjonowania mózgu sterującego impulsami estetycznymi nie umniejsza unikalności sztuki i nie pozbawia jej metafizyczności.

Józef Bemmer uważa, że „humanistów i neuronaukowców łączą te same interesy: są zainteresowani pokazaniem, że ich poglądy są oparte na faktach” (Bremer 2013: 27). Dla jednych rzeczywistość oparta jest na spostrzeganiu jakościowym, ci drudzy uważają, że punktem wyjścia do tworzenia podstaw teoretycznych są dane empiryczne i obliczenia ilościowe. „Obydwa sposoby postępowania łączy zobowiązanie do pozyskania godnej zaufania informacji.” (ibidem), dlatego rozdzielanie tych dwóch obszarów nie jest właściwe. Włączenie neuroestetyki do innych dziedzin nauki może działać na ich korzyść, tym bardziej, że wiedza na temat widzenia i procesów zachodzących w mózgu jest już na tyle zaawansowana, że badania teorii doświadczenia artystycznego i tworzenie hipotez na temat neuronalnych podstaw sztuki są uzasadnione.

Należy wziąć też pod uwagę, że dogłębna analiza i refleksja nad sposobem odczytywania dzieł wymaga podejścia interdyscyplinarnego. Badając sztukę warto więc uwzględniać hipotezy naukowe dotyczące funkcjonowania mózgu i nie ograniczać się jedynie do „spekulatywnej tradycji badań nad sztuką” (Kędziora 2016: 20). Mimo pewnych braków metodologicznych, neuroestetyka może być nauką dopełniającą pozostałe dyscypliny zgłębiające sztukę: filozofię, antropologię, historię sztuki, psychologię czy socjologię sztuki. Ponieważ fizjologia wyraźnie wpływa na proces twórczy i odbiorczy, warto włączyć ten aspekt do analiz kontekstu historycznego, społecznego i kulturowego. Połączenie wszystkich dziedzin da pełen obraz omawianego zagadnienia. Czerpiąc z neuronauk należy jednak unikać spłyconego zapożyczania słownictwa. Z kolei neuroestetycy powinni z największą ostrożnością tworzyć wnioski i uogólnienia dotyczące delikatnej materii sztuki.

Z powyższych względów, mimo pewnych zastrzeżeń wobec metodologii, neuroestetyka wydaje się ciekawym kierunkiem poszukiwań naukowych. Stara się na nowo spojrzeć i wyjaśnić metafory wizualne w sztuce, iluzje malarskie, poczucie głębi, oddziaływanie sztuki abstrakcyjnej na widza czy pobudzenie emocjonalne odbiorcy w kontakcie ze sztuką. Poza tym neuroestetycy starają się odpowiedzieć na pytania tradycyjnej filozofii o naturę sztuki, w tym o naturę przeżycia estetycznego i znaczenie sztuki dla rozwoju ludzkości. A zatem, bez względu na pewne wątpliwości wypada stwierdzić, że neuronauka oferuje interesujące wyzwania i możliwości dla współczesnych nauk humanistycznych.

2. Okulografia jako współczesna metoda badań percepcji sztuki.

My work is completed by the viewer.

– Bridget Riley¹¹

Neuroestetyka bada procesy zachodzące podczas kontaktu ze sztuką i stara się wyjaśnić mechanizmy odpowiedzialne za afektywne i kognitywne aspekty percepcji dzieła sztuki. Pomiarów mogą być realizowane przy użyciu elektroencefalografii czy rezonansu magnetycznego, ale także dzięki okulografii, która pozwala śledzić ruch gałek ocznych. Poznanie neuronalnych i biologicznych podstaw percepcji pozwala zrozumieć zasady funkcjonowania okulografii i uzasadnić jej zastosowanie w badaniach recepcji sztuki.

Sposób przetwarzania przez mózg informacji wzrokowych sprawdza się za sprawą różnych eksperymentów: neurologia i neuropsychologia bada pacjentów z uszkodzeniami mózgu (leżjami), neurofizjologia śledzi aktywność obwodów neuronalnych i pojedynczych komórek lub stosuje obrazowanie mózgu. Dzięki temu wiadomo, że płaty potyliczne oraz fragmenty płatów skroniowych i ciemieniowych są odpowiedzialne za widzenie. Niemniej jednak, neurobiolodzy zaznaczają, że wciąż istnieje wiele niewiadomych dotyczących procesu percepcji, np.: jak układ wzrokowy ustala relacje między cechami, aby zidentyfikować przedmiot albo jakie dokładnie mechanizmy pozwalają rozszyfrować niewyraźny obraz lub zakamuflowany obiekt (Ramachandran 2011:83). Nie ma również dokładnych wyjaśnień, dlaczego jesteśmy w stanie rozpoznać dalmatyńczyka na ilustracji z książki *The Intelligent Eye* Richarda Gregorego (il. 7), czyli w jaki sposób neurony kodują znaczenie i wywołują skojarzenia semantyczne danego przedmiotu. Wiadomo jednak, że nauka dynamicznie się rozwija i prawdopodobnie już niebawem będzie to oczywiste, natomiast pojawią się zupełnie nowe, bardziej szczegółowe pytania.

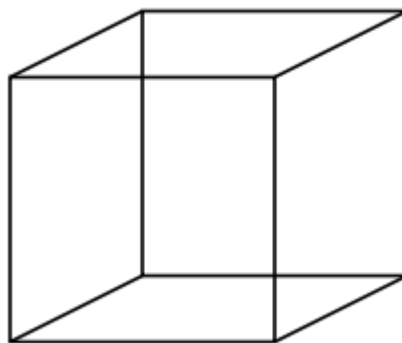


il. 7. Zdjęcie dalmatyńczyka Richarda Gregorego, źródło: optyczne.pl

¹¹ *The life of Riley*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jul/05/art1> (dostęp: 16.07.2022).

2.1 Droga informacji wzrokowej

Istnieje pewność, że „[w]idzenie nie zachodzi w oczach. Odbywa się w mózgu” (Ramachandran 2011: 64), w którym znajduje się aż trzydzieści obszarów wzrokowych. Powszechnie funkcjonuje mylne uproszczenie, że na siatkówce powstaje optyczny obraz obiektu, który jest przesyłany nerwem do obszaru wzrokowego w mózgu. Jednak mózg nie odtwarza oryginalnego obrazu, ale tworzy opisy impulsów nerwowych. Kodowanie częściowo zachodzi w siatkówce oraz w znacznej części w mózgu, „gdzie następuje rozdzielenie, przekształcenie i łączenie informacji w rozległej sieci mózgowych obszarów wzrokowych, które pozwalają rozpoznać przedmioty” (Ramachandran 2011:70). To, co widzimy nie zawsze jest więc po prostu obrazem na siatkówce. Czasami, mimo stałości przedstawienia, percepcja obiektu się zmienia, co dowodzi, że nie polega ona jedynie na transmitowaniu obrazu do mózgu. Przykładem tego zjawiska jest chociażby sześciian Neckera (il. 8), który skokowo można widzieć na dwa sposoby: jako położony poniżej lub powyżej wzroku obserwatora. Oglądając tę prostą konstrukcję, statyczną i niezmienną, percepcja obrazu radykalnie się zmienia. Przeskakuje między różnymi treściami spojrzeń, wskazując, że „percepcja to aktywnie tworzona opinia o świecie, a nie bierna reakcja na docierający do mózgu strumień sygnałów zmysłowych” (Ramachandran 2011:71). Bywa też odwrotnie, że zmienia się obraz na siatkówce, a percepcja przedmiotu pozostaje niezmieniona. Istnieje wiele przykładów złudzeń wzrokowych, wykazujących podstawy percepcji. Z analogicznych mechanizmów korzystali twórcy sztuki op-artu.



il. 8. Sześciian Neckera, źródło: opracowanie własne

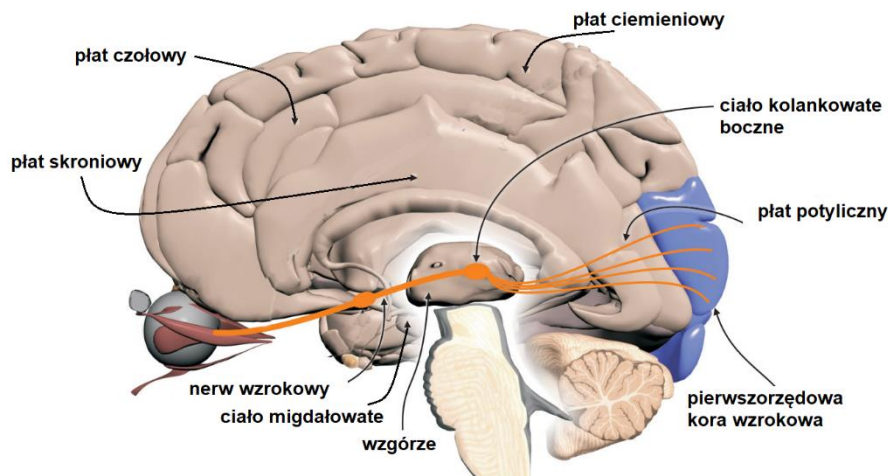
W rzeczywistości proces patrzenia jest bardzo złożony. W siatkówce impuls świetlny zostaje zamieniony na elektryczny. Następnie informacja jest przesyłana nerwem

wzrokowym¹² do ciała kolankowatego bocznego, ulokowanego we wzgórzu, i dalej do pierwszorzędowej kory wzrokowej, umiejscowionej w płacie potylicznym (il. 9). Tam dane są poddawane analizie. Dalej informacja wzrokowa jest przesyłana do obszarów specjalizujących się w analizie poszczególnych modalności wzrokowych: kształtu, koloru i ruchu. Na przykład obszar o nazwie V4 w płacie skroniowym specjalizuje się w przetwarzaniu koloru. Uszkodzenie tego obszaru może skutkować utratą umiejętności postrzegania barw. Pola płatów skroniowych są też odpowiedzialne za rozpoznawanie przedmiotów i twarzy. Kolejne etapy przetwarzania danych pełnią funkcję integrującą rozproszonych modułarnie informacji. Dlatego „[t]worzenie reprezentacji percepcyjnej sceny wzrokowej angażuje procesy uwagowe, pamięciowe, wyobraźnię oraz świadomość wzrokową, których wynikiem łącznego zastosowania jest dopiero tak zwana świadoma i wyraźna percepcja” (Przybysz 2006: 381).

Warto również zaznaczyć, że informacja wzrokowa siatkówki dociera do mózgu dwiema drogami. Jedna, tzw. „stara” dociera ostatecznie do płatów ciemieniowych i odpowiada za widzenie przestrzenne. „Nowa droga” przechodzi przez ciało kolankowate boczne do kory wzrokowej, która zajmuje się postrzeganiem ruchu oraz relacjami przestrzennymi między spostrzeganymi obiektami, odpowiadając za bardziej złożone aspekty widzenia przestrzennego. Przy odbiorze sztuki istotna jest jeszcze trzecia droga, którą przemierza informacja wzrokowa – droga reakcji emocjonalnej na obiekty. Tym szlakiem połączeń nerwowych przechodzą bodźce przez obszar w płacie skroniowym zwanym bruzdą skroniową górną i docierają prosto do ciała migdałowatego. Oznacza to, że omija opisane wcześniej wyższe poziomy percepcji przedmiotów i „szybko dociera do ciała migdałowatego, które stanowi bramę do emocjonalnego centrum mózgu, czyli układu limbicznego” (Ramachandran 2011:88). Dlatego jeśli obserwujemy ważną dla nas rzecz, sygnały z ciała migdałowatego docierają do podgórza, które nadzoruje uwalnianie hormonów i pobudza układ nerwowy, który prowokuje do podjęcia działania.

Reakcje emocjonalne mają też swoje odzwierciedlenie w doznaniach fizycznych – reakcję na bodźce wzrokowe można mierzyć np. przez intensywność procesu mikropocenia się. Służy do tego omomierz, sprawdzający reakcję skórno-galwaniczną (GSR- *galvanic skin response*), czyli chwilowe zmiany oporu elektrycznego skóry. Na widok ekscytującego obrazu – silnego bodźca wizualnego, ciało poci się, opór elektryczny skóry spada, a reakcja GSR wzrasta.

¹² gałkę oczną opuszcza ok. 1 miliona włókien nerwu wzrokowego (Litwin, Bryg 2005: 35).



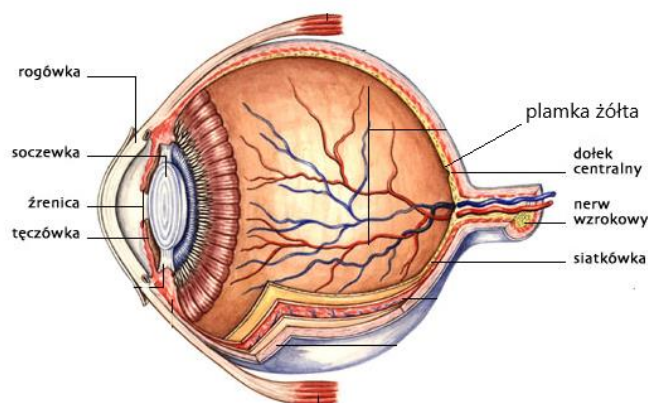
il. 9. Model mózgu, źródło: Francuz 2013

2.2 Anatomia oka i fenomen widzenia

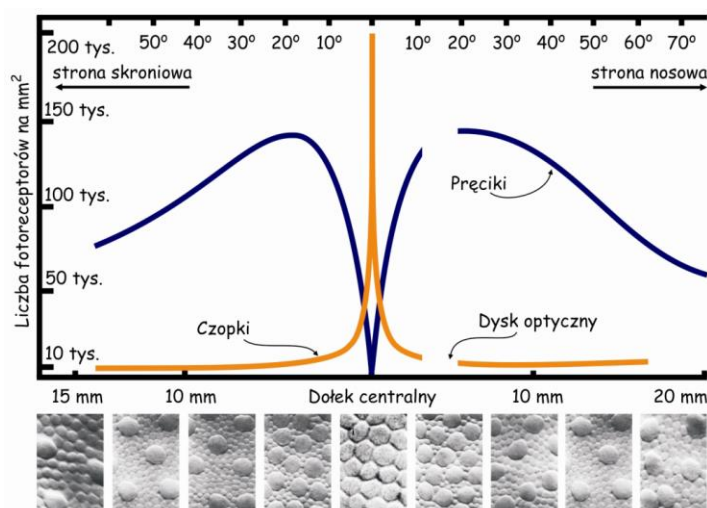
Dokładne zrozumienie mechanizmów pomiarów okulograficznych wymaga omówienia podstawowych elementów budowy oka. Proces widzenia zapoczątkowuje światło, stymulujące komórki receptorowe siatkówki. Światłoczuła część siatkówki stanowi 4/5 obwodu gałki ocznej (Gierczyńska, Falkowska 1986: 16). W siatkówce występują dwa rodzaje fotoreceptorów, czyli komórek światłoczułych: są to czopki (*cones*) oraz pręciki (*rods*). Pręciki umożliwiają widzenie czarno-białe przy słabym oświetleniu; u dorosłego człowieka jest ich łącznie około 91 milionów (Purves i in. 2001). Czopki zaś umożliwiają widzenie kolorów przy dobrym oświetleniu; łącznie jest ich około 4,5 miliona (Purves i in. 2001)¹³. Na niewielkim odcinku siatkówki umiejscowiona jest plamka żółta (*macula*) o średnicy ok. 5-6 mm, stanowiąca zaledwie 0,3% powierzchni całej siatkówki (il. 10). Znajduje się na niej ponad pół miliona czopków, czyli ponad 200 tys./mm² (Curcio i in. 1990). Zagęszczenie rozmieszczenia czopków zmniejsza się wraz z oddaleniem od plamki (il. 11). W plamce żółtej znajduje się jeszcze mniejszy obszar (o wielkości ok. 1,2 mm), tzw. dołek centralny (*fovea*), a w nim dołeczek (*foveola*), w którym są już tylko czopki (pręciki w nim nie występują). Ich średnia liczba wynosi 199 tys./mm² (Curcio i in. 1990). Tak ogromne zagęszczenie fotoreceptorów pozwala na bardzo precyzyjne widzenie. Dzieje się tak dlatego, że receptory plamki żółtej przekazują informacje do mózgu osobnymi włóknami nerwowymi, podczas gdy w pozostałych miejscach siatkówki, grupy kilku receptorów wysyłają informacje jednym włóknem, przez co do mózgu dociera informacja uśredniona. Mózg czerpie zatem więcej danych z miejsc o większym zagęszczeniu

¹³ W różnych źródłach naukowych liczba czopków i pręcików waha się. W zależności od publikacji podaje się, że czopków może być od 5 do 7 milionów, pręcików zaś od 78 do 130 milionów.

fotoreceptorów, pomagających pełniej odtworzyć obraz sceny wizualnej. Plamka żółta umożliwia więc widzenie centralne, czyli ostre widzenie obiektów, rozpoznawanie kolorów, a także dostrzeganie detali niewielkich i oddalonych przedmiotów.



il. 10. Budowa oka, źródło: fizjoterapeuty.pl



il. 11. Średnia gęstość występowania czopków i pręcików na powierzchni siatkówki. Wykres ilustruje, że czopki występują w małym zagęszczeniu na całej siatkówce, ale ich liczba wyraźnie wzrasta w dołku centralnym. Z kolei pręciki występują w większym zagęszczeniu na całej powierzchni siatkówki, ale ich liczba gwałtownie spada w dołku centralnym. Po prawej stronie od dołka linia została przerwana, ponieważ na tej wysokości znajduje się tarcza nerwu wzrokowego, tzw. plamka ślepa o średnicy 1,5 mm, źródło: Francuz 2013

Ponieważ fotoreceptory plamki żółtej zajmują bardzo niewielki obszar (1,5 mm), również zakres wysokorozdzielczego pola widzenia jest niewielki i wynosi maksymalnie 5° (Francuz 2013). Zaledwie 6° oddalenia od niego obniża ostrość widzenia aż o 75%, czego przykładem będzie próba przeczytania sąsiednich linijek tekstu w pobliżu liter, na których skupiony jest wzrok czytelnika (Purves i inn. 2001). Dlatego obserwujący musi poruszać okiem, aby uzupełnić obraz i rozszerzyć pole widzenia. Średnio gałka oczna porusza się 3 razy

na sekundę dzięki sześciu mięśniom okalającym gałkę (Niżankowska 2000:4). W przypadku pomiarów okulograficznych ten ruch rejestrowany jest przez kamery znajdujące się w specjalistycznych okularach (*eye-tracking* mobilny) lub w panelu zainstalowanym pod monitorem komputera (*eye-tracking* stacjonarny).

Rozróżnia się kilka rodzajów ruchu oczu, a ich celem jest „podtrzymywanie najwyższej jakości widzenia w różnych warunkach oglądania sceny wizualnej” (Francuz 2013). Dla badań okulograficznych najistotniejsze są ruchy sakadowe i fiksacyjne. Sakady to szybkie ruchy skokowe oczu, pozwalające na „precyzyjne pozycjonowanie osi widzenia obu gałek ocznych na najważniejszym (...) fragmencie sceny wizualnej” (Francuz 2013). Ruchy te umożliwiają przeniesienie spojrzenia z jednego punktu na inny. Mogą być wykonywane oddolnie, gdy impulsem jest oglądany obiekt lub odgórnie, jeśli to obserwator poszukuje konkretnych elementów w obrębie obserwowanego obiektu.

Każda sakada kończy się fiksacją, gdy oko fiksuje się na niewielkim fragmencie obrazu. Wbrew pozorom nie jest to jednak moment całkowitego bezruchu gałki. Oko w tym momencie wykonuje mikroruchy, które pobudzają kolejne fotoreceptory i poszerzają pole precyzyjnego widzenia. Jest to niezwykle istotny moment procesu percepcji, ponieważ „[w]łaśnie wtedy rejestrowane są dane o poziomie pobudzenia fotoreceptorów w siatkówkach oczu, a już chwilę później przekazywane do mózgu jako informacja o aktualnie widzianym fragmencie sceny wizualnej. To jest moment »naświetlania kadru«” (Francuz 2013). W konsekwencji każde spojrzenie obejmuje tylko fragment większej całości. Nie jest możliwe zobaczenie jednocześnie całej sceny wizualnej w sposób ostry i wyraźny. Rzeczywistość oglądana jest zatem w kadrach ograniczonych polem widzenia. Drugą istotną cechą widzenia jest to, że kadr ma swoją treść: kompozycję, scenę, ruch, barwy, elementy składowe. Dla zrozumienia obserwowanej sceny niezbędne jest przeanalizowanie jej oraz skonfrontowanie z posiadaną wiedzą i doświadczeniem wizualnym. Aldous Huxley uważał, że zjawisko widzenia składa się z trzech wzajemnie zależnych procesów: postrzegania, selekcji i rozpoznania. U dorosłego człowieka wszystkie te procesy występują niemal jednocześnie i są nieświadome. Po skierowaniu wzroku na jakiś obszar następuje selekcja, czyli proces, w którym część pola widzenia zostaje odróżniona od reszty otoczenia. „Psychologiczne podłoże tego procesu sprawia, że w polu widzenia istnieje zazwyczaj coś, co skupia naszą uwagę odróżniając się od pozostałej części pola” (Huxley 1992: 26). Procesem końcowym natomiast jest rozpoznanie, które stanowi uznanie postrzeżonego i wyselekcjonowanego obszaru za fizyczny obiekt świata zewnętrznego. Spostrzeżenie zatem nie jest tym samym, co rozpoznawanie, ale razem stanowią widzenie. Pierwszy proces odbywa się za sprawą narządu wzroku. Za drugi odpowiada umysł. Dlatego umiejętność interpretacji jest

nabywana wraz z zebraniem doświadczeniem i pamięcią. O zależności wiedzy i zrozumienia obserwowanych obiektów pisał również krytyk i teoretyk sztuki John Berger, który zauważył, że relacja ta nie jest w pełni stabilna (Berger 1972). Mimo wiedzy o obrotach ciał niebieskich, widzimy słońce znikające za horyzontem Ziemi, jakby przemieszczało się w przestrzeni kosmosu. Z kolei to, co wiemy i w co wierzymy warunkuje, jak postrzegamy świat: dla jednych ogień będzie kojarzył się z ogniskiem lub z pożarem, a jeszcze innym z ogniem piekielnym. Uzależnienie widzenia od wiedzy sprawia, że obserwowany obiekt ma swój subiektywny wymiar, a widzenie nie musi oznaczać zrozumienia. Brak wiedzy i doświadczenia może ograniczać zrozumienie oglądanej sceny, choć mózg z założenia stara się nadawać jej sens. Ma to swoje odniesienie w odbiorze sztuki. Widz może oglądać dzieło i nie zrozumieć go, ale jego neuronalny system analizy zawartości sceny wizualnej, z różnym skutkiem, będzie doszukiwał się znaczeń.

W teorii neuropsychologii uznaje się, że oba systemy wzrokowe: kadrowania i analizy zawartości polegają na oddolnej i odgórnej strategii przetwarzania danych sensorycznych (Fudali-Czyż i in. 2018). Strategia oddolna (*bottom-up*) wynika z cech strukturalnych obrazu (barwy, kompozycja, kontrasty), które koncentrują uwagę obserwatora. Niektóre elementy obrazu (np. świecące lub migoczące) będą aktywizować system analizy zawartości i bezwiednie przyciągać wzrok. Strategia odgórna (*top-down*) zachodzi w momencie świadomej eksploracji obrazu w celu znalezienia określonego zjawiska, elementu lub odpowiedzi na konkretne pytanie. W takim wypadku mózg przetwarza dane i ocenia ich przydatność ze względu na wykonywane zadanie. Analizowane dane filtrowane są zgodnie z potrzebami obserwatora. Proces ten wpływa na ruch gałek ocznych, kierując oś widzenia na kadry, które wymagają głębszej analizy.

Powyższe mechanizmy dowodzą, że obserwowane sceny nie są jedynie bierną rejestracją rzeczywistości dokonaną za pomocą narządu wzroku. Są również poddawane procesom interpretacyjnym swoisty dla obserwatora. W rezultacie „[w]idziana scena jest efektem złożenia ze sobą dwóch rodzajów danych. Jedne pochodzą z rejestracji rozkładu oświetlenia jej fragmentów ograniczonych zakresem pola widzenia i drugie, zapisane w pamięci wspomnień wizualnych, które wypełniają brakujące części układanki za pomocą mechanizmu wyobrażeniowego” (Francuz 2013). W zawiązku z powyższym, należy przyjąć, że widzenie jest kreacyjne, a obraz rejestrowany przez fotoreceptory jest konstruowany, co pokrywa się z założeniami Heinricha Wölfflina i Rudolfa Arnheima. Ten ostatni, w książce *Sztuka i percepcja wzrokowa* starał się zrównać rolę wzroku z rolą umysłu i uznał, że percepcja wzrokowa, jako czynność poznawcza, jest formą myślenia. Ponieważ przekaz płynący ze zmysłów jest niejasny i niewyraźny, dopiero rozumowanie może go wyklarować. Tłumaczy to,

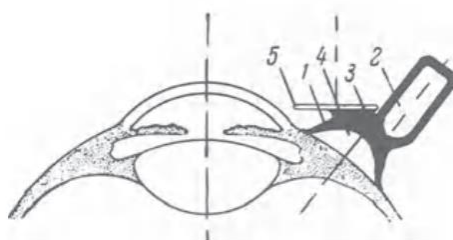
dlaczego tak długo utrzymywała się platońska niewiara w zwykłą, powszednią percepcję, odciągającą umysł od idei. Arnheim przyznał, iż postrzeżenia mogą być mylące i udowodnił, że postrzegamy według pewnych zasad i archetypów (np. dorabiamy brakującą część koła, domyślamy się głębi bryły). Jego uwagi były mocno umocowane w psychologii Gestalt, która również odnosiła się do zasad postrzegania i mechanizmów percepcji. Zgodnie z jej założeniami mózg w sposób przewidywalny przetwarza dostępne bodźce zmysłowe, a postrzeganie i zdolność do rozróżnienia figur i kształtów zachodzi zgodnie z określonymi zasadami. Nasze postrzeganie wykorzystuje chociażby hipotezy percepcyjne, czyli dokonywane w trakcie interpretowania informacji zmysłowych wybory oparte na wiedzy, doświadczeniu i oczekiwaniach.

2.3 Okulografia – historia dyscypliny i badania recepcji sztuki

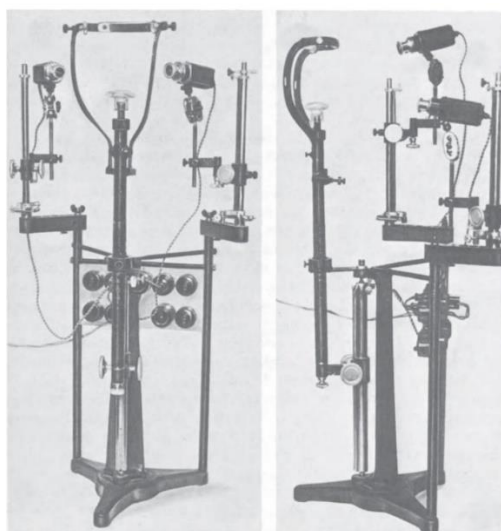
Okulografia (zwana również *eye-treckingiem*) opiera się na prawach rządzących procesem percepcji, zakładając, że sposób patrzenia odzwierciedla sposób myślenia wzrokowego. Bez względu na strategię przetwarzania danych, widz będzie spoglądał na te części obiektu, na które zwrócił uwagę, o których myśli lub które mają dla niego jakieś znaczenie. Dlatego parametry trajektorii ruchu gałek ocznych można zinterpretować jako wskaźniki procesów umysłowych (Francuz 2013), a sama technologia może poszerzyć dotychczasowe sposoby badań recepcji dzieł sztuki. Świadczą o tym liczne eksperymenty, w których przedmiotem badania były sztuki plastyczne (np. Buswell 1935, Zeki 1993, 1999, 2009, Ramachandran i Hirstein 1999, Livingstone 2002, Francuz 2013, Kędziora 2016).

Pierwszych prób rejestracji ruchów gałek ocznych podjął się Louis-Émile Javal i M. Lamare, którzy w 1879 prześledzili ścieżkę wzroku czytających tekst (Płużyczka 2018). Zauważyli, że wzrok nie sunie płynnie, a wykonuje skokowe ruchy wzdłuż wersów. Z początkiem XX wieku spojrzenia rejestrowano na taśmie światłoczułej, w latach 20. zastosowano mniej inwazyjny elektrookulograf, mierzący potencjał elektryczny oka (technologia stosowana jest do dziś również w okulistyce), a w latach 30. Guy Thomas Buswell opracował metodę rozdzielania światła odbitego od rogówki, co umożliwiało dwuwymiarową rejestrację ruchów pojedynczego oka. Swoje wyniki opisał w przełomowej dla okulografii pracy: *How people look at pictures* (1935). Pełniejszy opis rozwoju powyższej technologii wymagałby oddzielnego opracowania. Warto tu jednak wspomnieć jednego z ważniejszych naukowców, który w latach 60. przyczynił się do dalszego rozwoju okulografii i który do swoich eksperymentów wykorzystywał radzieckie malarstwo. Alfred Yarbus (Альфред

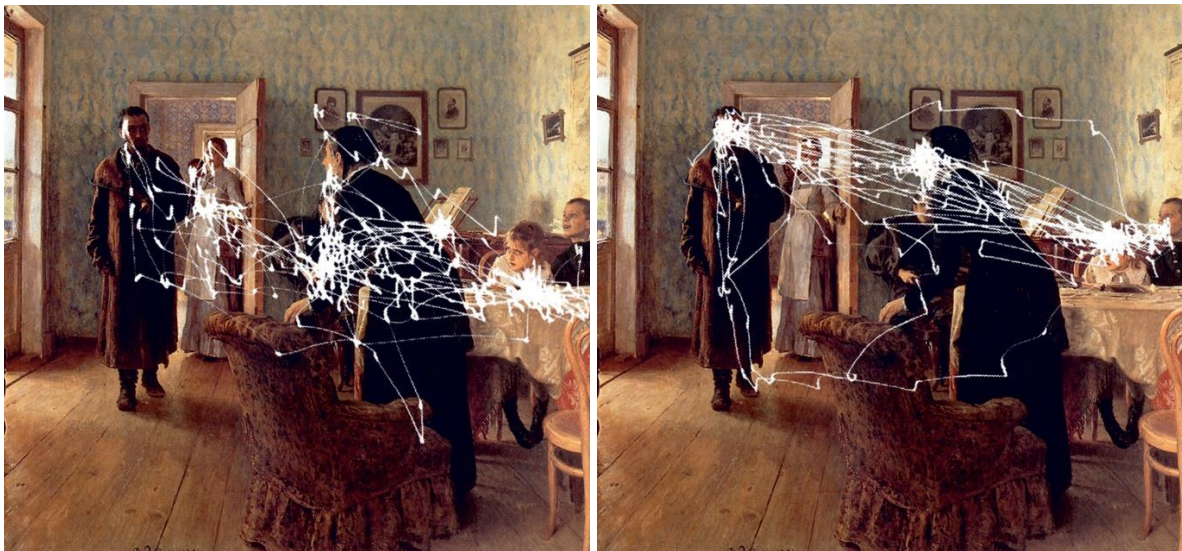
Лукьянович Ярбус) przymocowywał do twardówki oka gumową nasadkę (*cup*) z lusterkiem (il. 12), które odbijało światło na materiale światłoczułym obracającym się na bębnie (*kimografie*) (Yarbus 1967: 29). Cała konstrukcja unieruchamiała badanego i zapewniała dość dokładne pomiary (il. 13). Yarbus zasłynął przede wszystkim dzięki wynikom zastosowania powyższej konstrukcji. Z jego pomiarów wyraźnie wynika, że ścieżka patrzenia jest zależna od zadania, jakie otrzyma obserwujący. Podczas badań prezentował obraz Ilji Riepina *Nie oczekiwali* (il. 14). Ścieżki patrzenia za każdym razem były inne u osób, które miały ocenić: status materialny rodziny, oszacować wiek postaci, zapamiętać ich rozmieszczenie, zastanowić się, jak długo mężczyzna przebywał poza domem. Zgodnie ze strategią *top-down*, w zależności od polecenia, wzrok prowadzony był w taki sposób, aby badany uzyskał niezbędne informacje. Poza tym Yarbus odkrył, że obserwator skupia swoją uwagę na konturach oraz na najistotniejszych elementach obrazu. Największą uwagę skupia ludzka twarz, a w niej uwagę przyciągają oczy, usta i nos, co wykazują analizy percepcji portretów.



il. 12. Przyssawka do pomiaru ruchu oka, źródło: Yarbus 1967



il. 13. Aparatura A. Yarbusa do pomiaru ruchu gałek ocznych, źródło: Yarbus 1967



il. 14. Spojrzenia badanych naniesione na obraz Ilja Riepina *Nie oczekiwali*. Ilustracja po lewej stronie ukazuje ścieżkę wzroku badanego, którego zadaniem było określenie, co bohaterowie robili przed wejściem zesłańca do pokoju. Ilustracja po prawej prezentuje ścieżkę badanego oceniającego jak długo mieszkańcy nie widzieli przybyłego mężczyzny, źródło: Yarbus 1967

Historia sztuki dostarcza wielu przykładów dzieł malarskich, których autorzy intuicyjnie stosowali reguły optyki, mechanizmy widzenia czy ograniczenia wzroku (np. widzenie centralne i zmienną rozdzielczość oczu). Dziś *eye-tracking* potrafi to potwierdzić i zweryfikować wykorzystywane techniki. Analizie poddano m.in. tajemniczy uśmiech Mona Lisy Leonarda da Vinci (ok.1503–1510?¹⁴), który od dawna nurtuje wielu teoretyków sztuki. Sportretowana kobieta czasem wydaje się mieć poważny wyraz twarzy, a czasem pogodny. Przypuszcza się, że niejednoznaczność wyrazu twarzy Giocondy była zamierzonym przez Leonarda efektem (Sorenzo, Newberry 2015: 86). Przyczynę tego zjawiska E.H. Gombrich upatrywał w technice *sfumato*, którą renesansowy artysta opracował do perfekcji. Dzięki odpowiednio kładzionym warstwom farb i laserunkowi, granice między jasnymi i ciemnymi płaszczyznami obrazu zostały zatarte. W rezultacie krawędzie przedmiotów są niewyraźne, a przejścia między nimi bardzo subtelne, co utrudnia identyfikację konturów. Tym zabiegiem autor osiągnął „zamazany zarys i stonowane kolory, dzięki którym formy zlewają się ze sobą, zawsze pozostawiając coś naszej wyobraźni” (Gombrich 1997: 302). Niejednoznaczne granice poszerzają interpretacje widza. Krawędzie nosa, oczu i ust są zarysowane tak delikatnie, że nie definiują jednoznacznie wyrazu twarzy kobiety. Zjawisko to dokładnie przebadła Margaret Livingstone, która zauważyła, że uśmiech kobiety jest dostrzegany w momencie, gdy patrzy się w jej oczy, dłonie lub nawet tło obrazu, a więc gdy usta są w obszarze widzenia peryferyjnego. Natomiast wyraz zadowolenia znika, gdy wzrok kierowany jest na usta, osiągając ostrość

¹⁴ Datowanie wg Franka Zöllnera (2003), *Leonardo da Vinci. Dzieła wszystkie*, Taschen, s. 240.

widzenia centralnego. W zależności od tego czy usta są w ostrości lub nieostrości widzenia, sprawiają wrażenie poważnych lub lekko uśmiechniętych. Podstawą iluzji „uciekającego” uśmiechu jest fakt, że widzenie centralne cechuje wyższa rozdzielczość przestrzenna, pozwalająca dostrzec szczegóły. Jednak wyraźnie ona spada wraz z odległością od centrum spojrzenia. Ponieważ usta są namalowane w taki sposób, że pobudzają widzenie reagujące na mniejsze rozdzielczości, wrażenie uśmiechu jest bardziej widoczne, gdy znajduje się on w obszarze peryferyjnym o niskim zakresie częstotliwości przestrzennych. Stąd też podstawą nieuchwytności uśmiechu Mony Lisy jest to, że „nie można złapać jej uśmiechu patrząc na jej usta. Ona uśmiecha się, *dopóki* nie spojrzysz na jej usta [tłum. własne]” (Livingstone 2000: 1299). Potwierdziły to badania, w których cały obraz pokazywany był badanym w lekkiej nieostrości (il. 15) (Sorenzo, Newberry 2015). Im większe rozmycie obrazu, tym uśmiech kobiety stawał się bardziej wyrazisty. Efekt wzmacnia również to, że omawiana kompozycja składa się z elementów wyrazistych i rozmytych. Te pierwsze przykuwają i koncertują wzrok, ponieważ dostarczają najwięcej informacji. Dzięki temu widz skupia się na wyostrzonych fragmentach, dostrzegając jedynie kątem oka podniesione kąciki ust. Na ile Leonardo był świadomy powyższych mechanizmów, a na ile robił to intuicyjnie pozostaje już tajemnicą.



il. 15. Mona Lisa - portret w kilku stopniach pogłębiającej się nieostrości, źródło: Sorenzo, Newberry 2015

Pomiary okulograficzne potwierdzają, że kontury pomagają odgraniczyć od siebie elementy i zidentyfikować obiekty. Hipotezę tę sprawdził i opisał Piotr Francuz, prezentując grupie badanych obraz Renoira *Madame Henriot* (1876 r.) (Francuz 2013). Badania wykazały, że obszary największego zainteresowania pokrywały się z obszarami cechującymi się wyższą kontrastowością, jak broszka w dekolcie sukni, podpis artysty czy twarz portretowanej kobiety. Warto zauważyć, że impresjoniści byli świadomi mechanizmów widzenia centralnego i peryferyjnego. Farbę nanosili w taki sposób, aby poszczególne plamy łączyły się w odpowiedniej odległości. Oglądane z bliska tworzą mozaikę abstrakcyjnych punktów. Przedstawione sceny wyłaniają się coraz wyraźniej wraz z oddaleniem od płótna i malejącą rozdzielczością obrazu. Dopiero z dystansu widz dostrzeże zarys rzeczy przedstawionych; gdy

szczegóły mozaiki zaczynają się zacierać, coraz bardziej zlewają się ze sobą, tworząc większe partie namalowanej sceny.

2.4 Współczesna technologia okulografii

Obecnie pomiary realizowane są w mniej inwazyjny sposób niż w latach 60., za pomocą precyzyjnych kamer światła podczerwonego, rejestrujących ruch źrenic. Urządzenia stacjonarne posiadają panele zamontowane przy monitorze komputera, zaś aparatura mobilna wbudowana jest w specjalne gogle. Odpowiednie oprogramowanie nanosi ścieżkę spojrzeń na oglądany kadr i oblicza parametry strategii patrzenia na dany bodziec. Najistotniejsze dane istotne do interpretacji to: globalny czas, fiksacje, tworzone przez nie obszary zainteresowań oraz sakady.

Globalny czas (*global time*) poświęcony na oglądanie obrazu jest jednym z podstawowych czynników wskazujących na motywację i uważność widza w stosunku do analizowanego obszaru. Dłuższy czas spędzony przed obrazem może świadczyć o zainteresowaniu dziełem, chęcią przebywania z nim lub potrzebą eksploracji sceny wizualnej. Jest to parametr powiązany także z czasem fiksacji i sakad.

Fiksacje (*fixations*) to skupienia wzroku na określonym punkcie oglądanego obrazu. Można mierzyć ich czas, liczbę i częstotliwość. Fiksacje wzroku są skorelowane z uwagą wizualną, wskazują więc na czym odbiorca skupia się w danym momencie. Zakłada się, że w oparciu o wzór fiksacji można opisać wzór uwagi wzrokowej uczestnika badania. Globalny czas fiksacji (*fixation dwell time*) wskazuje na zainteresowanie dziełem lub potrzebę zrozumienia niejasnego elementu. Dłuższy czas trwania fiksacji (*fixation duration*) może oznaczać trudności poznawcze lub większe zainteresowanie danym obszarem (Buswell 1935, Duchowski 2007, Kapoula 2009). Jest to wskaźnik, który ilustruje poziom przetwarzania danych percepcyjnych. Im trudniejsze do zinterpretowania są dane sensoryczne, tym dłużej są analizowane. Neurofizjologiczne procesy poznawcze trwają milisekundy, ale łączny ich czas jest wyznacznikiem złożoności procesów analitycznych. Zakłada się więc, że „[d]łuższy średni czas fiksacji wzroku na określonym fragmencie obrazu najprawdopodobniej wskazuje na większy wysiłek poznawczy związany z jego interpretacją. Jest wynikiem wyższych wymagań dotyczących poznawczego przetwarzania danych znajdujących się aktualnie w polu widzenia” (Francuz 2013). Wskaźnikiem zainteresowania obrazem będzie też liczba fiksacji (*fixation count*). Im jest ona większa, tym dłuższy jest łączny czas fiksacji, co wskazuje na chęć obcowania z dziełem. Stanowi też wskaźnik strategii oglądania danego obrazu (Massaro i in.

2012, Zangemeister i in. 1995). Widz nie skupia uwagi wzrokowej na elementach dla niego nieciekawych i nie skanuje ich szczegółowo. Zakłada się zatem, że zwiększona liczba fiksacji występuje na fragmentach interesujących i intrygujących.

Ukierunkowanie uwagi na fragment wymagający większego rozpoznania wykazuje również częstotliwość fiksacji (*fixation frequency*), zwana także gęstością fiksacji (*fixation density*) (Holmqvist i in. 2011: 412). W przypadku skomplikowanych lub trudnych do odczytania elementów wzrasta zaangażowanie obserwatora w przetwarzanie danych percepcyjnych. Zwiększona gęstość wskazuje na intensywny proces poszukiwań. Dlatego skupienie punktów fiksacji (*cluster of fixations*) na niewielkim obszarze zainteresowania (*AOI* – *area of interest*) również wskaże zwiększone zainteresowanie danym obszarem lub trudności w rozpoznaniu przedstawienia. Warto zaznaczyć, że w programach do opracowywania danych AOI jest też narzędziem badacza do samodzielnego wybierania obszarów wyświetlanego bodźca i uzyskiwania specyficznych dla nich parametrów. W takim wypadku odsetek (*ratio*) dostarcza informacji ilu respondentów faktycznie skierowało wzrok w stronę konkretnego AOI. Istotnym wskaźnikiem jest również czas do pierwszej fiksacji (*TTF* – *time to first fixation on target*), czyli czas jaki zajmuje obserwatorowi skierowanie wzroku na dany element. Ponieważ ruch oczu to przejaw mimowolnej uwagi (Walker i in. 2017), informacja ta wskaże na elementy najbardziej przyciągające wzrok obserwatora. Z kolei powroty wzroku na dany element (*revisit count*) informują, ile razy uczestnik powrócił wzrokiem do danego miejsca. Potrzeba ponownej eksploracji obszaru może wynikać z większego zainteresowania lub trudności odczytania sensów niejednoznacznych wizualnie fragmentów. Przyczyna powrotu lub skupienia na danym obszarze może być zweryfikowana jedynie na podstawie przeprowadzonych wywiadów.

Kolejnym ważnym parametrem są sekwencje fiksacji (*fixations sequences*), które graficznie ilustrują ścieżkę spojrzeń (*scanpath*) (il. 35). Pokazują w jakiej kolejności obraz został obejrzany, co zwróciło uwagę w pierwszej kolejności, co było oglądane z większą intensywnością, a co zostało pominięte. Spojrzenia można też graficznie zaprezentować na mapie cieplnej (*heat map*) (il. 27), która pokazuje ogólny rozkład punktów spojrzenia. Zazwyczaj jest wyświetlana w postaci kolorowego gradientu na obrazie lub bodźcu. Kolory czerwony, żółty i zielony reprezentują w porządku malejącym ilość punktów spojrzenia, które zostały skierowane na części obrazu. Mapa jest prostą metodą na wizualizację, które elementy przyciągają więcej uwagi niż inne.

Ważnym typem wskaźników są również sakady (*saccades*), które wskazują zmiany kierunków patrzenia pomiędzy fiksacjami. W tym wypadku obliczyć można sumaryczny i

uśredniony czas sakad (*saccade duration total/average*), ich liczbę (*saccade count*) oraz prędkość (*velocity*). Wydłużone przesunięcia wzroku na odległe fragmenty obrazu oznaczają strategię globalnego przeszukiwania obszaru percepcyjnego (*global scanpath strategy*), która służy do wstępnego rozpoznania całości i umożliwia „poznawczą rekonstrukcję kompozycji obrazu” (Francuz 2013). Występuje ono zwłaszcza w przypadku scen zawierających nowe, niezrozumiałe poznawczo obiekty. Z kolei krótkie sakady występują podczas lokalnej analizy obszaru (*local scanpath strategy*) wymagającego dokładniejszej eksploracji. Mogą one wynikać z trudności w rozpoznaniu danego obszaru lub potrzeby ustalenia relacji obiektów.

2.5 Zastosowanie okulografii

Tak szczegółowe dane pozwalają prześledzić nawet bardzo skomplikowane procesy odbioru bodźców wizualnych. Dlatego też *eye-tracking* stosuje się między innymi do celów militarnych. W przypadku badań komercyjnych technologia ta wykorzystywana jest chętnie przez firmy marketingowe. Pomiary służą do sprawdzania zachowań konsumenckich, skuteczności reklamy i testów *user experience* (UX). Okulografia jest również użyteczna w badaniach ośrodków psychologii, neurologii, pedagogiki (w tym pedagogiki specjalnej) i innych nauk sprawdzających procesy kognitywne. Znajduje zastosowanie w badaniach różnego rodzaju dysfunkcji, na przykład autyzmu czy dysleksji. W przypadku badań akademickich okulografia może również posłużyć do odkrywania praw określających piękno (Zeki 1993, 1999, Ramachandran 2011), a także do sprawdzenia zależności między subiektywnym doświadczeniem sztuki, a procesami przetwarzania informacji w mózgu. Daje ona też możliwość sprawdzenia teorii widzenia opracowanych w przeszłości przez naukowców oraz artystów. Przemyśleniami na temat percepcji sztuki dzielili się m.in. Leonardo da Vinci, Władysław Strzemiński, Wassily Kandiński, Paul Cézanne czy Bridget Riley, a także teoretycy Heinrich Wölfflin i Ernst H. Gombrich. Współczesne narzędzia dają możliwość przetestowania ich tez (sprawdzenia chociażby koncepcji Strzemińskiego podjął się neurohistoryk sztuki Łukasz Kędziora). Badany był odbiór sztuki abstrakcyjnej (Brinkmann i in. 2014), uwaga wzrokowa w muzeum u dzieci (Walker i in. 2017), a także wpływ znajomości tytułu dzieła na jego odbiór (Bubić i in. 2016; Gerger 2015; Kapoula 2009; Mullennix 2018). Praktyczne zastosowanie badań przestrzeni muzealnej wykorzystano w 2010 roku w TATE Modern, gdy planowano odrestaurować XIX-wieczny obraz Johna Martina *Zniszczenie Pompei i Herculaneum* (Maisey i in. 2011). Aby ustalić sposób naprawy dzieła, przeprowadzono analizy porównawcze uwagi wzroku przy różnych formach rekonstrukcji cyfrowej. W ten sposób oceniano czy pęknięcie lub utrata fragmentu obrazu przykuje uwagę widza. Sposób, w jaki

badani przyglądali się różnym wizualizacjom końcowego efektu był uwzględniany przed podjęciem kosztownej i czasochłonnej pracy nad restauracją dzieła.

W Polsce badania w nurcie neuroestetyki prowadził między innymi Piotr Francuz, sprawdzając korelaty piękna (Francuz 2013). Badania pilotażowe zrealizował również Łukasz Kędziora, który bada zastosowanie okulografii w zakresie historii sztuki. Z jego obserwacji wynika, że pomiary i informacje o fragmentach dzieł, które przykuwają uwagę widzów mogą być przydatne chociażby przy aranżacji ekspozycji, tworzeniu opisów obrazów i katalogów wystaw, a nawet ustalaniu obramowania dzieł (Kędziora 2016). Wiele artykułów na temat neuroestetyki i neuropsychologii sztuki piszą także Piotr Markiewicz oraz Piotr Przybysz.

CZĘŚĆ DRUGA: O INSTYTUCJACH KULTURY I PUBLICZNOŚCI

III Teoretyczne i metodologiczne założenia badań empirycznych

1. Przedmiot i problematyka badań

Przedmiotem niniejszych badań jest odbiór sztuki współczesnej, zaś problematyka skupia się na recepcji sztuki współczesnej oraz na uwarunkowaniach tego procesu. Zaprezentowane w poprzednich rozdziałach rozważania nad sztuką nowoczesną stanowią niezbędny punkt wyjścia do realizacji badań. Należy jednak zaznaczyć, że socjolog nie jest w stanie zbadać wszystkich aspektów recepcji sztuki, np. ulotnych stanów emocjonalnych odbiorcy (Matuchniak-Krasuska 1988: 13). Próby te są podejmowane przez psychologów i neuronaukowców. Zgodnie z zaleceniami Ingardena narzędzia socjologiczne mogą ocenić mierzalne warunki przeżycia estetycznego, czyli elementy wpływające na percepcję. Przyjmuje się więc, że badacz może opisać elementy przedmiotowe, podmiotowe i sytuacyjne odbioru sztuki. Te pierwsze dotyczą samego dzieła i polegają na określeniu jego rodzaju, elementów składowych, cech formalnych czy techniki i jakości wykonania. Elementy podmiotowe percepcji dotyczą jednostki, która dzieło ogląda. Interesujące jest czy badani posiadają wiedzę na temat sztuki, czy zajmują się nią profesjonalnie, a także czy posiadają zdrowy wzrok, bez wad fizjologicznych narządu wzroku, które dyskwalifikowałyby z udziału w pomiarach biometrycznych. W badaniu wzięto również pod uwagę dyspozycję estetyczną, czyli wrażliwość na sztukę oraz emocje wywołane przez analizowane dzieła. Badanie elementów sytuacyjnych skupia się na warunkach i innych czynnikach wpływających na moment odbioru, jak biografia widza czy jego motywacja.

Percepcja sztuki jest zjawiskiem złożonym, w związku z tym wymaga wieloetapowego procesu badawczego i zastosowania różnych technik badawczych. Podejście interdyscyplinarne jest w tym wypadku niezbędne, a ujęcie socjologiczne wpisuje się w szerszą perspektywę teoretyczno-eksperymentalną nauk o percepcji. Uwzględniono zatem założenia nie tylko socjologii, ale i estetyki, psychologii percepcji oraz neuroestetyki. Rozszerzając perspektywę socjologiczno-estetyczną o fizjologiczne podstawy recepcji komunikatów wizualnych, badanie wpisuje się w trend kognitywizacji nauk humanistycznych.

Proces poszukiwań i ich zakres ukierunkowały pytania problemowe. Głównym problemem badawczym była charakterystyka recepcji sztuki współczesnej: jej formy i treści

oraz oddziaływania emocjonalnego na widza. W procesie tworzenia koncepcji badawczej podstawione zostały także pytania szczegółowe, precyzujące powyższe zagadnienie:

- a. Jak kompetencja artystyczna warunkuje odbiór sztuki?
- b. Jak dyspozycja estetyczna warunkuje odbiór sztuki?
- c. Czy zmienne społeczno-demograficzne warunkują odbiór sztuki?
- d. Czy obraz może zostać uznany za estetyczny i interesujący bez posiadania wiedzy o założeniach sztuki współczesnej?

Założenia hipotetyczne do powyższych problemów poddane weryfikacji podczas badań są następujące:

- a. Kompetencja artystyczna poszerza odbiór sztuki i pomaga umieścić dzieło w kontekście historii sztuki.
- b. Dyspozycja estetyczna pozwala odbiorcy postrzegać autoteliczne wartości dzieła.
- c. Dotychczasowe badania wykazywały wpływ zmiennych społeczno-demograficznych na recepcję sztuki. Wydaje się, że zależność ta zmniejszyła się w skutek postępującej w ostatnich latach demokratyzacji dostępu do sztuki.
- d. Brak wiedzy o koncepcjach sztuki współczesnej może ograniczać przeżycie estetyczne odbiorcy.

Kontakt z dziełem nie odbywa się jednak wyłącznie na poziomie intelektualnym czy emocjonalnym, ale także fizycznym. Znaczenie zmysłu wzroku zauważył angielski krytyk sztuki John Berger. Swoją książkę *Ways of Seeing* zaczyna słowami: „Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak” (Berger 1972: 7). Ten prosty fakt uzmysławia jak ważne jest postrzeganie, które stanowi pierwszą formę kontaktu z dziełem. Stąd też pojawia się pytanie o zależność między sposobem odbioru dzieła, a wzorem aktywności wzrokowej i jakie czynniki wpływają na aktywność wzrokową odbiorcy. Hipotezy postawione w tym kontekście to:

1. Osoby posiadające kompetencję artystyczną i dyspozycję estetyczną mają inny wzorzec aktywności wzrokowej i zwracają uwagę na inne elementy kompozycji.
2. Istnieje różnica aktywności wzrokowej u kobiet i u mężczyzn, która przekłada się na odbiór dzieła.

1.1 Aparatura pojęciowa

Poniżej przedstawione zostały najważniejsze pojęcia wykorzystywane podczas badań oraz ewentualne wskaźniki, które pozwalają zmierzyć natężenie danego zjawiska.

Recepcja sztuki – proces poznawczy zachodzący wskutek działania bodźców wizualnych pozwalających widzowi na interpretację dzieła sztuki. Wymaga zrozumienia sensu i interpretacji, opartej na pracy intelektualnej (Grad 1997: 45).

Percepcja sztuki – zmysłowy odbiór sztuki, oparty na narządach wzroku i słuchu.

Kompetencja artystyczna – określenie opracowane przez Pierre’a Bourdieu i rozumiane jako „znajomość zasad podziału uniwersum artystycznego i umiejętność ich zastosowania w praktyce” (Matuchniak-Krasuska 2010: 49). Poziom kompetencji mierzony jest testami wiedzy o sztuce.

Dyspozycja estetyczna – określenie opracowane przez Pierre’a Bourdieu i rozumiane jako „zdolność traktowania dzieła w kategorii autotelicznej” (Matuchniak-Krasuska 2010: 46). Poziom dyspozycji zbadany został testem mierzącym umiejętność dostrzeżenia wartości estetycznych dzieł plastycznych.

Aktywność kulturalna – to bezpośredni kontakt odbiorcy z wszelkimi wytworami kultury. Jej wskaźnikiem są deklaracje respondentów określających natężenie uczęszczania do różnego rodzaju instytucji kultury, zawarte w odpowiedziach na pytania kwestionariuszowe; zgodnie z instytucjonalnym kryterium uczestnictwa w kulturze artystycznej (Grad 1997: 53).

Instytucja kultury – to instytucja, w których prowadzona jest działalność kulturalna, a jej głównym celem to upowszechnianie kultury.

Układy kultury – koncepcja teoretyczna Antoniny Kłoskowskiej, w której rozróżniła trzy społeczne ramy wyznaczające charakter kontaktów między nadawcą i odbiorcą komunikacji symbolicznej: układ grup pierwotnych, układ instytucjonalny i układ mediów masowych. Bogusław Sułkowski rozwinął później tą koncepcję dodając jeszcze dodatkowe obszary: stowarzyszeń oraz cyberkultury.

Okole fizyczne – pojęcie zaproponowane przez Mieczysława Wallisa, opisujące elementy otoczenia fizycznego przedmiotu (dzieła), które współokreślają jego znaczenie. Mogą się one znajdować w niedalekiej odległości lub znajdować się w obszarze wyobrażonym (Wallis 1983).

Okole semantyczne – kolejne pojęcie Wallisa, dotyczące kontekstu, w którym dany znak (przedmiot) jest rozpatrywany.

2. Miejsce realizacji i dobór próby

Do konstrukcji próby badawczej zastosowano dobór warstwowy: zarówno wobec publiczności jak i zestawu dzieł sztuki. Pomiary zostały zrealizowane w dwóch instytucjach prezentujących sztukę współczesną: w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie oraz w Muzeum Sztuki ms² w Łodzi. Obie są jednymi z największych i najważniejszych w kraju, mogąc pochwalić się niezwykle długą i bogatą historią (która zostanie zarysowana w następnych rozdziałach). Ich misją jest popularyzacja sztuki współczesnej, organizacja wystaw prezentujących dzieła wybitnych artystów polskich i zagranicznych z XX i XXI wieku. Najpierw wybrano wystawy prezentowane w czasie przeznaczonym na badania, a potem konkretne dzieła sztuki, będące przedmiotem rozmów z respondentami.

W 2021 roku w Warszawie otwarto wystawę *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca*, skupiającą się na przeglądzie dzieł przestrzennych, rzeźb, instalacji i wszelkich prac wchodzących w interakcje z otoczeniem. Prezentowana kolekcja stanowiła antologię polskiej rzeźby, poczynając od XIX-wiecznych odlanych z brązu *Kobiet brzemiennych* Xawerego Dunikowskiego, aż po najnowsze prace powstałe specjalnie na wystawę w 2020 roku. W Łodzi zaś kilka miesięcy później tego roku otwarto wystawę stałą *Atlas nowoczesności*, która przekrojowo prezentowała najnowsze trendy i kierunki sztuki współczesnej. Sam dobór prac podyktowany był kilkoma czynnikami, które jeszcze bardziej zawężyły możliwość wyboru. W obu instytucjach obejrzeć można prace powstałe w XX i XXI wieku, tworzone przez ponad 120 lat, nic więc dziwnego, że ich „nowoczesność” jest zróżnicowana. W każdej kolekcji (złożonej łącznie z kilkuset dzieł) niezbędny był dobór konkretnych przykładów sztuki nowoczesnej. Prowadząc badania funkcjonalne należy być świadomym socjogenetycznego kontekstu sztuki. W związku z tym wybranych zostało po kilka prac powstałych w Polsce w ciągu ostatnich 30 lat. Kolejnym kryterium doboru były cechy samego dzieła sztuki: jego treść powinna posiadać potencjał wzbudzania emocji i prowokować do dyskusji. Oprócz selekcji, zastosowano również procedurę odrzucenia: wykluczone zostały prace nieposiadające rozbudowanej sfery ikonologicznej oraz dzieła ogólnie uznawane, rozpoznawalne, których interpretacja może być znana odbiorcom choć trochę interesującym się sztuką, wyuczona lub wyłożona wcześniej przez teksty kuratorskie. Następnym istotnym czynnikiem selekcji/odrzucenia była forma dzieła oraz tworzywo artystyczne. W zbiorze znalazły się filcowa postać, semi-abstrakcyjna płaskorzeźba z plasteliny, twarz rzeźbiona w drewnie, wycięta w płycie dziura, instalacja z

gotowych przedmiotów (*ready-made*), konceptualna fotografia, plastikowa figura, relief z zaprawy kredowej, a także dwa obrazy - olejny i akrylowy. Tak szeroka gama materiałów zapewniała różnorodność bodźców wzrokowych. Ze względów organizacyjnych ważne było również, aby dzieła były rozmieszczone w miarę bliskiej odległości od siebie lub przynajmniej na tym samym piętrze rozległych gmachów muzeów. To znacznie ułatwiało przebieg badań i zapewniało sprawne przechodzenie z respondentem od jednego eksponatu do kolejnego. Wybór musiał być jednak dodatkowo zawężony przez wymogi i ograniczenia okulografii. Wcześniejsze próby i badania pilotażowe wykazały, że w przypadku obiektów przestrzennych bryła musi być zwarta, nie transparentna, ani nie ażurowa. Możliwość obejścia instalacji może być dodatkowym utrudnieniem przy opracowaniu wyników pomiarów, stąd też przed każdym dziełem zaznaczono taśmą miejsce, z którego powinno się oglądać dany obiekt. Przy tak wielu parametrach doboru bodźca wybór okazał się dość trudny i ograniczony, jednak bogata kolekcja obu instytucji pozwoliła w rezultacie wybrać ostatecznie kilka prac, opisanych dokładniej w kolejnych rozdziałach:

Galeria Zachęta w Warszawie

Franciszka 2021 Anety Grzeszykowskiej, 2015 r.

Studium aktu Katarzyny Kozyry, 1991 r.

Mój prezydent Pawła Althamera, 2018 r.

Hommage à Bruce Lee Oskara Dawickiego, 2003 r.

Giro d'Italia Cezarego Bodzianowskiego, 2007 r.

Wodnik, fotografia instalacji Joanny Rajokowskiej, 2009 r.

MS² w Łodzi

Las Vegas Roberta Rumasa, 2000 r.

Witold Gombrowicz Włodzimierza Pawlaka, 1986 r.

Boga nie ma Konrada Smoleńskiego, 2009 r.

Bez tytułu Magdaleny Moskwy, 2005 r.

AIDS Karola Radziszewskiego, 2014 r.

Badaną zbiorowość można podzielić na dwie grupy: warszawską i łódzką. W Zachęcie znaleźli się widzowie aktywni kulturalnie oraz osoby profesjonalnie zajmujące się sztuką i teorią sztuki. Do ms² zaproszono z kolei odbiorców mających jedynie sporadyczny kontakt z instytucjami kultury (publiczność potencjalną). Zainteresowanie sztuki współczesnej nie jest powszechne, dlatego celowy dobór próby wydaje się uzasadniony. Do rekrutacji uczestników zastosowano metodę kuli śnieżnej, wykorzystującej pośrednictwo innych uczestników. Z tego względu struktura próby nie odzwierciedla rozkładu populacji (ani łódzkiej, ani warszawskiej), nie zachodzi konieczność stosowania testów statystycznych, tworzenia uogólnień na populację generalną i sprawdzania istotności związku pomiędzy zmiennymi. Niemniej jednak, rozkład próby był monitorowany według podstawowych zmiennych społeczno-demograficznych, jak płeć, wiek i wykształcenie. Z tego względu, struktura próby badawczej została zestawiona ze strukturą populacji w badanych miastach. Niezbędne do porównania dane zaczerpnięto z Banku Danych Lokalnych. Z zestawienia populacji pod względem płci i miejsca zamieszkania w badanych miastach z 2019 roku wynika, że w obu miejscach 54% mieszkańców to kobiety, a 46% to mężczyźni (Tab. 1). Ostatecznie w Warszawie do badań przystąpiło 17 mężczyzn i 18 kobiet, co mniej więcej przekłada się na rozkład populacji w Warszawie, zaś w Łodzi w badaniach wzięło udział 26 osób, w tym 12 mężczyzn i 14 kobiet, co z kolei pokrywa się z rozkładem populacji w Łodzi.

Liczba mieszkańców w poszczególnych miastach					
2019	ogółem	mężczyźni	%	kobiety	%
Łódź	679 941	309 954	46%	309 954	54%
Warszawa	1 790 658	824 339	46%	966 319	54%

Tab. 1. Liczba mieszkańców Łodzi i Warszawy – Bank Danych Lokalnych

Ograniczenia wynikające z pandemii i zamknięcie instytucji kulturalnych okazały się do pewnego stopnia czynnikami utrudniającymi realizację badań na większą skalę z wiernym uwzględnieniem analogii rozkładu wieku. Niemniej jednak, zgodnie ze strukturą wiekową populacji Warszawy, najliczniejszą grupą przebadaną w Galerii Zachęta były osoby w wieku 30-39 lat, a w drugiej kolejności w przedziale 40-49. W Muzeum Sztuki w Łodzi przebadano zaś grupę, w której przeważały osoby po 50 roku życia, co odpowiadało rozkładowi ludności tego miasta (Tab. 2).

wiek	miejsce	
	Zachęta	ms2
20-29	4	5
30-39	19	7
40-49	8	2
50-59	2	9
60-69	2	3

Tab. 2. Rozkład próby pod względem wieku badaniach w Warszawie i w Łodzi

Ponieważ z oferty kulturalnej najczęściej korzystają osoby z wyższym wykształceniem (GUS 2020), w obu miastach dominującą grupą były osoby, które ukończyły studia – w Warszawie było to 30 osób, a w Łodzi 19 (Tab. 3).

wykształcenie	miejsce	
	Zachęta	ms2
zawodowe	0	1
średnie	5	6
wyższe	30	19

Tab. 3. Rozkład próby pod względem wykształcenia w badaniach w Warszawie i Łodzi

Zdecydowana większość badanych posiadała również pracę, ale do badań zgłosiło się także czterech studentów, dwóch bezrobotnych i trzy osoby na emeryturze (Tab. 4).

status	miejsce	
	Zachęta	ms2
zatrudniony	32	20
bezrobotny	1	1
student	2	2
emeryt	0	3

Tab. 4. Rozkład próby pod względem zatrudnienia

Organizacja badań publiczności wymagała także kontaktu z kuratorami i dlatego przeprowadzono jeden wywiad z autorką wystawy *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca*, która przedstawiła swoje spojrzenie na pole sztuki jako mediatorka w procesie komunikacji artystycznej. Analiza wypowiedzi widzów stała się również bodźcem do rozmowy z trzema artystkami, które dostarczyły odautorskich interpretacji dzieł wykorzystanych do badań. Wywiady z tak ciekawymi respondentami zapewniają nowe spojrzenie na dzieła i reakcje

publiczności. Mogą stanowić załączek do eksploracji kolejnych obszarów badawczych, które w przypadku powyższych badań wykraczają jednak poza ich zasięg.

3. Metody i techniki badań

W omawianym eksperymencie wykorzystano kilka metod i technik badawczych: ankiety; wywiady; testy; pomiary okulograficzne, posługując się różnymi narzędziami. Wyniki badań własnych zostały skonfrontowane z analizami procesu odbioru sztuki z innych badań socjologicznych (min. Antoniny Kłoskowskiej, Bogusława Sułowskiego, Anny Matuchniak-Krasuskiej, Michała Cebuli) oraz licznymi pomiarami wykorzystującymi technologię *eye-trackingu*. Dane pozwoliły poszerzyć wiedzę na temat odbioru i przeżycia estetycznego oraz skonfrontować wstępne założenia teoretyczne i metodologiczne z istniejącymi teoriami i obserwacjami.

3.1 Pomiar okulograficzny

W pierwszej kolejności badani byli poddawani pomiarom okulograficznym, które rejestrowały percepcję dzieła na poziomie fizjologicznym. Nagranie śledziło punkt widzenia odbiorcy (*point of view*), które pozwoliło ocenić sposób patrzenia i przemieszczania się, zachowanie jednostki, na co zwracano uwagę, a co ignorowano, ile czasu poświęcano na obejrzenie pracy, a ile na przeczytanie tabliczki informacyjnej. Docelowo pomiar pomógł dostrzec prawidłowości w poruszaniu się w przestrzeni wystawienniczej. Ponadto rejestracja ruchu gałek ocznych dostarczyła wskaźników strategii oglądania dzieł, które są źródłem przeżycia estetycznego. Nagrania rejestrowały fiksacje, kierunki spojrzeń, ich kolejność oraz obszary zainteresowania (AOI – *area of interest*). Okulografia służy również do obliczania sakad, ich amplitudy, długości ścieżki, jej trwania, prędkości i ilości sakad powrotnych. Ze względu jednak na charakter badań mobilnych i konieczność ręcznego nanoszenia niektórych danych, parametry te nie zostały wykorzystane, co zostanie uzasadnione w dalszej części rozdziału. Wyniki ilościowe obliczono w wyniku analizy wariancji, zaś badania okulograficzne zilustrowano za pomocą ścieżek spojrzeń oraz map cieplnych. Badania pilotażowe potwierdziły hipotezę, że choć okulografia jest efektywnym narzędziem pomiaru percepcji sztuki, jest niewystarczająca do pogłębionej analizy jakościowej procesu odbioru sztuki. Z tego względu niezbędne było przeprowadzenie z widzami wywiadów.

3.2 Wywiady swobodne z odbiorcami

Po obejrzeniu wystawy badani przechodzili do sali, w której przeprowadzane były wywiady. Rozmowa stanowiła świadectwo ich odbioru i dopełnienie danych uzyskanych za

pomocą *eye-trackerów*. Wywiad swobodny ze standaryzowaną listą poszukiwanych informacji miał na celu zidentyfikowanie ich reakcji. Sprawdzone zostały wszystkie składniki procesu odbioru: spostrzeżenia zmysłowe, przeżycia estetyczne, interpretacje i oceny dzieł. Technika badawcza została wybrana ze względu na złożony i trudno uchwytany temat rozmowy. W przypadku kwestionariusza rozmowa nabrałaby zbyt sformalizowanego charakteru, co mogłoby wpłynąć na rzetelność uzyskanych informacji (Przybyłowska, 1978). Ponadto drukowany formularz może niekorzystnie oddziaływać na atmosferę rozmowy i pozbawić jej swobodnego charakteru. Ten rodzaj wywiadu pozwala dowolnie sformułować pytania, zmieniać ich treść, formę i kolejność, dostosowując je do każdego respondenta z osobna. W toku wywiadu można ocenić, czy uzyskało się poszukiwaną informację i czy należy jeszcze o coś dopytać, aby uzyskać pełen obraz omawianego zjawiska. Elastyczność formuły nie wyklucza jednocześnie odpowiedniego stopnia standaryzacji informacji, zapewniającego możliwość opracowania rezultatów dla wszystkich respondentów. Wywiad swobodny ze standaryzowaną listą poszukiwanych informacji okazał się więc dostosowany do wielowymiarowego problemu, nie zaważył na rzetelności uzyskanych informacji i dostarczył wyników, które mogą zostać poddane analizie zbiorczej, a tym samym odpowiadał potrzebom badawczym. Choć rozmowy były dostosowywane do każdego rozmówcy, to zgodnie z wymogami zastosowanej techniki badawczej, wykorzystano listę dyspozycji, które pojawiały się w przypadku każdego wywiadu:

1. Które z obejrzanych dzieł podobało się najbardziej? Dlaczego?
2. Które z obejrzanych dzieł podobało się najmniej? Dlaczego?
3. Czy któreś z obejrzanych dzieł można zawiesić w swoim mieszkaniu?
4. Które z obejrzanych dzieł wywołało szczególne emocje (poruszyło, zachwyciło, oburzyło, zezłościło)? Dlaczego?
5. Co przedstawiają wskazane prace? (prośba o interpretację każdego z dzieł)

Powyższe zagadnienia miały na celu określić preferencje estetyczne widza i przeżyte emocje. Odpowiednio prowadzona rozmowa stawała się również impulsem do przemyśleń i analiz, które nie pojawiały się od razu u odbiorców podczas oglądania. Zadane pytania prowokowały do głębszej refleksji, co wyrażano w stwierdzeniach typu „Teraz jak o tym myślę to...”, „Tak jak o tym rozmawiamy, to...”. Zadaniem badaczki, w myśli Gadamera, było „umiejętne stawianie pytań, aby odtworzyć sposób myślenia o dziele i interpretację widza, aby opisać jego strategie odczytywania i nadawania sensu jak i kryteria wartościowania, oceny dzieła” (Zimnica 1996). Interpretacja dzieł odzwierciedlała sposób rozumienia pracy i sprawdzała sposób

przewodzenia analizy. Rozmowa przebiegała według różnych scenariuszy, w zależności od respondenta. Zazwyczaj interpretacja dzieł płynnie przeplatała się z uzasadnieniem wyboru określonej pracy jako preferowanej lub najmniej interesującej. Czasem dyskusja poszerzała się o stosunek badanego do ogólnie pojmowanej sztuki współczesnej, jej roli i estetyce. Przy opracowywaniu danych interpretacje podzielono na semantyczną, formalną i emocjonalną, by sprawdzić poziom konkretyzacji dzieła.

Już podczas pierwszej rozmowy pojawiła się potrzeba wykorzystania reprodukcji obejrzanych uprzednio dzieł. Materiał wizualny służył do wsparcia wadliwej pamięci, szybkiej analizy i oceny przekrojowej wszystkich prac oraz zwerbalizowania własnych ocen. Dlatego badaczka zdecydowała się na wywiad z użyciem reprodukcji na tablecie. Fotografie eksponatów wykonane zostały z tych samych miejsc, z których badani oglądali dzieła, w tych samych warunkach i w tym samym oświetleniu. Zdjęcia miały dobrą jakość i były pokazywane na ekranie dotykowym. Rozmówcy mogli je dowolnie przeglądać, powiększać i przesuwac. Fotografie obejrzanych przed chwilą prac okazały się dużym wsparciem podczas rozmowy. Umożliwiały swobodne zadawanie pytań o konkretne elementy, poprzez wskazanie ich na fotografii. Badani mogli z kolei szczegółowo przypomnieć sobie oglądane dzieła oraz odtworzyć przemyślenia i doznania, jakie mieli stojąc wcześniej przed dziełem. Ponadto fotografie pozwalały dodatkowo przyjrzeć się konkretnym elementom i głębiej zastanowić nad poruszonymi kwestiami. Dodatkowo, opcja zestawienia wszystkich zdjęć na jednym ekranie pozwoliło na porównywanie dzieł i płynne przechodzenie z jednego dzieła do drugiego. Fotografie wspierały zatem widzów w werbalizacji doznań wizualnych, a także pomagały poruszyć tematy abstrakcyjne i wywołane przez nie emocje, co okazało się bardzo ważne w przypadku badań nad percepcją sztuki. Co więcej, wykorzystanie zdjęć wyświetlanych na monitorze dodatkowo uatrakcyjniało wywiad i utrzymywało dynamikę rozmowy. Fotografie były wyraźnym bodźcem skupiającym uwagę rozmówców i motywowały do swobodnego wyrażania opinii, emocji i przemyśleń na temat obejrzanych prac, tym bardziej, że „zdjęcia pobudzają aktywność innych partii mózgu niż w przypadku operowania jedynie słowami, w związku z czym pojawia się możliwość uzyskania pełniejszego zakresu poszukiwanych informacji” (Harper 2002: Chomczyński 2017: 312). Poza tym dzielenie się jednym monitorem z badanymi tworzyło partnerską atmosferę, a dyskusja odbywała się w warunkach bardziej zbliżonych do naturalnej rozmowy, niż typowego wywiadu. Ta „równowaga” między badaczką, a respondentem stanowiła atut, pomagała „otworzyć się” rozmówcy, zredukować jego ewentualny stres i zmieszanie w przypadku analizy dzieł trudnych w odbiorze.

Jedyną kwestią, którą należało uwzględnić podczas wywiadu wspomaganego fotografią i nagrywanego na dyktafon jest to, że rozmówcy posiłkując się fotografią wskazywali konkretne obiekty, ale już ich nie nazywali i nie wypowiadali werbalnie o czym konkretnie mówią („Ta praca mi się podoba najbardziej”). Wywiad więc wymagał dużej uważności ze strony badaczki i dodawania na bieżąco, w sposób możliwie najbardziej naturalny, komentarza uzupełniającego informację, o której pracy jest mowa („Aha, ten obraz ze statkiem?”). W ten sposób, odsłuchując później nagranie, przedmiot rozmowy był łatwiej identyfikowalny.

Podsumowując, zastosowanie zdjęć w procesie badawczym okazało się efektywną metodą, dostarczającą dodatkowych danych, umożliwiając pogłębioną analizę. Można przypuszczać, że bez elementów wizualnych, stosując wywiad zrealizowany w sposób bardziej tradycyjny, rozmówcy mogliby mieć problem z odtworzeniem oglądanych prac i nie byłiby w stanie udzielić obszernych odpowiedzi.

3.3 Testy dyspozycji estetycznej

Dyspozycja estetyczna jest umiejętnością stosowania kryterium estetycznego wobec zjawisk artystycznych i naturalnych. Oznacza tym samym zdolność traktowania dzieła w kategorii autotelicznej. Zakłada się, że ta społecznie nabywana zdolność przekłada się na umiejętność odbioru dzieła nie tylko na poziomie treści, ale rozwija umiejętność dostrzeżenia warstwy formalnej dzieła. W naukach socjologicznych nie istnieją żadne wzorcowe testy sprawdzające dyspozycję estetyczną jednostek, więc konieczne było stworzenie własnego narzędzia badawczego. Jakość i adekwatność testu została skonsultowana z historyczką sztuki, posiadającą wieloletnie doświadczenie w roli edukatora i egzaminatora. Założono, że test ten nie powinien sprawdzać wiedzy na temat sztuk plastycznych, kierunków czy teorii. Zadania sprawdzały natomiast umiejętność rozpoznania cech formalnych dzieła, które wymagają nie tyle informacji nabytych w procesie nauczania, co raczej subiektywnego odczucia i dostrzeżenia autotelicznych wartości dzieła. Zaprojektowane narzędzie składało się z siedmiu pytań sformułowanych w formie tekstu do uzupełnienia treści. Do czterech zadań dołączono materiały ilustracyjne w postaci reprodukcji dzieł plastycznych. Oprócz miniatur rozplanowanych w teście, przygotowano oddzielne wydruki w powiększonym formacie tak, aby można było swobodnie przeglądać obrazy w lepszej jakości i w większym formacie. Pierwszym zadaniem badanych było przyporządkowanie podanych cechy kompozycji do kilku reprodukcji. Do każdej z nich należało przydzielić wskazane do wyboru właściwości charakteryzujące kolory: barwy ciepłe czy zimne, wąska czy szeroka gama kolorystyczna oraz akcent kolorystyczny. Obrazy zostały wybrane w taki sposób, aby posiadały wyrazistą i

definiowalną charakterystykę kolorystyczną. Wśród nich znalazł się autoportret Rembrandta z 1969 roku, abstrakcyjny obraz Jerzego Nowosielskiego *Wschód słońca*, *Święto Trąbek* Aleksandra Gierymskiego, *Murnau: ulica z bryczką* Kandinskiego oraz abstrakcję Joana Miró *Blue II*. Podobnym zadaniem było przyporządkowanie podanych cechy kompozycji opisujących układ struktury dzieła: dynamiczna, statyczna, wertykalna, horyzontalna, diagonalna, symetryczna, asymetryczna, rytmiczna, zamknięta, otwarta, centralna. Opisać należało w ten sposób obrazy: *Wiatrak w Wijk-bij-Duurstede* Jacoba van Ruisdaela, *Planty o świcie* Stanisława Wyspiańskiego, *Na łące* Władysława Podkowińskiego, *Miasto* Leona Chwistka, *Zdjęcie z krzyża* Petera Rubensa oraz bizantyjską mozaikę z bazyliki świętego Apolinarego w Rawennie, ukazującą pochód męczenników w układzie izokefalicznym. Trzecie zadanie odnosiło się do umiejętności wyczucia symetrii i rytmu. Badani mieli za zadanie narysować taki ciąg trójkątów i kwadratów, który utworzyłby układ symetryczny oraz układ rytmiczny. Ostatnie punktowane zadanie wymagało ułożenia kilku ilustracji w trzy grupy stylistyczne, a następnie uzasadnienie zaproponowanego podziału. Respondenci mieli stworzyć zbiory z: *Żywej martwej natury* i *Eucharystycznej martwej natury* Salvadora Dalí, *Martwej Natury z kawalkiem łosia* Francisco Goyi, *Patery z owocami i chlebem na stole* i *Kompozycji z czaszką* Pabla Picassa, *Martwej natury z papugą i granatem* nieznanego autora, *Martwej natury z dzbankiem kawy*, *Martwej natury z mlekiem* Alberta Ankera, *Gitary i klarnetu* George'a Braque'a i *Osobistych wartości* René Magritte'a. Wszystkie powyższe obrazy ukazywały martwą naturę złożoną z różnego rodzaju przedmiotów i produktów rozłożonych na stole, a zatem ten sam temat malarski. I nawet jeśli obrazy nie były zbyt znane, to jednak posiadały cechy dość charakterystyczne dla malarstwa kubistycznego, surrealistycznego oraz XIX-wiecznego realizmu. Nurty te wyraźnie różnią się między sobą stylistycznie, a poszczególne dzieła zostały dobrane tak, by nie budziły wątpliwości, co do ich cech wspólnych. Aby osiągnąć maksymalną punktację należało wskazać wspólne cechy dzieł (np. zaburzona perspektywa, rozbicie bryły, absurdalność zestawionych przedmiotów), oraz uzasadnić swoją decyzję. Spójne i logiczne wyjaśnienie utworzonych zestawów było świadectwem właściwego wyczucia cech obrazów wykorzystanych w tym zadaniu. Za powyższe cztery pierwsze zadania przydzielana była punktacja. Za wszystkie prawidłowo wpisane rozwiązania można było otrzymać łącznie 20 punktów. Rozwiązanie testu na poziomie 50% zdefiniowano jako niski lub znikomy poziom dyspozycji. Wyższe wyniki, aż do 89%, oznaczały poziom średni. Aby osiągnąć wysoki poziom dyspozycji należało otrzymać co najmniej 90% punktów (Tab. 5). Test jest załącznikiem umieszczonym w aneksie pracy.

punktacja	poziom dyspozycji
18-20 pkt.	wysoki poziom
11-17 pkt.	średni poziom
0-10 pkt.	niski poziom

Tab. 5. Rozkład punktacji i poziomu dyspozycji estetycznej

Pozostałe trzy pytania sprawdzały opinie i preferencje respondenta, więc nie podlegały punktacji. Proszono o wypisanie ulubionych artystów oraz kierunków sztuk plastycznych, co miało przetestować zakres zainteresowań respondenta. Celem pytania było również sprawdzenie, czy jeśli badany nie jest znawcą sztuki, to może mimo wszystko potrafi zidentyfikować pewien typ sztuki, który mu odpowiada. Ostatnie niepunktowane zadanie nie wymagało nawet znajomości nurtów czy nazwisk twórców. Należało jedynie uszeregować kobiece portrety wedle własnych preferencji od najciekawszego po najmniej interesującego. Cztery dzieła prezentowały zupełnie odmienną stylistykę i były to: *Portret młodej kobiety* Sandro Boticellego, *Portret zamyślanej dziewczyny* Auguste’a Renoir’a, *Portret Lunii Czechowskiej* Amedeo Modiglianiego oraz minimalistyczny i zgeometryzowany portret nieznanego autora. Proponowana kolejność odzwierciedlała preferencję estetyczną między przedstawieniem tradycyjnym (reprezentowanym przez renesans i impresjonizm), a bardziej nowoczesnym i modernistycznym.

3.4 Testy kompetencji artystycznej

Kompetencją artystyczną określa się „znajomość zasad podziału uniwersum artystycznego i umiejętność ich zastosowania w praktyce” (Matuchniak-Krasuska 2010: 49). Jest to więc wiedza o sztuce i umiejętność zaaplikowania jej wobec konkretnego komunikatu artystycznego. Ponieważ dzieła wymagają dekodowania ich znaczeń i historycznie ukształtowanych kodów, czytelność dzieła sztuki determinowana jest poziomem kompetencji odbiorcy. Celem testu kompetencji było więc sprawdzenie poziomu wiedzy w zakresie sztuk plastycznych i umiejętności rozpoznawania dzieł plastycznych wpisanych do kanonu historii sztuki. Również w tym wypadku nie istnieją testy, zalecane do pomiaru kompetencji artystycznej – dlatego zdecydowano się stworzyć autorski test.

Narzędzie składało się z 10 zadań wymagających uzupełnienia treści. Dołączono do nich materiał ilustracyjny w postaci kolorowych reprodukcji dzieł sztuk plastycznych, które badany miał rozpoznać lub opisać. Za wszystkie prawidłowo rozwiązane zadania respondent mógł uzyskać maksymalnie 64 punkty. Wynik poniżej 50% punktacji klasyfikował respondenta

jako laika. Uzyskanie od 33 do 53 punktów wyznaczało średni poziom kompetencji, a dopiero od 54 punktów – wysoki (Tab. 6).

punktacja	poziom kompetencji
54-64 pkt.	wysoki poziom
33-53 pkt.	średni poziom
0-32 pkt.	niski poziom

Tab. 6. Rozkład punktacji i poziomu kompetencji artystycznej

Zadania były zróżnicowane, wymagały wiedzy przekrojowej, a ich trudność stopniowo narastała. W odpowiedzi na pierwsze łatwe zalecenie należało podać nazwiska kilku artystów polskich oraz tych reprezentujących sztukę obcą. Założono, że nawet osoba nieinteresująca się sztuką jest w stanie wymienić kilku znanych twórców, którzy weszli w obieg kultury popularnej (choćby poprzez ogólnodostępne t-shirty, skarpetki i kubki z reprodukcjami Klimta, van Gogha i in.). Kolejne pytanie mogło być postrzegane jako trudniejsze, bo odnosiło się do współczesnych polskich artystów i sprawdzało wiedzę na temat obecnie działających twórców w naszym kraju. Respondenci mieli również za zadanie uporządkować kilku znanych dzieł w kolejności chronologicznej, co miało sprawdzać znajomość występujących po sobie stylów sztuki. Dla ułatwienia, nie było konieczności nazwania ich, a jedynie nadania im numeracji od najstarszego do najnowszego, a ponadto wybrane prace reprezentowały odległe stylistycznie kierunki. Należało uszeregować: *Wenus z lustrem* Petera Rubensa, *Mężczyznę w meloniku* René Magritte’a, *Marylin Monroe* Andiego Warhola, *Szkołę Ateńską* Rafaela Santi oraz obraz Eugène’a Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady*. Kolejne zadanie polegało na określeniu tytułów, autorów i epoki lub stylu, który reprezentował dany twórca z europejskiego kanonu kulturowego. Należało zidentyfikować fragment fresku Michała Anioła ukazujący stworzenie Adama, *Narodziny Wenus* Sandro Botticellego, *Ostatnią wieczerzę* oraz *Damę z gronostajem* Leonarda da Vinci, *Pocałunek* Gustava Klimta, *Impresję, wschód słońca* Claude’a Moneta, a także *Autoportret w zielonym Bugatti* Tamary Łempickiej. Poproszono również o wypisanie malarzy reprezentujących romantyzm, impresjonizm, kubizm i dadaizm, żeby sprawdzić znajomość podstawowych epok i kierunków. Kolejne pytanie polegało na przypisaniu nazw nurtów, które reprezentują podani artyści. Również w tym wypadku wybrano nazwiska o międzynarodowej randze, jak Jackson Pollock, Henri Matisse, August Renoir, Wassily Kandinsky, Rembrandt van Rijn, Francisco Goya. Ostatnie trzy pytania były najtrudniejsze, nie wymagały identyfikacji dzieł, a raczej sprawdzały umiejętność zastosowania wiedzy odnoszącej się do stylów oraz motywów malarskich: opisanie podstawowych cech

impresjonizmu i sztuki abstrakcyjnej, podania nazwisk portrecistów. Test ten również został włączony do aneksu pracy.

Kolejność wszystkich działań i przekazywanych respondentom narzędzi była podyktowana stopniem trudności i ściśle zaprojektowana. Spotkanie z respondentem zaczynało się pomiarem okulograficznym, który wzbudzał wiele emocji, ożywiał i pozytywnie nastawiał badanych. Następnie prowadzona była rozmowa na temat obejrzanych prac, zaś dopiero na końcu proszono o wypełnianie kwestionariuszy i testów. Test z wiedzy przeprowadzany był jako ostatni, aby nie onieśmielać i nie zniechęcać tych, którzy mogą nie znać właściwych odpowiedzi. Widoczne było poczucie zakłopotania, czasem wyrażane werbalnie, choć badanie było anonimowe. Najbardziej speszeni wydawali się absolwenci uczelni artystycznych, którzy zadeklarowali nawet konieczność powtórzenia sobie podstawowej wiedzy z historii sztuki lub sprawdzali odpowiedzi zaraz po oddaniu testu. Poczucie nieadekwatności kulturalnej jest typowe dla inteligentów, ponieważ wyniki testu mogą wykazać, że ich wiedza o sztuce jest zaawansowana jedynie na poziomie deklaratywnym.

3.5 Dane społeczno-demograficzne i aktywność kulturalna

Z uwagi na społeczne uwarunkowania odbioru sztuki, w badaniu percepcji sztuki uwzględnia się cechy społeczno-demograficzne jako zmienne determinujące. Rozkład próby został już przedstawiony wcześniej w tym rozdziale. Równie istotna jest deklarowana aktywność kulturalna, która przekłada się na doświadczenie w odbiorze dzieł i sposób ich interpretacji. O poziomie aktywności kulturalnej respondentów świadczy częstotliwość korzystania z oferty poszczególnych placówek kultury oraz udział w wydarzeniach. Respondenci odpowiadali na pytanie: „Jak często korzysta Pan/Pani z oferty poniższych placówek kultury?”, mając do wyboru: kino, teatr, filharmonia, opera, galeria sztuki, muzeum, wydarzenia plenerowe, koncerty, festiwale, inne ośrodki. Każda odpowiedź, w zależności od częstotliwości była odpowiednio punktowana. Maksymalnie można było otrzymać 60 punktów (Tab. 7).

punktacja aktywności kulturalnej	
kilka razy w miesiącu	6
raz na miesiąc	5
raz na 3 miesiące	4
raz na pół roku	3
raz do roku	2
raz na parę lat	1
nigdy	0

Tab. 7. Punktacja przyznawana w pytaniach dotyczących częstotliwości korzystania z oferty kulturalnej

Na podstawie wartości powyższego indeksu przyporządkowano respondentów do trzech grup reprezentujących trzy poziomy aktywności kulturalnej: niski, średni, wysoki (Tab. 8).

punktacja	poziom aktywności
0-19	niski
20-39	średni
40-60	wysoki

Tab. 8. Rozkład punktacji i poziomu ogólnej aktywności kulturalnej

Następnie, poza ogólnym wskaźnikiem aktywności kulturalnej, wyodrębniono dwie dodatkowe zmienne obrazujące aktywność w dwóch obszarach: kulturze popularnej oraz wysokiej. Do grupy instytucji oraz wydarzeń reprezentujących kulturę masową zaklasyfikowano: koncerty, festiwale, wydarzenia plenerowe, kino oraz inne ośrodki, takie jak np. domy kultury, Centrum Nauki Kopernik itd. Wśród ośrodków kultury wysokiej znalazły się natomiast: teatr, filharmonia, opera, galeria sztuki oraz muzeum. Wskaźniki dla obu grup wyznaczono w ten sam sposób, co wartości wskaźnika ogólnego (suma punktów przyznanych za poszczególne odpowiedzi), a następnie na ich podstawie przeprowadzono klasyfikację respondentów do trzech grup reprezentujących trzy poziomy aktywności kulturalnej w obszarze kultury popularnej oraz wysokiej. Maksymalnie w ramach każdego ze wskaźników respondenci mogli zdobyć 30 punktów, w związku z tym klasyfikację przeprowadzono według zasady przedstawionej w tabeli poniżej (Tab. 9).

punktacja	poziom aktywności
0-9	niski
10-19	średni
20-30	wysoki

Tab. 9. Trzy poziomy aktywności kulturalnej w obszarze kultury popularnej oraz wysokiej

3.6 Wywiad swobodny z kuratorką wystawy i artystkami

Istotnym elementem schematu komunikowania jest rola kuratora wspomagającego proces komunikacji i wprowadzającego dzieło w obieg sztuki. Wywiad swobodny z kuratorką przedstawił jej własną interpretację badanych dzieł, wyjaśnił jej dobór prezentowanych na wystawie prac i opisał postrzeganie własnej roli w procesie komunikatu artystycznego.

Aby sprawdzić intencje wybranych artystów dzieł, zostały również przeprowadzone wywiady swobodne, w których dyspozycje określają odautorską interpretację dzieła, zamysł twórczy, oczekiwania wobec odbiorców, zakładany model idealny odbiorcy, umiejscowienie w polu sztuki czy postrzeganie w nim roli krytyków i kuratorów. Na rozmowę zgodziły się trzy artystki: Katarzyna Kozyra, Magdalena Moskwa oraz Joanna Rajkowska.

W opracowaniu wyników została wykorzystana tylko niewielka część uzyskanych informacji, ponieważ przekraczają one ramy powyższego badania i mogą stanowić oddzielny obszar badawczy.

4. Organizacja i przebieg badań

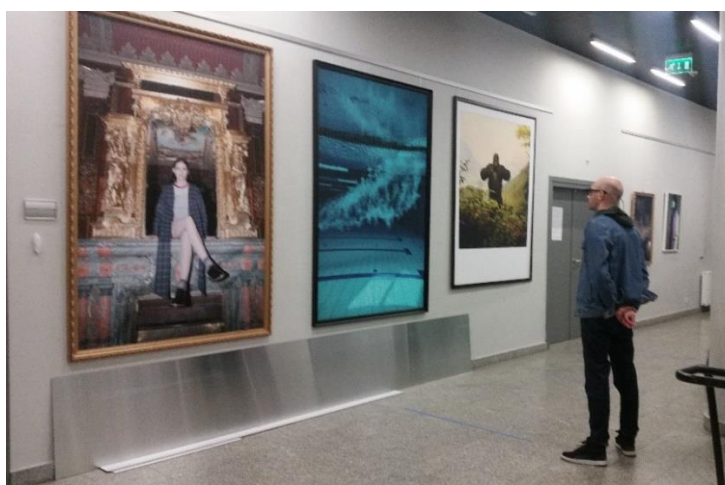
Badania recepcji wymagają zastosowania odpowiednich technik badawczych, które pozwolą najwierniej odzwierciedlić trudno uchwytne proces odbioru dzieła. Jedną z nich jest okulografia, która stanowi nowoczesną metodę pomiaru widzenia na poziomie fizjologicznym. Urządzenia i oprogramowanie niezbędne do przeprowadzenia badań dostępne były dzięki Pracowni Percepcji i Badań Odbiorców funkcjonującej w multimedialnym Laboratorium Narracji Wizualnych w łódzkiej Szkole Filmowej. Nowo otwarta pracownia oferowała specjalistyczne szkolenia z wykorzystania sprzętu i obróbki danych. Łącznie zrealizowano kilka wielogodzinnych warsztatów i wykładów. Wszystkie spotkania zostały nagrane, dzięki czemu badaczka mogła dowolnie i wielokrotnie odtwarzać materiały i w rezultacie stworzyć dokument opisujący procedurę wykorzystania specjalistycznego sprzętu. Ze względu na skomplikowane czynności, niezbędna była realizacja badań pilotażowych. Ich celem było przede wszystkim sprawdzenie obsługi sprzętu specjalistycznego, jego funkcjonalności oraz

logistyki koniecznej do przeprowadzenia badań w terenie. W dalszej perspektywie otrzymane dane posłużyły do przeszkolenia się w oprogramowaniu do obróbki danych.

4.1 Przygotowania – badania pilotażowe

Pierwsze badanie pilotażowe zostało zrealizowane 25 października 2020 roku. W tym celu wykorzystano prace z wystawy Ko#Lekcje otwartą w ramach Międzynarodowego Festiwalu Fotografii Fotofestiwal, przygotowywaną przez pracowników Uniwersytetu Łódzkiego, Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi oraz Łódzkiej Szkoły Filmowej. Do badania zaproszonych zostało kilka osób, które do tej pory nie oglądały wystawy, a do pomiarów wykorzystano mobilny *eye-tracker Pupil Labs Invisible*. Okulary posiadały obuoczne śledzenie o częstotliwości próbkowania 200Hz, kamerę o rozdzielczości 1088 x 1080px, 82° x 82° o częstotliwości 30Hz, a także żyroskop i akcelerometr. Dane zbierane były przez podłączony kablem telefon z aplikacją *Invisible Companion*. Uczestnicy musieli więc nałożyć okulary, a telefon umieścić w kieszeni lub torebce.

Wykorzystując zdobyty materiał, zrealizowano wkrótce szkolenie, które prezentowało możliwości oprogramowania do edycji danych zaczerpniętych z mobilnych okularów. Uzyskane w ten sposób informacje pozwoliły zweryfikować ich użyteczność. Liczba nieświadomie popełnionych błędów zaważyła jednak na niewielkiej użyteczności otrzymanych materiałów i decyzji o powtórzeniu badań, które zrealizowano w grudniu 2020 roku. Do badań zostały wybrane trzy wielkoformatowe fotografie zawieszone w dużym i jasno oświetlonym pomieszczeniu (il. 16). Kolejne problemy techniczne uczuliły badaczkę na złożoność wykonania pomiarów.



il. 16. Badania pilotażowe w poprawionych warunkach.

Ostatnia próba wykorzystania *eye-trackerów* odbyła się w marcu 2021 roku na wystawie *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca* w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta. Ekspozycja objęła kilka sal, jednak do celów badawczych wykorzystano tylko jedną, aby móc porównać wyniki dwóch badanych osób oglądających dokładnie te same eksponaty. Wybór sali podyktowany był odpowiednim stopniem oświetlenia przestrzeni. Poprzednie doświadczenia wskazały, że jest to istotny warunek zapewniający właściwą jakość nagrania. Wybrano więc salę *Dom/pracownia*, która oferowała różnego rodzaju eksponaty: rzeźby przestrzenne, instalacje, fotografie oraz eksponaty wieszane na ścianie. W ten sposób możliwe było sprawdzenie percepcji zróżnicowanych form artystycznych. Ostatecznie próba okazała się bardzo efektywna i na tyle inspirująca, że zdecydowano się na realizację właściwych badań na warszawskiej wystawie.

4.2 Miejsce i czas badania

Na przebieg badania i jakość wyników wpływ mają elementy techniczne, przestrzeń, oświetlenie, aranżacja przestrzeni; istotne są też jak najbardziej naturalne warunki oglądania dzieł. W pierwotnej koncepcji badania miały odbyć się w zaaranżowanej w tym celu galerii, w której zawieszane miały być reprodukcje obrazów i grafik. Jednak oglądanie kopii nie jest tym samym, co podziwianie oryginałów prac. Intuicyjnie można stwierdzić, że obejrzenie reprodukcji dzieła nie będzie tym samym, co oglądanie go w wersji oryginalnej, z jego przestrzennością i fakturą. Potwierdzają to też badania, w których stwierdzono, że bezpośredni kontakt ze sztuką jest w tym wypadku bardziej angażujący emocjonalnie i poznawczo (Brieber i in. 2015). Badani są bardziej zmotywowani i zaabsorbowani i oglądają dzieła dłużej niż na monitorze (Carbon 2017). Ponieważ są zaangażowani motorycznie i poruszają się w przestrzeni wystawienniczej są też w stanie zapamiętać więcej eksponatów, kojarząc ich rozmieszczenie. Ostatecznie wizyta w instytucji cechuje się większą trafnością ekologiczną (posiada empiryczne odniesienie w naturze) oraz pobudza proces kognitywny i afektywny w percepcji sztuki, przez co jakość wyników jest wyższa niż w warunkach laboratoryjnych. Dostarczenie dzieł w zaaranżowane miejsce lub osobną salę muzealną okazało się jednak niemożliwe ze względu na brak odpowiednich warunków i ubezpieczenia wybranych dzieł. Dlatego ostatecznie zdecydowano się na realizację badań na funkcjonującej w rzeczywistości wystawie czasowej.

Pierwszy etap badań realizowany był w marcu i kwietniu 2021 roku w Galerii Narodowej Zachęta w Warszawie na wystawie *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca*. Panująca w tym czasie pandemia koronawirusa SARS-CoV-2 była sporym wyzwaniem i wymagała specjalnych przygotowań ze względu na liczne zakazy i obostrzenia. Uczestnicy musieli być cały czas w

maseczkach, sprzęt był regularnie czyszczony i dezynfekowany, a każdy badany musiał się rejestrować w portierni galerii i poddawać pomiarom temperatury. Dodatkowym ograniczeniem były godziny otwarcia instytucji. Respondenci mogli przebywać na terenie wystawy od godziny 11 do 15, co wykluczyło osoby pracujące w tym przedziale czasowym. Dobór próby był więc ograniczony na wielu poziomach. Nie było wizytujących, których można było zaprosić do badania w trakcie zwiedzania. Poszukiwania badawcze skupiały się jednak na zwolennikach sztuki odwiedzających muzea i galerie, co zapewniał celowy dobór próby. Badani poszukiwani byli poprzez ogłoszenie w internecie oraz metodą kuli śnieżnej – każdy respondent zapraszał i zachęcał do udziału kolejne osoby. Zaletą tej sytuacji był fakt, że zgłaszające się osoby celowo przychodziły na badania (a nie były przypadkowo „wyłapywane” na wystawie) i miały zarezerwowany czas na pobyt w Galerii. Z relacji uczestników wynikało, że udział w badaniu był doskonałym pretekstem do wyjścia z domu (w czasie pandemii większość czasu spędzano w domu). Ponadto była to niepowtarzalna okazja, by obejrzeć wystawę czasową, która ze względu na obostrzenia niefortunnie została zamknięta zaraz po wernisażu. Ten argument był wyjątkowo atrakcyjny dla miłośników kultury i sztuki, którzy od dawna nie mieli możliwości uczestniczenia w jakichkolwiek wydarzeniach kulturalnych, z wyjątkiem tych organizowanych online. Dodatkowo, wystawę oglądano w nietypowo komfortowych warunkach, bo indywidualnie, bez innych zwiedzających, co było istotne również dla osób obawiających się w tym okresie ryzyka kontaktu z zarażonymi. Na końcu uczestnik otrzymywał kartkę w formie artystycznego kolażu autorstwa Dominika Przerwy. Badanie każdej osoby zajmowało średnio dwie godziny, jednak wspomniane korzyści wynagradzały poświęcony czas. Wbrew obawom badaczki, zamknięcie galerii okazało się więc korzystne dla przeprowadzenia pomiarów. Puste przestrzenie pozbawione były zbędnych bodźców czy chociażby innych zwiedzających, którzy czasem uniemożliwiają komfortowe obejrzenie wystawy. W rezultacie badanie przeprowadzono w warunkach laboratoryjnych w środowisku naturalnym, co stanowi dość nietypową i korzystną sytuację badawczą.

Druga część badań zrealizowana została jesienią 2021 roku w Muzeum Sztuki ms² w Łodzi. Choć obostrzenia w tym czasie były już mniejsze, wszystkie procedury sanitarne zostały zachowane. Instytucja nie była zamknięta dla zwiedzających, ale tylko nieliczni decydowali się na wizytę w miejscu publicznym. Tym razem jednak zaproszono badanych niezwiązanych zawodowo ze sztuką i posiadających znacznie mniejsze doświadczenie odbiorcze.

4.3 Kolejność czynności badawczych

Ze względu na wieloetapowość badań i użyte narzędzia, kolejność przeprowadzonych działań procedury była bardzo istotna. W pierwszej kolejności wizytujący muzeum otrzymywał okulary *eye-trackingowe*, które musiały być skalibrowane. Następnie został poproszony o obejrzenie wskazanych przez badaczkę prac prezentowanych na wystawie oraz otrzymywał instruktaż. Każdy zwiedzający był proszony, aby spędził przed dziełem dowolną ilość czasu, odpowiadającą jego preferencjom i zwyczajom. Po ich obejrzeniu przeprowadzany był wywiad swobodny z listą poszukiwanych informacji dotyczący odczuć widza, opinii na temat dzieł, preferencji i sposobu ich zrozumienia. Po swobodnych wypowiedziach widzów przechodzono do części testowej badania. Każdy podawał swoje dane socjodemograficzne, a potem rozwiązywał test dyspozycji estetycznej, a na końcu test kompetencji artystycznej. Ten ostatni był najbardziej wymagający intelektualnie, ponieważ pytania w nim zawarte dotyczyły nie tyle opinii, co wiedzy respondenta. Z tego względu zdecydowano, że będzie elementem kończącym badanie.

Kolejność czynności badawczych miała znaczenie, ponieważ tworzyła logiczny ciąg działań. Rozmowa o pracach wymaga uprzedniego ich obejrzenia. Dodatkowo, element eksperymentalny w postaci technologii *eye-trackingowej*, konieczność założenia i kalibrowania gogli było dla wszystkich intrygującym i ożywiającym standardową sytuację badawczą elementem. Z rozmów z uczestnikami wynika, że była to część zachęcająca do uczestnictwa badań. Testy z kolei wymagały skupienia i pracy indywidualnej. Po przeprowadzonej rozmowie każdy był kierowany do miejsca, w którym mógł wypełnić kwestionariusz. W tym czasie badaczka mogła rozpocząć pomiary z następną osobą.

5. Zalety i ograniczenia terenowych badań okulograficznych

Przeprowadzone badania pozwoliły przetestować możliwości okulografii i potwierdzić, czy technologia ta może mieć zastosowanie w badaniach odbioru sztuki, w tym w pomiarach poruszania się w określonej przestrzeni. Do tej pory, aby to uczynić, badacz musiał stać w sali i osobiście obserwować zachowanie badanych. Liczył i notował ile osób zatrzymało się przy danym obrazie, ile przeczytało tabliczkę z tytułem oraz mierzył czas spędzony przed eksponatem. Nagranie z zamontowanej w okularach kamery rejestruje punkt widzenia odbiorcy, co pozwala odtworzyć sposób patrzenia i przemieszczania się, śledzić zachowanie jednostki, określić dokładny czas spędzony w całej sali oraz przed każdym poszczególnym dziełem. Dzięki materiałom wideo można sprawdzić wszelkie prawidłowości: na co zwracano

uwagę, a co ignorowano oraz ile czasu poświęcano na przeczytanie tabliczki. Nagranie pozwala poza tym na wielokrotne odtwarzanie, co ułatwia dokonanie dogłębnych analiz i szukanie prawidłowości. Materiał stanowi więc świadectwo zachowań w określonym miejscu czy środowisku i może być uzupełnieniem tradycyjnej obserwacji badacza. Ponadto wersja mobilna urządzenia pozwoliła sprawdzić zachowanie odbiorcy w warunkach naturalnych, czyli bezpośrednio w muzeum. Nagrania mogą również posłużyć do przetestowania przestrzeni i aranżacji wystawy pod kątem jej użyteczności. *Visitor experience* wykazuje efektywność rozmieszczenia obiektów i sprawdza bodźce, które oddziałują na widza podczas wizyty w muzeum. Przez obserwację procesów poznawczych zgłębiane jest doświadczenie odbiorcy. Wyniki badań mogą wskazać jak dostosować ekspozycję i zoptymalizować przestrzeń całego muzeum, a tym samym polepszyć jakość kontaktu ze sztuką i rozwinąć potencjał samej instytucji. Podczas badań w Galerii Narodowej Zachęta część respondentów zauważyła na przykład, że jedna z instalacji umieszczonych w gablocie była niedoświetlona. Potwierdziły to również nagrania, na których widać szybkie ruchy głowy i próby obejrzenia pracy pod różnym kontem. Dodatkowy problem sprawiały refleksy w szybie, utrudniające odbiór dzieła bez względu na wzrost badanego. Gogle okazały się wygodne i nie były uciążliwe dla respondentów – nawet tych, którzy okularów nie noszą i nie są do nich przyzwyczajeni. Ostatnią zaletą wartą zaznaczenia jest atrakcyjność badań okulograficznych. Od kilku lat zauważalny jest problem ze znalezieniem respondentów do badań. Wynika ona między innymi z obawy przed wykorzystaniem danych przez niepożądane instytucje lub niechęci do ankietników, którzy pod pozorem wypełniania kwestionariusza próbują sprzedać różnego rodzaju usługi. Zastosowana technologia wyraźnie ożywia sytuację badawczą i jest dla uczestników oryginalna. Pomiar prowadzone były podczas pandemii, która pod wieloma względami znacznie utrudniła realizację badań społecznych (dyskusja na ten temat została opublikowana w *Przeglądzie Socjologicznym* 2020/69). W tym przypadku jednak możliwość obejrzenia wystawy indywidualnie odbierane było jako atut.

Mimo licznych zalet, technologia ta wymaga jednak stałej uwagi badacza, kontroli urządzeń i warunków realizacji. Prawidłowe przygotowanie się do badań wymagało kilku badań pilotażowych, a przeprowadzone próby pozwoliły precyzyjnie ustalić procedurę badawczą. Już na początku pojawiło się kilka problemów technicznych. Okazało się, że telefon zbierający dane z okularów musi mieć najnowsze aktualizacji aplikacji. Ich brak powodował, że uzyskane nagranie nie posiadało wszystkich informacji niezbędnych do analizy i nagranie musiało zostać powtórzone. Niestety w przypadku drugiego telefonu oprogramowanie aparatu

okazało się niekompatybilne z aplikacją do zbierania danych, co spowodowało konieczność posługiwania się tylko jednym telefonem.

Drugim istotnym zagadnieniem jest proces przygotowania się do pomiarów. Kluczowa jest przede wszystkim kalibracja spojrzenia. W przypadku błędnej procedury, rejestrowana ścieżka wzroku jest przesunięta w stosunku do realnej kolejności spojrzeń respondenta. Jest to jednak widoczne dopiero po wyeksportowaniu danych w komputerze (il. 17).



il. 17. Efekt nieprawidłowej kalibracji. Mapa cieplna jest przesunięta w lewo i nie pokrywa się z tekstem czytanim przez respondenta

Zamieszczona powyżej fotografia ilustruje, jak kolorowe plamy barwne nie pokrywały się z linią napisów – były przesunięte i wybiegały poza ramę tablicy. Układ plam wyraźnie jednak korespondował z kształtem tekstu, dlatego można zakładać, że oznaczenia kolorystyczne powinny dokładnie nakładać się na tekst. Nieprawidłowe rozstawienie sugerują przede wszystkim czerwone plamy, odpowiadające najczęściej analizowanym punktom, które powinny znajdować się na wysokości tytułu wystawy – na najważniejszym, napisanym dużą czcionką elemencie. Konieczna więc była lepsza kontrola kalibracji, co osiągnięto dzięki planszy, stanowiącej odpowiednik tarczy strzeleckiej, z wyraźnie zaznaczonym punktem centralnym, na który badany mógł patrzeć w trakcie kalibrowania sprzętu. Podczas badań pilotażowych punkt ten nie był wyraźnie określony i był zbyt duży, aby doprecyzować miejsce skupienia wzroku, a także nie znajdował się na wysokości oczu. Możliwe też, że rozbieżność między ścieżką wzroku na nagraniu i na zmapowanym obiekcie była spowodowana tym, że okulary zsuwały się podczas eksperymentu. Okazało się więc, że należy zwracać wszystkim

uwagę, aby badani nie dotykali ich i starali się je wygodnie ułożyć jeszcze przed rozpoczęciem kalibracji. Dokładność pomiaru zaburzały także okulary korekcyjne, dlatego wykluczono ochotników z pogłębioną wadą wzroku i dopuszczano ewentualnie osoby noszące soczewki.

Kolejnym istotnym aspektem są warunki realizacji eksperymentu. Jakość oświetlenia wystawy ma przełożenie na jakość nagrania, a co za tym idzie, dokładność zebranych danych. Niedoświetlony kadr utrudnia prawidłowe nałożenie punktów fiksacji wzroku. Trudno więc byłoby badać wystawy, które z założenia mają skromne oświetlenie punktowe lub w ogóle eksponują projekty w półmroku. Przykładem może być chociażby trwająca w tym samym czasie w Zachęcie wystawa Joanny Rajkowskiej *Rhizopolis* – instalacja imitująca podziemny schron, w którym światło delikatnie zarysowywało korzenie drzew. W takich warunkach oświetleniowych czułość kamery okazałaby się zdecydowanie zbyt niska. Znaczenie ma także ogólna infrastruktura wystawy. Niewskazane są wąskie korytarze, niewielkie pomieszczenia czy załamania ścian. Dobrej jakości pomiar wymaga oglądania obiektu w odpowiedniej odległości, stojąc naprzeciwko niego, dlatego niewielkie i wąskie sale zmuszają widza do oglądania prac pod kątem. Z kolei zbyt gęste rozmieszczenie dzieł powoduje rozkojarzenie spojrzenia, które bezładnie przemieszcza się po wszystkich bodźcach. Doświadczenia próbnych pomiarów wykazały, że do badania powinno się zaplanować usytuowanie prac lub dobrać je w taki sposób, aby respondent mógł stanąć dokładnie przed obrazem w określonej odległości i by jego uwaga nie była rozpraszana przez dodatkowe elementy wystawy. Bardzo ważne jest też umożliwienie zwiedzającym oglądania prac w odpowiedniej odległości, gdyż jest to warunek konieczny do zagregowania wszystkich danych do analizy.

Odpowiednia przestrzeń i oświetlenie zapewniają także dobrą jakość fotografii referencyjnej niezbędnej do analizy danych¹⁵. Badacz może w tym celu zrobić oddzielne zdjęcie lub wykorzystać kadr z nagrania. Jego jakość musi być odpowiednia, aby mapowanie obiektu było precyzyjne. Proces generowania danych ujawnił ostatni, decydujący o jakości badania aspekt. Błędy mapowania wynikać mogą z dynamiki poruszania się w przestrzeni. Szybszy ruch głową respondenta powoduje rozmycie ostrości obrazu, co uniemożliwia nałożenia ścieżki spojrzeń na obserwowany obiekt. Kłopotliwe w opracowaniu danych okazał się więc moment podejścia do danego eksponatu. Naturalnym jest, że kończąc oglądać jedno dzieło, kierujemy głowę na następne i przesuujemy się w jego stronę. Stawiając kroki, głowa w sposób naturalny rusza się i trzęsie. Gałki oczne oplecione są jednak mięśniami odpowiedzialnymi za jej ruch, przez co obraz stabilizuje się na zasadzie żyroskopu. Z oklei kamera takich możliwości nie ma,

¹⁵ Nałożenie ścieżki spojrzeń z nagrania na fotografię pozwala zmapować oglądany obszar.

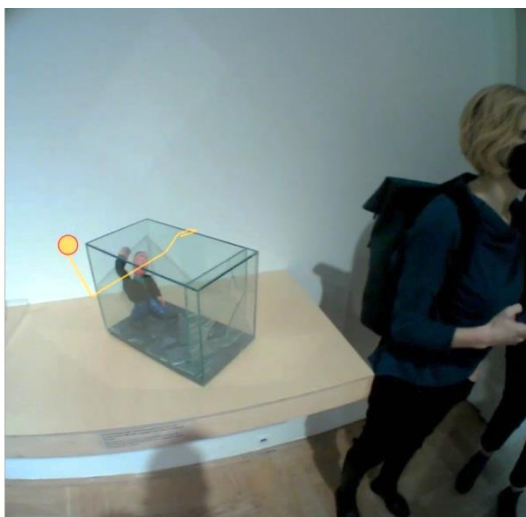
a nagranie staje się nieostre i niestabilne (il. 18). Trudno jest wtedy kontrolować miejsce fiksacji oka. W konsekwencji pierwsze, bardzo istotne sekundy oglądania dzieła odbywają się w ruchu.



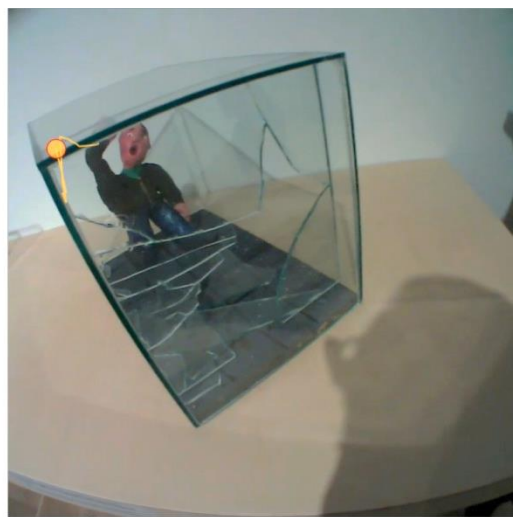
il. 18. Kadr z nagrania, na którym widz podchodzi do dzieła *Franciszka 2021* Anety Grzeszykowskiej. Ruch głowy powoduje nieostrość kadru i problem w precyzyjnym nałożeniu punktu fiksacji wzroku

Podobny problem pojawia się, gdy respondent zmieni kąt oglądania dzieła, a nawet zdecyduje się je obejść. W takiej sytuacji inny staje się obraz referencyjny, na który oprogramowanie może nałożyć ścieżki ruchu gałki ocznej. Poniższe ilustracje są kadrami z nagrania tej samej osoby. Różnica między nimi wynosi 6 sekund. Badany oglądał instalację z pewnej odległości (il. 19), a następnie podszedł i się nad nią nachylił (il. 20). Tym samym zmienił kąt patrzenia na bryłę: najpierw widział jej dłuższy lewy bok (il. 21) następnie jej krótszy prawy bok (il. 22). Dla zwiedzającego jest to zupełnie naturalne, że chce obejrzeć obiekt i poznać jego pełną topografię. Niestety jednak z punktu widzenia opracowania badań jest to sytuacja, która wyklucza ciągłość obserwacji i możliwość przeprowadzenia jednej spójnej analizy. Z tego względu ustalony został punkt obserwacji i oznaczony taśmą na podłodze, chociaż badani mogli również przyjrzeć się pracy z bliska, jeśli mieli taką potrzebę. Był to niewielka ingerencja, zapewniająca jakość nagrania i dalszą możliwość analizy powstałych danych.

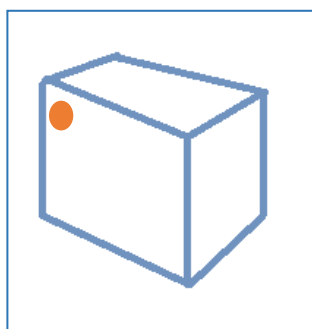
Dodatkową trudność przysparza w tym wypadku szeroki kąt obiektywu, który zniekształca lekko obraz, powodując dystorsję, czyli zaginanie i rozciąganie brzegów kadru. W podanym przykładzie wyzwaniem jest także tworzywo – szkło, z którego Paweł Kowalewski wykonał *Projekt pomnika wszystkich tych, którzy byli, są i będą przeciw*. Trudno jest bowiem ocenić, czy wzrok zatrzymuje się na szybie, czy na postaci umieszczonej wewnątrz. Podobny problem będzie występował przy każdej ażurowej instalacji, co było ważną wskazówką przy doborze prac.



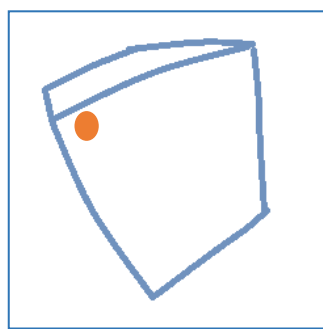
il. 19. Pierwsze spojrzenie



il. 20. Drugie spojrzenie



il. 21. Bryła obiektu z pierwszego spojrzenia



il. 22 Bryła obiektu z drugiego spojrzenia

Opisane powyżej problemy: rozmycie obrazu, zmiana kąta oglądania czy zniekształcenia obrazu można w programie zniwelować: manualnie dokonać korekcji mapy spojrzeń za pomocą kursora i samodzielnie zaznaczyć punkty patrzenia, osadzając je na pierwszym kadrze. Procedura ta wymaga dokładnego ustalenia punktu patrzenia i naniesienia go na oglądany obiekt. Jest to niezwykle żmudna i czasochłonna praca i niezbędna przy tym jest rozwinięta umiejętność myślenia przestrzennego. Takie działanie wymaga też niezwyklej precyzji, ale ostatecznie łatwo prowadzi do manipulacji, ponieważ jest do pewnego stopnia ingerencją badacza w otrzymane wyniki. Z tego powodu ręczne nanoszenie punktów fiksacji zdaniem badaczki wyklucza wygenerowanie precyzyjnych danych dotyczących sakad.

Jak widać z przetoczonych wyżej przykładów, badania terenowe obarczone są dużym ryzykiem błędów, ponieważ sposób użytkowania sprzętu i warunki są mniej kontrolowane niż w badaniach stacjonarnych. Należy w tym wypadku zwrócić uwagę na wiele elementów, które mogą zaważyć na jakości badania: od momentu nałożenia okularów, po dopilnowanie prawidłowego funkcjonowania oprogramowania i zapewnienie odpowiednich warunków

zwiedzania wystawy. Niedopatrzania w tej materii mogą rzutować na dalsze procedury i zaniżyć jakość całego pomiaru. Ich charakter wymaga od badacza biegłości w użytkowaniu sprzętu, a liczba nieprzewidywalnych problemów technicznych zobowiązuje do gotowości na alternatywne rozwiązania. Potencjalne błędy natomiast (nieprawidłowa kalibracja, zła jakość nagrania, uszkodzenie danych) są możliwe do zweryfikowania dopiero podczas analizy uzyskanych danych. Opracowanie wyników z kolei jest bardzo pracochłonne: samo przygotowanie ścieżek wzroku (wgranie plików, wydzielenie adekwatnych momentów nagrania, nałożenie brakujących miejsc fiksacji, eksport danych) dla jednego respondenta oglądającego pięć lub sześć dzieł trwało około trzech godzin. Analiza, zestawianie danych, tworzenie korelacji, agregowanie danych ilościowych i map cieplnych dla każdego dzieła trwało kilka dni roboczych.

6. Etyczne aspekty badania

Na koniec warto również wspomnieć o walorach etycznych i funkcji popularyzatorskiej powyższych badań. W celu zapewnienia komfortu i swobody wszyscy uczestnicy zostali zapewniani, że każda wypowiedź jest w pełni wartościowa, nie ma złych czy dobrych odpowiedzi, a badanie nie polega na sprawdzeniu ich wiedzy teoretycznej. Argument ten był podkreślany zwłaszcza wobec uczestników z Łodzi, którzy nie zajmowali się sztuką zawodowo, co wynikało przecież z założeń badania. O odpowiedniej atmosferze świadczyć mogą szczere i niewymuszone odpowiedzi, otwarcie werbalizowane wątpliwości w interpretacji, a nawet osobiste wyznania. Badani z reguły z chęcią opowiadali o swoich rozważaniach, przeżyciach, a nawet wspomnieniach. Prace, nawet te trudne do interpretacji, stawały się czasami inspiracją do pewnych refleksji życiowych i wyrażania opinii na tematy społeczne, kulturowe i religijne. Potwierdzeniem pozytywnych doświadczeń respondentów była pomoc w rekrutacji kolejnych uczestników badania z kręgu swoich znajomych i rodziny. Badania miały też swoją popularyzatorską rolę. Dla wielu osób w Łodzi uczestnictwo w badaniach było okazją do wizyty w muzeum i rozmowy o sztuce, podczas której badaczka zachęcała do opowiedzenia o swoich przemyśleniach i emocjach. Niektórzy uczestnicy, zachęceni spotkaniem, zdecydowali się na samodzielną kontynuację zwiedzania po zakończonym badaniu. Pozytywne doświadczenie stało się więc zachętą do skorzystania z oferty muzeum.

Z kolei badani w Warszawie mieli możliwość zwiedzić indywidualnie wystawę zamkniętą podczas pandemii. Badaczka, dzięki wsparciu kuratorki oraz dyrekcji Galerii Zachęta zaoferowała badanym niepowtarzalne warunki do obejrzenia wystawy. Była to dla nich

okazja do wyjścia z domu (co w tym okresie było bardzo ograniczone) oraz do zwiedzenia dużej wystawy, na której zaprezentowano wiele wyjątkowych dzieł sztuki. Zwiedzanie w obu instytucjach było nieodpłatne, a każdy z uczestników otrzymywał dodatkowo upominek ze sklepu muzealnego. Między uczestnikami, a badaczką nastąpiła więc pewnego rodzaju wymiana społeczna. Warszawscy widzowie mieli okazję indywidualnie zwiedzić niedostępną nikomu wystawę. W Łodzi komfortowe warunki zapewniły pozytywną inicjację kulturalną. Obie grupy miały zagwarantowaną anonimowość tak, by nie można było zidentyfikować poszczególnych respondentów. Badani natomiast starannie wypełniali testy i dawali szczere odpowiedzi, dzięki czemu badaczka uzyskała szereg informacji niezbędnych do przeprowadzenia badań.

IV Rzeźba w poszukiwaniu miejsca – Galeria Narodowa Zachęta w Warszawie

1. Instytucja i wystawa

Badania zostały zrealizowane w dwóch dużych polskich miastach, w których znajdują się jedne z największych i najważniejszych ośrodków prezentujących sztukę współczesną. Przed okresem pandemii w 2019 roku Narodową Galerię Sztuki Zachęta odwiedziło 327 841 osób¹⁶, co plasuje ją na liście dwudziestu najczęściej odwiedzanych instytucji prezentujących sztuki plastyczne w kraju. W roku 2003 decyzją Ministra Kultury galeria otrzymała status narodowej instytucji kultury oraz nazwę Zachęta Narodowa Galeria Sztuki. Ze względu na prestiżowy i reprezentatywny charakter zbiorów światowej sztuki XX i XXI wieku można ją zaklasyfikować do czwartego układu kultury o znaczeniu ponadlokalnym (Kłoskowska 1981). Zachęta jest instytucją o najdłuższej tradycji wystawiania sztuki współczesnej w Polsce. Jej początki datuje się na rok 1860, kiedy to z inicjatywy artystów malarzy (m.in. Wojciecha Gersona) powstało Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych – pierwsza instytucja w zaborze rosyjskim zajmująca się wystawianiem i kolekcjonowaniem dzieł polskich twórców (Świtek 2003). W pierwszym artykule Ustawy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim zapowiedziano, że „Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, jako zjednoczenie Artystów i Miłośników sztuki, ma na celu rozkrzewianie sztuk pięknych w kraju, oraz niesienie pomocy i zachęty artystom, a zwłaszcza młodzieży, wychodzącej ze Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie”¹⁷. Nie od razu jednak instytucja mieściła się na placu Małachowskiego. Z początku korzystano z wynajętych pomieszczeń przy Krakowskim Przedmieściu. Dopiero pod koniec XIX wieku budowę gmachu powierzono laureatowi konkursu, Stefanowi Szyllerowi, autorowi m.in. budynku Politechniki Warszawskiej. Monumentalna dekoracja rzeźbiarska w tympanonie, przedstawiającym personifikację sztuk, z napisem ARTIBUS (Sztukom), a także symboliczne płaskorzeźby w archiwoltach okiennych zostały stworzone przez Zygmunta Otto, autora wielu rzeźb architektonicznych w Warszawie. Oficjalne otwarcie budynku frontowego odbyło się 15 grudnia 1900. Od tego momentu prezentowano tam jedne z najbardziej znanych dzieł sztuki polskiej, jak *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki, *Święto trąbek* Aleksandra Gieryskiego, *Bociany* Józefa Chełmońskiego, *Szał* Władysława Podkowińskiego czy pejzaże Juliana Fałata i Leona Wyczółkowskiego. W trakcie oblężenia Warszawy w 1939 r. gmach ocalał mimo poważnych zniszczeń okolicznych budynków, ale przejęty przez nazistów, zmienił się w Haus der Deutschen Kultur (Dom Kultury Niemieckiej), w którym urządzano

¹⁶ Obliczenia na podstawie raportu instytucji zamieszczonej na stronie: <http://raport.zacheta.art.pl/0031.html>

¹⁷ <https://zacheta.art.pl/pl/o-nas/historia>

propagandowe imprezy. Wiele dzieł zostało wywiezionych do Muzeum Narodowego lub ukrytych, a zamiast *Bitwy pod Grunwaldem* zawisł pruski orzeł i swastyka. Podczas ucieczki wojsk budynek miał zostać spalony. Ostatecznie gmach nie został zniszczony, choć doznał poważnych uszkodzeń podczas Powstania Warszawskiego. Po wojnie został odbudowany, a nawet rozbudowany, ale zbiory Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych pozostały w Muzeum Narodowym. Dziś Zachęta prezentuje sztukę XX i XXI wieku, a jej misją jest „popularyzacja sztuki współczesnej jako istotnego elementu życia kulturalnego i społecznego”¹⁸. Galeria organizuje wystawy czasowe, bo z założenia nie posiada wystaw stałych. W jej zabytkowych wnętrzach pokazywane są dzieła wybitnych artystów polskich i zagranicznych, w tym Zbigniewa Libery, Daniela Libeskinda, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Yayoi Kusamy, Niki de Saint Phalle, Wilhelma Sasnała, Aliny Szapocznikow. Część prac tworzonych przez artystów na konkretne wystawy trafia na stałe do kolekcji Zachęty.

Na potrzebę niniejszej dysertacji zostały zrealizowane badania podczas trwania wystawy czasowej *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca*, która ukazywała, „jak wskutek licznych zmian formalnych i znaczeniowych zachodzących od XIX wieku do dziś szeroko rozumiana forma rzeźbiarska przeobraziła się w przestrzeń społecznego istnienia” (Leśniewska 2021: 4). Przedstawione zostały zarówno dzieła bardziej tradycyjne, jak i te, które to medium traktują postnowocześnie, odnosząc się do różnych zjawisk życia społeczno-politycznego. Istotnym zagadnieniem ekspozycji była również przestrzeń i jej ścisła relacja z rzeźbą. Kuratorka zaprezentowała dzieła ponad osiemdziesięciu artystów, których prace zajęły nie tylko siedem sal wystawowych, ale także hol główny, klatkę schodową, a nawet elewację budynku. Na parterze galerii ustawione zostały *Kobiety brzemiennie* Xawerego Dunikowskiego, dzieło, które miały ogromny wpływ na kolejne pokolenia artystów. W salach można było oglądać rzeźby i instalacje takich twórców jak Magdalena Abakanowicz, Władysław Hasior, Alina Szapocznikow, Tadeusz Kantor czy Krzysztof Wodiczko. Ekspozaty nie zostały ustawione chronologicznie, co pozwalało „przyjrzeć się dziedzictwu rzeźby, czy szerzej, sztuki przestrzeni, rozumianej jako doświadczenie kulturowe, społeczne, ale też psychologiczne i polityczne” (Leśniewska 2021: 4). Dla celów badawczych analizie zostało poddanych sześć dzieł, które poniżej zostały opisane i scharakteryzowane z uwzględnieniem interpretacji widzów.

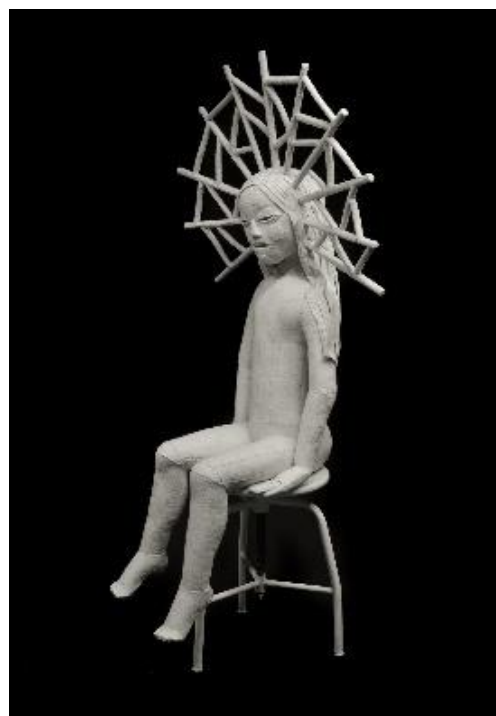
¹⁸ <https://zacheta.art.pl/pl/o-nas>

2. *Franciszka 2021*, Aneta Grzeszykowska

Data realizacji: 2015 r.

Materiały: wełna, wypełnienie, drewno, metal

Rozmiar: 73 x 162 x 3 cm



il. 23. *Franciszka 2021*, Aneta Grzeszykowska, źródło: <http://rastergallery.com/prace/franciszka-2021/>

Franciszka 2021 to biała, materiałowa lalka. Ręcznie szyta postać w uproszczony sposób przedstawia dziewczynkę siedzącą na metalowym stołku. Jej pozycja jest dość sztywna, nieco nienaturalna jak na dziecko. Twarz nie posiada szczegółowych elementów, a jedynie zarysy oczu, ust i nosa, zrobione z naszytych i delikatnie ukształtowanych łatek. Z jednej strony proporcje i realizm postaci jest dosłowny, z drugiej zaś, brak detali sugeruje ideę dziecka, niż konkretną postać. Sposób przedstawienia twarzy jest przez to lekko niepokojący i przywołuje na myśl maski zapaśników uprawiających wrestling. Głowę dziewczynki okala ażurowa aureola, gdzie sztywno uformowana pajęczyna materiałowych rurek ciasno otacza głowę. Nie jest to jednak typowa tiara, którą dzieci noszą dla zabawy, trudno określić jakie znaczenie ma misternie ustawiona konstrukcja. Czy promieniście wychodzi z głowy dziecka, jak mistyczna poświata lub bogata pętla myśli i dziecięcych wyobrażeń? A może linie skierowane są w przeciwnym kierunku? Może wbite są w głowę i utrzymują ją w ryzach i przez to postać siedzi prosto i nieruchomo? Wiemy, że autorka szyje lalki, które przedstawiają jej córkę Franciszkę w przyszłości. Są to wyobrażenia artystki na temat wyglądu dziecka w następnych momentach dorastania. Z czasem, gdy Franciszka osiąga dany wiek, Grzeszykowska dołącza fotografię dziewczynki i uzupełnia w ten sposób swoją pracę. Jak tłumaczy autorka „Strasznie chciałam ją szyć (*przyp. aut.* córkę), a ona jeszcze nie dorosła, nie miałam żadnych związanych z nią wspomnień, same wyobrażenia. Doszłam więc do wniosku, że będę szyła te wyobrażenia.

Interesował mnie okres do mniej więcej 16–18. roku życia, kiedy człowiek tak drastycznie się zmienia, tak zwane dzieciństwo. Potem się starzejemy, raczej zapadamy. A w tych pierwszych latach skoki są nieprawdopodobne, ciało się jakby rozrasta”¹⁹.

Białe lalki są nawiązaniem do poprzednich prac artystki, czarnych postaci konstruowanych na podstawie archiwalnych fotografii, przedstawiających autorkę w kolejnych fazach jej dzieciństwa. W rezultacie powstały dwie kontrastujące ze sobą cykle, które stanowią wobec siebie negatywowe odbicie na wielu poziomach. Z jednej strony czarne kukły, tworzone były na podstawie materiałów zastanych – zdjęć z dzieciństwa. Z drugiej zaś, białe lalki wyprzedzają czas i moment życia dziecka. Zostają dopełnione fotografią dopiero w kolejnym etapie dorastania dziecka. Podczas gdy pierwsza seria dopełnia przeszłość i do niej się odwołuje (*ex-post*), tak druga zostanie zamknięta w przyszłości (*ex-ante*).

2.1 Interpretacja formalna

Badani dokonując analizy formalnej rzeźby, koncentrowali się na kilku głównych aspektach dzieła. Widzowie skupiali się przede wszystkim na materiale i sposobie wykonania pracy. Ponieważ jest to nowa i oryginalna forma kreacji, odbiorcy zwracali uwagę na fizyczny nośnik dzieła (patrz: Ingarden); dlatego cechy te pojawiały się już nawet na poziomie opisu preikonograficznego, gdy pracę identyfikowano jako lalkę lub „dziewczynkę z filcu”. Odbiorcy niejednokrotnie zwracali uwagę na szwy, pęknięcia i naszyte zgeometryzowane elementy na policzkach, oczach czy kolanach; zauważali skrupulatnie wykonane szycie i ażurową strukturę, wskazujące na duży nakład pracy, precyzję i staranność realizacji („Ujęła mnie ta pierwsza rzeźba ze względu na nakład pracy włożonej w to”, kobieta 46 lat). Doceniali wysiłek i poświęcenie czyli wartości moralne, nawet jeśli nie oceniali pozytywnie wartości artystycznych kompozycji.

Skrajne emocje natomiast wywołał materiał, z jakiego jest wykonana rzeźba. Z jednej strony filc kojarzył się z tym, co miłe, ciepłe, fakturowe, z drugiej zaś był opisywany jako odpychający, nieprzyjemny i niemiły w dotyku. W obu przypadkach zaobserwować można wyraźnie synestezijną reakcję na materiał. Świadczy to nie tylko o odbiorze wzrokowym, ale i dotykowym w sferze wyobrażonej, który wywoływał określoną reakcję emocjonalną. W zależności od wrażeń zmysłowych materiał był więc aprobowany bądź odrzucany.

Biel postaci kojarzyła się natomiast z naturalnością i prostotą, co pokrywa się z kulturowym postrzeganiem tej barwy, jako symbolu czystości i cnotliwości (Pastoureau 1992).

¹⁹ <https://publica.pl/teksty/grzeszykowska-skora-z-ktorej-szyje-61715.html> (dostęp 26.06.2022).

Powyższe konotacje naturalnie łączyły się z ikonologią dzieła jako przedstawieniem niewinnego dziecka. Brak koloru oznaczałby również zdaniem badanych czystą kartkę, szkic, tworzący wrażenie odrealnienia i oddalenia emocjonalnego. Praca nie skojarzyła się nikomu z klasyczną rzeźbą z białego marmuru, co może wynikać z odejścia autorki od śnieżnobiałej barwy na rzecz przełamanej bieli kości słoniowej.

2.2 Interpretacja semantyczna

W przypadku rzeźby Anety Grzeszykowskiej świadectwa badanych zdominowała ostatecznie analiza semantyczna dzieła. Niemniej jednak, praca była niejednoznacznie oceniana już na poziomie preikonograficznym i nawet w ramach jednej wypowiedzi pojawiały się różnorodne opisy, próbujące zidentyfikować przedstawioną postać. Określano ją jako: „kobieta na krześle”, „dziewczynka”, „dziecko”, „osoba”, „szmaciana lalka”, „pacynka”. Powyższe opisy balansują między naturalnym przedstawieniem człowieka, a postacią nieożywioną. Hybrydowe pojmowanie figury pojawiło się w relacjach widzów na każdym poziomie analizy i odnosiło się do formy dzieła, jego semantyki i emocji jakie wywołało. Franciszka nie jest na tyle abstrakcyjna i odrealniona, by umieścić ją w konwencji umowności, ale nie jest też przedstawiona w pełni realistycznie, więc funkcjonuje na granicy naturalnego odwzorowania. Istota powstała wskutek antropomorfizacji i reifikacji; odbierana była jako figura balansująca między realnym i fantastycznym przedstawieniem, co wpisuje się w jedną z definicji groteski – niepokojącego i odrealnionego monstrum (Matuchniak-Krasuska 1999: 175). Hybrydowy sposób zilustrowania dziecka budził u widzów dyskomfort i dysonans. Mieszane i niespójne emocje są z resztą typową reakcją na groteskę (Matuchniak-Krasuska 1999: 170), dlatego dla niektórych postać ta była intrygująca, piękna, baśniowa i wyjątkowa, emanowała siłą i życiem, ale jednocześnie mistyczna aura wywołała wśród niektórych niepokój.

Najbardziej jednak uwagę wszystkich zwracała konstrukcja umocowana na głowie postaci, o czym świadczą także wyniki okulograficzne, zgodnie z którymi badani wracali wzrokiem najczęściej na ten obszar (średnio aż 14 razy). Opisywano ją jako: „aureola”, „słońce”, „śnieżynka”, „kołnier”, „diadem”, „korona”, „wachlarz”, „ogon”, „poroże”, „instalacja z patyków”, „pająk”, „pajęczyna”, „kratownica”, „korona cierniowa”, „powbijane w głowę pręty”. Warto zwrócić uwagę, że połowa z powyższych określeń jest neutralna, a połowa nacechowana negatywnie, jako obciążający i niewygodnym element. Dalsza interpretacja pracy wynikała właśnie ze sposobu odczytania konstrukcji na głowie dziecka, co świadczy o tym, że był to dominujący i wyróżniający pracę element nie tylko na poziomie

wizualnym, ale również semantycznym. Poszukując znaczeń, odbiorcy tworzyli ciąg logicznych skojarzeń, kształtujących ramę interpretacyjną dzieła. Ozdobna śnieżynka lub aureola kojarzyły się z postaciami znanymi z kultury popularnej i literatury. W takim wypadku Franciszka stawała się Królową Śniegu, Gerdą czy aniołkiem. Jeśli konstrukcję zinterpretowano jako koronę, uznano ją jako „boginię” lub „japońską księżniczkę”. Natomiast, jeśli sekwencja interpretacyjna zaczynała się od korony cierniowej czy pajęczyny, dziecko stawało się w narracji widzów skrzywdzoną i napiętnowaną dziewczynką. W ramach tej interpretacji analizę dopełniało krzesło, na którym siedziała Franciszka. Metalowe siedzisko kojarzyło się z wizytą u lekarza. Ponieważ stołek jest niewygodnym siedziskiem, a badanie lekarskie jest dla dziecka raczej stresującym doświadczeniem, całość tworzyło wrażenie nieprzyjemnej sytuacji, w której znalazła się dziewczynka. Zespolenie ze stołkiem tworzyło hybrydalną konstrukcję ludzko-przedmiotową. Odbiorcy zwracali uwagę, że postać sprawiała wrażenie „ukrzesłowania” („nie wiadomo czy ona do niego jest przyczepiona czy on do niej” kobieta, 40 lat). Taka reifikacja przywołuje na myśl postaci z obrazów Andrzeja Wróblewskiego, który wymyślił powyższe określenie, aby opisać ludzi wrośniętych w krzesła, oczekujących, biernych, stopniowo stających się przedmiotem i tracących tożsamość. U Grzeszykowskiej *Franciszka 2021* również na coś czeka, ale widz nie spodziewa się, że jest to coś dobrego i dającego nadzieję („niepokolorowana, niedokończona, taki stan dzieciństwa, że jesteś w oczekiwaniu czegoś” kobieta, 29 lat). W dalszej argumentacji addytywnej wskazywano także na mowę ciała postaci: jej napięte ciało, wycofanie, skrępowanie, nienaturalną dla dziecka pozycję. Obraz uzupełniały „opuchnięte” i „puste” oczy. Nacechowany emocjonalnie opis korespondował dodatkowo z okolem fizycznym rzeźby umieszczonej w rogu sali. Usadzenie dziecka w kącie kojarzy się przecież z karą, co podkreśla opresyjność opisywanej sytuacji. Dziecko sprawiało wrażenie, jakby było więzione lub zniewolone pajęczą siecią. Taka postawa łączyła się z poczuciem opresji, alienacji czy wręcz nasuwała skojarzenia ofiar przemocy: najczęściej wobec dzieci, ale w kontekście odbioru kulturowego, wobec mniejszości etnicznych. Charakter postaci podsumowuje wypowiedź jednej z badanych, która stwierdzając, że Franciszka jest „panią z wełny, która jest w pajęczynie życia” (kobieta, 38 lat), w jednym zdaniu połączyła opis preikonograficzny, formalny oraz ikonologiczny dzieła.

Ostatecznie praca Grzeszykowskiej okazała się dość trudna do zinterpretowania na poziomie ikonologicznym. Odbiorcy mieli świadomość, że w przypadku tej rzeźby niezbędna jest znajomość kontekstu realizacji. Brak zrozumienia skutkowało wśród niektórych zniechęceniem („nie chce mi się specjalnie wokół tego drać” kobieta, 39 lat). W wielu

wypowiedziach można jednak zauważyć pewien schemat myślenia, który zaczyna się od elementu najłatwiejszego do interpretacji na poziomie preikonograficznym, czyli od zidentyfikowania dziecka. Dalszy ciąg percepcyjny i interpretacja całościowa zależne są od rozpoznania i zrozumienia czym jest budząca dysonans ozdoba na głowie.

2.3 Interpretacja emocjonalna

Mimo zróżnicowanych opisów semantycznych, rzeźba Anety Grzeszykowskiej określana była dosyć spójnie jako „smutna”, „melancholijna”, „przygnębiająca”, „przejmująca”, „dziwna”, „niepokojąca”, „mroczna”, „przerażająca”. Takie wrażenie wywoływała przede wszystkim sama forma przedstawionej figury: pozycja ciała, „puste oczy” i „powbijane pręty w głowę”.

Tajemniczość postaci wywołała skrajne reakcje. Dla części badanych sprawiała wrażenie ciekawej, oryginalnej („na pewno nie widziałem czegoś podobnego” mężczyzna, 50 lat). Innowacyjność dzieła jest istotną cechą sztuki (Golka 1995: 56), dlatego widzowie doceniali wykorzystany materiał, koncepcję zaznaczenia szycia i łąt, realistyczne wykonanie postaci. Nawet jeśli ikonologia dzieła stwarzała problemy, była dzięki temu intrygująca, a poszukiwanie znaczeń było przyjemne i stymulujące. Nie brakowało jednak opinii, że trudności ikonograficzne i ikonologiczne sprawiały, że praca ta jest nieciekawa czy wręcz wzbudza negatywne odczucia.

Natomiast opis emocji przedstawionej dziewczynki był dosyć skromny, chociaż zbieżny u wszystkich widzów. Wydawała się „niespokojna”, „biedna”, „skrzywdzona”, „nieszczęśliwa”, „wycofana”. Odbiorcy jednogłośnie potrafili usytuować ją w abstrakcyjnie nieprzyjemnej sytuacji, co jest spójne z interpretacją semantyczną dzieła, choć wyraz jej twarzy sprawiał trudności w identyfikacji.

Ostatecznie jednak praca raczej nie wywołała silnych emocji u odbiorców („ani mnie to ziębi ani grzeje” mężczyzna, 30 lat). W ich wypowiedziach pojawiało się wręcz chwilami zniechęcenie, które skutkowało obojętnością. Powodem tego była albo niezrozumiała ikonologia, albo sama postać, która wydawała się chłodna, odpychająca i niewzruszona. Niemniej jednak, nawet jeśli widz opisywał pracę jako niepokojącą i nieprzyjemną, potrafił rozgraniczyć swoje emocje od emocji dzieła, odcinał się od nich i pozostawał niewzruszony. W takim wypadku w swoich interpretacjach zatrzymywał się jednak na ikonografii dzieła. Tylko w jednostkowych przypadkach rzeźba wywołała smutek, niepokój, dyskomfort czy wręcz strach („bałem się, że mnie wchłonie” mężczyzna, 38 lat) lub empatię wobec postaci w niekomfortowej sytuacji. Z tego też względu wykluczano dzieło z wyobrazonego prywatnego

okoła fizycznego. Uznawano, że praca, nawet jeśli estetyczna i ciekawie wykonana, ze względu na negatywne emocje i wydźwięk ikonologiczny (nawet jeśli nie w pełni zidentyfikowany, a intuicyjny), nie jest przeznaczona do przestrzeni domowej.

Zdania jednak na temat pracy były dosyć podzielone. Jedna trzecia badanych (11 osób) oceniła ją pozytywnie. Widz, który najbardziej zachwycił się Franciszką i poświęcił jej wiele czasu podczas zwiedzania (niemal 3 minuty) opisał swoje przeżycie estetyczne słowami: „Miałem przyjemność patrzenia na nią” (mężczyzna, 25 lat), co świadczy o poczuciu zadowolenia i satysfakcji na skutek kontaktu z dziełem. Inna z kolei respondentka poczuła na tyle silną więź z pracą, że zadeklarowała chęć zabrania jej do domu, co oznacza akceptację dzieła na poziomie estetycznym, emocjonalnym i semantycznym.

2.4 Odbiór artystyczny

W świadectwach odbioru *Franciszki 2021* dominował wyraźnie odbiór artystyczny dzieła. Pracę identyfikowano często według nazwiska autorki („Ta Grzeszykowska najbardziej mi się podoba”), a nie według tytułu lub opisu semantycznego czy warstwy przedmiotowej dzieła (patrz: Ingarden). Część z badanych kojarzyła artystkę i potrafiła umiejscowić omawianą pracę w kontekście osiągnięć artystycznych i opisać charakterystykę jej twórczości. Niektórzy również zidentyfikowali rzeźbę jako przedstawienie córki autorki. Znana im była koncepcja pracy, według której artystka wizualizuje dziewczynkę we wskazanym w tytule roku i przedstawia swoje wyobrażenia oraz oczekiwania wobec własnego dziecka. Wysoki poziom kompetencji widzów dowodzą również próby szukania potencjalnych odniesień do innych artystów. Ponieważ jednak trudno było ich zdaniem takie pokrewieństwa znaleźć, świadczyłoby to o oryginalności omawianej pracy. Rzeźba wzbudziła również wśród widzów skojarzenia kulturowe. Ze względu na formę przedstawienia postać była „egzotyczna”, posiadająca rysy „bliskowschodnie”, „wschodnie”, „plemienne”, „etniczne”, „indiańskie”, „azteckie”, „azjatyckie” lub „murzyńskie”. Figura kojarzyła się z „voo-doo”, „kulturą Majów”, „sztuką afrykańską”, „figurą rytualną”, a nawet postacią Chrystusa.

Najobszerniejszy opis dzieła przedstawił respondent, który jak się okazało napisał wcześniej tekst kuratorski do albumu artystki. Jego wypowiedź – wykładowcy, kuratora i teoretyka sztuki była kompetentna i wyspecjalizowana. Tak wykwalifikowany odbiorca zapytany o własne odczucia i interpretacje dzieła stale stosował język krytyczny, który jest wdrukowany i stał się immanentną cechą jego sposobu wypowiedzi. Ciekawe jednak, że mimo swojej rozległej wiedzy i bardzo sprecyzowanego opisu pracy, swoją wypowiedź kończy stwierdzeniem wpisującym się w charakter dzieła otwartego: „trudno powiedzieć czemu to

służy i jakby czego ona jest tak naprawdę materializacją czy eksternalizacją” (mężczyzna, 41 lat). Zostawia więc pewien margines dowolności odczytania intencji autorki, co tym bardziej potwierdza jego kompetencje odbiorcze. Pozostali widzowie, nawet jeśli nie tak wyspecjalizowani, również dawali sobie i innym wolność do dowolnej interpretacji dzieła. Mieli jednocześnie świadomość, jak pomocny bywa czasem komentarz kuratora, choć jednocześnie jest sugerujący i narzucający interpretacje („nie pamiętam tego opisu i czy coś tam było więcej niż po prostu, chyba był tylko tytuł pracy i z czego jest wykonana. No ale tutaj to chyba każdy po swojemu może sobie interpretować” kobieta, 32 lata). Zdawali sobie zatem sprawę, że czasami prezentowany w muzeach tekst nakierowuje odbiorcę, odbierając swobodę własnych poszukiwań („nie doczytałem co to jest, może dobrze właśnie, bo bym wtedy sobie dopowiadał” mężczyzna, 39 lat).

Odbiór życiowy dzieła pojawił się w jednostkowych przypadkach i stanowił jedynie dodatkowy komentarz do bardziej rozbudowanych interpretacji semantycznych. Egzotyczna postać kojarzona była z obejrzanym niedawno filmem lub grą komputerową. Kobieta, która prowadzi zajęcia plastyczne uznała filc za materiał do prac manualnych dla dzieci. Natomiast napięta postura dziecka poddawane badaniom lekarskim nasuwała niektórym przykre skojarzenia obdukcji ofiary przemocy – w tym przypadku fizycznej lub seksualnej.

3. *Studium aktu*, Katarzyna Kozyra

Data realizacji: 1991 r.

Materiały: drut, plastelina, gabłota: szkło, drewno

Rozmiar: 105 x 135 x 35 cm



il. 24. *Studium Aktu*, Katarzyna Kozyra, źródło: <http://katarzynakozyra.pl/projekty/studia-aktu/>

Studium aktu to zestaw siedmiu płaskorzeźb wykonanych z plasteliny i ułożonych na wyciętej płycie wiórowej. Praca została stworzona podczas studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i odwołuje się do zainteresowania autorki cielesnością, które w jej późniejszych pracach będzie równie wyraźne. Artystka znana bardziej z wideo-artu i sztuki performatywnej, w przypadku tej pracy zdecydowała się na cykl niewielkich kompozycji wykonanych z plasteliny. Mogłoby się wydawać, że akt jest rysunkiem pięknego i nagiego ciała. W tym wypadku jednak ciała ulegają niejako dekompozycji. Uformowane kształty zarysowują zdekompletowane tułowia, tworząc niepokojąco wybrakowane portrety ludzkie. Obarczona doświadczeniem anoreksji i bulimii Kozyra, skupiła się w swojej twórczości na kontroli i eksploatacji organizmu. Gdy na studiach poznała dziewczynę również cierpiącą na zaburzenie łaknienia, zdecydowała, że to właśnie ona będzie dla niej pozować. W rezultacie powstało studium aktu anorektyczki, w którym z plastelinowych kształtów wystają metalowe druciki, podkreślające kruchy szkielet postaci. Praca wyraźnie odchodzi od klasycznego przedstawienia cielesności, które gloryfikuje muskularne ramiona mężczyzn i smukłe kobiece kształty. Zaprezentowana sylwetka jest powykręcana, przykurczona i schorowana, jakby była w stanie rozkładu. Brak głowy dodatkowo nadaje niepokojący wydźwięk przedstawionej istoty. Figura zdaje się zanikać i powoli zostaje wchłonięta w podłoże. Katarzyna Kozyra jako artystka nurtu sztuki krytycznej neguje obowiązujący kanon estetyczny i odchodzi od akademickiej formy prezentowania ludzkiego ciała. Swoją pracą wpisuje się również w nurt sztuki feministycznej, kwestionując funkcjonujące w sferze publicznej wzorce kobiecego ciała i dyscyplinowanie go w społeczeństwie patriarchalnym. Praca została umieszczona w sali wystawy zatytułowanej *Człowiek*. Prezentowane w niej dzieła nawiązywały w zamyśle kuratorki do tematyki

cielesności i zmysłowości. Całość spajało hasło wypisane na ścianie galerii: „Choć korzystamy z najbardziej zaawansowanych technologii, stale jesteśmy zależni od naszego systemu sensorycznego, rezonansowych instrumentów, jakimi są ciało i zmysły”.

3.1 Interpretacja formalna

Podobnie jak w przypadku poprzedniego dzieła, także wypowiedzi dotyczące instalacji Kozyry skupiały się przede wszystkim na materiale wykonania. Odbiorcy dostrzegli proste środki wyrazu wybrane przez autorkę (plastelina, druciki, deseczki). Plastelina kojarzyła się z dziecięcymi zabawami, wydała się mało prestiżowym i mało szlachetnym tworzywem, przez co wywołała sprzeczne emocje. Dla jednych była przyjemna w dotyku, miękka i tworzyła pozytywne skojarzenia, a dla drugih była odpychająca i infantylna. Instalacja okazała się więc dla odbiorców polisensoryczna – stymulująca percepcję nie tylko poprzez wzrok, ale w sferze wyobrażeń uruchamiała doświadczenie dotykowe. Tworzywo sprawiło, że faktura rzeźby była angażująca. Badani docenili detale i jakość wykonania, uznane za dowód rzemiosła i talentu Kozyry. W kontekście interpretacji dzieła istotna wydaje się spostrzeżenie respondentów, że rzeźba ta jest formą studium, „wprawki”, a nie skończonym dziełem. Sposób realizacji sprawiło wrażenie przypadkowości i spontaniczności. Pewna niestaranność wykonania i prostota formy była uznawana za atut dzieła. Ilustruje proces poszukiwania autorki, próby dojścia do pożądanej formy, co stanowi interesujący element twórczy. Wstępny etap prac sugeruje też tytuł dzieła, choć niewiele osób się do niego wyraźnie odwołało. („Ten tytuł też na mnie wpłynął, że nie traktowałem tego, jak traktowałem inne dzieła, jako skończone, tylko jako studium do jej fotografii, czy do czegoś. Czy jakąś naukę, że to nie jest dzieło docelowe tylko bardziej akt poznania ciała” mężczyzna, 25 lat). Mimo prostej formy i tytułu wskazującego na typowe ćwiczenie studenckie, odbiorcy dostrzegli jednak, że rzeźba jest czymś więcej niż tylko szkicem i stanowi „próbę wyjścia poza studium”. W połączeniu z konwulsyjnie wygiętymi figurami, tytuł ten wydawał się niepozorny. Stąd też jeden z badanych ironicznie zasugerował, że pracę powinno się raczej nazwać „aktem zgonu”. Elementem, który dopełnia kompozycję jest rozlana na jednej z figur czerwona farba, która jednoznacznie interpretowana była jako krew. W połączeniu z turpistycznymi kształtami budziła nieprzyjemne skojarzenia z płodami i poronieniem. Element ten skupił bardziej uwagę widzów, którzy częściej niż w przypadku pozostałych obszarów kierowali tam swój wzrok. Dla porównania w stosunku do figury z ostatniej płytki, na czerwony obszar kierowano wzrok trzy razy szybciej. Trzy razy częściej powracano też do tego obszaru (niemal 9 razy), a w konsekwencji średnio oglądano go dwa razy dłużej (ponad 6 sekund) i lokowano dwa razy więcej fiksacji wzroku (16). Wszystko to

świadczy o wzmożonej uwadze skierowanej na ten właśnie fragment dzieła. Jednocześnie mapy cieplne wykazują, że wzrok badanych padał na każdą z figur i żadna nie została pominięta (il. 37).

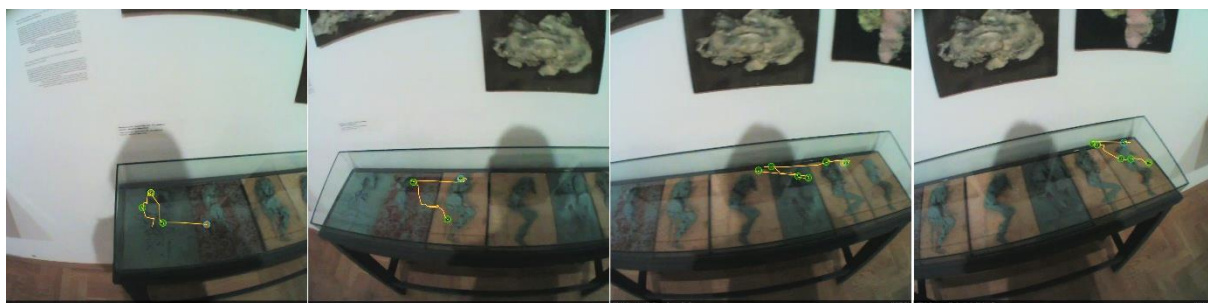
3.2 Interpretacja semantyczna

Rzeźba Kozyry ma charakter semi-abstrakcyjny, jednak odbiór na poziomie preikonograficznym był dość spójny. Z plastelinowej formy zdaniem badanych wyłaniają się niekompletne ludzkie ciała, nogi, tułów, tworzące sekwencję sylwetek i dekompletowanych postaci. Cienkie druczki odczytywane były jako sugestie ludzkich wnętrzości. Dalsze próby interpretacji również były dosyć zbieżne. Wyłaniające się formy interpretowane były jako „szkielety”, „rozkładające się ciała”, „rozsypanych się figury”, „zniekształcone ciała ludzkie”. Zbiór podobnie ułożonych ciał kojarzył się z umieszczonymi w grobowcu szczątkami ludzkimi w stanie rozkładu.

W ułożeniu kilku postaci obok siebie widzowie poszukiwali logiki, stąd też dopatrywali się sekwencji, która tworzyłaby pewną całość. Dostrzegając zmienność ułożenia ciał, tworzyli ciąg narracyjny, sugerujący cykl ewolucji człowieka, gdzie każda kolejna postać ilustruje kolejny etap rozwojowy. Inne narracje dynamizowały rzeźbę, dostrzegając w niej postać tańczącą, próbującą wstać, a nawet akt miłosny dwóch postaci, spajających się w jeden organizm. Rudolf Arnheim nazwał to ruchem stroboskopowym (Arnheim 2004), porównywanym do reklamowych neonów. Ustawione po sobie elementy, rozbłyskując, tworzą ruchome obrazy. Mimo że fizycznie bodźce są nieruchome, widz połączy sekwencje w ruch z założeniem, że bodźce tworzą zintegrowany proces jednego nieprzerwanego przemieszczenia. Podobnie działały pierwsze zabawki i urządzenia optyczne, będące zapowiedzią techniki filmowej: umieszczone sekwencyjnie po sobie obrazki tworzyły historie. Z czasem technologia ta była rozwijana, a ilustracje pokazywane w przyspieszonym tempie tworzyły iluzję ruchu. Na tym mechanizmie działają między innymi taumatrop, filoskop, zeotrop. Współczesny widz, posiadający rozwinięte kompetencje wizualne i zaznajomiony z sekwencją montażową dostrzeże logiczny ciąg, stosując percepcję linearną, chociaż z rozmów przeprowadzonych z autorką dzieła wynika, że kolejność ułożenia jest przypadkowa i nie tworzy ciągu historii. Są to ułożone obok siebie kolejne próby naszkicowania postaci. Widz „dorobił” więc ideologię do dzieła, co można nazwać twórczą interpretacją.

Analizując przebieg recepcji obrazów i kolejność spojrzeń, dostrzec można tendencję, która okazała się uniwersalną dla wszystkich badanych. Horyzontalnie zakomponowana rzeźba Katarzyny Kozyry oglądana była z reguły od lewej do prawej (il. 25). Prawidłowość ta

potwierdzałyby przypuszczenia, że pewne elementy kultury, jak chociażby system pisma, mogą wpływać na praktykę percepcyjną obrazów wizualnych (Brinkmann i in. 2022). Jak zauważył Marshall McLuhan, pismo zmieniło ludzką percepcję, a oglądanie obrazów jest znacząco skorelowane z jego linearną organizacją.



il. 25. Najczęstszy schemat oglądania pracy Katarzyny Kozyry od lewej do prawej strony instalacji

Interpretacje na poziomie ikonologicznym były zbieżne, ale dotyczyły dwóch przeciwstawnych sobie obszarów – metafizycznych oraz materialnych. W części wypowiedzi odwołania dotyczyły przemijania na poziomie abstrakcyjnych refleksji. Delikatne figurki kojarzyły się z kruchością ludzkiego życia, chorobą i śmiercią. Kompozycja wywoływała przemyślenia na temat cyklu życia i procesu starzenia się. Z drugiej strony analizy odnosiły się bezpośrednio do sfery cielesności. Rozpływające się w plastelinie postaci ilustrowały rozkład ciała i powrót do ziemi-gliny. W takim wypadku instalacja stawała się analizą rozpadu i cielesnych przemian.

Poszukiwania interpretacyjne skupione na sekwencji postaci wiązały się z kolei z rozwojem człowieka – zarówno na poziomie prenatalnym jak i w skali makro – ewolucyjnym. Kolejne postaci przybierały kształt rozwijającego się zarodka lub przywoływały stadia rozwoju ludzkości w ujęciu filogenetycznym – od Australopiteka po Homo Sapiens. Ruch w rzeźbie rozumiany był również jako poszukiwania artystki i refleksja nad motoryką ludzkiego ciała. Ponieważ jednak na tabliczce nie umieszczono opisu kuratorskiego, odbiorcy nie mieli możliwości konfrontacji swoich interpretacji z komentarzem autorki.

Badani wykazali się umiejętnością analizy ikonograficznej i ikonologicznej dzieła. Potrafili uzasadnić swoje opinie, rozróżnić wady i zalety pracy, a nawet wskazać ich zdaniem lepsze rozwiązania formalne, co świadczy o ich rozwiniętej wrażliwości i umiejętności opisanie cech formalnych i semantycznych. Ci, dla których szkic wykonany na studiach nie stanowił autonomicznego dzieła, nie mieli skrupułów, by podważyć status dzieła sztuki („To ma taki bardzo ćwiczebny charakter, więc ja bym tego nie traktował jako dzieła. Takiej samodzielnej

pracy” mężczyzna, 41 lat; „jednak miałem świadomość, że to jest studium że to nie jest jakby dzieło skończone i ten tytuł też na mnie wpłynął, że nie traktowałem tego, jak traktowałem inne dzieła, jako skończone, tylko jako studium do jej fotografii, czy do czegoś. Czy jakąś naukę, że to nie jest dzieło docelowe tylko bardziej akt poznania ciała niż... Właściwie nie wiem czy to powinno być pokazywane w galerii” mężczyzna, 25 lat). Jednocześnie potrafili dostrzec rzemiosło artystyczne autorki i mimo materiału, który kojarzy się z dziecięcą zabawą, mieli świadomość dojrzałej profesjonalnej realizacji („też takimi rzeczami bawiłem w przedszkolu, ale nigdy mi nie wyszło coś tak głębokiego, ani interesującego jak to” mężczyzna, 38 lat). Interpretacja *Studium* nie sprawiała raczej widzom problemu, a jeśli mieli jakieś wątpliwości ich wypowiedzi cechowała ostrożność w wydawaniu sądów. Odbiorcy mieli też świadomość, że szukanie obowiązujących interpretacji wynikało z wdrukowanych w procesie edukacji wzorców, które charakteryzuje pytanie „co autor miał na myśli”. Nie powinno być ono podstawą interpretacji sztuki, bo tworzy barierę odbioru swobodnego. Ponieważ jednak pierwsze kompetencje odbiorcze są nabywane właśnie w szkole, wybrzmiewa to jeszcze u dorosłego widza. Starano się więc od tych schematów odejść, szukając odpowiedzi samodzielnie („Boję się pójść w jakąś pretensjonalną interpretację. Może za bardzo się zastanawiam, co autor chciał powiedzieć, bo mam to jeszcze wdrukowane jeszcze ze szkoły” kobieta, 32 lata). Jeśli zaś analiza ikonograficzna i ikonologiczna budziły wątpliwości, odbiorcy dzielili się swoimi przemyśleniami, opisywali swój tok myślenia w poszukiwaniu logiki dzieła i ostatecznie potrafili zbudować logiczne narracje („nie rozwiązałem tej zagadki. W tym sensie, że rzeczywiście oglądałem tą rzeźbę, widziałem w tym taki rodzaj organiczności, takiej właśnie, jakąś taką formę, która, jakiś kształt, który stara się z tej materii wyłonić, nie? Lepiej lub gorzej. Lepiej w tym sensie, że bardziej mi przypomina, jakąś formę ludzką czy cielesną, a inne jakby jest bardziej bezformna” mężczyzna, 39 lat). Bez względu na umiejętność odczytania pracy na poziomie semantycznym, potrafili też wyrazić niezależny sąd estetyczny.

Interesującym okazał się fakt, że sam proces odkrywania znaczenia dzieła wydał się badanym fascynujący i inspirujący. Świadomy odbiorca czerpie przyjemność z odkrywania kodu artystycznego i podejmuje się wyzwania, jakie stawia przed nim sztuka („To mi się bardzo podoba, bo to jest bardzo takie stonowane i dające do myślenia bez oczywistych treści” kobieta, 66 lat). Odbiorcy jednocześnie potrafili docenić autoteliczność sztuki, która jest świadectwem swej osobliwości („Lubię takie rzeczy, które nie są łatwe do odczytania albo są takie niby nieużyteczne. Taki kształt sam w sobie już może jakoś działać” mężczyzna, 40 lat). Otwierając się na własne interpretacje, większy nacisk położony został na umiejętności poznawcze i

doznania emocjonalne odbiorcy („zrozumiałem to po swojemu na tyle, że odbyłem jakąś podróż emocjonalną” mężczyzna, 37 lat). Widzowie mieli świadomość, że ich analizy mogą odbiegać od intencji autorki, chociaż nie wykluczali możliwości konfrontacji swojej koncepcji z artystą („wyleczyłem się trochę z tego, żeby traktować sztukę jako zeszyt ćwiczeń z rozwiązaniami na ostatniej stronie. »Co artysta miał na myśli« albo »co kurator miał na myśli«. Natomiast mam taką pokusę: »dobra, mam tę swoją interpretację, to teraz zobaczmy co to miało być«” (mężczyzna, 39 lat).

3.3 Interpretacja emocjonalna

W przeważającej części wypowiedzi opisujące warstwę emocjonalną dotyczyły jakości dzieła. Studium uznane zostało jako „przejmujące”, „fascynujące”, „nieoczywiste”, „intrygujące”, „intersujące”, „ciekawe”. Praca przykuwa uwagę i „nie pozostawia obojętnym”. Odbiorcy zaznaczali, że akt jest poruszający, ale balansuje na granicy pozytywnych i negatywnych emocji. Z jednej strony zdeformowane kształty sprawiają nieprzyjemne wrażenie i wywołują pewien niepokój. Są „konwulsyjne i raniące”. Sposób przedstawienia sprawiał jednak, że jest w nich „estetyczna męka”, smutna i nostalgiczna. Mimo turpistycznego wydźwięku, dzieło podobało się ze względu na poruszany temat, formę i wykonanie. Rzeźba ta nie jest tak znana, jak pozostałe realizacje Kozyry, co również zostało uznane za atut dzieła. Pracę pozytywnie oceniła jedna czwarta badanych. Niektórzy zadeklarowali nawet chęć posiadania jej w domu ze względu na formę i oryginalność koncepcji. Nie wszyscy jednak podzielali tę opinię. Dla niektórych *Studium aktu* było nieciekawe, mało odkrywcze lub wręcz „histeryczne” i było formą „szantażu emocjonalnego”, choć za każdym razem badani ci potrafili opisać sens dzieła i jego znaczenie, a wady były dokładnie określone.

W przeciwieństwie do opisu cech dzieła, odbiorcy rzadko odnosili się do własnych emocji („odbyłem jakąś podróż emocjonalną”), ewentualnie wyrażali swoje zainteresowanie dziełem. Niemniej jednak, akt wzbudził zróżnicowane reakcje. W skrajnych przypadkach dzieło wywołało miłe, przyjemne uczucia i było relaksujące ze względu na wykonanie. Ale pojawiła się też wypowiedź opisująca negatywne odczucia i wręcz przerażenie. Co ciekawe, tylko raz zastosowano opis emocji świata przedstawionego („umęczone postaci”).

3.4 Odbiór artystyczny

Katarzyna Kozyra jest jedną z czołowych reprezentantek sztuki krytycznej w Polsce. Jej nazwisko jest rozpoznawalne wśród odbiorców lepiej zorientowanych w świecie sztuki. W przypadku analizy jej rzeźby w wypowiedziach badanych odbiór artystyczny okazał się

dominującym. Badani kojarzyli inne jej realizacje (np. *Piramida zwierząt*, *Łaźnia*). Omawiając *Studium Aktu* nawiązywali do jej dorobku artystycznego („To jest podobne trochę do jej *Święta Wiosny*” kobieta, 39 lat) i poruszanych przez nią motywów cielesności i choroby. Niektórzy z kolei znali jej realizacje na tyle dokładnie, że na podstawie daty wykonania rzeźby (1991 r.) potrafili wywnioskować, że jest to praca studencka. Katarzynie Kozyrze rozgłos przyniosła stworzona w 1993 roku na Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie praca pt. *Piramida zwierząt*. To właśnie ta instalacja sprawiła, że szybko zaklasyfikowano ją jako skandalistkę sztuki współczesnej. Dyplom realizowała w Pracowni Rzeźby Grzegorza Kowalskiego, zwanej przez studentów „Kowalnią” i dlatego wystawiana w Zachęcie praca wydała się spójna z jej początkową działalnością. Dopiero później artystka zasłynęła z wideo-artów i sztuki performatywnej. Jednak rozpoznanie autorki nie zawsze oznaczało pozytywną ocenę jej dorobku. Ci, którzy nie przepadali za jej twórczością również negatywnie oceniali *Studium*. Byli jednak świadomi swoich uprzedzeń i potrafili zdefiniować elementy, które uważają za nieciekawe.

Odbiór artystyczny przejawiał się również w zaobserwowanym przez niektórych okół fizycznym instalacji. Odlewy Aliny Szapocznikow korespondowały z rzeźbą Kozyry. Odbiorcy dostrzegli podobieństwo form, motyw rozkładu ciała, a nawet zbieżność doświadczeń biograficznych obu artystek (obie walczyły z chorobą nowotworową). Jeśli ktoś nie rozpoznał autorki *Zielników*, zauważył uzupełniające się nawiązania: „Mi się to [*Studium aktu*] podobało w relacji z tym na górze [*Zielnik*]. Jakoś te dwie rzeczy są w podobnej formie wykonane, ale w innej kolorystyce i w takich trochę innych kształtach. Te są takie obłe i rozlazłe, a te są takie raczej znikające” (mężczyzna, 28 lat). Wychwycenie korelacji między pracami stanowiło potwierdzenie wrażliwości estetycznej odbiorców. Co ciekawe, tylko dwie ze wspomnianych osób osiągnęły również wysoki wynik testu sprawdzającego poziom wiedzy o sztuce, co wskazywałoby, że teoretyczna kompetencja artystyczna nie jest tożsama kompetencji realizacyjnej, a wrażliwość i uważność jest umiejętnością niewymagającą znajomości historii sztuki. Dostrzeżenie powiązania obu prac jest zgodne z zamysłem kuratorki wystawy, co dodatkowo potwierdza spostrzegawczość i uważność badanych:

Ja ją umieściłam w pełni świadomie. Od samego początku przewidziałam ją poniżej albo w bliskiej odległości z pracami Aliny Szapocznikow. Wydawało mi się, że ślad człowieka, odcisk człowieka, wszystko to, co się z nim wiąże można wyrazić nie tylko poprzez przywołanie pełnej figury bądź też śladu tej figury, ale poprzez fragment, poprzez zdjęcie, poprzez naturalizm, może inaczej - weryzm. U Szapocznikow jest weryzm, natomiast tutaj

widziałabym odniesienie, które mi się zawsze kojarzy z taką fragmentarycznością, ale w oparciu o ślad. Mamy plastelinę, z definicji bardzo plastyczna, miękka, ale tutaj cały czas niejako przechodzi ta struktura, na której ta plastelina jest zamocowana. Więc rodzaj fragmentaryczności (kuratorka wystawy).

Oba dzieła łączą wątki natury i sztuki, które zdaniem Ossowskiego są źródłem przeżyć estetycznych, tworząc wspólną kategorię wartości estetycznych (Ossowski 1966: 252). Autorki w sposób celowy przetwarzają organiczne elementy, prezentując turpistyczną estetykę przemijania i niszczenia świata organicznego. Wyrażna korespondencja prac została podkreślona przez kuratorkę dzięki rozmieszczeniu ich w sąsiedztwie. Jej sugestia okazała się czytelna i zrozumiała dla niektórych badanych. Z zamyśle autorki wystawy istnieje wyraźna koherencja między wszystkimi dziełami i ekspozycję należy oglądać jako spójna narracja połączonych ze sobą prac, a nie zbiór pojedynczych eksponatów: „Ja mam trochę inny sposób podejścia do tych prac. Dlatego, że ja patrzę na całość, a nie na indywidualny wybór. Oczywiście one są podstawą, ale potem, kiedy mam określony zbiór, to decyduję czy coś mi pasuje bardziej, a coś mi pasuje mniej. Eliminuje, dokoptowuję”. Nie wszystkie jednak połączenia są przez widzów dostrzegalne. Z wyjątkiem pracy Kozyry i Szapocznikow w wywiadach nie pojawiły się uwagi dotyczące kuratorskiej aranżacji i rozmieszczenia prac. Nie każdy dostrzegł zamysł połączeń, choć całość objęta była tytułem wystawy *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca*, pozwalającym na szeroką interpretację istoty i definicji rzeźby.

Odbiorcy poszukiwali również innych nawiązań i skojarzeń ze świata sztuki (rzeźby Karola Broniatowskiego, malarstwo Zdzisława Beksińskiego) oraz świadomie nawiązywali do znanej im literatury („to jest taki kontekst, który u mnie wynika z tego, o czym ostatnio rozmawiałam lub co czytałam” kobieta, 38 lat). Widzowie szukali również odniesień kulturowo-historycznych. Układ ciał przypominał im wykopaliska archeologiczne starożytnych grobów, a zastygnięte pozy utożsamiano z ofiarami katastrofy w Pompejach lub ofiarami Holocaustu.

Odniesienia do uniwersum życiowego odbiorców było z kolei w przypadku Kozyry znikome. Respondentka w ciąży dostrzegła w figurach embrionalne kształty, ale jednocześnie była świadoma swojego nastawienia wynikającego z sytuacji życiowej. Badani powoływali się też czasem na widywane w przestrzeni miejskiej transparenty aktywistów pro-life, które funkcjonują w świadomości społecznej („trochę mi to przypomina płody, ale to chyba przez kampanię billboardową” kobieta, 25). Materiał wykonania budził z kolei skojarzenia z lepieniem z plasteliny w dzieciństwie lub zabawy plastyczne własnych dzieci.

Rzeźba Katarzyny Kozyry jest pracą niesprawiąca trudności interpretacyjnych wśród widzów o wyższych kompetencjach artystycznych, choć nieprecyzyjne przedstawienie postaci klasyfikuje ją jako „monstrum o niedostatecznej determinacji cech” (Matuchniak-Krasuska 1999: 167). Znaczenia ikonologiczne osadzone były w strukturze formalnej dzieła. Widzowie zwracali uwagę na tworywo, którego właściwości autorka wykorzystała, w sposób rozbudowujący warstwę semantyczną dzieła. W wypowiedziach dominowała rozbudowana interpretacja semantyczna, raczej spójna dla całej badanej zbiorowości. W analizach wyraźnie przeważał odbiór artystyczny – badani rozpoznawali autorkę, znali jej działalność artystyczną i potrafili odnieść ją do omawianej rzeźby. Opis dzieła rozbudowywali odniesieniami do wydarzeń historycznych i kulturowych. Charakteryzując warstwę emocjonalną, dystansowali się do własnych odczuć, skupiając na jakości samego dzieła. Odbiorcy potrafili docenić dzieło, ale również czerpali przyjemność z własnej refleksyjności. Dalekie było im szkolne podejście, które opiera się na podporządkowaniu się instytucjom sakralizacji sztuki. Cenili sobie wolność odbiorczą, podążając za koncepcją dzieła otwartego. Jednocześnie szanowali odmienne interpretacje innych potencjalnych odbiorców, które w duchu swobody interpretacji są równowartościowe.

4. *Mój prezydent*, Paweł Althamer

Data realizacji: 2018 r.

Materiały: polichromowane drewno, oczy wyłożone hebanem i rogiem renifera

Rozmiar: 4 metry



il. 26. *Mój prezydent*, Paweł Althamer, źródło: Fundacja Galerii

Dnia 9 kwietnia 2018 roku, w przeddzień obchodów katastrofy smoleńskiej Paweł Althamer ustawił przed Pałacem Prezydenckim w Warszawie portret Lecha Kaczyńskiego. Podobizna prezydenta wyrzeźbiona została w czterometrowym pniu brzozy. Wiernie odwzorowany wizerunek polityka został polichromowany, inkrustowany hebanem i rogiem renifera, z których artysta wykonał oczy. Oblicze mężczyzny wpisane w owal ze złożonym brzegiem, nawiązuje do portretów nagrobnych, ale również do okna samolotu, w którym zginął. W dolnej części kłody narysowana została białoczerwona szachownica – znak polskich Sił Powietrznych. Osadzona w masywnym pniu postać wydaje się unieruchomiona i niczym Lenin zamknięta w sarkofagu. Twarz prezydenta jest surowa i poważna. Niepokojące mogą się jednak wydawać otwarte oczy zmarłego, jakby pogrzebanego żywcem, a może po prostu wciąż jeszcze żywego w pamięci narodowej. Możliwe też, że niepożegnany i niepogrzebany należycie, nie może oddalić się w zaświaty. Jego tragedia stale obecna i powodująca spory, nie pozwala mu spocząć w pokoju. Czułość postaci można więc odczytać jako symbol żałoby, która nadal trwa oraz śmierci, z którą trudno się pogodzić i wyjaśnić jej przyczyn.

Na wystawie rzeźba prezentowana była w pozycji horyzontalnej, ale z założenia miała się majestatycznie wznosić niczym słowiański totem. Mimo profesjonalnie uchwyconego podobieństwa, ludowa forma przypominać może przydrożnego świątka wystruganego przez ludowego artystę. Wotywny charakter pracy został przez niektórych odczytany jako odwołanie do tak zwanego „kultu smoleńskiego”. Gdy krótka żałoba ponad podziałami przekształciła się

w okrutny spektakl polityczno-medialny, narodziła się religia o charakterze czysto rytualnym, silnie nacechowana martyrologiczno-narodową symboliką. Powstały konflikt przyczynił się do polaryzacji społecznej i stał się narracją wykorzystywaną politycznie do dziś.

Według artysty jednak obiekt ten powinien wywoływać zadumę. Totem ma jednoczyć plemię jako wspólnotę, nawet jeśli skłóconą, to połączoną narodową tragedią (Althamer 2018). Plemienny wymiar pracy i chęć integracji społeczeństwa autor podkreśla w swoim komentarzu, który towarzyszył ekspozycji: „Próbowałem zintegrować elementy przyrody, natury, aby przywrócić prezydenta tam, gdzie go postrzegam, tam gdzie jest spokój, miejsce, z którego można ogarnąć dużo więcej i gdzie można podzielić się tym spokojem z resztą plemienia. (...) Chciałem złagodzić konflikt, dać wyraz cierpieniu”.

Praca Althamera budzi jednak kontrowersje na wielu poziomach. Po pierwsze ma to związek z odwieczną dyskusją o obecności i funkcji pomników w przestrzeni publicznej (Domański, Ferenc 2015). Okoliczności wznoszenia, ich forma i kontekst polityczny prędkiej stają się obiektem sporu i sposobem na znaczenie terenu, dominacji i władzy, niż budowania wspólnoty. Paweł Althamer, aby oddać cześć, pragnął umiejscowić swój ludowy totem obok dostojnego pomnika konnego Józefa Poniatowskiego. W jego przekonaniu te dwa typy pomników mogłyby ze sobą koegzystować. Aby zrozumieć dlaczego ostatecznie tak się nie stało należy uwzględnić kontekst innych prac powstałych ku czci tragicznie zmarłych ofiar. Po katastrofie powstało wiele podobizn prezydenta i jego małżonki. Tworzone czasami z prywatnej inicjatywy, nie wykonywane przez profesjonalnych rzeźbiarzy, przynosiły wręcz groteskowy efekt. Jednym z czołowych przykładów jest model Tupolewa w sanktuarium w Kałkowie. Mimo szczerych intencji, nieporadny warsztat jest karykaturalny i kiczowaty. Althamer odchodzi od tradycyjnie robionej, odlanej z brązu pełnej postaci i decyduje się na rzeźbę z wystruganą w drewnie twarzą, która może przywoływać naiwną twórczość powiatowych amatorów. Zaognił w ten sposób dwie sprzeczne narracje funkcjonujące w debacie publicznej: patetyczny mesjanizm, który zawłaszcza definicje patriotyzmu oraz ironia, stanowiąca bezsilną reakcją na egzaltację i obrzędowość. Z założenia są one nie do pogodzenia.

Kolejną problematyczną kwestią jest sam materiał wykonania rzeźby. W kontekście politycznym brzoza jako pośrednia przyczyna katastrofy, staje się symbolem sporu o katastrofę w Smoleńsku. Stąd też może być traktowana jako uosobienie narodowej niezgody, spisku i niewiary w państwo. Artysta, tworząc z niej symboliczną trumnę, odwołał się do polemiki obecnej w raportach komisji śledczych. Choć Althamer chciał postawić ludową rzeźbę i podarować ją społeczności, momentalnie stała się przedmiotem plemiennych walk. Portret balansujący na granicy wielkiej powagi i groteski został przez niektórych odczytany jako

ironiczny i obrazoburczy albo przynajmniej ambiwalentny (Banasiak 2018). Dla jednych praca balansowała na granicy kpiny z postaci prezydenta, który stał się uosobieniem teorii spiskowych i ofiarą kultu jednostki, a dla innych był drwiną z tych, którzy ten kult podsycają i pielęgnują. Dlatego wbrew intencji autora brzozowy totem stał się tym samym symbolem pęknięcia, jakie katastrofa wywołała w społeczeństwie.

Chociaż artysta nieraz już prowokował swoimi pracami, tym razem zapewniał, że jego intencje były zupełnie odmienne. Praca miała dać wyraz cierpienia wspólnego dla każdej ze stron konfliktu. Zgodnie z deklaracją autora, pomnik nie jest formą szydzenia z osób oplakujących prezydenta, a sposobem na przyłączenie się do nich i okazanie współczucia. Żałoba doprowadziła do wielkiego konfliktu w społeczeństwie. Hołd oddany przez artystę miał być sposobem na otwarcie dialogu między zwaśnionymi ludźmi. Ponieważ nieustanna wojna stała się chorobą trawiającą od środka, rzeźba z założenia miała uwalniać od cierpienia, służyć zadumie i wyciszeniu. Artysta pragnął, aby rzeźba stanęła obok pomnika księcia Józefa Poniatowskiego, ostatecznie jednak pracę zabrano bez możliwości ekspozycji w przestrzeni publicznej.

4.1 Interpretacja formalna

W przypadku pracy Althamera badani stosunkowo mało uwagi poświęcali analizie formalnej dzieła. Ich wypowiedzi zostały głównie zdominowane przez poszukiwanie intencji artysty. Odbiorcy charakteryzowali wizerunek prezydenta jako uproszczony, „naiwny”, nawiązujący do sztuki ludowej. Uchwycenie podobieństwa zostało docenione jedynie przez artystkę i rzeźbiarkę, która doskonale zdawała sobie sprawę z trudności osiągnięcia odpowiedniego efektu odwzorowania rzeczywistości.

Przedmiotem dywagacji bywał ewentualnie sam dobór materiału, który nierozzerwalnie łączył się z ikonografią dzieła. Brzoza bezpośrednio nawiązuje do drzewa, w które uderzył samolot Tu-145M. Kolejność zdarzeń i bezpośrednia przyczyna wypadku została zakwestionowana przez część podkomisji śledczej i stała się tematem publicystyki w mediach. Autor świadomie więc dobrał drzewo, które stało się symbolem konfliktów; poróżniło polityków i społeczeństwo. Dodatkowo, drzewo w formie sarkofagu, ułożone horyzontalnie na podeście, kojarzy się z trumną. Wykorzystanie materiałów wzbudziło jednak pewne wątpliwości respondentki posiadającej profesjonalną wiedzę o ochronie przyrody. Zwróciła uwagę, że heban, z którego stworzono źrenice jest pod ochroną. Jej sprzeciw wywołało również użycie rogu renifera, który także posłużył to wykończenia rzeźby. Zastosowanie powyższych materiałów, nawet w imię sztuki było jej zdaniem nieetyczne i takie praktyki nazwała

„barbarzyństwem”. Jej zdaniem artysta powinien przestrzegać norm, których nie należy przekraczać bez względu na szlachetność sztuki. Pozostaje mieć zaufanie do artysty i nadzieję, że wykorzystał surowce z odzysku lub pozyskał je legalnie.

4.2 Interpretacja semantyczna

Zdecydowana większość widzów nie miała problemu z interpretacją dzieła. Analiza elementów kompozycji kumulowała się w całość, tworząc wyraźną linię narracyjną. Z łatwością dostrzeżono osadzenie tematu w historii Polski, identyfikowano Lecha Kaczyńskiego i odczytywano analogię do smoleńskiej brzozy. Zgodnie z przypuszczeniami, największą uwagę koncentrowano na twarzy postaci, co wyraźnie wykazała mapa cieplna (il. 27). Dostrzeżono również kwiaty upamiętniające ofiary katastrofy oraz białą czerwoną szachownicę lotnictwa polskiego, która co prawda nie została prawidłowo zinterpretowana przez wszystkich, ale nie przeszkadzało to w poprawnym zrozumieniu pozostałych elementów rzeźby. Ponadto ułożenie postaci i rozmiar kłody kojarzył się z trumną o przeszklonym wieku umocowanej na wysokości twarzy zmarłego. („Kłoda jest wielkości trumny tak, jakby on w tej brzozie jest pogrzebany” mężczyzna, 38 lat). Tylko kilkakrotnie widzowie nie potrafili zidentyfikować twarzy (w tym jedna osoba to obcokrajowiec), co rodziło dalsze nadinterpretacje. W takim wypadku „pniak z twarzą” odczytywany był jako portret Jana Pawła II, który również wpisuje się w topos funkcjonujący w kulturze polskiej. Niektórzy zastanawiali się czy „prezydent-papież” (nazwa zaproponowana przez jednego z respondentów) jest ironiczną aluzją do polskiej martyrologii i sporów wokół symboli religijno-patriotycznych w Polsce. W takim wypadku znak na drzewie byłby oznakowaniem drzewa przeznaczonego do wycięcia, a zatem do zakończenia kłótni w polskim społeczeństwie. Widzowie zwracali uwagę również i reagowali na przyczepioną do drzewa niewielką hubę. Jako peryferyjny element z innego porządku - świata natury, nie włączała się w sposób harmonijny w główny schemat interpretacyjny dzieła. Wobec dostojności urzędu prezydenta budziła dysonans, wywoływała rozbawienie i poruszenie emocjonalne.

Natomiast ikonologia dzieła okazała się niejednorodna i była uzależniona od ustalenia intencji autora, która nie była dla widzów oczywista. W przeważającej części badani uważali, że autor chciał przede wszystkim wywołać kontrowersje, ukazując Lecha Kaczyńskiego w karykaturalny sposób. Ironicznie stwierdzano, że w efekcie artysta stworzył „dzidziusia”, „bobasa w drewnie”, matrioszkę lub staruszka wyglądającego przez okno. W takim wypadku pracę traktowano jako żart publicystyczny, odbierając mu tym samym status dzieła sztuki. Rzeźba oceniana była jako kiczowata i ludyczna (a nie ludowa). Balansując na granicy

prześmiewczej parodii i hołdu, artysta wpisał się zdaniem badanych w spolaryzowany dyskurs dotyczący katastrofy. Niejednorodność oraz dysonans między intencjami artysty a zrozumieniem odbiorcy wywołała konstatacje („ona ma taki charakter ambiwalentny, bo do końca nie wiem czy tutaj artysta żartuje czy nie” mężczyzna, 37 lat). Stawianie pomników utożsamiane jest z upamiętnieniem i szacunkiem, a wykonanie świadczyłoby o czymś zupełnie innym:

To się wszystko składa w taki bardzo dziwny portret i do końca nie wiem czy artysta chciał, trochę się ugiął i oddawał pewnego rodzaju hołd i to jest wszystko w porządku, bo to ma w sobie dużo empatii dla osoby zmarłej. A z drugiej strony widać, że chyba jednak sobie trochę żarty robi z tej posmoleńskiej religii. To jest chyba bardzo takie wyczuwalne, że jest to jakaś gra z patosem (mężczyzna, 37 lat).



il. 27. Rzeźba *Mój prezydent* z naniesioną mapą cieplną wskazującą, że twarz oraz tabliczka z informacją to obszary największego zainteresowania dla badanych

Niektórzy badani zakładali, że artysta mógł mieć dobre intencje, a ironiczny wydźwięk pracy powstał nieświadomie i niecelowo: „raczej bym to pojmowała w kategorii wyśmiania smoleńskiego. Natomiast nie wątpię, że sam artysta na pewno od tego ucieka i chciałby, żeby to było jakieś bardziej zniuansowane. Natomiast wydaje mi się, że jednak mimo wszystko nie jest” (kobieta, 36 lat). Dziwi więc badanych, że artysta nie został ukarany, ani nikt nie złożył na niego skargi. Nawet odbiorca, który znał deklaracje Pawła Althamera i wiedział, że praca ma być „próbą spajania narodu”, oglądając pracę na żywo dostrzegł ironiczny wydźwięk pracy. Mogłoby się wydawać, że przyczyną niezrozumienia jest fakt, że niewiele osób przeczytało tabliczkę informacyjną (zaledwie 9 osób). Jednak nawet ci, którzy zapoznali się z jej treścią lub

znali założenia artysty z innych tekstów i tak uważali, że deklaracja ta nie ma odzwierciedlenia w realizacji.

Za przyczynę niejednoznaczności przedstawienia należy wskazać naiwność wykonania portretu. Dostrzegano pewne podobieństwo, ale autor nie osiągnął wiernego i w pełni autentycznego efektu. Badani podejrzewali więc, że rzeźba odnosiła się do nieudolnych podobizn prezydenta, jakie powstały w kraju. W dodatku rzeźba została wykonana z drewna, na wzór naiwnych, ludowych światek, podczas gdy pomniki tworzone są ze szlachetnych i trwałych materiałów (marmur, brąz, stal). Znaczenie ma również sama prezentacja dzieła. Monumentalne posągi zazwyczaj dominują nad widzami, ustawione wertykalnie. W przypadku *Mojego prezydenta* praca ułożona była poziomo. W rezultacie mężczyzna leżał schowany w drzewie, jego twarz wyzierała z dziupli, a dodatkowo rozmiar kłody mógł złośliwie sugerować niewielki wzrost prezydenta. Analizując okole fizyczne dzieła, dostrzeżono również umieszczenie drzewa na paletach, które tym bardziej nadały groteskowy efekt. Ekspozycja odbierała szlachetności i dostojność pomnika i powodowała, że to nie postać wznosiła się nad widzem, patrząc na niego z góry, ale to odbiorca pochylał się nad prezydentem, co zupełnie zmieniło relację z przedstawioną postacią. Efekt ten był zupełnie odwrotny do zamierzonego. Kuratorka zdecydowała się podwyższyć w ten sposób dzieło, aby je odpowiednio zaprezentować: „Podjęliśmy decyzję, że zostawiamy to na paletach. To lepiej wygląda na paletach z punktu widzenia estetycznego. Bezpośrednio na podłodze wydało mi się nie do końca odpowiednie. Zawsze lepiej, kiedy obiekt jest jednak jakoś wyniesiony, wyeksponowany”. Z wypowiedzi badanych wynika jednak, że nie samo podwyższenie, a wybór palety okazał się niefortunnym rozwiązaniem.

Jedyną osobą, która broniła realizacji był respondent, który osobiście uczestniczył w happeningu Althamera i wysłuchał jego deklaracji i interpretacji. Był więc emocjonalnie zaangażowany w inicjatywę artysty i wierzył w zapewnienia, że rzeźba była oznaką szacunku dla zmarłego, a nie krytycznym zabiegiem artystycznym. Jego silna identyfikacja z artystą i pozytywne nastawienie sprawiły, że docenił walory formalne i treściowe dzieła, a poboczne wątki, potencjalne mankamenty i peryferyjne elementy pracy (palety, huba, umiejscowienie) stały się nieistotne. Poza tym rzeźba dosłownie i w przenośni przeszła jego zdaniem pewną symboliczną drogę – w procesji ulicami miasta, gdzie przez wielu została niesłusznie źle zrozumiana, aż do galerii, prestiżowego miejsca, które uświęciło i uprawomocniło dzieło.

4.3 Interpretacja emocjonalna

W wypowiedziach badanych dominowały wypowiedzi świadczące o silnym oddziaływaniu emocjonalnym rzeźby. Nikt nie skupił się na samej emocji przedstawionej postaci, a raczej na odczuciach towarzyszących widzowi w kontakcie z dziełem. Wynikało to z faktu, że rzeźba poruszała współczesny i wciąż aktualny temat, który od ponad dekady funkcjonuje w dyskursie publicznym. Praca wydała się niektórym widzom ciekawa, ponieważ odnosiła się do teraźniejszości. Odbiorca zaangażowany w akcję artystyczną Pawła Althamera podkreślał szlachetność rzeźby, „odwagę w komentowaniu wydarzeń bieżących politycznie” (mężczyzna, 50 lat) i chęć autora do udziału w artystycznej „dyskusji” na temat pomników prezydenta. Atutem pracy była też zdaniem respondentów jej humorystyczny wydźwięk, choć nie wszyscy byli pewni czy było to zamiarem autora. Biorąc pod uwagę krytyczny charakter sztuki polskiej, podejrzewano, że artysta naśmiewał się w swojej pracy z tak zwanego „kultu smoleńskiego” i z nieestetycznych, kiczowatych pomników. Widzowie nie wierząc w dobre intencje artysty, podejrzewali go o ironiczne przedstawienie tematu i odbierali pracę jako prześmiewczą, wbrew deklaracjom artysty. Patetyczna narracja polityczna, odwołująca się do prawdziwych wydarzeń, w połączeniu z naiwnym wykonaniem pomnika, tworzyły dysonans wywołujący śmiech lub uśmiech. Dlatego dla przeważającej części odbiorców praca balansowała na granicy groteski, która ich zdaniem nie jest odpowiednią formą oddawania hołdu. Bez względu na poglądy polityczne nikt przecież nie powinien naśmiewać się z tragicznej śmierci prezydenta. Wykonanie jednak wpisywało się w typ groteski „poważnej” (Matuchniak-Krasuska 1999: 175), a nie szyderczej, dlatego nikt z badanych nie był oburzony ani urażony wydźwiękiem pracy. Nie zmienia to faktu, że badani zdawali sobie sprawę, że dzieło mimo wszystko może budzić kontrowersje. Jeśli odbiorca uwierzył w intencje autora, ignorował elementy groteskowe. Jeśli zaś ikonografia dzieła, materiał, technika, prezentacja wzbudzały wątpliwości, odbiorca kwestionował powagę realizacji.

Dla większości odbiorców rzeźba miała oczywistą wymowę. Nie jest to jednak zaleta dzieła. Dosłowność przedstawienia nie zostawiała przestrzeni na swobodę interpretacji. Dlatego widzowie zarzucali autorowi dosłowność i uproszczenie tematu, a samą pracę oceniali jako oczywistą, banalną, a przez to rozczarowującą i nieinteresującą wymagających widzów. W dodatku, mało inspirujące i rozczarowujące zdaniem niektórych jest również zaangażowanie sztuki w bieżącą politykę („taka tania kontrowersja”). Dzieła tworzone „pod publiczność”, szukające sensacji, bez głębszego przesłania szybko się ich zdaniem zdezaktualizuje, ponieważ nie prezentuje wartości uniwersalnych i trwałych. Artysta opierał się więc na niskich pobudkach

i korzystał z wzbudających silne i skrajne emocje wydarzeń, by się wypromować. Zaangażowanie polityczne w sztuce wzbudzało niekiedy wręcz silnie negatywną reakcję emocjonalną i sprzeciw wobec tematów, które wskazują na wątpliwe moralnie postępowanie polityków („nienawidzę takich jarmarcznych tematów. Dla mnie to jest jarmarczne. To jest tanie, obleśne, niekaralne epatowanie jakimś politycznym rzygiem” kobieta, 44 lata).

Negatywne emocje wzbudzała również chwilami sama postać prezydenta, który zdaniem niektórych nie wykazał się takimi czynami, które zasługiwałyby na stawianie pomnika. Poza tym rzeźba budziła złe skojarzenia skłóconego narodu. Czasami odczuwalne było wręcz znużenie widzów sporami i tragedią wykorzystywaną politycznie. Ostatecznie niechęć przeradzała się w zobojętnienie i znużenie powyższą tematyką.

4.4 Odbiór kulturowy

Ze względu na charakter i temat pracy, wypowiedzi zdominował odbiór kulturowy, ale odnoszący się do sfery polityki i publicystyki. Dzieło było reakcją artysty na wydarzenia osadzone w historii najnowszej i wciąż funkcjonujące w dyskursie publicznym. Dodatkową rolę odegrał również kontekst sytuacyjny, ponieważ wywiady były realizowane w pod koniec marca, krótko przed 11. rocznicą katastrofy w Smoleńsku, co badani czasami zauważali podczas rozmowy. Nie znaczy to jednak, że odbiór artystyczny w przypadku tego dzieła został zupełnie zmarginalizowany. Podobnie jak w przypadku pozostałych dzieł, odbiorcy często identyfikowali pracę lub wskazywali ją, nie posługując się jej tytułem, a jedynie nazwiskiem autora. Sporadycznie odbiorcy odwoływali się do znanej im sztuki zaangażowanej Pawła Althamera, przez co rzeźba *Mój prezydent* wpisywała się w pole jego działalności artystycznej. Ci, którzy znali już omawianą pracę, cieszyli się, że mogli zobaczyć ją osobiście, bo jak zauważono, obcowanie z oryginalnym dziełem jest wartością samą w sobie. Kolejnym elementem wpisującym się w odbiór artystyczny było włączenie pracy Althamera w poczet pomników powstałych w celu upamiętnienia katastrofy lotniczej. Wszyscy zgodnie zaznaczali, że bez względu na budzące ambiwalencje i niejasne intencje autora, praca ta jest lepsza niż stojący nieopodal Galerii Zachęta *Pomnik Ofiar Tragedii Smoleńskiej* Jerzego Kaliny czy warszawski pomnik Lecha Kaczyńskiego ustawiony na placu Józefa Piłsudskiego. Możliwe jednak, że ze względu na osadzenie pracy w sporze politycznym, preferencja estetyczna pokrywać się będzie ze światopoglądem odbiorcy („w sumie nie wiem która rzeźba jest bardziej śmieszna ta czy ta? To jest już chyba kwestia podejścia. Zależy kto jaką prasę czyta i z którym stronnictwem sympatyzuje” mężczyzna, 37 lat). Odbiorcy kompetentni artystycznie potrafili również dostrzec, że złote obramowanie wokół twarzy prezydenta nawiązuje do ikon i

przedstawień sztuki wczesnochrześcijańskiej. Zauważali również korespondencję rozmieszczonych w najbliższym okolicy fizycznym dzieła drewnianych świątek – struganych rzeźb ludowych aniołów i świętych. Zabieg ten był zamierzony przez kuratorkę, choć jak zauważyła jedna z respondentek, zestawienie prezydenta ze sztuką naiwną i wiarą rytualną infantylizuje przedstawienie prezydenta. W dalszej odległości przestrzennej odbiorcy porównywali dzieło do pomników w Warszawie oraz na terenie całego kraju.

Praca Althamera jest przykładem sztuki zaangażowanej politycznie. Dominujący kontekst odbiorczy odnosił się więc do konkretnej osoby i wydarzeń w historii najnowszej. W takim wypadku artysta skierował przede wszystkim interpretację odbiorcy na warstwę semantyczną dzieła. Najistotniejszą rolę odgrywał kontekst katastrofy lotniczej i sporów politycznych. Samo dzieło zatem stało się znakiem przeźroczystym dla znaczenia, będącego najbardziej dominującą częścią komunikatu. W konsekwencji osłabiony został odbiór artystyczny, dominujący w pozostałych pracach obejrzanych na wystawie, a ujawnił się odbiór kulturowy, odnoszący się do sfery polityki i publicystyki. Mimo więc instytucjonalnego kontekstu sztuki, rzeźba Althamera została w niewielkim stopniu odebrana w kontekście walorów estetycznych. Była pomijana w ocenie estetycznej badanych, którzy pytani o dzieła, które najbardziej im się podobały i nie podobały, niezwykle rzadko odnosili się do rzeźby *Mój prezydent*. Łącząc w sobie elementy przyrodnicze i ludzkie, rzeźba posiada cechy groteskowe, co niejednokrotnie budziło konsternację i pewnego rodzaju rozbawienie. Zamiarem twórcy było umieszczenie rzeźby-totemu w przestrzeni publicznej, skąd została wykluczona. Ostatecznie jednak dzieło znalazło schronienie w przestrzeni wystawienniczej, udowadniając, że sztuka jest sferą wolności, w przeciwieństwie do dyskursu publicznego, podlegającego stosunkowo większej kontroli.

5. *Hommage à Bruce Lee*, Oskar Dawicki

Data realizacji: 2003 r.

Materiały: otwór w ścianie

Rozmiar: ok. 200 cm x 70 cm



il. 28. *Hommage à Bruce Lee*, zdjęcie: Dagna Kidoń

Praca Oskara Dawickiego to wycięty w ścianie otwór w kształcie ludzkiej sylwetki. Pokruszone cegły i pył na podłodze sugerują, że postać przed chwilą przedarła się siłą, z impetem rozbijając mur na wylot. Stworzony prześwit odsłania zaplecze muzealne – zakurzone wyjście ewakuacyjne, będące zazwyczaj poza zasięgiem wzroku widzów. Tytuł pracy nawiązuje do spektakularnych umiejętności Bruce’a Lee, mistrza sztuk walk i gwiazdy filmów akcji, którego umiejętności dalece wykraczały możliwości przeciętnego człowieka. Zgodnie ze Słownikiem Języka Polskiego *hommage* to „świadome nawiązanie w dziele do czyjegoś indywidualnego stylu, będące wyrazem szacunku i hołdu składanego mistrzowi”²⁰. Tą uciekającą postacią niekoniecznie jednak jest słynny aktor. Projekty artysty często nie podlegają prostej historyczno-artystycznej klasyfikacji, a ich nieodłącznym elementem jest humor. Ostatecznie jednak żart u Oskara Dawickiego staje się punktem wyjścia dla podjęcia wielu innych problemów, zwłaszcza kwestii tożsamości. Dziura w ścianie sugerowałaby pospieszną ewakuację. Może uniesione w górę ręce są oznaką triumfu i radości? Może więc jest to ucieczka wyzwalamąca? Dynamiczna poza mogłaby równocześnie sugerować paniczną dezercję z przestrzeni muzealnej. W takim wypadku wyjście byłoby uwolnieniem się od oczekiwań widza i napięć wynikających ze stawianych artyście wymagań. Działania oparte na ironicznej metarefleksji akcentują nieobecność twórcy, bezsilnego wobec presji autorytetów. Dawicki pozostawia za sobą jedynie pustkę, którą obrysowuje konturem wyciętym w karton-

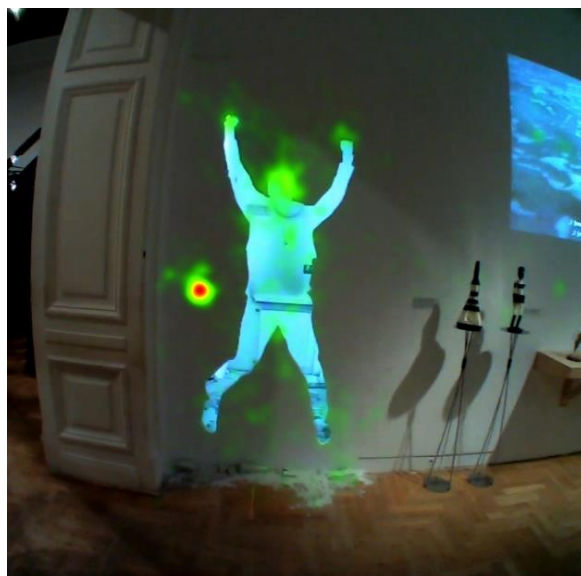
²⁰ <https://sjp.pwn.pl/sjp/hommage;2560723.html>

gipsie. Paradoksalnie, zamiast zwartej formy dzieła, widz otrzymuje antytezę pracy, która opiera się na zarysie jej istnienia.

5.1 Interpretacja formalna

Dzieło Oskara Dawickiego jest dość nietypową i oryginalną pracą. Widzowie zwrócili uwagę na jej przewrotną formę, która w przeciwieństwie do klasycznie rozumianych rzeźb nie jest bryłą. *Hommage à Bruce Lee* to otwór wycięty w ścianie. Dzieło powstało metodą braku tworzywa, więc to, co konstytuuje pracę, to właśnie jego brak. Obrys kształtuje instalację, ale sama w sobie forma nie istnieje w postaci materialnej. Jest to więc „rzeźba stworzona z braku rzeźby”. Określenie, że tworzywem jest „nicość”, odkrywa jednocześnie ramy percepcyjne odbiorców, którzy identyfikują i zaznaczają brak tworzywa. Jak zauważył jeden z respondentów, umieszczenie dzieła sprawia, że jego tworzywem staje się ściana galerii, a wręcz cały budynek, sprawiając, że zostało ono osadzone w przestrzeni i integralnie z nią związane. To proste, ale kreatywne rozwiązanie było przez widzów dostrzeżone, opisane i uznane za oryginalną wartość. Brak bryły sprawił, że praca nie posiadała płaszczyzn wypełnionych plamą barwną i była złożona z prostych elementów formalnych, sprawiając przez to wrażenie lekkiej i dynamicznej. Wycięty profil tworzył ze ścianą klatki schodowej relację figury i tła, gdzie wyróżniającą się figurą była męska sylwetka, zaś tłem przestrzeń zaplecza galerii. Mimo że instalacja miała w pewnym wymiarze formę przestrzenną – była wycięciem w ścianie, a nie dwuwymiarowym rysunkiem, jej elementem dominującym był jednak kontur, co jest zgodnie z zasadami neuroestetyki. Co ciekawe, obszary, które najbardziej skupiały uwagę widzów, to twarz i dłonie (il. 29). Mimo, że był to jedynie wycięty kształt, wzrok kierowany był na pustą przestrzeń, w której twarz powinna się znajdować. Dowodzi to jak bardzo silnym bodźcem są te części ciała.

Poza tym fakt, że instalacja została zaprezentowana na wystawie rzeźb, prowokowała do refleksji czym jest rzeźba i czy pracę Dawickiego można nazwać rzeźbą. Dzieło było dla widzów dowodem na rozszerzenie przez sztukę współczesną definicji zjawisk plastycznych, czego potwierdzeniem był tytuł wystawy. Instalacja Dawickiego prezentowała więc innowacyjne podejście, kontrastując z dziełami znajdującymi się w jej okolicy fizycznym. Mimo interesującej koncepcji niektórzy odbiorcy byli jednak dość krytyczni wobec samego wykonania dzieła. Wycięcie kształtów w płycie było ich zdaniem miejscami niedokładne i źle wykonane („mizernie wycięte”). Nierówne i toporne nacięcia ujawniały nieudolność realizacji, która jest istotnym elementem i integralną warstwą dzieła.



il. 29. Mapa cieplna ilustrująca nasycenie spojrzeń na twarz i dłonie w pracy *Hommage à Bruce Lee*

5.2 Interpretacja semantyczna

Ze względu na prostą formę dzieła odbiorcy często opisywali je na poziomie preikonograficznym jako „dziura w ścianie”. Była to najkrótsza i najprostsza forma scharakteryzowania instalacji. Precyzującym określeniem było stwierdzenie, że jest to dziura po człowieku, który przebił się przez mur. Odbiorcy mieli jednak świadomość konwencji i nierealności powstania takiego otworu, ale jednocześnie w pełni ją akceptowali („sztuka nie zawsze musi się odwoływać do totalnych realiów” mężczyzna, 38 lat). Zdawali sobie sprawę, że fizycznie nie jest niemożliwe ani przebicie się przez ścianę, ani pozostawienie takiego kształtu w murze. Ponieważ nie było to realne do wykonania, uznawali umowność przedstawienia i odnosili je do realizacji charakterystycznej dla komiksów i animacji dla dzieci.

W odwołaniu do tytułu pracy, odbiorcy doszukiwali się w wyciętym kształcie sylwetki Bruce’a Lee lub samego autora. Na ogół przyjmowano, że wyrwa była efektem przebicia się karateki przez ścianę, albo śladem po kimś pokonanym przez mistrza walki i przerzuconym przez ścianę. Zdarzało się również, że odbiorcy identyfikowali się z bohaterem, wchodząc w świat obrazu („Gdybym nie przeczytała tego tytułu, to mi się kojarzy z czymś, co ja często chętnie bym zrobiła” kobieta, 44 lata).

Głębsze przesłanie dzieła nie dla wszystkich widzów było zrozumiałe. Poszukiwania ikonologii przejawiały się wypowiedziami typu „jakbym więcej poczytała to może bym się doszukała” (kobieta, 40 lat). Niektórzy w swoim odbiorze skupiali się na formie dzieła

(„odbieram to czysto formalnie” kobieta, 40 lat), zadowolając się odbiorem czysto estetycznym. Inni z kolei akceptowali konceptualny wymiar instalacji, dostrzegając żartobliwy wydźwięk dzieła: „Nie potrzebuje tutaj jakiś ukrytych sensów (...). Mi to wystarczy, to jest ten rodzaj poczucia humoru, który właśnie doceniam, bo on jest taki *self-explain*, sam się tłumaczy, nie potrzebuje tutaj tłumaczenia w ogóle” (mężczyzna, 36 lat). Wrażliwi odbiorcy dostrzegli, że samo wycięcie byłoby jedynie zabawnym designem – formą pozbawioną wymiaru dzieła sztuki. Dopiero leżący na podłodze gruz – element peryferyjny, nadał dziełu głębszy sens. Pokruszone kawałki gipsu przekierowały uwagę widza na sferę, do której zazwyczaj gość muzeum nie ma szansy wejść. Gruz odsłaniał zaplecze i proces realizacji dzieła. Z kolei brudna, osmolona ściana korytarza kontrastowała z zabawną i kreskówkową postacią, zaburzała beztroskę przedstawionej sytuacji, przez co wydawała się wręcz złowieszcza. Dawicki zburzył tym samym *white cube* galerii, przełamał czystość przestrzeni oraz rozbił elegancję i dostojność instytucji kultury. Odsłaniając skrywane za ścianą goffmanowskie kulisy instytucji, włączył okaleczone fizycznie dzieła, które stało się integralną częścią instalacji.

Dalsze interpretacje dzieła wynikały z nadania akcji przedstawionej postaci. Byłaby to zatem osoba skacząca do góry z radości (z triumfalnie uniesionymi rękoma lub w geście protestu) lub osoba spadająca w dół (na przykład ze spadochronem). Każda z interpretacji wynikała z przyjęcia innej perspektywy: z góry, z dołu, z boku. Mimo że widz patrzył na sylwetkę z boku, zdarzało się, że imaginacyjnie zmieniał perspektywę i przemieszczał się nad obserwowaną postać i znajdował się ponad nią. Motywacją bohatera akcji była zdaniem widza ucieczka przed czymś. Stąd propozycja nazwania dzieła „Wyjście ewakuacyjne”. Może być rozumiane dosłownie w kontekście migracji lub jako unikanie odpowiedzialności: przekraczanie muru, uciekanie z kraju lub odwrotnie – dążenie ku czemuś jako symboliczne przekraczanie barier, uwalnianie się, wyzwalamie, przejście ku wolności. Mur kojarzy się także z bardzo konkretnymi wydarzeniami w historii świata jak mur berliński, mur na granicy USA i Meksyku oraz na granicy z Białorusią. Powyższe interpretacje odwoływały się do kontekstu społeczno-kulturowego, który rozwijany był również często w odniesieniu do wyciętej sylwetki. Pozostawiony w ścianie ślad kojarzył się z komiksami lub animacjami. Z kolei Bruce Lee był utożsamiany z kultowymi filmami kina akcji. Z drugiej jednak strony niepokojący wydźwięk pracy nabudowany przez elementy peryferyjne znalazł swoje odzwierciedlenie w nawiązaniach do katastrofy w Hiroszynie czy w Pompejach.

5.3 Interpretacja emocjonalna

Nietypowa forma dzieła okazała się dla widzów intrygująca i przyciągająca. Naruszający przestrzeń wystawienniczą otwór przyciągał uwagę i zapraszał do interakcji. W.J.T. Mitchell uważa, że pragnieniem każdego dzieła jest oczarowanie i unieruchomienie widza, który zadziwiony przystaje, aby lepiej przyjrzeć się obrazom. (Mitchell 2013: 72). Dzieło Dawickiego również otwierało przestrzeń, która okazała się angażująca. Aby obejrzeć pracę w całości, należało ustawić się w pewnej odległości. Mimo to, niemal połowa badanych zbliżyła się bardzo blisko do dzieła, aby dokładniej je obejrzeć. Kilka osób odważyło się wręcz wsadzić głowę w otwór, by sprawdzić co znajduje się po drugiej stronie ściany, a jeden ze zwiedzających ją nawet delikatnie i niepostrzeżenie dotknął, co wskazuje na silną potrzebę doświadczenia zmysłowego dzieła sztuki (il. 30). Określenie „odważyło” zostało celowo użyte, ponieważ jednak jest to pewne wkroczenie w obszar dzieła i w jego świat. Zgodnie z obowiązującymi normami kulturowymi nie wolno podchodzić zbyt blisko do eksponatów, bo wywołuje to reakcje wśród ochrony muzeum lub po prostu uruchamia się alarm. *Hommage à Bruce Lee* dzięki swojej formie dał możliwość wkroczenia w jego przestrzeń nie tylko w sferze wyobrażeń: przez projekcję czy identyfikację, ale mógł zrealizować to pragnienie w sposób dosłowny. Ponieważ jednak jest to przełamanie pewnej bariery, zdecydowały się na to zaledwie 4 osoby. Niemniej jednak żadna inna praca nie wywołała takiego zaangażowania cielesnego wśród widzów. Przełożyło się to wyraźnie na ocenę estetyczną dzieła. Praca Oskara Dawickiego była najczęściej (13 razy) wskazywana jako najbardziej preferowana. Należy jednak przyznać, że opinia ta nie była jednogłośna i niektórzy zarzucali brak głębszych sensów wykraczających poza samą formę dzieła. Pozostali określili ją jako „najciekawsza”, „interesująca”, „intrygująca”, „efektowna”, „zwraca uwagę”, „zaskakująca”, „oryginalna”, „pomysłowa”. Odbiorcy docenili dowcip, ironię i poczucie humoru autora. Wyrażali to podczas wywiadu, ale widoczne to było również w momencie zwiedzania, gdy śmiali się lub uśmiechali, oglądając dzieło. Instalacja bawiła swoją conceptualną i absurdalną formą, a także pozytywnie kojarzyła się z bajkami animowanymi, komiksami oraz filmami akcji, w których występował kultowy i budzący sentyment tytułowy Bruce Lee. Bez względu na kłopotliwą mogłoby się wydawać formę dzieła, kilka osób zadeklarowało chęć posiadania takiej instalacji w przestrzeni domowej, co jest wyraźnym wskaźnikiem akceptacji dzieła, ponieważ tego typu forma wydała się, efektowna, dynamiczna i zabawna.



il. 30. Respondent ukradkiem dotykający palcem instalację *Hommage à Bruce Lee*. Dzięki nagraniom można zweryfikować pewne zachowania niedostrzeżone przez badaczkę podczas prowadzonych pomiarów

5.4 Odbiór artystyczny

Jak w przypadku świadectw odbioru pozostałych prac, i w tym przypadku zauważalny był wyraźnie odbiór artystyczny. Badani w większości znali Oskara Dawickiego, kojarzyli inne jego realizacje, a nawet widzieli to samo dzieło, ale wykonane w innej galerii. Osoby te jednogłośnie stwierdziły, że prezentowane dzieło cechowało znamienne dla autora poczucie humoru i wpisuje się w charakterystykę jego twórczości artystycznej. Ponieważ jego działalność była oceniana pozytywnie, omawiane dzieło również odbierane było z otwartością i zainteresowaniem. Odbiorcy kompetentni potrafili także odnieść je do innych, podobnych prac, odwołujących się do ram instytucjonalnych lub umiejscowić je w polu dóbr symbolicznych.

6. *Giro d'Italia*, Cezary Bodzianowski

Data realizacji: 2007 r.

Materiały: drewniany taboret, metalowe koło rowerowe, zamek

Rozmiar: 152 x 62 x 41 cm



il. 31. *Giro d'Italia*, Cezary Bodzianowski, źródło: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

Praca *Giro d'Italia* jest wyraźnym nawiązaniem do dzieła Marcela Duchampa – *Koło rowerowe* z 1913 roku. Złożona ze stołka i koła konstrukcja znakomicie realizuje ideę *ready-made*, czyli instalacji stworzonej z przedmiotów codziennego użytku. Usytuowanie ich w innym kontekście niż ten, do którego zostały przeznaczone, nadaje im zupełnie nowy sens. Czym jednak różni się praca łódzkiego performerera od dadaistycznego pierwowzoru? Cezary Bodzianowski przypina koło zabezpieczającą linką do balustrady na klatce schodowej galerii. Jest to rutynowe działanie właścicieli rowerów, zabezpieczających swój pojazd przed kradzieżą. Przewrotne jest również jego umiejscowienie. Wyjęcie z sali wystawowej sprowadza go do przestrzeni profanum, miejsca przejścia między kolejnymi pomieszczeniami prezentującymi Sztukę. W rezultacie napięcie „dzieła Duchampa”, będącego wcześniej prowokacją, kieruje uwagę widza z powrotem na pierwotną funkcję użytkową eksponatu, czyniąc z niego przedmiot codziennego użytku. To również wyraźnie sugeruje tytuł pracy, który jest nazwą międzynarodowego wyścigu kolarskiego odbywającego się na terenie Włoch.

Działania Cezarego Bodzianowskiego często oparte są na dowcipie i absurdzie. Ostatecznie jednak swoimi akcjami autor skłania do refleksji na temat użyteczności instytucji muzealnych. Bawiąc się konwencjami i skojarzeniami, kwestionuje ich sens i sugeruje ich ograniczające funkcje. Analiza jego prac prowadzi do refleksji na temat tego czym jest sztuka, co ją stanowi i kto o tym decyduje. I choć trudno odpowiedzieć w sposób jednoznaczny na powyższe pytania, artysta nieustannie powraca do nich w swojej działalności artystycznej.

6.1 Interpretacja formalna

Instalacja *Giro d'Italia* złożona jest z przedmiotów codziennego użytku, które nie są wytworem artystycznym. Badani nie zwracali więc większej uwagi na formę dzieła. Jedyną właściwość, na którą czasami wskazywano była jego barwa. W tym wypadku czerwień stanowiła żywy, i przykuwający uwagę akcent. Kolor wyróżniał się i tworzył estetyczne połączenie, kontrastując z bielą marmurowych schodów.

6.2 Interpretacja semantyczna

Ze względu na charakter dzieła, jego identyfikacja na poziomie preikonograficznym nie budziła wątpliwości. Widzowie z łatwością rozpoznali stół oraz koło rowerowe, które jeden z badanych nazwał żartobliwie „barower”, łącząc w nim pojęcia krzesła barowego i roweru. Instalacja jest połączeniem dwóch przedmiotów, tworzących niefunkcjonalne i niepraktyczne zestawienie, dlatego zdaniem badanych pełni funkcję czysto estetyczną – „ma cieszyć oko”. Zwrot ten syntetycznie odzwierciedla koncepcję sztuki autotelicznej. Sam więc obiekt wydawał się niecodzienny lub „wymyślny”, jednak w przeważającej części wypowiedzi dostrzec można pewne rozczarowanie i poczucie niedosytu. Odbiorcy starali się dokonać analizy części składowych dzieła, poszukując ich logicznych połączeń dla odnalezienia sensu ikonologicznego. Ponieważ jednak te dwa elementy się nie są spójne, dzieło wywołało dysonans, zagubienie i dezorientację. Kontrast wybrzmiewał tym bardziej, gdy badani utożsamiali stół ze stabilnością, solidnością i bezpieczeństwem, zaś koło traktowali jako przejaw ruchu i niestabilności. Zakładano, że brak zrozumienia może wynikać z niedoboru informacji i znajomości danej pracy: „pewnie jakbym miał jakąś większą wiedzę, to bardziej wyłapał, ale nie mam” (mężczyzna, 32 lata). Niestety komentarz kuratorski nie wspomagał widzów, ponieważ na tabliczce znajdowało się jedynie nazwisko autora i tytuł dzieła. Z tego względu badani zatrzymywali się jedynie na warstwie preikonograficznej dzieła, nie doszukując się głębszych ikonologicznych znaczeń: „Jaki koń jest, każdy widzi: widzę koło i taboret. I to wszystko co widzę” (mężczyzna, 30 lat). Widzowie czuli instynktownie, że instalacja jest pewnym żartem i grą z konwencją. Jednak dla współczesnego, doświadczonego odbiorcy taki zabieg okazuje się niewystarczający, aby uznać dzieło za wartościowe, tym bardziej, że jego elementy składowe „nie stanowią jakiejś wartości ani estetycznej ani metaforycznej” (mężczyzna, 37 lat), zaś autor wykorzystał koncepcję znaną już w drugiej dekadzie XX wieku. Ten brak oryginalności skomentował jeden z widzów słowami dobrze znanym, zwłaszcza odbiorcom niekompetentnym: „To taką sztukę to ja też mogę uprawiać” (mężczyzna, 38 lat). Jednak ta wypowiedź nie była przejawem braku wiedzy, ponieważ był to

respondent zajmujący się sztuką zawodowo; jego wypowiedź może być realną deklaracją i świadomym komentarzem wyrażającym krytykę wobec osiągnięć artysty.

Charakter instalacji utrudnia nadbudowanie bogatszych znaczeń i sensu, ale spostrzegawczy odbiorcy, na skutek głębszej analizy sprowokowanej sytuacją wywiadu, potrafili dostrzec w niej coś więcej niż tylko zabawę i grę artysty. Istotną rolę odgrywały w tym wypadku dwa elementy. Pierwsze to nietypowe umiejscowienie dzieła. Okole fizyczne: klatka schodowa sprawiała, że praca stawiała się interesująca. Ulokowanie dzieła poza przestrzenią wystawienniczą okazało się dość zaskakujące, jednak widzowie dostrzegali zasadność takiej decyzji. Gestem tym autor podważył instytucję muzealną, a jego działanie było „antygalerijne”. Przypięcie instalacji w tym miejscu sprawiło, że dzieło stało się integralnie połączone z otaczającą je przestrzenią, nadającą mu nowy kontekst. Usytuowanie w sali galeryjnej zupełnie zmieniłoby wydźwięk pracy i osłabiło efekt. Decyzja kuratorki, a prawdopodobnie i artysty została więc doceniona i zrozumiana przez odbiorców. Drugim istotnym elementem okazało się dla odbiorców zapięcie rowerowe. Prosta, plastikowa blokada wyraźnie kontrastowała z dekoracyjną balustradą. Niewielki element peryferyjny, ze względu na absurdatne zestawienie, był intrygującym i zaskakującym rozwiązaniem. Średnio wracano wzrokiem by na niego spojrzeć aż 8 razy. W rezultacie oparte na kontrastach dzieło – ustawienie prostej formy przedmiotów codziennego użytku w eleganckim miejscu i zestawienie banalnej kłódki z ozdobną balustradą, sprawiły, że dzieło okazało się paradoksalnie spójne.

6.3 Interpretacja emocjonalna

Dla większości odbiorców praca Bodzianowskiego okazała się niezrozumiała, a w konsekwencji nie podobała się lub była zupełnie obojętna emocjonalnie. Mimo deklarowanej otwartości na sztukę nieoczywistą i eksperymenty artystyczne oraz znajomość pojęcia *ready-made*, badani byli dość sceptycznie nastawieni do dzieła („nie mam potrzeby oglądania tego za bardzo”, mężczyzna, 39 lat). Byli zniechęceni i nie wyrażali większego zainteresowania instalacją („nie pociąga mnie, w ogóle to do mnie nie przemawia”, mężczyzna 30 lat). Ponieważ jest to obiekt hybrydalny, składający się z różnych elementów składowych i posiadający cechy groteski, niektórzy dostrzegali w nim także elementy humorystyczne. Absurdatne i zaskakujące połączenie konstrukcji – „kipniętego taboreciku” do barierki wywoływało „dada rozbawienie”, co wynikać może również z groteskowej formy. Ostatecznie praca podobała się zaledwie pięciu respondentom, którzy docenili koncepcję, poczucie humoru, element zaskoczenia, nawiązanie do dadaizmu lub dywagacje autora nad instytucjonalną definicją sztuki. Artysta prostymi

środkami zadał sobie i widzowi pytanie czy sztuką jest tylko to, co znajdzie się w przestrzeni galerii.

6.4 Odbiór życiowy

Z wypowiedzi badanych wynika, że *ready-made* stymuluje głównie odbiór życiowy. Dzieło Cezarego Bodzianowskiego jako jedyne w tak wyraźny sposób wywoływało skojarzenia związane z doświadczeniem osobistym widzów. Pojawiało się ono w przypadku innych dzieł, ale były to zaledwie pojedyncze przypadki. *Giro d'Italia* przypominało pozostawione i zapomniane rowery lub przypięte w dziwnych, nietypowych miejscach, a także leżące bezwiednie pozostałości po skradzionym rowerze, które czasem można zauważyć w przestrzeni publicznej. Jeden z respondentów opowiedział jak był świadkiem kradzieży roweru, inny zaś z entuzjazmem przyznał, że sam jest kolarzem, więc tematyka jednośladów jest jego pasją. Nie znaczy to jednak, że doświadczenie życiowe zupełnie zdominowało odbiór instalacji. Kilka osób rozpoznało autora i kojarzyło inne jego realizacje. Jedna trzecia badanych zakomunikowała również, że dostrzega odwołania do *ready-made*, dadaizmu lub do działań Marcela Duchampa. Odbiór artystyczny pojawiał się równolegle do odbioru życiowego, co świadczy o kompetencji odbiorców, którzy potrafią jednocześnie operować w uniwersum sztuki i uniwersum życia, łączyć je i znajdować odwołania między nimi.

7. *Wodnik*, Joanna Rajkowska, fot. Marek Szczepański

Data realizacji: 2009/2020 r.

Materiały: fotografia



il. 32. *Wodnik*, Joanna Rajkowska, zdjęcie: Dagna Kidoń

Wodnik to jasna, betonowa rzeźba biskupa zatopiona w nurcie rzeki Wilgi, niedaleko jej ujścia do Wisły w Krakowie. Postać w ornacie z mitrą na głowie nachyla się i wyciąga do przodu rękę, by dłońią dotknąć dna. Zdaje się szukać czegoś w głębi wody. Naturalnej wielkości figura duchownego została pokryta czarnymi muszlami ślimaków. Ustawiony pod prąd mężczyzna, zdaje się walczyć z żywiołem, zatrzymując na sobie płynące z nurtem rozmaite przedmioty i elementy organiczne. Niedaleko miejsca, w którym umieszczono rzeźbę znajduje się ujście ścieku, sukcesywnie zanieczyszczające rzeźbę. Zgodnie z intencją artystki po kilku latach praca ma ulec powolnej erozji. Zanurzona sylwetka jest niemal niewidoczna. Zatopiona w odmętach rzeki, staje się jej częścią. *Wodnik* jest w zasadzie projektem, który niekoniecznie można zobaczyć. Praca ma się raczej odwoływać do wyobraźni widza. Postać pojawia się tylko w momencie, gdy poziom wody opada i znika w chwili podwyższenia jej stanu. Z reguły jednak nie jest widoczna i można jedynie dostrzec jej majaczący pod wodą biały zarys. Dostojnik ma swoje sekretne życie podwodne, które zostanie ujawnione dopiero za kilka lat, gdy autorka zdecyduje się wyciągnąć go na powierzchnię. Wtedy też będzie można zobaczyć jego tajemnice skrywane w „zakamarkach” sutanny i rozpocząć refleksję nad osiągniętym efektem.

Powyższy eksperyment z rzeźbą i miejscem jej eksponowania realizowany jest w przestrzeni publicznej i ukazuje dyskretnie funkcjonowanie tego typu instalacji. Mimo że jest figuratywna, pozostaje niewidoczna, istnieje tylko dzięki sile wyobraźni i wymaga od widza wysiłku intelektualnego. Sama artystka tłumaczy, że „sztuka publiczna nie wygląda jak sztuka,

więc trzeba być czujnym. Trzeba patrzeć, żeby ją zobaczyć. I to patrzeć uważnie. Ma często przedziwną zdolność mimikry i znikania w polu widzenia, a jednocześnie redefiniowania całych połączy rzeczywistości. Dobry projekt uderza w nerw miejsca, czasu i wszelkich relacji łączących miejsce ze światem. Jest to swego rodzaju totalność oddziaływania, coś jak deszcz”²¹. Prace utrzymane w powyższej konwencji artystka określa mianem "rzeźby społecznej"²².

Z instalacją goście wystawy mogli zapoznać się za pośrednictwem fotografii, której autorem nie jest Joanna Rajkowska. Ze względu na wąski kadr i brak kontekstu otoczenia, praca ma niemal formę abstrakcyjną. Kompozycja jest harmonijna, statyczna i otwarta. Wąska gama kolorystyczna została złamana delikatnym akcentem kolorystycznym rozmieszczonym w centralnej części dzieła. Zdjęcie nie oddaje wiernie powstałej rzeźby, ale tworzy abstrakcyjną, wielkoformatową fotografię, tworząc autonomiczne dzieło. Praca w ten sposób odnosi się do sytuacji odbiorczej istniejącej w Krakowie. Stojąc nad rzeką, widz nie jest w stanie obejrzeć dokładnie figury biskupa, tak i zdjęcie przedstawia jedynie bliki, złote refleksy oraz delikatne wznesienia i zarysy na tafli wody. W ten sposób zachowana zostaje tajemnica podwodnej postaci. Dopiero tabliczka zawieszona obok opisuje koncepcję artystki:

„Projekt wodnik to rzeźba zatopiona w nurcie rzeki wilgi, niedaleko ujścia do Wisły w Krakowie. Przedstawia przykucniętego biskupa w ornacie z mitrą na głowie, który wyciąga do przodu jedną rękę i dotyka dłonią dna, najwyraźniej w poszukiwaniu zagubionego przedmiotu. Jest to figura naturalnej wielkości, wykonana z betonu, a na jej powierzchni umieszczone zostały niewielkie, spiralne, czarne muszle ślimaków. Zanurzony w wodzie dostojnik powoli staje się częścią rzeki łapiąc w zakamarki ubrania oraz otwarte muszle rozmaite przedmioty i rośliny płynące z nurtem rzeki. [...] Biskup żyje wraz z rzeką – pojawia się, kiedy woda opada i znika wraz z podwyższeniem się jej stanu. Zazwyczaj go nie widać, z mostu oddalonego o około 30 m. można zobaczyć jedynie majaczący nad wodą biały kształt. Wodnik pozostając prawie niewidoczny, ma przede wszystkim działać na wyobraźnię i generować miejską legendę o dostojniku kościelnym, który coś istotnego zgubił. Z formalnego punktu widzenia jest to eksperyment dotyczący funkcjonowania rzeźby publicznej – dyskretnego na progu widzialności. Jakkolwiek rzeźba jest figuratywna, jest to figuracja, którą można reaktywować jedynie siłą wyobraźni, ponieważ widać jedynie nieostrą białą formę”.

²¹ <https://sztukapubliczna.pl/pl/daleko-sie-wyzoomowalam-joanna-rajkowska/czytaj/8> (dostęp: 22.05.2022).

²² <https://culture.pl/pl/tworca/joanna-rajkowska> (dostęp: 22.05.2022).

7.1 Interpretacja formalna

Ze względu na zapośredniczoną formę dzieła, jego analiza była dość nietypowa. Stąd też niektóre wypowiedzi dotyczyły fotografii, a niektóre rzeźby, chociaż często pewne przemyslenia przeplatały się, traktując oba dzieła jako integralnie połączona koncepcja artystyczna. Dualizm ten zwerbalizowała niemal połowa badanych osób („zastanawiam się na ile to zdjęcie jest dokumentacją, a na ile samo w sobie jest kreacją artystyczną. Czy ja patrzę na pracę Rajkowskiej czy prace fotografa?” kobieta, 39 lat). Z założenia fotografia miała być medium pośredniczącym w przedstawieniu rzeźby. Jednak ponieważ nie prezentowała jej wyraźnie, w analizie formalnej odbiorcy zawsze odnosili się do fotografii lub koncepcji, a nie rzeźby, której nie widać i trudno się do niej odnieść. Na temat fotografii niemal połowa badanych (16 osób) wyraziła pozytywną ocenę. Doceniono jej abstrakcyjną formę, bogatą i zróżnicowaną fakturę światła, zestawienie barw, grę światła i cieni, tworzące napięcia między płaszczyznami oraz harmonijną, minimalistyczną kompozycję. Według sceptycznie nastawionych odbiorców kompozycja była niejasna, chaotyczna i nieciekawa. Autorowi zarzucano stosowanie zabiegów formalnych (refleksy na wodzie, fale), mające na celu sprostanie niewyrafinowanym gustom estetycznym, przez co fotografia porównana została do masowo produkowanych fototapet.

7.2 Interpretacja semantyczna

Współczesny odbiorca jest z reguły otwarty na koncepcję dzieła otwartego. W tym wypadku jednak rzeźba została dosłownie ukryta, a widz miał nie tylko nadawać jej sens, ale i odkrywać jej materialną postać. Abstrakcyjna forma i niejasność semantyczna pozwalały więc na interpretacje poświęcone albo fotografii albo rzeźbie. Odbiorcy skupieni na fotografii na poziomie preikonograficznym dostrzegali taflę wody odbijającą chmury i drzewa. Zatrzymywali się przez to na estetycznej formie, bez szukania symboliki i dodatkowej interpretacji. Nie poświęcali uwagi rzeźbie, a jedynie temu, co dostępne dla oka – fotografii, a ich recepcja ograniczała się do rozpoznania sceny wizualnej („Wiedziałem co tam powinno być, natomiast nie potrafiłem tego zobaczyć, więc zacząłem zwracać uwagę na formę, na plamy, na jakiś rodzaj napięcia między tymi płaszczyznami, fakturami” mężczyzna, 39 lat). Brak semantycznej formy wyrazu uzupełniano czasami realistyczną treścią, co Ossowski nazywał postaciowaniem. Złote bliki na tafli wody przybierały w takim wypadku kształt ryby, orła, żaby lub po prostu płazu. Niektórzy doszukiwali się też migoczącego miasta nocą, widzianego z lotu ptaka. Jeśli badany dostrzegł w kształtach określony obiekt i nadawał mu desygnat, miał potem problem, aby otworzyć się na inne możliwości interpretacyjne, co jest spójne z mechanizmami

percepcyjnymi psychologii Gestalt. Zmiana interpretacji percepcyjnej wymaga skupienia i bywa bardzo trudna, ponieważ wymusza przesunięcia aktywności w obszarach korowych (Zeki 2009:93). Dlatego w przypadku niestabilnych percepcyjnie elementów mózg jest w stanie wybrać tylko jeden rodzaj odbioru w danym momencie.

Odbiorcy skupiający się z kolei w swoich interpretacjach na rzeźbie, określali ją najczęściej jako „pomnik w wodzie”, a gest ukrycia go w przestrzeni miejskiej tworzył atmosferę sekretu. Dzieło ich zdaniem współgrało z naturą i ulegało zmianie, co nadawało mu wymiaru czasowego. Powolne niszczenie pomnika pokazywało ulotność sztuki, stąd też pojawiło się założenie, że istotą pracy była nie tylko dostępna w danym momencie instalacja, a raczej jej forma za kilka lat, w chwili wyławiania z wody. Konceptualizm Rajkowskiej poruszał wyobraźnię widza i skłaniał do wizualizacji, jak osadzony muł, brud i śmieci staną się integralną częścią *Wodnika*, nadając mu w przyszłości nowe znaczenie.

Dalsze interpretacje, jeśli się pojawiały, odwoływały się do Kościoła Katolickiego, bo jak przyznała jedna z badanych: „trudno jakiegokolwiek słowo powiązane z hierarchą Kościoła nie połączyć w jakiś sposób z szukaniem win, odkupieniem win, jakimś obmywaniem się z tego wszystkiego (...) to może mieć wspólnego z grzechem, odkupieniem, winą, obmyciem itd.” (kobieta, 39 lat). W wypowiedziach pojawiały się więc nawiązania do różnego typu skandali i wykroczeń, dokonanych przez duchownych oraz nadzieje na oczyszczenie się Kościoła z popełnianych grzechów i zaniedbań. Kolejnym skojarzeniem była postać świętego Franciszka, stanowiącego wzór skromnego życia w zgodzie z naturą. Nikomu natomiast zatopiona postać nie skojarzyła się ze świętym Janem Nepomucenem – kapłanem i spowiednikiem królowej Zofii, który według legendy został utopiony przez króla Czech Wacława IV za odmowę złamania tajemnicy spowiedzi. Kaznodzieja został patronem dobrej spowiedzi, honoru i obrońcą przez zniesławieniem. Związany z wodą, chronił przed powodzią, a kapliczki z jego wizerunkiem stawiano przy mostach, nad rzekami i strumieniami. Ponieważ wiedza o nim jest mniej powszechna niż o św. Franciszku, wątek ten był jednak nieobecny w świadectwach odbioru.

Akceptacja ukrycia rzeźby w abstrakcyjnej fotografii sprawiała, że w odczuciu widzów praca była inteligentną zabawą artystyczną. Zdjęcie paradoksalnie pokazywało coś, czego nie widać, tworzyło napięcie między tym, co widoczne i niewidoczne. W takim wypadku koncepcja autorki była doceniania, a fotografia stanowiła jedynie nośnik idei. Schowanie rzeźby sprawiało, że fotografia stała się czymś więcej niż tylko monochromatyczną abstrakcją; było spójne ze stanem rzeczywistym, gdzie postać biskupa jest sporadycznie widoczna w nurcie

rzeźki. Sens koncepcji stawał się jawny dzięki tabliczce z tekstem: „Fajny pomysł, natomiast nigdy w życiu bym patrząc na samo zdjęcie, nie czytając, nie wpadłabym, że tu jest zatopiona rzeźba biskupa, który czegoś szuka i że to jest zabawa z tą przestrzenią miejską. Ewidentnie to zdjęcie stało się ciekawsze po przeczytaniu opisu” (kobieta 46 lat).

Natomiast odbiorcy, którzy ocenili fotografię negatywnie, z reguły nie chcieli też zaakceptować idei ukrycia rzeźby. W takim wypadku ich zdaniem zdjęcie było tylko płaskim obrazem, nie oddającym ani idei, ani przestrzenności rzeźby. Taka forma przedstawienia utrudniała wręcz odbiór i stanowiła „filtr” osłabiający efekt: „Dla mnie to jest taka kolizja tych dwóch, spotkały się dwa dzieła sztuki w jednym (...). Ktoś wykonał tę fotografię w taki sposób, że tu się spotyka dwóch artystów. On trochę zasłonił tą Rajkowską” (kobieta, 39 lat). W rezultacie fotografię oceniano jako niejasną i nieadekwatną. Niemożność dostrzeżenia rzeźby w oryginale i zapośredniczenie odbioru zaburzało w pełni wartościowe doznanie estetyczne. Ponieważ dzieło funkcjonowało na wystawie w wersji zapośredniczonej, koncepcję autorki wyznaczał dodany tekst, który niekiedy budził dysonans, udowadniając niesamodzielność dzieła („po co ta praca, skoro i tak wszystko musimy wiedzieć z opisu” mężczyzna, 36 lat). Bez zarysowanego kontekstu instalacja nie byłaby tak ciekawa. Biorąc pod uwagę abstrakcyjną formę zdjęcia, odczytanie intencji artystki było po prostu niemożliwe. Pojawiła się nawet wątpliwość, aby zamieszczony na ścianie opis był właściwy dla oglądanego dzieła – tekst odnosił się do rzeźby, której nie można było znaleźć na abstrakcyjnej fotografii. Zdarzały się też wypowiedzi, z których wynikało, że widzowie uważali kuratorski opis za długi, a przez to zniechęcający. Odbiorcy nastawieni na doznania wizualne dostarczane przez dzieła, nie są przyzwyczajeni, aby prace wymagały dodatkowej analizy tekstu. Dzieło ma z założenia stanowić jasny nośnik koncepcji artystycznej, a obszerny opis jest zbyt obciążający intelektualnie i wymagający poświęcenia czasu. W konsekwencji tylko cierpliwi oraz akceptujący sztukę konceptualną odbiorcy rozumieją koncepcję artystki i sens fotografii. W przeciwnym razie stanie się ona jedynie abstrakcyjną formą, pełniącą funkcję estetyczną, ale pozbawioną warstwy semantycznej.

7.3 Interpretacja emocjonalna

Interpretacja emocjonalna *Wodnika*, podobnie jak ocena estetyczna, dychotomicznie opierała się przede wszystkim na akceptacji (lub jej braku) ukrycia rzeźby na fotografii. Uznanie tego faktu pomagało docenić koncepcję i formę realizacji dzieła. Dla niektórych szukanie było pozytywnym doznaniem („Podoba mi się coś w takim geście stworzenia rzeźby, która jest ogólnie nie widoczna, która jakby jest, ale jej nie ma. Która jest schowana, która się

może pojawić kiedy ta rzeka wyschnie na przykład, albo kiedy będzie bardziej przejrzysta” mężczyzna, 39 lat). Wpatrywanie się w kompozycję, by zrozumieć sens koncepcji artystycznej aktywizował i intrygował widza. Proces ten okazywał się fascynujący i angażujący poznawczo. Pomysł ukrycia sprawiał, że praca intrygowała – artystka prowadziła grę z widzem, zwracając uwagę na to, co poza zasięgiem wzroku. Przyjemny niedosyt zachęcał do obejrzenia pracy w rzeczywistym okolicy fizycznym, stanowiącym integralną część dzieła. Dodatkowym atutem był jego kontekst czasowy. Odbiorcy zastanawiali się nie tylko jak postać wygląda obecnie, ale jak będzie wyglądać za kilka lat, gdy muł i brud rzeki osiadną na pomniku. Ciekawił więc końcowy efekt inicjatywy artystki. Zdaniem tych odbiorców praca była „tajemnicza”, „intrygująca”, „ciekawa”, „ładna”, „estetyczna”, „absorbująca”, „wciągająca”, „hipnotyczna”, „medytacyjna” i „uspakajająca”. Jej niejednoznaczność otwierała drogę do różnych interpretacji („Wolę jak mam mniej podane i więcej się może zdarzyć we mnie, niż jeżeli mam dużo podane i nie mam na to czasu i przestrzeni w tej relacji, żeby zobaczyć co się we mnie dzieje” kobieta, 33 lata).

Ostatecznie, niemal jedna trzecia badanych (9 os.) wskazała *Wodnika*, jako dzieło przez siebie preferowane estetycznie i tyle samo uznało, że mogłoby mieć tę pracę w domu, co jest wyrazem jej pełnej akceptacji. Na tle pozostałych omawianych dzieł, *Wodnik* wydaje się wyważony estetycznie, a jego forma (fotografia) wydaje się najprostsza do zaadoptowania w przestrzeni domowej. Badanym raczej trudno było wyobrazić sobie instalacje Althamera czy Grzeszykowskiej w mieszkaniu, bo są to raczej prace przeznaczone do przestrzeni wystawienniczej.

W przypadku tych, którzy nie zaakceptowali koncepcji ukrycia pomnika, Rajkowska „to ta Pani, która nas wszystkich oszukała” (kobieta, 36 lat). Usilne szukanie rzeźby w odmętach wody okazało się frustrujące i pozostawiało niedosyt. Abstrakcyjna fotografia była w ich odczuciu zakłócającym medium, które osłabiło efekt, utrudniło odbiór, było mylące i dezorientujące. Praca wydała się niespójna z opisem, stanowiącym nienaturalne „dorabianie teorii do formy”, które powodowało u widza irytację zamiast pozytywnych doznań estetycznych („Zdjęcie jest już takim filtrem, że trochę mnie to nie obeszło” kobieta, 32 lata; „Ona pozbawia trochę takiej przyjemności patrzenia. Tutaj starasz się go doszukać, ale nie możesz” mężczyzna, 25 lat). Fotografia była w takim wypadku „nieczytelna”, „chaotyczna” i „nieciekawa”. Ponadto zdjęcie budziło dysonans, ponieważ w muzeum widz oczekuje na oryginalne artefakty, a nie dokumentację dzieł znajdujących się poza przestrzenią wystawienniczą. Stąd też poczucie rozczarowania: „Byłem chyba bardziej przygotowany, że to

rzeźba, a tu nagle zdjęcie. Rzeźba jest namacalna, a zdjęcie możesz sobie zobaczyć w necie. Na żywo to jest co innego, jak widzisz taki obiekt 3D” (mężczyzna, 34 lata).

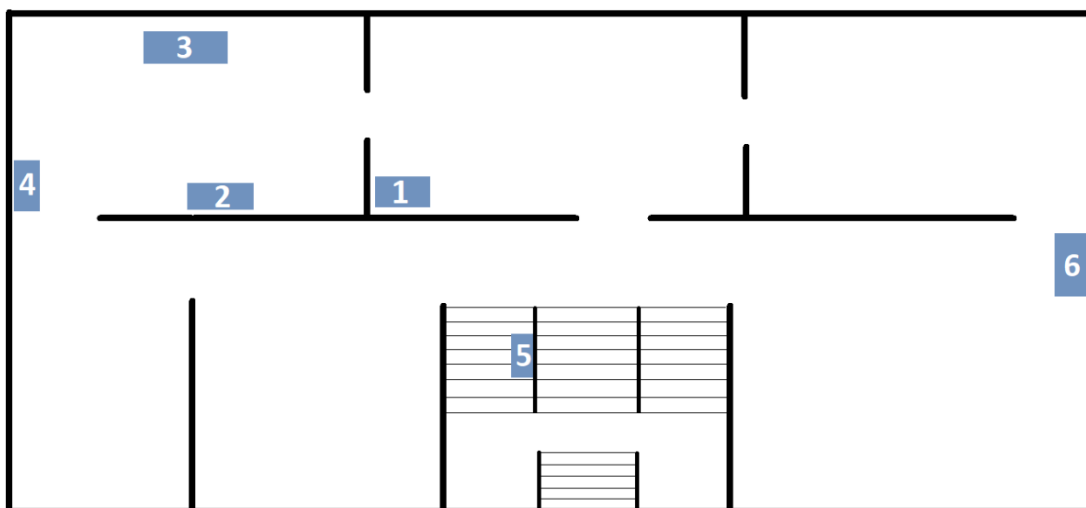
7.4 Odbiór artystyczny

Część widzów знаła prace Joanny Rajkowskiej (7 osób). Odwołując się do jej dzieła, nie odnoszono się do jego tytułu, ale do nazwiska autorki, co potwierdzało jej rozpoznawalność. Kilkukrotnie też pojawiały się ogólne odwołania do jej działalności artystycznej; najczęściej kojarzone były jej interwencje w przestrzeni publicznej i konceptualne projekty, w tym najbardziej znane *Pozdrowienia z Alei Jerozolimskich* (2002 r.).

Wodnik, podobnie jak pierwsza prezentowana instalacja – *Studium Aktu*, opisać można w kategoriach „monstrum o niedostatecznej determinacji cech” (Matuchniak-Krasuska 1999: 167), wynikających ze sposobu prezentacji postaci. Autorka zanurzyła dzieło w rzece, przez co widz nie był w stanie go zobaczyć. Fotografia, która „sprowadziła” rzeźbę z przestrzeni publicznej do przestrzeni wystawienniczej, również nie ujawniła figury biskupa. Dobór fotografii udowodnił tym samym zasadę znaną teoretykom kultury wizualnej, że „[f]otografia utrwala aspekt rzeczywistości będący zawsze rezultatem arbitralnej selekcji” (Bourdieu 2012: 239). Niektórzy odbiorcy nie godzili się z decyzją fotografa, wychodząc z założenia, że „[w]artość zdjęcia mierzona jest przede wszystkim jego klarownością i korzyścią z informacji, którą może przekazać jako symbol, a tym bardziej alegoria” (Bourdieu 2012: 257). W takim wypadku kompozycja otrzymywała negatywne oceny estetyczne. Z kolei odbiorcy, którzy dostrzegli korespondencję zdjęcia z niewidoczną rzeźbą, akceptowali jednocześnie konwencje (nie)przedstawienia.

8. Recepcja sztuki w Galerii Narodowej Zachęta

Badani zobaczyli sześć wybranych wcześniej dzieł rozmieszczonych w kilku pomieszczeniach na pierwszym piętrze Galerii Zachęta (il. 33). W pierwszej kolejności oglądali siedzącą w kącie *Franciszkę 2021* (1) Anety Grzeszykowskiej. Następnie kierowani byli do sali, gdzie znajdowała się gablota ze *Studium Aktu* (2) Katarzyny Kozyry. Po przeciwnej stronie ustawiony został *Mój Prezydent* (3) Pawła Althamera, a na sąsiedniej ścianie przy przejściu do następnego pomieszczenia znajdował się *Hommage à Bruce Lee* (4) Oskara Dawickiego. Przechodząc przez hol, respondenci dochodzili do schodów szerokiej i reprezentacyjnej klatki schodowej, gdzie umieszczono instalację *Giro d'Italia* (5) Cezarego Bodzianowskiego. Na samym końcu każdy kierowany był do ostatniej sali, w której wisiała fotografia dokumentująca rzeźbę *Wodnik* (6) Joanny Rajkowskiej.



il. 33. Plan piętra Galerii Zachęta i rozmieszczenie oglądanych dzieł, źródło: opracowanie własne

Prace zostały dobrane w taki sposób, aby prezentowały zróżnicowany charakter rzeźby i jej niejednorodną postać. Tym samym każda stanowiła inny bodziec o heterogenicznej formie i materiale. *Franciszka 2021*, *Mój prezydent* i *Giro d'Italia* to prace przestrzenne, choć tylko dzieło Pawła Althamera można było obejść dookoła. *Studium aktu* jest płaskorzeźbą, zaś *Hommage à Bruce Lee* to przewrotna instalacja oparta na koncepcji braku tworzywa. Najbardziej jednak nietypowo zaprezentowano dzieło Joanny Rajkowskiej, ponieważ było zapośredniczone fotografią, która nie odzwierciedlała wiernie realizacji.

8.1 Charakterystyka odbiorców: wyniki testów i ankiet

W badaniach udział wzięło 35 osób, w tym 17 mężczyzn i 18 kobiet (Tab. 10). Większość z nich (30 osób) miało wykształcenie wyższe, a pięć średnie.

wiek	płeć	
	Mężczyźni	Kobiety
20-29	2	2
30-39	9	10
40-49	4	4
50-59	1	1
60-69	1	1
	17	18

Tab. 10. Rozkład płci i wieku respondentów

	liczba respondentów w kategorii		
	niski	średni	wysoki
poziom aktywności kulturalnej	3	24	8

Tab. 11. Poziom aktywności kulturalnej badanych

Zdecydowana większość odbiorców charakteryzowała się średnim poziomem wskaźnika ogólnej aktywności kulturalnej, a jedynie jedna czwarta wysokim (Tab. 11). Analiza danych z wykorzystaniem testu t-Studenta dla prób zależnych wykazała, że średni poziom uczestnictwa w kulturze wysokiej ($M=14,74$ punktów) różnił się w sposób istotny statystycznie od średniej aktywności w popkulturze ($M=17,57$ punktów)²³. Okazało się również, że zachodzi zbieżność poziomu ogólnej aktywności kulturalnej ze wskaźnikami odnoszącymi się do aktywności w obszarze popkultury i kultury wysokiej (Tab. 12 – czerwone pętle na przekątnych w tabeli). Osoby charakteryzujące się ogólnie wysokim poziomem aktywności kulturalnej najczęściej wykazywały również wysoką aktywność w obszarze popkultury oraz wysoką i średnią w przypadku kultury wysokiej (Tab. 12 – fioletowe ramki). Z kolei badani wykazujący się średnim poziomem uczestnictwa w kulturze, niemal w całości wykazywali też średnią aktywność kulturalną, zarówno w obszarze kultury wysokiej, jak i popkultury (Tab. 12 – żółte ramki). Konsekwentnie respondenci o najniższym ogólnym poziomie aktywności kulturalnej charakteryzowali się niskim poziomem uczestnictwa w kulturze wyższej, chociaż z drugiej strony, osoby te przejawiały większe zainteresowanie popkulturą (Tab. 12 – zielone ramki).

²³ Parametr istotności w teście t-Studenta dla prób niezależnych $p<0,05$, zatem można odrzucić hipotezę zerową o braku różnic średnich w próbach.

Równoczesne praktykowanie kultury wyższej i niższej, zwane omniworyzmem (a wg. Kłoskowskiej „homogenizacją subiektywną”), jest charakterystyczne dla współczesnych uczestników kultury. Korzystanie z niejednorodnej oferty instytucji jest przejawem demokratyzacji partycypacji w kulturze.

		liczba respondentów w kategorii		
		niski	średni	wysoki
poziom aktywności kulturalnej - popkultura	niski	33.3%	0.0%	0.0%
	średni	60.7%	75.0%	25.0%
	wysoki	0.0%	25.0%	75.0%
poziom aktywności kulturalnej - kultura wysoka	niski	100.0%	4.2%	0.0%
	średni	0.0%	87.5%	50.0%
	wysoki	0.0%	8.3%	50.0%

Tab. 12. Rozkład warszawskich respondentów według poziomu aktywności wyznaczonej na podstawie wskaźnika ogólnego oraz wskaźników szczegółowych

		liczba respondentów w kategorii		
		niski	średni	wysoki
poziom dyspozycji estetycznej		6	13	16
poziom kompetencji artystycznej		13	15	7

Tab. 13. Poziom dyspozycji estetycznej i kompetencji artystycznej

W teście wiedzy o sztuce z reguły respondenci otrzymywali wynik średni lub niski, ale jedna piąta badanych otrzymała wynik najwyższy. Z kolei wyniki testów dyspozycji estetycznej wykazały średni lub wysoki poziom dyspozycji estetycznej (Tab. 13). Z tego względu badani nie mieli problemu, aby w ankiecie wskazać najważniejsze ich zdaniem instytucje kultury w Warszawie (Tab. 36). Pierwsze miejsca zajęły Galeria Zachęta (co zapewne może być spowodowane miejscem realizacji badań), następnie Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Centrum Sztuki Współczesnej, czyli instytucje prezentujące sztukę najnowszą. Poza tym wymieniano instytucje prezentujące ambitny repertuar w obszarze sztuki filmowej i teatralnej: Komuna Warszawa (teatr eksperymentalny), Teatr Rozmaitości, Teatr Studio, Kino Luna, Kino Iluzjon, Kino Muranów oraz Kino Elektronik. Łącznie wymieniono 20 instytucji. Aktywność kulturalną badanych potwierdza również lista 22 wystaw i instytucji, które badani odwiedzili w ostatnim czasie (Tab. 37). Było to: Muzeum Narodowe, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Centrum Sztuki Współczesnej, Królikarnia i Muzeum Polin. Wymieniono także parę mniej popularnych ośrodków jak Muzeum Azji i Pacyfiku, Instytut Fotografii, Galeria Sztuki Współczesnej

Nanazenit czy Muzeum Plakatu. Wśród odpowiedzi pojawiły się też trzy wystawy zagraniczne: w Seville, w Bonn oraz na wyspie Bornholm.

Zdecydowana większość respondentów charakteryzowała się średnim lub niskim poziomem znajomości kanonu sztuki, jednak podanie pięciu dowolnych nazwisk artystów zagranicznych nie sprawiało żadnego problemu (Tab. 38). Najczęściej wypisywano bardzo znanych twórców, jak Pablo Picasso (14 razy), Salvadore Dalí (12 razy), Rembrandt van Rijn (9 razy), Vincent van Gogh czy Édouard Monet (7 razy). Łącznie podano 62 nazwiska autorów reprezentujących różne epoki i kierunki sztuk plastycznych. Spośród nich pojawiały się także mniej popularni, choć i tak rozpoznawalni twórcy, jak: Lucas Cranach, Giotto, Artemisia Gentileschi, Francis Picabia czy Robert Rauschenberg. Nie brakowało także nazwisk jeszcze mniej znanych autorów, reprezentujących sztukę współczesną i awangardową (min.: Anselm Kiefer, Jules Olitski, Sonia Delauna).

Podanie nazwisk polskich autorów okazało się jeszcze łatwiejsze. Tylko jeden z widzów nie potrafił wymienić pięciu nazwisk rodzimych artystów. Podobnie jak w przypadku zagranicznych twórców, tu również najczęściej wymieniono nazwiska z kanonu sztuki polskiej: Jan Matejko (wymieniony aż 15 razy), Jacek Malczewski (13 razy), Andrzej Wróblewski (12 razy), Olga Boznańska (10 razy), mimo znajomości mniej rozpoznawalnych oraz współczesnych autorów (np. Zbigniew Rogalski, Jan Tarasin, Stanisław Fijałkowski, Maria Anto). Łącznie podano 47 polskich artystów (Tab. 39). Odbiorcy znali więc przedstawicieli awangardy, ale uwzględniali również kanon sztuki.

Zaledwie pięć osób miało problem, aby wymienić listę pięciu współczesnych polskich autorów. Najczęściej wskazywano na Katarzynę Kozyrę (8 razy), Wilhelma Sasnała (7 razy), Oskara Dawickiego (6 razy) oraz Joannę Rajkowską (5 razy). Są to reprezentanci awangardy konsekrowanej (czyli już uznawanej), a także autorzy prezentowani na wystawie *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca*. Łącznie podano 50 nazwisk i większość z nich pojawiła się tylko raz (Tab. 40). Byli to zarówno znani twórcy (Xawery Dunikowski, Igor Mitoraj, Wojciech Fangor), ale i ci z mniejszym dorobkiem (Diana Lelonek, Daniel Rycharski, Alina Bloch).

Nie najwyższy poziom kompetencji artystycznej nie ograniczał jednak preferencji artystycznych – trzy czwarte badanych wskazało swoich ulubionych twórców, podając łącznie aż 78 nazwisk (Tab. 41). Wielokrotnie wymieniano artystów takich, jak: Mark Rothko, Vincent van Gogh, Amedeo Modigliani, Gustav Klimt, Francis Bacon, Edward Hopper, Jean-Michel Basquiat. Nie zabrakło też znanych autorów kultury prawomocnej: Olga Boznańska,

Maksymilian Gierymski, Salvador Dalí czy Andy Warhol. Niemniej jednak, pojawiło się wielu klasyków malarstwa (np. Ucello, Pierro de la Francesca, Chirico) oraz autorów sztuki nowoczesnej (np. Luis Fontana, Koji Kamoji) nieco mniej znanych i kojarzonych tylko przez odbiorców interesujących się sztuką. Podano także wielu współczesnych twórców, działających w obszarze video artu, fotografii i instalacji: Cy Twombly, Tàpies, Joseph Cornell, Rafael Lozano Hemmer, Taus Makhacheva, Daidō Moriyama, Edward Burtynsky, Agnieszka Polska.

Można przypuszczać, że, wypisując mniej rozpoznawalnych artystów (np. Bridget Riley), odbiorcy znają też dzieła autorów kultury prawomocnej (Picassa czy Tamary Łempickiej). Powszechnie znany kanon sztuki jest silnie obecny w świadomości badanych, a znane nazwiska najłatwiej sobie przypomnieć, wykazując swoje kompetencje odbiorcze. Natomiast wybór oryginalnych, mniej popularnych artystów, zwłaszcza współczesnych, dowodzi nie tylko kompetencji artystycznej, ale pełni funkcje dystynktywne. Elita kulturalna wykazuje w ten sposób swoją erudycję i znajomość pola sztuki. Opisane przez Bourdieu reguły dystynkcji społecznej nadal w tym wypadku znajdują zastosowanie w wyjaśnianiu postaw i zachowań aktualnych odbiorców.

O otwartości badanych na eksperymenty formalne świadczy z kolei lista preferowanych nurtów i kierunków w sztuce (Tab. 42). Respondenci wymieniali abstrakcjonizm, konceptualizm czy sztukę nowych mediów, które wymagają umiejętności stosowania wobec obiektów artystycznych estetycznego punktu widzenia. Badani posiadali także ściśle określone preferencje dotyczące sztuki: „wczesny renesans włoski”, „weduty miejskie”, „fotografia intermedialna”, co wskazywałoby na selektywnie wyższy poziom kompetencji w obszarze ich wąskich zainteresowań.

8.2 Recepcja sztuki – wnioski z wywiadów swobodnych

Analizy wywiadów swobodnych potwierdzają wyniki wyżej omówionych testów. Pomimo pewnych braków wiedzy podstawowej, uczestnicy wykazywali się dużą znajomością współczesnej sztuki awangardowej, co ilustrują obszerne i wyczerpujące wypowiedzi. Z reguły respondenci potrafili dokonać pełnej analizy formy i treści dzieła. Dostrzegali również istotne dla warstwy semantycznej detale dzieł, nadające kierunek interpretacji (krzyż lotnictwa polskiego, gruz, zapięcie rowerowe). Spostrzegawczy widzowie doceniali jakość wykonania, ale zauważali również „bylejakość”, formując uwagi dotyczące wycięcia konturu Bruce’a Lee czy wykorzystania palet do skonstruowania podestu *Mojego Prezydenta*. Ponadto odbiorcy punktowali wady i zalety prac, dokładnie je definiowali, a nawet sugerowali lepsze ich zdaniem

rozwiązania formalne. Wszystko to wskazuje na rozwiniętą wrażliwość i umiejętność opisanie cech formalnych i semantycznych dzieła sztuki.

Dużą rolę zdaniem badanych, pełniło okole fizyczne dzieł. Dostrzeżono umiejscowienie *Franciszki 2021* w kącie sali („Dziewczynka posadzona w kącie”), korespondencje instalacji Kozyry i Szapocznikow oraz *Mojego prezydenta* przy świątkach. Wagę osadzenia dzieł w przestrzeni wystawienniczej zauważono w *Hommage à Bruce Lee* oraz *Giro d'Italia*. W przypadku zaś *Wodnika* – dzieła, które oglądano w sposób zapośredniczony, badani odnosili się do bezpośredniego okola fizycznego, w którym umieszczono pomnik. Deklarowali też chęć poznania tej przestrzeni osobiście. W sferze wyobraźniowej przenosili się lub pragnęli znaleźć się w otoczeniu oryginalnego dzieła.

Świadcstwa odbioru dowodzą, że idea dzieła otwartego wyraźnie wpisuje się w recepcję sztuki współczesnej. Dzieła bywają nieoczywiste, dopuszczają wiele prawomocnych interpretacji. Wymagają jednak umiejętności poznawczych i mają dostarczać doznań emocjonalnych („zrozumiałem to po swojemu na tyle, że odbyłem jakąś podróż emocjonalną” mężczyzna, 34 lata). Warte podkreślenia jest, że niejasność dzieła i proces poszukiwania jego sensu ikonologicznego były dla widzów intrygujące i przynosiły satysfakcję; poznawcze i emocjonalne obcowanie z dziełem jest przyjemnym doświadczaniem sztuki. Widzowie mieli świadomość, że ich analizy mogą odbiegać od intencji artysty, nie wykluczali nawet możliwości konfrontacji swojej koncepcji z wizją autora. Zdawali sobie również sprawę z sugerującej i sterującej odbiorem roli kuratora. Tabliczki z opisami dzieł traktowano więc jako dodatkowe informacje wspomagające odbiór, ale nie decydujące o ich recepcji. Nie zawsze muszą się z nimi zgadzać, a nawet je czytać, o czym świadczy fragment wywiadu: „Albo odbierasz sztukę intuicyjnie, co często niestety się nie zgrywa z zamysłem artysty, albo czytasz literaturę i wtedy przez pryzmat tej literatury dopiero oglądasz dzieło (...). Jest to kwestia decyzji na sposób odbioru sztuki” (kobieta, 35 lat).

Zdarzało się również, że pewne dzieła były dla respondentów niezrozumiałe, przez co w konsekwencji oceniane były negatywnie lub pozostawały obojętne emocjonalnie. Z drugiej jednak strony podobać się nie zawsze musi oznaczać pełnego zrozumienia dzieła. Widz czasem intuicyjnie, na poziomie estetycznym akceptuje kompozycję, chociaż ma problemy z pełną interpretacją dzieła. Brak rozumienia nie jest też traktowany jedynie jako przejaw niekompetencji. Świadczy raczej o niesamodzielnosci sztuki współczesnej, wymagającej obszernych opisów kuratorskich lub znajomości wielu referencji i założeń autora, co uznawane jest często jako wada dzieła („Po co ta praca, skoro i tak wszystko musimy wiedzieć z opisu”

mężczyzna, 36 lat). Z kolei prace, które są zbyt oczywiste i nie dają przestrzeni na własne przemyślenia nie są postrzegane jako interesujące, czego przykładem jest rzeźba Pawła Althamera. Badani dużo bardziej cenili sobie sztukę, która ma uniwersalny wydźwięk i nie jest jedynie komentarzem do jednostkowych, bieżących wydarzeń, tym bardziej, że jak zauważył złośliwie jeden z widzów: „artyści mają takie pojęcie o polityce, jak politycy o sztuce współczesnej” mężczyzna, 36 lat, przez co ich prace nie niosą głębszych refleksji. Niechętnie bywało również przyjęte wyraźne zapożyczenie z tradycji artystycznej, którego dokonał Cezary Bodzianowski.

Analizowane w warszawskiej Zachęcie dzieła budziły niejednorodne reakcje emocjonalne, świadczące o silnym zróżnicowaniu odbioru sztuki, nawet wśród jednolitej kategorii widzów (wyższe wykształcenie, poziom dyspozycji estetycznej, poziom aktywności kulturalnej). Sporadycznie odwoływano się do własnych emocji i doświadczeń życiowych oraz rozgraniczano emocje związane z artefaktem dzieła sztuki i te należące do świata przedstawionego w sztuce. Prace: *Franciszka 2021*, *Studium aktu* oraz *Wodnik* wzbudziły najbardziej zróżnicowane reakcje odbiorców; wobec tych dzieł pojawiły się zarówno reakcje pozytywne, negatywne, jak i obojętne. Widzowie natomiast byli w miarę spójni w swoich reakcjach odnośnie *Mojego prezydenta* (niechęć do dzieła zaangażowanego politycznie), *Hommage à Bruce Lee* (rozbawienie) oraz *Giro d'Italia* (obojętność). Zadaniem widzów było wskazanie pracy, która podobała się najbardziej oraz najmniej. Preferowaną okazała się instalacja Oskara Dawickiego (13 osób), doceniana za konceptualizm i poczucie humoru. Najmniej podobała się praca Cezarego Bodzianowskiego; 12 osób oceniło ją jako najmniej atrakcyjną, bo była niezrozumiała i nieoryginalna (Tab. 14). Dzieła, które wzbudziły niejednorodne oceny: *Studium Aktu* i *Wodnik* to rzeźby nieposiadające wyraźnie zdeteminowanej postaci (przez deformację lub ukrycie), która bywała źródłem frustracji i niezadowolenia, co stałoby w sprzeczności z zasadą percepcyjnego rozwiązywania problemu opisaną przez Ramachandrana. Zgodnie z jej założeniem, elementy mniej eksponowane i wymagające wysiłku, by je znaleźć, są ciekawsze i pobudzają wyobraźnię.

Warto zauważyć, że osoby o niższym poziomie kompetencji artystycznej oraz o niższym poziomie dyspozycji nigdy nie preferowały prac konceptualnych: *Giro d'Italia* lub *Wodnik*, za to doceniały dosłowną realizację *Mojego prezydenta*. Z kolei osoby o większych kompetencjach robiły dokładnie odwrotnie: preferowały dwie prace konceptualne, podczas gdy nie wspomniały o *Prezydencie*. Oznaczałoby to, że osoby posiadające wyższy poziom

kompetencji docenia sztukę konceptualną, ale nie lubią sztuki aktualnej, politycznej, niepozostawiającej niedomówień semantycznych.

dzieło	liczba widzów oceniających	
	podoba się	nie podoba się
Franciszka	11	1
Studium aktu	9	5
Mój prezydent	1	5
Bruce Lee	13	1
Giro d'Italia	3	12
Wodnik	8	4

Tab. 14. Liczba odpowiedzi na pytanie: Które dzieło najbardziej się Panu podobało i które nie podobało.

Przejawem sympatii wobec dzieła jest chęć posiadania go w przestrzeni prywatnej. Respondenci byli pytani czy któryś z omawianych eksponatów chcieliby mieć w swoim domu – tu najczęściej wymieniano *Wodnika*. Estetyczna, minimalistyczna i stonowana kompozycja fotograficzna wydawała się najbardziej odpowiednia. Nie bez znaczenia była też forma dzieła – fotografię dużo łatwiej jest umieścić w domu niż przestrzenną rzeźbę, więc zapewne dlatego odpowiedź ta nie jest tożsama z najczęściej preferowanym dziełem. Często też zauważano, że sztuka nowoczesna nie nadaje się do innych pomieszczeń, niż instytucje wystawiennicze: „to nie jest wizualne w taki sposób, że bym chciał to mieć na ścianie. Myślę, że to jest super jako dzieło sztuki. Jest interesujące i poruszające, ale nie czuje tego totalnie w przestrzeni, w której mieszkam” (mężczyzna, 32 lata).

W wypowiedziach warszawskich widzów wyraźnie dominował odbiór artystyczny (Tab. 15), co przejawiało się na kilka sposobów. Często badani znali lub kojarzyli autorów oglądanych dzieł. Potrafili też odnieść dzieła do pozostałej twórczości danego artysty. Zdarzało się także, że przedstawiając własne interpretacje próbowano szukać analogii do innych twórców lub nurtów w sztuce. Zdolność umiejscowienia dzieła w świecie sztuki świadczy o kompetencji odbiorców. Co ciekawe, aby wskazać jakieś dzieło nie posługiwano się tylko jego tytułem, ale często odwoływano się do nazwiska autora („Ta Rajkowska bardzo mi się podoba”). Identyfikacja dzieła za pomocą nazwiska potwierdza, że działalność artystyczna twórcy jest widzowi znana. W przypadku badanych, którzy profesjonalnie zajmują się teorią sztuki, język krytyczny zauważalnie wybrzmiewał w ich wypowiedziach. Mimo pewnych prób podjętych przez autorkę podczas wywiadów, nie udało się przekierować ich odbioru zawodowego na mniej profesjonalne tory. Niezależnie od swobodnej formy rozmowy, respondenci w naturalny

sposób utrzymywali się lub szybko powracali do dyskursu krytycznego. Komentarze wpisujące się w odbiór życiowy dzieła pojawiały się niezwykle rzadko i stanowiły jedynie dodatkową anegdotę, połączenie świata współczesnego ze światem sztuki, a nie centralny punkt opisu. Wyjątek stanowiła instalacja *Giro d'Italia*, która jako *ready-made* wywołała skojarzenia życia codziennego, także wśród widzów sprawnie odnajdujących inspiracje artystyczne autora. W przypadku wielu prac zauważalny jest też trzeci rodzaj odbioru – kulturowy, poszerzający obszary interpretacji dzieła. W przypadku *Franciszki 2021* pojawiły się nawiązania antropologiczne i popkulturowe, w *Studium Aktu* antropologiczne i historyczne. *Mój prezydent* to dzieło osadzone w kontekście politycznym. *Hommage à Bruce Lee* łączy w sobie wątki antropologiczne, historyczne, polityczne i popkulturowe. Antropologiczny i polityczny okazał się również *Wodnik*. Jedynie *Giro d'Italia* pozbawione było odniesień kulturowych.

rodzaj odbioru	zakresy tematyczne			
ARTYSTYCZNY	autor	twórczość	świat sztuki	
	Franciszka Studium aktu Mój Prezydent Bruce Lee Giro d'Italia Wodnik	Franciszka Studium aktu Mój Prezydent Bruce Lee Giro d'Italia Wodnik	Studium aktu Mój Prezydent Giro d'Italia	
KULTUROWY	antropologiczny	historyczny	polityczny	popkulturowy
	Franciszka Studium aktu Bruce Lee Wodnik	Studium aktu Bruce Lee	Mój Prezydent Bruce Lee Wodnik	Franciszka Bruce Lee
ŻYCIOWY	własne doświadczenie		rzeczywistość społeczna	
	Studium aktu Giro d'Italia		Franciszka Studium aktu	

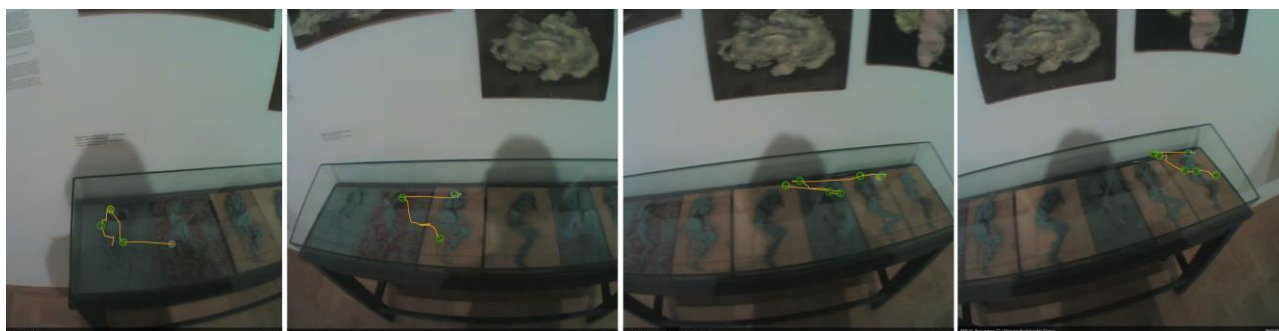
Tab. 15. Rodzaj odbioru sztuki występujący w poszczególnych dziełach. Dominujący i wyraźny w przypadku wszystkich dzieł by odbiór artystyczny. W drugiej kolejności zauważalny jest odbiór kulturowy, zaś odbiór życiowy występował sporadycznie

8.3 Wyniki pomiarów okulograficznych

Procesy percepcyjne odbiorców sztuki można również dokładniej prześledzić dzięki okulografii, która ma potencjał poszerzenia informacji na temat przebiegu recepcji obrazów. Z nagrań wynika chociażby, że dzieła z reguły oglądano w pewnym oddaleniu. Z bliska przyjrzała się im jedna trzecia badanych. Zakłada się, że widz chętnie podchodzi do dzieł, które go intrygują, interesują lub gdy wymagają uważnego przypatrzenia się szczegółom wykonania. Najczęściej przybliżano się do drobnych figur *Studium Aktu*, aby dojrzeć sposób realizacji.

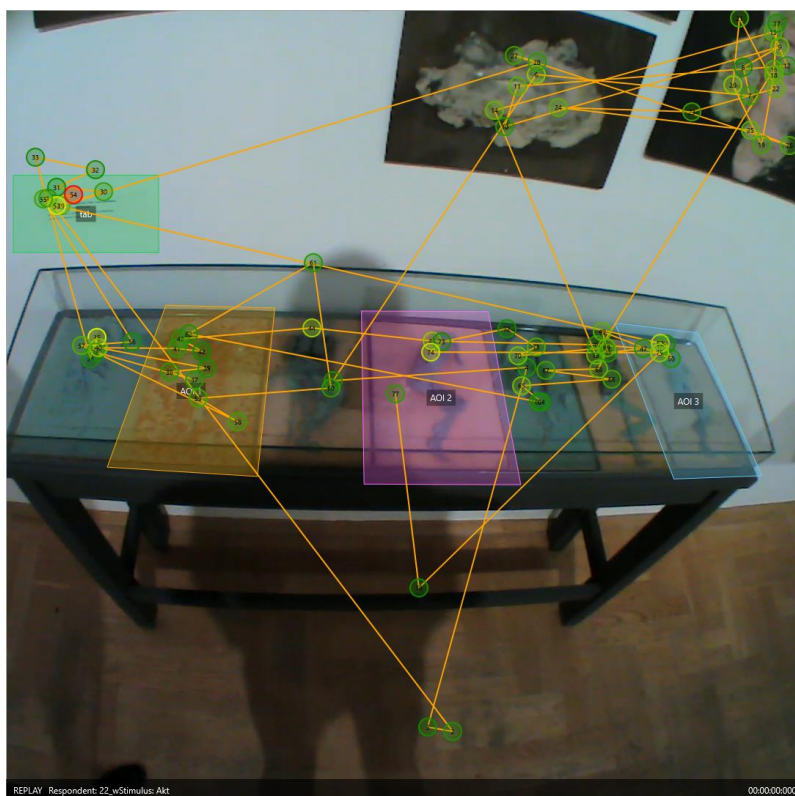
Najmniej chętnie podchodzono do *Giro d'Italia* – zdecydowana większość tego nie zrobiła, co stanowiłoby dowód na mniejsze zainteresowanie tym dziełem, o czym świadczą również deklaracje odbiorców.

Analizując sposób kierowania wzroku można również zauważyć pewną uniwersalną dla wszystkich badanych tendencję. Horyzontalnie zakomponowana instalacja Katarzyny Kozyry oglądana była z reguły w sposób linearny od lewej do prawej (il. 34). Prawidłowość ta potwierdzałaby przypuszczenia, że pewne elementy kultury, jak chociażby system pisma, mogą wpływać na praktykę percepcyjną obrazów wizualnych (Brinkmann i in. 2022).



il. 34. W przypadku rzeźby Katarzyny Kozyry spojrzenia badanych z reguły kierowane były od lewej do prawej

Naturalnym jest, że podczas wywiadu rozmawia się o dziełach będących przedmiotem badań. Okulografia z kolei pozwala sprawdzić co respondent oglądał, przechodząc od jednego dzieła do następnego. Spojrzenia widzów nie padały bowiem tylko na rzeźby wybrane do badań. Istotne okazało się także to, co znajdowało się w ich otoczeniu. Założeniem kuratorki było, aby okole fizyczne każdego dzieła korespondowało ze sobą i tworzyło pewien ciąg narracyjny. Najbardziej zauważalne okazało się odniesienie do rzeźby Kozyry. Niemal dwie trzecie widzów wyraźnie przyjrzało się odlewom Aliny Szapocznikow zawieszonym nad *Studium Aktu* (il. 35). Jednak tylko jedna piąta wspomniała o korespondencji tych dzieł podczas wywiadu. Podobnie w przypadku drewnianych figurek umieszczonych obok *Mojego prezydenta*. Fizycznie dostrzegło je znacznie więcej osób niż potem o nich opowiadało. Ponad połowa odbiorców przyglądała się również pyłowi i rozsypanym cegłom wybitym przez Bruca Lee, ale ostatecznie tylko 5 osób wspomniało o nich podczas wywiadu, doszukując się w nich jakiegoś znaczenia. Trudno jest jednak ocenić, czy nie potrafili zinterpretować sąsiadujących elementów, czy nie wypowiedzieli się na ich temat, bo nie byli o to dopytani.



il. 35. Ścieżka spojrzeń na pracę Katarzyny Kozyry i sąsiadujący *Zielnik* Aliny Szapocznikow

8.3.1 Komentarz kuratorski

Okulografia pozwala też sprawdzić czy badani czytali tabliczki z informacjami o dziełach, ile czasu im poświęcano i czy ma to jakieś przełożenie na rozumienie (lub brak) dzieł (Tab. 16). Tylko 3 osoby nie przeczytały żadnej informacji, a 5 osób przeczytało wszystkie. Przeważnie natomiast badani czytali 4 lub 5 tabliczek (ponad jedna czwarta badanych). Jedyne tabliczki, jakich ewentualnie nie czytano to te zamieszczone przy pracach *Mój prezydent* oraz *Giro d'Italia*. Aż trzy czwarte badanych nie zapoznało się z treścią opisu rzeźby Pawła Althamera i niemal tyle samo z instalacją Cezarego Bodzianowskiego. Nazwy nie sprawdzali zarówno ci, którym prace te podobały się, jak i ci, którym te dzieła nie przypadły do gustu. Stąd też można stwierdzić, że preferencje estetyczne nie wpływały na chęć przeczytania opisu. Wyniki te pokazują jak ważne jest odpowiednie rozmieszczenie podpisów i zainstalowanie ich w widocznym miejscu. W przypadku *Mojego prezydenta* tabliczka informacyjna została umieszczona w pewnej odległości od rzeźby i ponieważ nie każdy obszedł rzeźbę, nie każdy też podszedł do opisu. Tabliczka dotycząca *Giro d'Italia* została z kolei przyczepiona do szerokiego narożnika balustrady, jednak nie była dostrzegana i wielokrotnie była omijana. Drugim aspektem wpływającym na lekturę opisów jest czytelność ikonograficzna dzieła. Zdecydowana większość widzów przeczytała informacje o *Franciszce* i *Wodniku*, czyli

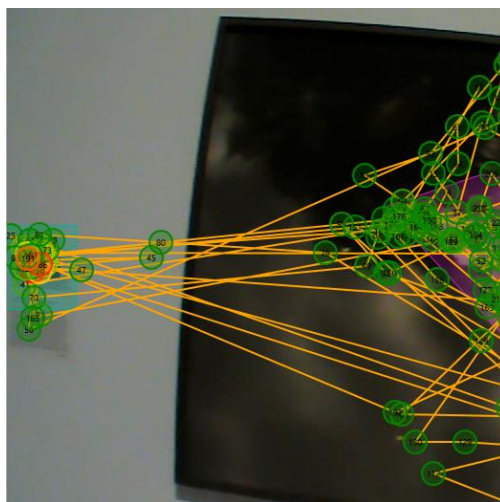
działach, które wywoływały pewien dysonans interpretacyjny. Odbiorcy szukali więc odpowiedzi w komentarzu kuratorskim. Zwłaszcza ostatnie dzieło wymagało tłumaczenia i ramy interpretacyjnej, o czym badani często wspominali podczas wywiadów. Dwóch respondentów, którzy nie zapoznali się z treścią opisu *Wodnika* dokonali jednocześnie wyraźnej nadinterpretacji dzieła („Jest to w mojej ocenie sylwetka kobiety, która jest w takiej mroczności [...] Tutaj jest głębia, czerń, szarość to prawdopodobnie będzie symbolizować jakiś tragiczny, czyli może być to otchłań, czyli koniec życia” mężczyzna, 65 lat).

Czytanie tabliczek informacyjnych	
dzieło	liczba odbiorców
Mój prezydent	9
Giro d'Italia	12
Bruce Lee	24
Studium aktu	28
Wodnik	28
Franciszka	31

Tab. 16. Liczba respondentów, którzy przeczytali tabliczki poszczególnych dzieł

Widzowie mogli oglądać dzieła, czytać tabliczki informacyjne i eksplorować okole fizyczne i semantyczne prac. Nagrania pozwoliły zweryfikować kolejność i częstotliwość spojrzeń pomiędzy tymi elementami. Jak się okazuje, zapoznavanie się z tekstem raczej nie ograniczało się do jednorazowego spojrzenia na dzieło i jednokrotnego przeczytania tekstu. Tak zdarzyło się tylko w kilku przypadkach. Jeśli odbiorcy zdecydowali się spojrzeć na tabliczkę, połowa z nich rozpoczynała spojrzeniem na dzieło, następnie przeczytaniem tekstu i ponownym przekierowaniem wzroku na rzeźbę, w celu weryfikacji informacji. Czasami widzowie powracali do zamieszczonych informacji nawet dwukrotnie. Dzieło, które generowało najwięcej powrotów do tekstu i przenoszenia w układzie naprzemiennym wzroku z obrazu na tekst (nawet do sześciu razy!) był *Wodnik*. Fotografia dokumentująca rzeźbę Rajkowskiej wywołała najwięcej wątpliwości jako dzieło niedookreślone, o czym świadczą relacje widzów, stąd też wielokrotne wędrówki wzroku z dzieła na tekst, w celu odnalezienia relacji między fotografią, a opisem. W dodatku tekst umieszczony był zaraz obok fotografii, co ułatwiało wielokrotną weryfikację. Z reguły teksty przy obrazach czytano tylko raz (50% przypadków), jednak w przypadku *Wodnika* częstotliwość powracania do tabliczek wyraźnie wzrosła – 39% badanych przeczytało ją co najmniej dwa razy. Wynika to z kumulacji kilku zmiennych. Dzieło było nieoczywiste, informacja była łatwo dostępna, a odbiorcy wyrażali zainteresowanie pracą.

Proces analizy fotografii jest również dostrzegalny w zwizualizowanej gęstej sieci spojrzeń, ilustrującej częstotliwość wędrówki wzroku między zdjęciem, a tabliczką (il. 36). W konsekwencji średni czas poświęcony na przeczytanie obszernego tekstu wyniósł łącznie 33 sekundy, podczas gdy pozostałe teksty czytano w 4 sekundy. Analiza czytania opisów wykazała, że kobiety poświęciły im średnio łącznie nieco więcej czasu (10 s.) w porównaniu do mężczyzn (7 s.), co potwierdzałoby dotychczasową wiedzę, że kobiety mają lepiej rozwinięte zdolności językowe niż mężczyźni, więc ich procesy poznawcze częściej będą oparte są na tekstach i wypowiedziach słownych (Hirnstein 2022). Znaczenie ma również poziom dyspozycji estetycznej – im jest ona mniejsza, tym bardziej rośnie czas przeznaczony na czytanie komentarzy kuratora, stanowiących merytoryczne wsparcie dla widza.



il. 36. Częste przenoszenie wzroku respondenta z tabliczki informacyjnej (po lewej stronie) na fotografię (po prawej stronie)

8.3.2 Czas spojrzeń

Okulografia pozwala również, zestawić parametry ścieżki wzroku ze sposobem interpretacji dzieł. Aby to zrobić, zmierzone zostały między innymi czas patrzenia na poszczególne dzieła, który odzwierciedla stopień zainteresowania i zaangażowania widza. Ze względu na dużą rozpiętość wartości – od 7 sekund do 2 minut 48 sekund, zamiast średniej arytmetycznej zastosowana została mediana, która dla wszystkich pomiarów wyniosła 36 sekund. Najmniej czasu poświęcono instalacji *Giro d'Italia* – 25 sekund, a najwięcej czasu zajęło obejrzenie rzeźby *Mój prezydent* (Tab. 17). Przyjmuje się, że istnieje korelacja pomiędzy czasem oglądania obrazów a preferencją estetyczną. Obrazy uznawane za piękniejsze oglądane są dłużej (Francuz 2013). Dzieło Bodzianowskiego otrzymało najmniej przychlebne oceny estetyczne, co potwierdzałyby dostrzeżoną także w innych badaniach korelację. Jednak praca Althamera nie była przez widzów preferowana, a mimo to, poświęcano jej znacznie więcej

czasu niż dobrze oceniany *Bruce Lee*. Rezultat ten wynika z pewnością z rozmiaru eksponatu, który niektórzy obchodzili dookoła (zrobiła to niemal połowa badanych), co naturalnie wydłużyło czas obcowania z dziełem. Instalacja w tym wypadku oprócz wymiaru przestrzennego zyskała również wymiar czasowy. Powyższe wyniki dowodzą, że czas może być wskaźnikiem kilku właściwości, a metoda okulograficzna wymaga ostrożnej interpretacji danych.

Dzieło	Franciszka	Studium aktu	Mój prezydent	Bruce Lee	Giro d'Italia	Wodnik
mediana	00:00:43	00:00:41	00:00:46	00:00:27	00:00:25	00:00:37

Tab. 17. Mediana czasu oglądania poszczególnych dzieł

Średni czas poświęcony przez odbiorców na dzieła wskazuje, że osoby o niskim poziomie kompetencji artystycznej potrzebowały około 15 sekund więcej na obejrzenie dzieł (Tab. 18). Możliwe więc, że kompetentny widz nie musi przeznaczać tyle czasu na analizę, co odbiorca mniej doświadczony, który w sytuacji badań stara się skupić, obejrzeć dokładnie dzieło i przygotować się do rozmowy z badaczem.

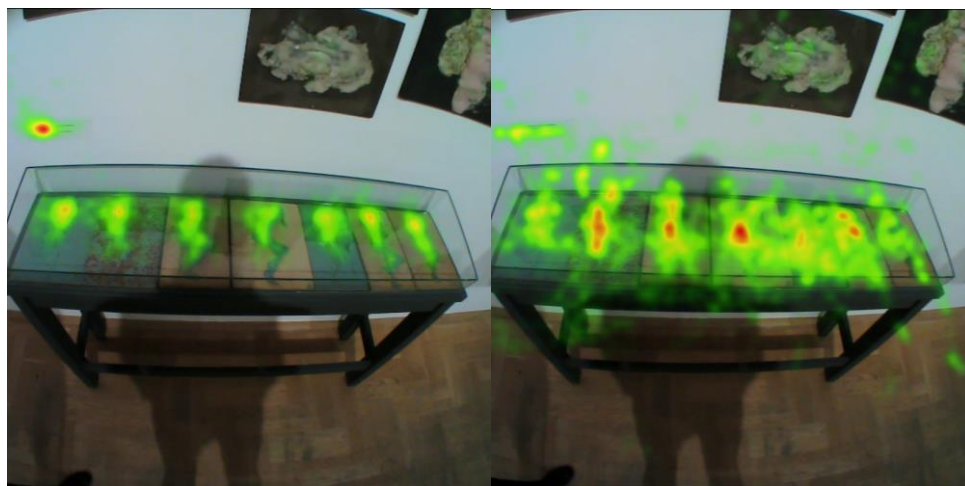
poziom	mediana
poziom kompetencji artystycznej	
niski	00:00:53
średni	00:00:37
wysoki	00:00:41

Tab. 18. Czas poświęcony na dzieła z podziałem na poziom kompetencji i dyspozycji estetycznej. Czas potrzebny na obejrzenie dzieła spada wraz ze wzrostem poziomu wiedzy i wrażliwości estetycznej

8.3.3 Mapy cieplne

Analiza map cieplnych nie wykazała istotnych różnic w ogólnym rozkładzie punktów spojrzenia u osób o różnych poziomach kompetencji artystycznej lub dyspozycji estetycznej, co by znaczyło, że umiejętności te nie wpływają na skupianie wzroku na konkretnych obszarach sceny wizualnej. Pojawiły się jednak inne znaczące linie podziału. Część wygenerowanych map cieplnych wykazała zauważalne kontrasty związane z płcią. Istnieje stosunkowo niewiele publikacji naukowych na temat zróżnicowania percepcji pod względem płci, a jeszcze mniej takich, w których wykorzystano wyniki pomiarów okulograficznych. Jeśli się takie pojawiły, dotyczyły ogólnych doświadczeń wizualnych i nie odnosiły się nigdy do percepcji sztuki. Oznacza to, że wpływ płci na sposób patrzenia na obrazy czy rzeźby jest obszarem dotąd niepoznanym. Jest to zadziwiające, biorąc pod uwagę, że badania z wykorzystaniem eye-

trackingu funkcjonują już od ponad stu lat. Biorąc też pod uwagę rozbieżności między kobietami a mężczyznami w zdolnościach poznawczych (Herman-Jeglińska 1999; Gałęcki, Talarowska 2015), porównanie wyników spojrzeń kobiet i mężczyzn wydaje się oczywistą procedurą. W prezentowanych tu badaniach już podczas wstępnych analiz materiału empirycznego wyraźne były różnice w percepcji ze względu na płeć. Jak się okazało, mediana patrzenia była dosyć podobna i wyniosła 35 sekund u kobiet i 37 sekund u mężczyzn. Determinująca rola płci pojawiła się natomiast w przypadku wspomnianych już map cieplnych. Starając się je scharakteryzować w sposób niewartościujący, spojrzenia kobiet można określić jako systematyczne, uporządkowane, statyczne, ukierunkowane, analityczne, linearno-punktowe. Z kolei u mężczyzn były one swobodne, chaotyczne, niezdyscyplinowane, dynamiczne, ogólne, linearno-ciągłe (il. 37). Tłumaczyć to można większą spostrzegawczością u kobiet i lepszą zdolność zapamiętywania w przypadku wykonywania angażującego zadania (Gałęcki, Talarowska 2015). Kobiety też potrafią odczytać więcej informacji z napływających bodźców i łatwiej sobie radzą z przywoływaniem wspomnień. Lepiej też odtwarzają szczegóły, podczas gdy mężczyźni częściej korzystają z uogólnionych schematów. Powyższe prawidłowości, badane i opisywane przez psychologów, mogą tłumaczyć dlaczego spojrzenia respondentek są zadaniowo skoncentrowane na oglądaniu dzieła i w przeciwieństwie do mężczyzn, analiza szerszej sceny wizualnej jest im niepotrzebna. Należy jednak wspomnieć, że analiza narracji werbalnej nie prowadziła do odkrycia różnic w procesie recepcji u kobiet i mężczyzn. Bez względu na płeć, wiek, wykształcenie czy wiedzę o sztuce, czas przeznaczony na oglądanie rzeźb nie przekładał się na dokładność mówienia o nich i trafność interpretacji. Wynika to zapewne z indywidualnych cech i zdolności poszczególnych respondentów, jak umiejętność zapamiętywania, koncentracji oraz zdolności do werbalizowania swoich obserwacji.



il. 37. Mapa cieplna spojrzeń kobiet (po lewej) i mężczyzn (po prawej)

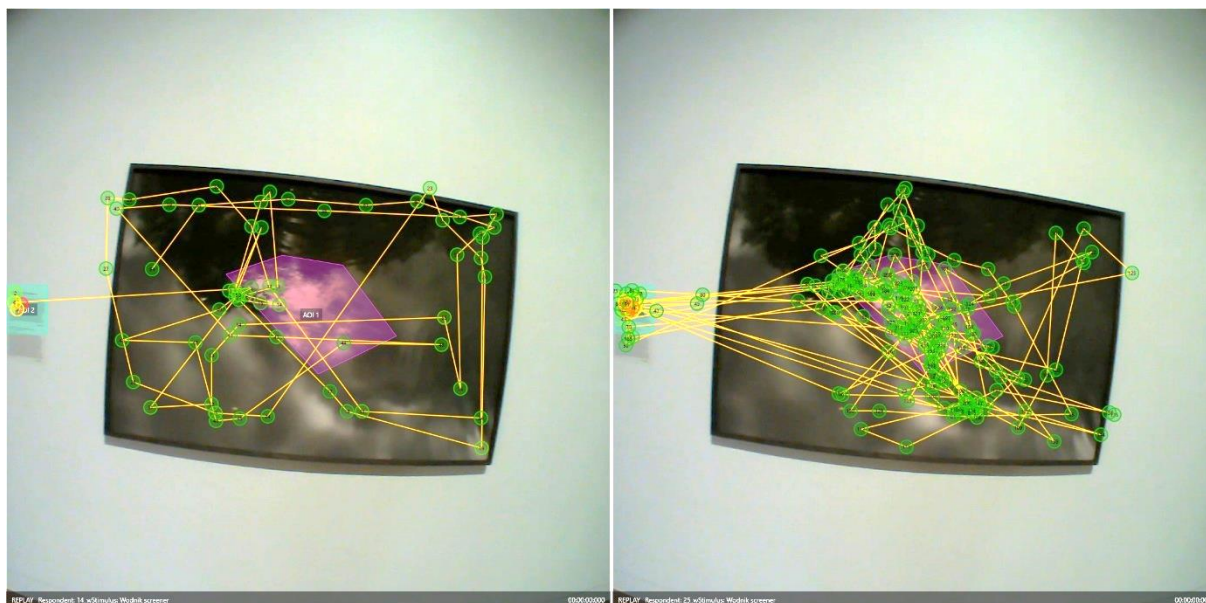
8.3.4 Siatki spojrzeń: trajektoria i fiksacje

Na strategię patrzenia mogą mieć wpływ cechy samego dzieła. Liczba fiksacji wzrasta wraz z poziomem skomplikowania sceny wizualnej (Tab. 19). Na obszarze całej fotografii dokumentującej *Wodnika* znalazło się ich najwięcej, bo aż 124. Zgodnie z założeniami teoretycznymi odzwierciedla to utrudniony proces poznawczy, o którym wspominali respondenci mający problemy z rozpoznaniem zatopionej rzeźby. Dosyć dużo fiksacji znalazło się także w rzeźbie *Franciszki 2021*, co zapewne wynika z intrygującej wszystkich konstrukcji na głowie dziewczynki. Najmniej punktów fiksacji z kolei zaobserwowano w dosyć prostych formalnie instalacjach: *Hommage à Bruce Lee* oraz *Giro d'Italia*. Warto zauważyć, że ta pierwsza była wysoko oceniana estetycznie a druga nisko, co oznaczałoby, że ocena nie ma przełożenia na gęstość spojrzeń. Liczba fiksacji jest więc zróżnicowana i wynika z cech bodźca.

dzieło	liczba fiksacji
Bruce Lee	82
Giro d'Italia	89
Mój prezydent	90
Studium aktu	104
Franciszka	112
Wodnik	124

Tab. 19. Liczba fiksacji na każdym dziele

Niezależnie od czynników przedmiotowych analiza danych wykazała, że gęstość trajektorii ruchu gałek ocznych dodatkowo była indywidualną cechą każdego widza. Płeć, poziom kompetencji i dyspozycji nie wpływały na strategię oglądania. Jeśli dany odbiorca generalnie cechował się gęstą siatką spojrzeń, taki sposób patrzenia widoczny był w każdym dziele (il. 38). Jeśli z kolei ktoś miał tendencje do sporadycznych fiksacji w obrębie obserwowanego obiektu, powtarzało się to przy każdym dziele. Oznacza to zatem, że jest to cecha indywidualna i niezależna od oglądanego bodźca. Nie wyklucza to jednak dodatkowego zagęszczenia przy obszarach niezrozumiałych czy intrygujących, ale w przypadku tendencji do patrzenia z większą ilością sakad, ich liczba natężała się jeszcze wyraźniej.



il. 38. Siatka spojrzeń dwóch respondentów – jeden utrzymuje tendencję do średnio zagęszczonej siatki spojrzeń, drugi do bardziej zagęszczonej. Stopień zagęszczenia utrzymywał się u każdego z nich na tym samym poziomie, bez względu na dzieło

8.3.5 Wnioski z badań okulograficznych

Powyższe wyniki wskazują na kilka konkretnych wniosków, poszerzających wiedzę o mechanizmach percepcji sztuki. Dzieło, które zebrało wiele negatywnych lub obojętnych ocen było oglądane krócej i w pewnym oddaleniu, co wskazywałoby, że odbiorcy nie chcieli z nim przebywać („nie mam potrzeby oglądania tego za bardzo”). Na czas obcowania ze sztuką miał też wpływ poziom wiedzy i dyspozycji estetycznej. Im większe kompetencje posiadał widz, tym mniej czasu przeznaczal na zapoznanie się z dziełem. Był to jednak jedyny parametr, w którym znajomość sztuki okazała się znacząca w pomiarach. W pozostałych przypadkach nie miała ona znaczenia. Istotną zmienną natomiast okazała się płeć odbiorców. Różnice ujawniły się w mapach cieplnych, ukazujących intensywność spojrzeń. Plamy układu punktów patrzenia u kobiet były uporządkowane i skoncentrowane, zaś u mężczyzn rozproszone i nierównomierne. Płeć miała również znaczenie w kontekście czytania opisów dzieł – kobiety przeznaczały na nie nieco więcej czasu, co także widoczne jest na mapach cieplnych (il. 37). Natomiast ogólne zagęszczenie punktów fiksacji w obrębie całej sceny wizualnej nie zależało od żadnej ze zmiennych demograficznych czy kompetencji. W tym przypadku decydujące znaczenie miał poziom skomplikowania sceny wizualnej, którą widz pragnie zrozumieć. Próby doszukania się wskazanej w tekście formy, zgodnie ze strategią *top-down*, wymaga głębszej analizy, co wiąże się z zagęszczeniem fiksacji, a także implikuje liczne powroty i równoczesne porównywanie podanych informacji z obrazem.

Na strategię oglądania dzieł wpływ mogą mieć jednak nie tylko czynniki przedmiotowe, ale i podmiotowe. Niektórzy widzowie mieli tendencję do rozproszonego kierowania wzroku, a inni cechowali się ogólną skłonnością do mocno zagęszczonej trajektorii spojrzenia. Ich jednostkowa cecha dodatkowo pokrywała się z cechą formalną dzieła.



il. 39. Przykład niekorzystnego rozmieszczenia tabliczek informacyjnych. Respondenci w pierwszej kolejności kierowali wzrok na większą tablicę, która opisywała inne dzieło, które faktycznie mieli obejrzeć. Opis dotyczący *Studium Aktu* znajdował się niżej, nad gablotą

Na koniec warto dodać, że badania pozwoliły na przetestowanie doświadczenia użytkownika (*user experience - UX*), jakość prezentacji oraz doświadczenia zwiedzających: rozmieszczenie tabliczek (il. 39), realizację ekspozycji (palety, wycięcie konturu Bruce'a Lee, brak oryginalnej rzeźby *Wodnika*), a także ilość potrzebnych informacji i komentarza kuratorskiego, przydatnych zwłaszcza w przypadku dzieł conceptualnych. Pomiary wykazały wiele prawidłowości dotyczących odbioru sztuki, uzupełniły dane uzyskane tradycyjnymi metodami socjologicznymi oraz wykazały czynniki przedmiotowe, podmiotowe i sytuacyjne wpływające na percepcję. Druga część badań, opisana w kolejnym rozdziale, poszerza wiedzę powyższych prawidłowości u odbiorcy potocznego.

V *Atlas nowoczesności* – Muzeum Sztuki w Łodzi

1. Instytucja i wystawa

Druga część badania została zrealizowana w Muzeum Sztuki w Łodzi, które przed okresem pandemii w 2019 roku odwiedziło 247 422 osób (GUS 2019), co klasyfikuje je jako jedno z najczęściej odwiedzanych instytucji poświęconych sztuce XX wieku. Muzeum podlega Samorządowi Wojewódzkiemu, ale jest też współfinansowane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Uwzględniając ramy funkcjonowania życia kulturalnego scharakteryzowane przez Antoninę Kłoskowską, muzeum to jest instytucją lokalną należącą do drugiego układu kultury (Kłoskowska 2007). Jednak ze względu na prestiżowy i reprezentatywny charakter zbiorów światowej sztuki XX i XXI wieku można je również zaklasyfikować do układu czwartego o znaczeniu ponadlokalnym. Geneza tej instytucji jest dość nietypowa. Prezentowana w niej kolekcja dzieł powstała na przełomie lat 20. i 30. z inicjatywy pięciu członków grupy artystycznej „a.r.”: malarzy – Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro, Henryka Stażewskiego oraz poetów – Juliana Przybosia i Jana Brzękowskiego. Dzięki międzynarodowym kontaktom udało im się zgromadzić dzieła najważniejszych artystów tamtych czasów, bo pomysł zebrania prac i stworzenia kolekcji muzealnej spotkał się z ogromnym zainteresowaniem europejskiej awangardy. Swoje dzieła przekazali twórcy, wkrótce uznani za wybitnych przedstawicieli różnych nurtów sztuki współczesnej: Fernand Léger, Max Ernst, Hans Arp, Kurt Schwitters, a nawet Pablo Picasso. Z polskich twórców, oprócz dzieł członków grupy „a.r.”, swoje prace podarowali min. Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Karol Hiller oraz Stanisław Ignacy Witkiewicz. Wszyscy wspierali szlachetną inicjatywę łódzkiej grupy, tym bardziej, że dla wielu autorów prośba Strzemińskiego była formą nobilitacji w świecie sztuki (Luba 2015: 32). Władysław Strzemiński, jako awangardowy artysta, cieszył się za granicą dużym szacunkiem. Zaproszenie do udziału w tworzonej przez niego kolekcji było więc wyróżnieniem. Szacuje się, że koszt zebranych do 1932 roku dzieł wynosił ponad 100 tysięcy złotych i rósł z każdym kolejnym zakupionym dziełem oraz podnoszącą się pozycją darczyńców w historii sztuki współczesnej (Luba 2015: 36).

Projekt stworzenia kolekcji międzynarodowej sztuki nowoczesnej zbiegł się z inicjatywą Przeclawa Smolika, który w 1930 roku otworzył Muzeum Historii Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów z siedzibą przy Placu Wolności 1. W katalogu wystawienniczym przyznał, że pierwotnie „grupa a.r. uważała, że miejscem najwłaściwszym dla tej kolekcji będzie Warszawa. Kolekcja reprezentowała jednak sztukę nieusankcjonowaną, manifestującą

pionierskie zasady nowej estetyki, toteż stolica nie przyjęła jej” (Ojczyński 1998: 10). W marcu tego samego roku Strzebiński pisał w liście do Juliana Przybosa: „Łódź daje nam lokal przy swoim muzeum, lecz my galerię umieszczamy jako depozyt, więc nie jesteśmy skrupowani w ruchach i możemy ją przenieść do innego miasta” (Strzebiński 1930 za: Luba 2015: 70). Ostatecznie Kolekcja Sztuki Nowoczesnej stała się filarem tej instytucji, tworząc jedną z pierwszych w Europie stałych wystaw muzealnych. Kilka dekad później Jan Brzękowski napisał: „kolekcja, której główny trzon stanowi malarstwo abstrakcyjne, wyprzedziła o kilkadziesiąt lat upodobania publiczności, a powstawała wbrew opinii przedstawicieli sztuki oficjalnie wówczas uznawanej” (Brzękowski 1971, za: Luba 2015: 70). Po drugiej wojnie światowej, w 1946 roku, siedzibę muzeum przeniesiono do jednego z pałaców rodziny Poznańskich przy ulicy Więckowskiego 36, gdzie funkcjonuje do dziś. Zbiory muzeum były rozbudowywane przez kolejne lata, czasami prace były zakupywane, ale w dużej mierze przekazywali je w darze sami artyści. Jednym z ważniejszych wydarzeń w historii muzeum była wizyta Josepha Beuysa, który w ramach akcji *Polentransport 1981* przekazał część swojego Archiwum, obejmującego ponad tysiąc prac. W tym samym roku NSZZ Solidarność darowała kolekcję prac stworzonych przez uczestników międzynarodowej akcji *Konstrukcja w Procesie*.

W 2008 roku część kolekcji przeniesiono do filii muzeum – *ms²*, znajdującej się na terenie byłej fabryki Izraela Poznańskiego. Na wystawach prezentowane są tematy istotne dla kultury współczesnej. Stała ekspozycja muzeum pt. *Atlas Nowoczesności*

porządkuje dzieła wokół pojęć w powszechnym odczuciu wiążących się z tym, co nowoczesne, takich jak: emancypacja, autonomia, industrializacja, kapitał, urbanizacja, eksperyment, mechanizacja czy rewolucja. Dzięki temu dzieła prezentowane w *ms²* nie są jedynie ilustracją konkretnego kierunku w sztuce, ale komunikują tematy istotne dla widzów tu i teraz. Celem tej metody pracy nad Kolekcją jest ciągle odnawianie potencjału zgromadzonych dzieł²⁴.

W ramach prezentowanych badań wystawę *Atlas nowoczesności* obejrzało 26 osób, z których żadna nie zajmowała się sztuką profesjonalnie. Respondenci oglądali pięć dzieł sztuki nowoczesnej rozmieszczonych na tym samym piętrze budynku w takiej odległości, aby zwiedzający nie widzieli kolejnych prac. W dodatku prowadzeni byli w sposób wykluczający oglądanie wybranego dzieła stopniowo wraz ze zbliżaniem się. Badani dopiero w ostatniej

²⁴ Opis ze strony <https://msl.org.pl/historia/> (dostęp: 15.10.2022).

chwili dowiadawali się, której pracy powinni się przyjrzeć. Zabieg ten pozwolił zunifikować warunki odbioru, uniknąć zakłócenia procesu pomiaru ścieżki wzroku, a tym samym dostosować go do możliwości technicznych urządzenia pomiarowego. Do badań wybrano dwie instalacje przestrzenne: *Las Vegas* Roberta Rumasa, *Boga nie ma* Konrada Smoleńskiego i trzy obrazy: *Witold Gombrowicz* Włodzimierza Pawlaka, *AIDS* Karola Radziszewskiego oraz portret kobiety namalowany przez Magdalenę Moskwę.

2. *Las Vegas*, Robert Rumas

Data realizacji: 2000 r.

Materiały: plastik, metal, tkanina, instalacja elektryczna

Rozmiar: 120 x 80 x 80 cm



il. 40. *Las Vegas*, Robert Rumas, źródło: <https://artsandculture.google.com>

Praca Roberta Rumasa jest częścią większego cyklu przedstawień Matki Boskiej płaczącej monetami. Artysta stworzył dużą postać Maryi na wzór masowo produkowanych figurek przeznaczonych do sklepów z dewocjonaliami. Odlew powtórzony został czterokrotnie i rozstawiony w czterech kierunkach. Nad figurami rozpościera się baldachim z czerwonego materiału, przez co Madonny tworzą konstrukcję przypominającą starożytne kariatydy. Figury odlane są z półprzeźroczystego tworzywa, które od środka zostało podświetlone czerwonym światłem. Każda z postaci zdaje się płakać monetami wciśniętymi w plastikowe tworzywo. Wtopione pieniądze wypływają niczym łzy z oczu i spływają dalej po szatach i dłoniach, zdobiąc całą figurę. Wiele monet leży też rozsypanych pod stopami Marii niczym drobne wrzucane do fontanny na szczęście. Sugestywny w tym wypadku wydaje się również tytuł dzieła. Praca ma charakter krytyczny i demaskuje degradację symboli religijnych. Kicz religijny artysta porównuje do kiczu rozrywkowego, przywołując problem komercjalizacji kultu religijnego, co podkreśla informacja zawarta w muzealnej tabliczce informacyjnej: „Dzieło przetwarza tradycyjne przedstawienie Matki Boskiej. Dodaje nowy motyw: Marię »płaczącą monetami«. Rumas do wykonania pracy wykorzystał figurki masowo produkowane na rynek dewocjoniów. Interwencje artysty zmieniały funkcję figury z kultowo-komercyjnej na krytyczną”. Tania dewocyjna figurka płacząca monetami nawiązuje do banalizacji religii katolickiej i wyjałowienia jej z treści duchowych na rzecz handlu świętościami. Dzieło to może być też odczytane jako bezpośrednia krytyka Kościoła, jego bogactwa, przepychu i braku skromności. Olbrzymie posiadłości biskupów, drogie samochody, sprzedaż gruntów i niejasne układy biznesowe: wszystko to tworzy obraz instytucji, która prowadzi intratne interesy finansowe, powiązane dodatkowo z polityką. Dzieło może być również odebrane jako krytyka

rytualnego kultu maryjnego i mitologii kobiecości obecnej w religii katolickiej. Na wystawie umieszczony został komentarz kuratora: „Dzieło przetwarza tradycyjnie przedstawienie Matki Boskiej. Dodaje nowy motyw: Marię »płaczącą monetami«. Rumas do wykonania pracy wykorzystał figurki masowo produkowane na rynek dewocjonałów. Interwencje artysty zmieniły funkcję figury z kulturowo-komercyjnej na krytyczną”.

2.1 Interpretacja formalna

Uwagę widzów przyciągała forma instalacji – głównie intensywna barwa, ponieważ czerwień jest mocnym i znaczącym kolorem, wywołującym rozmaite konotacje semantyczne. W przypadku *Las Vegas* kolor był określany jako: odpustowy, kojarzący się z domem publicznym, monochromatyczny, oddziałujący emocjonalnie i przygnębiający, utożsamiany z cierpieniem, krzywdą i krwią. Podobnymi epitetami (odpustowa, festynowa i kiczowata) oceniano formę. Dostrzegano odniesienie do tanich dewocjonałów masowo produkowanych z plastiku oraz zauważano jej przestrzenną formę, a ze względu na ilość detali doceniano jakość wykonania:

To było fajne, bo mi się podobała ilość detali, jak tam była i jak można było sobie okrążyć to wszystko, to to sobie tak porównywałem, czy są identyczne te cztery czy są tam jakieś minimalna różnica w tych detalach są. I zarówno te monety, jak i ta kolorystyka, detal na figurkach i materiale. To faktycznie taka ilość tych szczegółów, widać, że to było pieczołowicie wykonane i to było fajne. To mi się bardzo podobało. (mężczyzna, 30 lat)

Podświetlana, przestrzenna bryła okazała się ciekawym rozwiązaniem formalnym, które jest atrakcyjne i zwraca uwagę odbiorcy. Niemal wszyscy zdecydowali się obejść instalację, by zobaczyć ją co najmniej z kilku stron. Trzy czwarte badanych wykonało wokół niej pełne okrążenie, oglądając każdą figurę Madonny („Forma mi się podoba, że jest to światło, że jest to jednokolorowe, że jest przestrzenne, że jest w każdą stronę. To mi się podoba” kobieta, 35 lat). Zaledwie cztery osoby odniosły się do tytułu dzieła – odautorskiej informacji werbalnej, tworzącej dopełnienie kompozycji wizualnej. Tytuł sugeruje nowe znaczenia semantyczne, odbiegające od sfery sacrum, a więc kontrastujące z ikonografią dzieła. Powstały dysonans odbiorcy starali się złagodzić i ignorowali tytuł, który zaburzał odczytanie dzieła.

2.2 Interpretacja semantyczna

2.2.1 Między sacrum a profanum

Na poziomie ikonograficznym badani nie mieli problemu z identyfikacją przedstawionej kobiety jako Matki Boskiej. Motyw Madonny w sztuce jest w Polsce na tyle rozpoznawalny

(zarówno przez wierzących jak i niewierzących), że nie wymaga on większych kompetencji kulturowych ani artystycznych. Nikt więc nie ograniczał się jedynie do opisu preikonograficznego dzieła.

Z kolei interpretacja widzów na poziomie ikonologicznym, choć zróżnicowana, zdominowana została odniesieniami do uniwersum życiowego odbiorcy. Ich wypowiedzi można podzielić na grupy prezentujące trzy oddzielne odniesienia ikonologiczne:

- a) Sfera sacrum – dotycząca religii, religijności i boskiego porządku
- b) Sacrum sprofanowane – odnosi się do sfery religijnej, ale zniszczonej i zszarganej przez ludzkie słabości
- c) Sfera profanum – ściśle związane ze sferą życia codziennego

W pierwszej interpretacji, odnoszącej się bezpośrednio do sfery sacrum, zaznaczano nieskazitelną, w porównaniu do natury ludzkiej, naturę Boga i Maryi. W tym kontekście instalacja ukazywała Matkę Boską cierpiącą, płaczącą nad ludzkimi grzechami, konfliktem wartości moralnych oraz przebaczeniem. Madonna Bolesna wpisywała się w znany motyw ikonograficzny *Stabat Mater Dolorosa*. Ten typ interpretacji pojawiał się jednak sporadycznie, tylko wśród osób wierzących.

Do drugiej kategorii – sacrum sprofanowane, zaklasyfikować można większość wypowiedzi. Odnosiły się one do religijności i instytucji Kościoła w kontekście „fanatyzmu religijnego”, „zaślepienia religią”, „komercjalizacji religii”, „mrocznych momentów wiary chrześcijańskiej” i religii ponadczasowo połączonej z polityką i pieniędzmi. Forma instalacji kojarzyła się też odbiorcom z zarabianiem na dewocjonaliach i nadmiernym skupianiem się na przedmiotach kultu religijnego. Przekonanie to wyraziła jedna z respondentek słowami: „Religia przede wszystkim jest związana z pieniędzmi i że jest taki kult Matki Boskiej gadzeciarski, z odkręcaną główką czy koroną z Lichenia. Więc to jest takie jarmarczne. Wyśmiewanie tego jarmarcznego wizerunku” (kobieta, 34 lata). Pojawiały się też zarzuty wobec Kościoła dotyczące „niejasnych przepływów finansowych”, „dochodowej strony kościoła”, „krytyki materializmu Kościoła”, „bogactwa materialnego Kościoła”; a w odniesieniu do Polski padały sformułowania: „polski katolicyzm”, „kościółkowość” i „Ojciec Rydzyk”. Jeśli podczas próby interpretacji dzieła pojawiało się napięcie między sferą sacrum i profanum, uwagi krytyczne i negatywne odniesienia były kierowane tylko do tej drugiej („Bóg i Biblia, to obie wiemy, że jest czymś innym niż Kościół” kobieta, 47 lat). Nienaruszalność sfery sacrum wdrukowana jest kulturowo, bez względu na poziom religijności badanych: „Tak asekuracyjnie do niektórych rzeczy podchodzę. Zwłaszcza do tych świętych rzeczy, w które,

mimo że w nie nie wierzę i są dla mnie obce, to wychowanie i katecheza miały wpływ na to, że niektóre rzeczy są dla mnie święte w takim znaczeniu, że lepiej ich nie tykać” (kobieta, 34 lata). Przestrzeń święta była dla badanych nieskalana – Bóg nie wymaga ofiar, a Madonna nie oczekuje opłat za wstawiennictwo. Natomiast krytyce podlegała instytucja Kościoła, postępowanie ludzi dalekie od boskich wartości i cały świat materialny.

W trzeciej grupie pojawiły się zagadnienia zupełnie nie związane z religią. Figura Matki Boskiej odnosiła się w tym wypadku do komercjalizacji świata i urynkwienia wszystkich sfer życia ludzkiego („pieniądz rządzi światem”). Poza tym postać utożsamiana była z poświęcaniem się matki, sytuacją kobiet w Polsce, szczęściem w hazardzie, hipokryzją i powierzchownością Ameryki (w odniesieniu do tytułu dzieła).

Bez względu na kontekst, respondentki w figurze Marii dostrzegały dodatkowo wątek kobiecy. W kontekście politycznym, praca nawiązywała w ich odczuciu do sytuacji kobiet w Polsce („o aborcji, że kobieta w tej chwili przy tym obecnym rządzie jest po prostu totalnie spacyfikowana, to znaczy prawa kobiet są totalnie spacyfikowane”, kobieta 63 lata). Figurę odczytywały też jako matkę, która stale mierzy się z nieistniejącym wzorcem kobiety idealnej, gotowej do poświęceń, oddanej rodzinie, znoszącej wszelkie narzucone na nią obowiązki i oczekiwania.

W odniesieniu do samego autora dzieła nie pojawiła się wyraźna i zdecydowana identyfikacja jego intencji. Ten kontekst zawierał się jedynie w pytaniu, które widzowie zadawali na głos sami sobie: „co autor miał na myśli”. Postawiła je jedna trzecia badanych, starając się zrozumieć pracę na poziomie ikonologicznym. I choć otrzymanie bezpośredniej odpowiedzi było niemożliwe, akceptowano prawo autora do wypowiedzi artystycznej odległej od ich interpretacji.

2.2.2 Czynniki światopoglądowe

Istotną zmienną w odczytaniu dzieła na poziomie semantycznym okazała się religijność odbiorców tj. postawy wobec religii i Kościoła, spontanicznie ujawniające się podczas wywiadu przy uzasadnianiu swojego toku rozumowania. Z analizy wynika, że tylko wśród osób wierzących wystąpiło odczytanie pracy bezpośrednio odwołujące się do sfery sacrum. Z kolei, jeśli ich wypowiedzi zaliczały się do sacrum sprofanowanego, to występowała u nich refleksja na temat zniewagi świętości spowodowanej grzeszną naturą człowieka. Płacz i smutek Madonny wynikały z niewłaściwego postępowania tych, którzy skupili się na wartościach materialnych zamiast na rozwoju duchowym („Może płacze tymi pieniędzmi, że nie wiem że lecimy za tymi pieniędzmi, zapominamy o Bogu?” kobieta, 28 lat; „Cierpienie wynikające z

tego, że ludzie zwracają uwagę na pieniądze głównie w dzisiejszych czasach i że ta wiara idzie trochę w odstawkę, bo są inne priorytety aktualnie na świecie” mężczyzna, 28 lat). Monety okalające figurę kojarzyły się również z komercjalizacją świata i finansami, regulującymi funkcjonowanie świata, instytucji, organizacji, ale również ludzi („To chyba chodzi o tą komercjalizację naszego świata chyba, coś może w tym kierunku autor chciał jakiś przekaz nam dać” mężczyzna, 63 lata). Obecność pieniądza w sferze sacrum również miała swoje odniesienie do grzechu i odkupienia win, tworząc ciąg ogólnych skojarzeń powiązanych z dylematami etycznymi. („Grzech, aborcja, krew, wzięte za to pieniądze. Maryja wiąże się z grzechem, wybaczeniem, prośbą, a pieniądze, to wiadomo, że ktoś jakiś zysk podniósł” kobieta, 58 lat).

Natomiast osoby niewierzące lub nieukrywające swoich zastrzeżeń wobec Kościoła Katolickiego częściej odwoływały się do sfery profanum, polityki i materializmu. W ich interpretacji instalacja stanowiła krytykę Kościoła jako instytucji zepsutej, opływającej w nadmierny luksus materialny i skupionej na pieniądzach („Ta interpretacja wydaje mi się niezbyt skomplikowana, bo po prostu jest to Maria, która płacze złotówkami, więc podejrzewam, że interpretacja jest tu taka, że jest to w jakiś sposób krytyka Kościoła za zbytne przejmowanie się rzeczami materialnymi” mężczyzna, 21 lat; „Najbardziej mi się podobała ta pierwsza, bo ona jest przynajmniej dla mnie jakaś zrozumiała. Chodzi o jakąś religię połączoną z pieniędzmi. No bo mamy tu ta Maryjkę i pieniądze i dla mnie to jakieś piętnowanie Kościoła i religijności. Dla mnie to jest zrozumiałe. Piętnowanie tego dochodowej strony Kościoła” mężczyzna, 35 lat). Pojawiał się również wątek religii, która utraciła wartości duchowe na rzecz powierzchownych i rytualnych praktyk („Problem związany ogólnie mówiąc skomercjalizowania religii, polskiego katolicyzmu, który ma taki charakter ludowo masowy i gdzieś tam w tle są jakieś niejasne przepływy finansowe” mężczyzna, 50 lat).

Z badań wynika, że wiara może mieć znaczenie w przypadku odbioru tego dzieła jeszcze w innym zakresie. U osoby wierzącej, świadomej krytycznego czasami nastawienia do religii i norm społecznych, pojawił się dysonans wartości i niepewność, co do intencji autora. W zetknięciu z pracą można podejrzewać, że jej przesłanie jest wyrazem krytyki wobec wiary i wartości chrześcijańskich. Celem zniwelowania napięcia, odbiorca ten mógł wybrać dwie drogi: osądzić dzieło jako obrazoburcze (to akurat nie zdarzyło się podczas badań ani razu), albo wyeliminować tę możliwość i przyjąć interpretację wykluczającą złe intencje artysty:

Odbiorca (mężczyzna, 28 lat): (...) bo ja jestem wierzący więc też się zacząłem zastanawiać, czy to miało być coś szkalującego czy nie. Wydaje mi się, że chyba nie, jeśli dobrze myślę, ale takie pierwsze miałem mieszane uczucia.

Badaczka: Czyli ostatecznie ta praca nie jest tak obraźliwa dla osoby wierzącej?

Odbiorca: Wydaje mi się, że tak, że to można zinterpretować tak, że to jednak wyszło na plus.

Co ciekawe, praca wzbudziła również niejednoznaczne uczucia u odbiorcy niewierzącego. Wykorzystanie postaci świętych poza kontekstem sztuki sakralnej może być uznawane za znieważenie przedmiotu czci religijnej. Bez względu jednak na wyraźne deklaracje wyznaniowe badanych, wystąpiły również interpretacje, w których łączona była religijność z materializmem w kontekście nieetycznego postępowania. Pojawiły się głosy krytyczne wobec zarabiania na dewocjonaliach i sprowadzania świętości do sfery profanum:

O krytyce zarabiania na Bogu, na wierze, na dewocjonaliach. O tym według mnie jest ta praca. O tym, że sprzedawane są Jany Pawły drugie i tym podobne rzeczy. Sprzedawane są, tak? I to jest brzydkie, produkowane masowo i tylko po to, żeby na tym zarobić. Nie ma w tym żadnego religijnego, w ogóle niczego po prostu. Tylko chodzi o to, żeby z tego były pieniądze. Tak to odbieram. I tu jest według mnie taki przekaz (kobieta, 41 lat).

2.2.3 W poszukiwaniu ikonologii

Zrozumienie dzieła na poziomie ikonologicznym przysparzało widzom wielu trudności. Proces poszukiwania często był werbalizowany w trakcie rozmowy („coraz bardziej wydaje mi się”) i realizowany był na kilka sposobów. W sytuacji dysonansu między preikonografią i ikonografią dzieła, widz radził sobie w takiej sytuacji na kilka sposobów: zmieniał ramę interpretacyjną, ignorował elementy preikonograficzne, tworzył własną ikonologię dzieła, przyjmował sugestie krytyka, rezygnował z szukania ikonologii na rzecz funkcji estetycznej, odczytywał dzieło dosłownie lub unikał analizy semantycznej.

Najczęściej występującą strategią odbiorcy była zmiana ramy interpretacyjnej dzieła. Gdy odniesienie do sfery sacrum (płacząca Matka Boska) w powstałym zestawieniu (monety zamiast kropli łez) nie było wystarczające, interpretacja kierowana była w sferę profanum (płacz nad ludzkim grzechem lub chciwością Kościoła). Jednym z przyjętych rozwiązań była również zmiana ikonografii i odniesienie się w interpretacji do bóstw pogańskich („Czy to jest jakaś postać Madonny związana z religią, czy jakaś postać? No właśnie nie wiem. Jakby czterokrotna sylwetka, nie wiadomo czy to jest odniesienie do Światowida, starego bóstwa” mężczyzna, 56 lat).

Ignorowanie elementów preikonograficznych wchodzących w konflikt z ikonografią dzieła była kolejnym sposobem uporania się z dysonansem poznawczym, występującym przeważnie u odbiorców o niższej dyspozycji estetycznej. W przypadku dzieła Rumasa sporo problemów przysporzył widzom tytuł pracy. Tabliczkę przeczytała niespełna połowa badanych. Tylko kilka osób odniosło się do tytułu, ale raczej po to, aby zaznaczyć wątpliwości, co do jego adekwatności w stosunku do dzieła. Ostatecznie tylko jedna osoba podjęła się próby włączenia tytułu do analizy ikonologicznej dzieła. Szok poznawczy wywoływały również wmontowane w figurę Madonny łyżki z monet. To one zaburzały typowe przedstawienie Maryi. W rozumieniu artysty, to właśnie pieniądze nadają nowy sens pracy, ale zdarzyło się, że element ten został wyeliminowany: „Różne rzeczy można opowiadać. Ale nie wiem czy to miała być Matka Boska płacząca? Tak było w opisie, że niby płacze monetami? To mi się w ogóle nie skojarzyło, może dlatego, że nie patrzyłam na samą górę, ale nie przyszło mi, że to Matka Boska płacząca monetami” kobieta, 57 lat). W takim przypadku instalacja może zostać zaklasyfikowana jako typowy i rozpoznawalny w historii sztuki motyw figury płaczącej Madonny:

Takie trochę, typowe, że jest Matka Boska i płacze...ładne, ale temat trochę oklepany, więc się tak na tym nie skupiam. W sensie, że Matka Boska i że płacze. Często ten problem jest poruszany w sztuce. Jak lubię generalnie sztukę sakralną i podoba mi się wykorzystanie, tak tu nie jest nic nowego. To już widziałam parę razy (kobieta, 28 lat).

Tworzenie własnej ikonologii dzieła przez odbiorcę czyni je sensownym. Widz rezygnując z poszukiwania interpretacji odautorskiej, może mieć nawet świadomość z potencjalnej różnicy w odczytaniu dzieła („Z wieloma rzeczami mi się kojarzy, ale trudno mi powiedzieć czy autorowi z tym samym” kobieta, 58 lat). Taki model widza wpisuje się w koncepcję dzieła otwartego Umberto Eco.

Odbiorca niekompetentny często przyjmuje sugestie krytyka. Nie radząc sobie ze zrozumieniem pracy, chętnie sięga do tekstu informacyjnego, zawieszonego obok dzieła, zwłaszcza, gdy jest świadomy, że w sytuacji badawczej będzie musiał wypowiedzieć się na temat obejrzanych dzieł. Możliwe, że w innym wypadku nie poświęciłby zbyt wiele uwagi dalszemu studiowaniu podpisów. Badani często deklarowali, że czytali wywieszone tabliczki i przyznawali, że całkowicie akceptują proponowaną w nich interpretację („Dopiero ten opis mnie ukierunkował. Właściwie przy wszystkich tych obrazach opis mnie tak ukierunkowuje, że ja wtedy mam inne spojrzenie” mężczyzna, 59 lat). Czerpanie wiedzy i sposobu interpretacji z tablic wystawy zdradzał często sam dobór słów w wypowiedziach badanych i wykorzystanie charakterystycznych fraz, stanowiących cytaty kuratorskich tekstów.

Zasadę rezygnacji z szukania ikonologii na rzecz funkcji estetycznej dzieła trafnie ujmuje wypowiedź jednego z badanych: „Jest coś ładne albo nie jest ładne, bardziej w ten sposób patrzę. Nie doszukuje się jakiś głębszych rozkmin, bo tak mam po prostu” (mężczyzna, 32 lata). Odbiorca ten nie miał ambicji na głębszą analizę dzieła, bo zakładał, że brakuje mu do tego kompetencji („za mało się znam, żeby do czegokolwiek dojść” mężczyzna, 32 lata).

Dosłowne odczytanie dzieła zdarzało się dosyć sporadycznie. W przypadku instalacji *Las Vegas* tylko jedna badana skupiła się na preikonografii dzieła i odszyfrowała najprostszy motyw ikonograficzny Matki Boskiej. Skoncentrowanie się jedynie na przedmiotach wykorzystanych przez artystę do zbudowania instalacji nie pozwoliło na dotarcie do sfery ikonologicznej („nie wiem o co chodziło. Na Bozi kurde mamona?” kobieta, 36 lat). Dodatkowo, w przypadku osoby wierzącej, pojawił się dysonans między sferą sacrum i profanum, a odbiorca opowiedział się po stronie sacrum. Białe monety nie odnosiły się więc do symbolicznej intencji artysty, a zostały odebrane jako bezpośredni atak na postaci święte: „Ciekawa jestem dlaczego tam zrobił. Przecież Bozia mu nic nie zrobiła. A nawtykał w nią pieniądze. Czyli jakby krzywdę jej zrobił” (kobieta, 36 lat).

Unikanie analizy semantycznej ze względu na brak kompetencji i nieumiejętność dokonania interpretacji treści, skłania widza do opisu formy („Może jakieś skojarzenia przyszły, ale nie wiem, może to było coś innego, [...] Ale to co najbardziej przykuwa uwagę to ilość szczegółów i wykonanie, że to tak pieczołowicie, te elementy na górze i na dole i ta szata jest ładnie wykonana” mężczyzna, 30 lat). Odwołanie się do formy jest pomocną strategią, która przekierowuje wypowiedź na obszary, w których badany czuje się pewniej, bo wydaje się ona prostsza do scharakteryzowania. W swoich odpowiedziach może też powołać się na niezdefiniowane intencje artysty („to już jest jego [artysty] wyobraźnia” kobieta, 57 lat) lub stosować ogólnikowe i bezpieczne zwroty typu: „ładne”, „interesujące”, „ciekawe”.

2.3 Interpretacja emocjonalna

Wypowiedzi zaklasyfikowane jako interpretacje emocjonalne odnosiły się do kilku obszarów. Pierwszy dotyczył świata przedstawionego i w przypadku omawianej pracy był dość jednorodny. Widzowie określali postać Madonny jako smutną, cierpiącą i poświęcającą się. Uwagi mogły też nawiązywać do jakości samego dzieła sztuki. W tym wypadku na pytanie „Która praca podoba się Panu/Pani najbardziej?” najczęściej odpowiadano, że jest to właśnie instalacja *Las Vegas*. Praca ta cieszyła się popularnością – była preferowana przez jedną trzecią badanych i oceniana jako ciekawa, ładna, a nawet piękna. Określenia te odwołują się do jakości estetycznych pracy. Pojawiły się też opinie przeciwstawne, dotyczące kwestii estetycznych,

kulturowych i politycznych. Oceniano, że dzieło emanuje negatywną energią i jest kiczowate. Deklarowano też niechęć do sztuki zaangażowanej. Niektórzy odbiorcy negatywnie odnosili się do krytyki Kościoła powszechnej w dyskursie publicznym. Zmęczeni tematem finansów i zaangażowania politycznego tej instytucji, nie chcieli ponownie konfrontować się z tym tematem („Trochę mniej męczy już ten temat... polityka z tą religią w naszym kraju się kotłuje” mężczyzna, 35 lat).

Trzeci rodzaj emocji dotyczył samego odbiorcy. Dzieło Rumasa wzbudziło zróżnicowane reakcje widzów wynikające z określonych cech pracy lub ogólnego przesłania dzieła. Agresywna czerwień kojarząca się z krwią oddziaływała negatywnie, a pesymistyczny przekaz o materialności świata wywoływał smutek i przygnębienie. Nie brakowało jednak opinii pozytywnych na temat instalacji, nawet jeśli widzowie dostrzegali dysonans między łagodnym (w rozumieniu Wallisa) przedmiotem estetycznym (wizerunek pięknej, młodej kobiety), a ostrymi wartościami estetycznymi, takimi jak tragizm przesłania. Pozytywna ocena estetyczna przekładała się na pogodne ustosunkowanie do przedstawienia. Praca była obojętna osobom mającym problem z interpretacją, co pokrywa się ze spostrzeżeniami Ortegi y Gassetą dotyczącymi utraty zainteresowania sztuką niezrozumiałą.

Pośród wymienionych powyżej procedur odbiorczych, dominującą była interpretacja semantyczna dzieła. Analiza emocjonalna i formalna obecne w wypowiedziach badanych nie były tak rozbudowane. Interpretacja treści figuratywnej pracy była dla odbiorcy prosta, choć zróżnicowana. O ile ikonografia była dla widzów czytelna, to ikonologia sprawiała trudności. Ze względu na ograniczoną kompetencję artystyczną odbiorców pojawiały się zróżnicowane strategie, prowadzące ostatecznie do satysfakcjonującego odczytania instalacji.

2.4 Odbiór kulturowo-życiowy

Wypowiedzi respondentów skupiały się na zagadnieniach łączących kwestie polityki, gospodarki i Kościoła. Sporadycznie donoszono się do świata artystycznego i znanych motywów ikonograficznych sztuki sakralnej. Instalacja Rumasa przypominała figury o podobnej formie: różne przedstawienia Matki Boskiej Płaczącej czy posąg Światowida (zwielokrotniona postać skierowana w cztery strony świata). Z kolei rozrzucone pod stopami Madonny pieniądze przywołały u widzów skojarzenia z monetami wrzucanymi do fontanny na szczęście, ewentualnie z ofiarą płacną w obiektach sakralnych. Odwołania do uniwersum sztuki pojawiały się jednak sporadycznie. Żaden z badanych nie nawiązał też do autora i jego twórczości, ani nie umieścił dzieła w kontekście osiągnięć innych artystów. Instalację

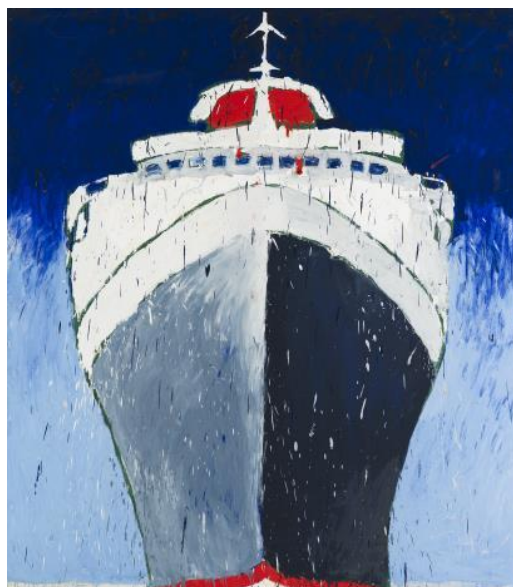
kwalfikowano jako przykład sztuki nowoczesnej, trudnej w odbiorze, co usprawiedliwiało potencjalnie błędne we własnym odczuciu interpretacje („to jest właśnie ta sztuka współczesna trudna w odbiorze. Bo tak naprawdę trudno się domyśleć o co chodziło autorowi, co chce przekazać” mężczyzna, 56 lat). Pozostałe wątki zakwalifikować można do komentarza rzeczywistości społecznej. Czasami przybierał on wymiar metafizyczny i zawierał refleksję nad kondycją moralną człowieka. W innym wypadku skupiał się na kwestii komercjalizacji wiary i materialności Kościoła.

3. Witold Gombrowicz, Włodzimierz Pawlak

Data realizacji: 1986 r.

Materiały: płótno, farby olejne

Rozmiar: 180 x 160 cm



il. 41. Witold Gombrowicz, Waldemar Pawlak, źródło: <https://zasoby.msl.org.pl>

Obraz olejny Włodzimierza Pawlaka przedstawia frontalnie skadrowany dziób statku. Monumentalny liniowiec zdaje się rozdzierać płótno, płynąc wprost na widza. Symetryczna kompozycja została przedstawiona w trzech kontrastujących barwach: bieli, czerwieni i wielu odcieniach niebieskiego. Bryła statku wypełnia niemal całą powierzchnię obrazu i dominuje nad oglądającym go widzem. Pasażerowie tego olbrzymiego statku są ledwo widoczni, więc artysta niewielką, czerwoną strzałką przekierowuje wzrok widza i wskazuje na drobną czarną postać. Obraz nawiązuje do historii Witolda Gombrowicza, który w 1939 roku wyruszył w rejs przez Atlantyk do Ameryki Południowej. Na kilka dni przed wybuchem II wojny światowej pisarz przybył do Argentyny, gdzie ostatecznie zdecydował się zostać. Na podstawie swoich doświadczeń życia na emigracji napisał powieść *Trans-Atlantyk*, która została wydana kilka lat po wojnie. Autor wyśmiewa w niej model patriotyzmu Polonii na emigracji, ale krytykuje również wady Polaków. Włodzimierz Pawlak, członek *Gruppy* – niezależnego ruchu artystycznego działającego w latach osiemdziesiątych XX wieku, nadał obrazowi przewrotny tytuł. Nie jest to przecież portret Witolda Gombrowicza, ani nie jest to nazwa statku, którym literat wypłynął w podróż. To właśnie postać pisarza malarz prawdopodobnie zaznaczył żartobliwie strzałką. Pasażer być może jeszcze nie wie, że już niebawem przybierze maskę emigranta. Eksponowany w muzeum obraz opisany został tekstem kuratorskim:

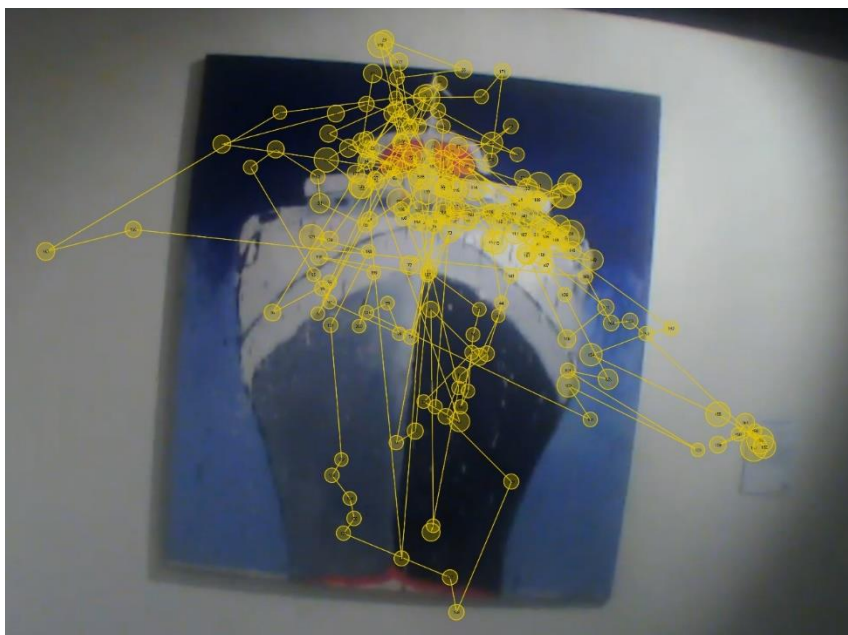
Na obrazie Włodzimierza Pawlaka transatlantyk Bronisław Chrobry wypływa z nabrzeża Gdyni do Argentyny krótko przed wybuchem II wojny światowej. Pasażer, naznaczony skromną kreską, znajdzie się w kanonie literatury polskiej. To Witold Gombrowicz. Pisarz

uniknie wojennego doświadczenia w Polsce i Europie. W powieści „Trans-Atlantyk” zawrze zgryźliwą satyrę na środowisko polskich emigrantów w Argentynie. W ujęciu Gombrowicza to grono zaściankowe, nacjonalistyczne i pełne hipokryzji, kurczowo trzymające się tradycji i bezmyślnie powtarza puste gesty.

3.1 Interpretacja formalna

Spośród wszystkich wybranych w Łodzi „bodźców artystycznych” należy podkreślić, że praca Włodzimierza Pawlaka wydaje się najmniej eksperymentalną w swojej formie, co zauważyli również sami badani. Kompozycja jest figuratywna i malarska. Widzowie, którym obraz przypadł do gustu, potrafili docenić jego wykonanie techniczne („Spoko obraz. Fajnie technicznie, też lubię patrzeć na strukturę, że jest taki pochlapany, że jest tak przestrzennie, bo jest czasem grubiej gdzieś pociągnięte, że to spoko” kobieta, 35 lat).

Odbiorcy sporadycznie odnosili się do kolorystyki pracy, choć barwa jest immanentnym elementem kompozycji malarskiej. Pozytywnie oceniano błękitne odcienie ze względu na miłe skojarzenia z morzem i wakacjami. Chociaż statek – centralny element kompozycji, jest dominujący, wzrok widzów wyraźnie przykuwał element peryferyjny – niewielka strzałka skierowana na pasażerów. Jej czerwień była stymulująca, skupiała uwagę i wywoływała emocje. Ponad połowa badanych zwróciła na nią uwagę podczas wywiadu, a według pomiarów biometrycznych dostrzegło ją 88% badanych. Potrzebowano około 20 sekund, aby ją znaleźć, co jest stosunkowo długim czasem, biorąc pod uwagę, że pracę oglądano średnio przez minutę i 16 sekund. Jednak, gdy już została dostrzeżona, badani przeznaczali aż 30 sekund na analizę tego obszaru, co ma swoje odzwierciedlenie w zagęszczonej siatce spojrzeń (il. 42). Oznacza to, że umieszczenie strzałki było intrygującym zabiegiem formalnym, nawet jeśli widz nie potrafił ocenić jej znaczenia. Element ten wzbudzał zainteresowanie, rozbawienie, urozmaicał kompozycję, sprawiał, że praca była ciekawsza, nieoczywista i intrygująca („Przyznam, że najbardziej ciekawym elementem była ta strzałka. Zastanawiałam się na co wskazywała” kobieta, 22 lata). Czerwień kojarzyła się też z krwią i śmiercią, stąd sugestia jednej z respondentek, że „na tym morzu to się dzieje źle” (kobieta, 32 lata). Z kolei zestawienie bieli i czerwieni prowadziło do silnie zakorzenionych w świadomości odbiorczej skojarzeń patriotycznych, dlatego odbiorca skupiał się jedynie na barwach polskiej flagi, mimo wyraźnej dominacji koloru niebieskiego.



il. 42. Ścieżka spojrzeń kobiety o niskim poziomie wiedzy o sztuce i średnim poziomie dyspozycji estetycznej na obrazie *Witold Gombrowicz*

3.2 Interpretacja semantyczna

Ze względu na mimetyczne przedstawienie, odczytanie dzieła na poziomie preikonograficznym było dla wszystkich widzów dosyć oczywiste, choć nie identyczne dla każdego, o czym świadczą określenia: „statek na morzu” lub „w porcie” oraz „lodołamacz w śnieżycy”. Z reguły rozpoznanie w tym zakresie jest wstępem do dalszej analizy dzieła, ale zdarzało się, że było to pierwszy i jedyny etap interpretacyjny („Odebrałem to, że jest to rysunek statku no i to wszystko” mężczyzna, 63 lata). W takim wypadku pojawiała się znana u odbiorców naiwnych deklaracja: „w sumie sama taki bym narysowała” (kobieta, 36 lat); „Podejrzewam, że sam, jakbym się postarał to bym to namalował” (mężczyzna, 32 lata), świadcząca o braku kompetencji artystycznej i ograniczonych kwalifikacjach odbiorczych. Naiwnej wierze w umiejętności plastyczne można przeciwstawić wypowiedź odbiorcy, który potrafił docenić prostotę sztuki współczesnej i dostrzec, że „ona się wydaje taka prosta na pierwszy rzut oka, ale pewnie wcale taka nie jest” (mężczyzna, 21 lat). Tytuł oraz skierowana na pasażerów statku strzałka to komunikaty odautorskie sugerujące kolejne możliwości interpretacyjne.

Na poziomie ikonograficznym statek stał się w opinii badanych „potworem”, „monstrum” lub „Lordem Vaderem”. Jedna czwarta badanych przyznała, że w pierwszej kolejności olbrzymi statek skojarzył im się z *Titanicem*. Historia brytyjskiego liniowca, funkcjonująca również w kulturze popularnej, była silnie obecna w świadomości odbiorców. Obraz uruchamiał też ciąg skojarzeń, jak: „wakacje”, „morze”, „przygoda”, „podróż”,

„wyprawy Kolumba”, które odwołują się do życia odbiorcy i tworzą pozytywne konotacje emocjonalne. Dla pełniejszego zrozumienia intencji autora istotny jest tytuł pracy, który prawdopodobnie nie nakierowałby widzów niezaznajomionych z literaturą Gombrowicza na powieść *Trans-atlantyk*. Informacje umieszczone na tabliczce zainteresowały niemal wszystkich respondentów. Średnio poświęcano im 25 sekund, co świadczy, że czytano cały tekst, a nie tylko tytuł. Bez zapoznania się z tabliczką informacyjną widz raczej nie byłby w stanie samodzielnie zidentyfikować historii związanej z przedstawionym statkiem („To, że chodzi o Gombrowicza widz dowiadyuje się dopiero po przeczytaniu opisu tej pracy, gdybym nie przeczytała, to bym nie wiedziała o co chodzi, nie zrozumiałam bym tak z domysłu” kobieta, 58 lat). W przypadku obrazu Pawlaka opis kuratorski wyraźnie więc sterował interpretacją odbiorczą. Tylko jedna osoba po spojrzeniu na obraz od razu pomyślała o Gombrowiczu. Wynikało to jednak z zamiłowania do jego twórczości, a nie ze względu na znajomość prac Włodzimierza Pawlaka: „Jeszcze jak zobaczyłam z daleka to już wiedziałam, że to *Trans-atlantyk*. Bez czytania. Później jeszcze zobaczyłam. Poznałam po tym, że to taki wielki statek. Więc to wywołało moje ciepłe uczucia, ponieważ uwielbiam Gombrowicza” (kobieta, 34 lata). Powyższa wypowiedź świadczy o tym, że znajomość ikonografii przynosi zrozumienie i warunkuje akceptację dzieła.

Wielu widzów starało się zrozumieć sens dzieła i podejmowało się refleksji ikonologicznej. W ich odczuciu obraz to „przedstawienie małości człowieka jako jednostki” (mężczyzna, 21 lat) wobec większej, dominującej siły. Okręt może być więc metaforą „władzy”, „państwa”, „życiowych losów”, „nieszczęścia wojny”, „utruty”, „emigracji”. Sporadycznie zdarzały się również odwołania do różnych wątków powieści Gombrowicza (gęba, imigracja). W tym wypadku statek to nie tylko „*Trans-atlantyk*, który wywoził Gombrowicza” (kobieta, 58 lat), ale również przekładał się na refleksję nad znaczeniem migracji i dalszych wyjazdów („To znaczy muszę jechać, czegoś unikam, ale coś tracę i za tym tęsknię. I taki jest przekaz tego, że jest statek w podróży, który coś daje i coś odbiera” kobieta, 58 lat).

3.3 Interpretacja emocjonalna

Uwzględniając podejście historyka i krytyka sztuki oraz potocznego odbiorcy, obraz *Witold Gombrowicz* można zaklasyfikować jako dzieło akademickie i czytelne, dopełniające awangardową twórczość Waldemara Pawlaka. Działalność *Gruppy* należy zaklasyfikować do awangardy funkcjonującej w polu produkcji ograniczonej (w rozumieniu Bourdieu). Jednak w kontekście prac tworzonych w XXI wieku, obraz Pawlaka może być uznany za dzieło sytuujące

się w polu kultury prawomocnej. Obraz będzie więc zaliczany do kanonu estetycznego z przeszłości, łatwiej przyswajalnego przez widza mniej kompetentnego.

Wprawdzie obraz nie budził wątpliwości interpretacyjnych, niemniej jednak wywoływał skrajne oceny: równie często wskazywany był jako ten najbardziej podobający się oraz zdecydowanie odrzucany. Odbiorcy doceniali wykonanie dzieła i realistyczny sposób przedstawienia, więc ostatecznie pojawiła się niewielka przewaga pozytywnych ocen estetycznych. Widzowie doceniali jakości dzieła: obraz jest ładnie namalowany, ciekawy, czytelny, przemawiający. O walorach dekoracyjnych świadczyły deklaracje badanych o chęci posiadania takiego dzieła w domu. Warto dodać, że były one spontanicznie wypowiedane przez respondentów, a nie wynikały z pytań badaczki („To bym mogła sobie w domu powiesić, bo to jest takie neutralne” kobieta, 28 lat; „Pewnie jakbym miał sobie kupić do domu taką, to bym kupił tego *Transatlantyka*” mężczyzna, 59 lat). Natomiast ci, którzy nie odczuli zachwytu na widok obrazu, ocenili go jako mało interesujący, ponury i smutny („Ten obraz nie wydaje mi się jakiś szczególnie interesujący. W zasadzie to jest, ponury, smutny i przytłaczający, tak jak sam *Trans-atlantyk*” kobieta, 34 lata; „To jest taki plakat z Empiku, zwykły obraz. Ani mnie nie zachwycił, ani nie specjalnie, nie to, że się nie podobał, no po prostu” mężczyzna, 32 lata). Wielbicie awangardy, nowości i wyzwań artystycznych oceniali pracę negatywnie lub byli wobec niej obojętni. Obraz wydawał się zbyt dosłowny („No taki landszapecik. Takie tam...obrazek. Bez entuzjazmu..taki...” kobieta, 57 lat). Posiadał w ich przekonaniu jedynie warstwę preikonograficzną, niewystarczającą do uznania go za wartościowy.

Konsekwencją dychotomicznej oceny jakości estetycznych dzieła są też zróżnicowane reakcje emocjonalne odbiorców. Realistyczne przedstawienie bywało atrakcyjne i wywoływało pozytywne emocje. Nie wszyscy jednak dzielali ten entuzjazm. Nawet jeśli cenili dzieła prezentujące uniwersalne wartości, to obraz ten wydał im się mało atrakcyjny. Żaden z odbiorców nie sformułował jednak jednoznacznie negatywnej oceny dzieła („Nie jest to coś co mnie jakoś zachwyciło i mógłbym jakoś coś więcej powiedzieć” mężczyzna, 21 lat).

Pozytywne emocje z kolei były związane ze światem obrazu, który wywoływał ciąg skojarzeń. Należy jednak zaznaczyć, że to właśnie konotacje, a nie obraz jako przedmiot estetyczny były powodem tego stanu. Dzieło zostało więc ocenione dodatnio na skutek odnalezienia kontekstu interpretacyjnego („Przez tą wspólnotę skojarzeń, znajomość tych samych treści i wywoływanie pozytywnych odczuć w związku z tym, że odnosi się do lektury, którą uwielbiam, to wywołało u mnie ciepłe skojarzenie. Gdybym nie znała kontekstu, to prawdopodobnie by mi to nie przypadło do gustu” kobieta 34 lata).

Na reakcje odbiorców wyraźnie wpływała również forma obrazu. Duże wrażenie robił rozmiar dzieła i zakomponowany na niemal całą powierzchnię płótna statek – dominujący i przytłaczający („monumentalny jest ten statek i człowiek się taki mały czuje. Jeszcze widać tę różnicę wielkości, że człowiek na takim statku jest tak mały jak mrówka” kobieta, 35 lat). Ogromna dysproporcja między rozmiarem statku a pasażerami oraz skierowana na nich komiksowa strzałka powodowały rozbawienie. Widzowie uśmiechali się lub wręcz zaśmiewali. Reakcja ta nie pojawiła się w przypadku innych obrazów. Opisywane przez odbiorców cechy dzieła wpisują się w definicję groteski jako kategorii estetycznej. Groteska zawiera elementy przesady, dziwności, ma w sobie pewną nienaturalność i dysproporcję. Dysharmonia jest podstawą karykaturalnej struktury kompozycyjnej. Efekt ten został osiągnięty dzięki odpowiedniemu skadrowaniu, które stawia widza na wysokości poziomu morza. Perspektywa, w jakiej namalowany został statek tworzy wrażenie, jakby płynął wprost na widza. Istotność sposobu obrazowania i zakomponowania została jednak zwerbalizowana tylko raz. W przeważającej części wrażenie monumentalnego, dominującego nad widzem obiektu wydaje się nieuświadomione lub jest jedynie łączone z rozmiarem płótna. Jednak nie tylko forma miała znaczenie. Również na poziomie emocjonalnym reakcje badanych wpisywały się w psychologiczną definicję groteski, zgodnie z którą „przedmiot groteskowy zawiera kombinację elementów strasznych i śmiesznych i wywołuje równocześnie u obserwatora reakcje strachu i zabawy” (Steig za: Matuchniak-Krasuska 1999: 169). Z wypowiedzi badanych wynika, że rozmiar przedstawienia budził niepokój, zaś czerwona strzałka wydała się absurdalna i zabawna („Żart artysty, że taki wieeelki obraz namalował, a tak naprawdę w tym obrazie chodzi o jedną małą postać, jeszcze tą strzałką wskazana” mężczyzna, 30 lat; „bardzo mnie rozśmieszyła ta strzałeczka wskazująca tych ludzi” mężczyzna, 21 lat). Kontrastowe zestawienie wywołało w rezultacie „mieszane uczucia” balansujące między zdziwieniem, grozą i rozbawieniem, a reakcją na powstałe napięcie był śmiech.

Malarstwo mimetyczne, ilustrujące realny obiekt, wpisuje się w preferencje estetyczne widzów potocznych, którzy nie przepadają za eksperymentami formalnymi. Pozostali odbiorcy, oczekujący innowacyjnych rozwiązań, wypowiadali się o obrazie pozytywnie raczej ze względu na ciąg skojarzeń, wywoływany przedstawieniem olbrzymiego statku pasażerskiego. Dlatego w wypowiedziach widzów dominowała interpretacja emocjonalna, ujmująca zarówno opis świata przedstawionego, wartości estetyczne dzieła oraz przeżywane przez widzów uczucia.

3.4 Odbiór kulturowo-życiowy

W przypadku omawianego obrazu występowało wyraźne odniesienie do uniwersum życia i do uniwersum kultury. Sam statek wywoływał wspomnienia i odwołania do doświadczenia życiowego. Wątek kulturowy natomiast ujawniał się w dwójnasób: w nawiązaniu do wyjazdu pisarza do Argentyny lub do jego twórczości. Przeważającą jednak była narracja zgodna z opisem muzealnym, skupionym na wydarzeniu historycznym – podróży Gombrowicza. Przedstawienie pisarza na pokładzie statku nie było łączone z jego powieścią, bo nie każdy zna dokładniej twórczość literata. Odczytywane było raczej w sposób dosłowny i traktowane jako przedstawienie wydarzenia z życia pisarza. I chociaż opis dostarczał pewnego rozwiązania, to nie zawsze uznawany był za ciekawy („Przyjęłam do wiadomości co tam było napisane i tak to bardzo wprost potraktowałam jako ilustracja tych wydarzeń” kobieta, 32 lata; „A tutaj to jest po prostu statek, na którym stoi Gombrowicz, który wypływa z Gdyni do Argentyny i to jest koniec. Czyli jak dla mnie to równie dobrze mogłoby być zdjęcie. I nic więcej” kobieta, 41 lat).

Istotność informacji na tabliczce dla rozpoznania ikonografii i ikonologii dzieła potwierdzają analizy wypowiedzi widzów oraz pomiary okoruchowe. Świadczą one o wpływie interpretacji krytyka na recepcję potoczną. Badani skupiali się na samej historii podróży pisarza do Argentyny, nie zwracając uwagi na przewrotny tytuł dzieła. Na płótnie nie przedstawiono przecież pisarza, ale statek, którym miał wyruszyć do Ameryki Południowej. Żaden z odbiorców podobnie jak krytyk, którego wypowiedź czytano, nie zastanawiał się nad intencjami autora (co odzwierciedla zwrot „co autor miał na myśli”), choć miało to miejsce w przypadku omawiania innych dzieł sztuki. Odbiorcy koncentrowali się na treściach przedmiotowych i ich walorach emocjonalnych. Prowadziło to nawet do skrajnego zakwestionowania instytucjonalnej definicji sztuki. Jedna z respondentek nie uznała tego dzieła za wartościowe, mimo że jest prezentowane na wystawie w prestiżowym muzeum sztuki nowoczesnej.

4. *Boga nie ma*, Konrad Smoleński

Data realizacji: 2009 r.

Materiały: 27 głośników i atrap głośników

Rozmiar: 226 cm x 790 cm x 80 cm



il. 43. *Boga nie ma*, Konrad Smoleński, źródło: <https://zasoby.msl.org.pl>

Monumentalna instalacja dźwiękowa Konrada Smoleńskiego zbudowana jest z ogromnych czarnych głośników, które wydają z siebie niepokojący, jednostajny szum. Ponieważ instalacja – obiekt przestrzenny – została uzupełniona o element akustyczny, jest przykładem oddziałującej na różne zmysły synestezji sztuk. Masywny, piętrzący się na ponad dwa metry, zakurzony sprzęt dominuje swoim ogromem nad widzem, a „mroczne” dźwięki wywołują poczucie dyskomfortu i napięcia. Instalacja stanowi apokaliptyczną wizję świata pozbawionego metafizyki i ma być dla wszystkich przestrogą. Rozwijająca się technologia przyczynia się do postępu cywilizacji, ale jednocześnie sprawia, że człowiek odwraca się od świata duchowych wartości na rzecz wartości materialnych. Praca stanowi wizualizację egzystencjalnej pustki, jaka grozi ludzkości nakierowanej wyłącznie na konsumpcyjny styl życia. Jak wskazuje kuratorski tekst zamieszczony w muzeum:

Smoleński często używa dźwięku i odwołuje się do estetyki rockowej. *Boga nie ma* to zakrzywiona ściana złożona z szeregu masywnych, czarnych i zakurzonych głośników. Po połączeniu wszystkich elementów zestaw wydobywa się charakterystyczny, jednostajny szum elektryczny, co wskazuje, że zestaw jest ustawiony na maksymalną głośność. Może to budzić obawę, że gdy pojawi się sygnał, jego siła zmiecie wszystko dookoła.

4.1 Interpretacja formalna

Wypowiedzi widzów dotyczące formy pracy były dość lakoniczne. Nieliczni zauważali, że praca jest instalacją przestrzenną złożoną z symetrycznie i rytmicznie rozstawionych starych głośników tworzących, półkolistą kompozycję. Pomimo sporadycznych odniesień do formy, ogrom czarnych i zakurzonych brył podświadomie oddziaływał emocjonalnie na widza. Nie bez znaczenia był również jednostajny pomruk wydobywający się z głośników. Zastosowana przez artystę synestezja wpływała więc na widza poprzez efekty wizualne (kolor i rozmiar) oraz akustyczne.

4.2 Interpretacja semantyczna

Wprawdzie praca Konrada Smoleńskiego jest mało skomplikowaną konstrukcją, stanowiła poważne wyzwanie interpretacyjne dla odbiorcy potocznego. Na poziomie preikonograficznym każdy bez problemu był w stanie zidentyfikować zestawione ze sobą głośniki. Czasami ich charakterystyka uzupełniana była o opis jakości estetycznej elementów, ze wskazaniem, że są one brudne i zakurzone. W analizowanych aktach odbioru rozdzielenie preikonografii od ikonografii nie było już tak oczywiste, jak to miało miejsce w przypadku pozostałych analizowanych prac. Do celów analizy można przyjąć, że wszelkie opisy dopełniające podstawowy elementy składowy instalacji, tj. kurz, wydobywający się dźwięk z urządzenia, masywność, mogą już stanowić opis na poziomie ikonograficznym. Spora część badanych miała jednak problem z opisem ikonografii pracy, będącej według nich nielogiczną i niezrozumiałą. Najczęściej zdaniem odbiorców instalacja składała się po prostu z buczących, szumiących głośników. Tylko jeden respondent dokonał antropomorfizacji dźwięku i utożsamiał dźwięk z odgłosem serca.

Nieliczni wrażliwi odbiorcy rozszerzali swoje analizy o ikonologię dzieła. Sugerowali, że praca odnosi się do „totalitaryzmu”, „propagandy”, „wszechobecných mediów” oraz „małości człowieka wobec władzy”. Pojawiały się także skojarzenia z „apokalipsą”, „katastrofą” i „nadciągającym zagrożeniem”. Kolejna grupa znaczeń nawiązywała do „technicyzacji świata”, „mechaniki”, „industrializacji”, „przemysłu” i „monotonii pracy”. Często natomiast badani przyznawali, że nie rozumieli ikonologii („Nic kompletnie to do mnie nie przemawiało” mężczyzna, 30 lat). Najwidoczniej taka forma okazywała się dla nich zbyt skomplikowana („To jest zbyt abstrakcyjne by to zrozumieć” mężczyzna, 30 lat; „Ja po prostu nie doszłam do tego, co to w ogóle przedstawia” kobieta, 57 lat).

Mogłoby się wydawać, że dla procesu interpretacji metaforyczny, ale precyzyjny tytuł pracy będzie silnie sterował recepcją lub przynajmniej pomagał w zrozumieniu komunikatu artystycznego. Jednak tylko nieliczni badani go zapamiętali („A tam był jakiś tytuł? Bo w sumie nie zwróciłem uwagi” mężczyzna, 28 lat). Ponadto ci, którzy nawet przywoływali tytuł, następnie go ignorowali i nie włączali do analizy semantycznej dzieła („Nie potrafię tego powiązać z Bogiem w żaden sposób [...]. Nie rozumiem dlaczego to się nazywa *Boga nie ma*, nie rozumiem, nie umiem tytułu połączyć z pracą” kobieta, 41 lat). Podobna sytuacja dotyczyła tekstu kuratora. Z pomiaru okulograficznego wynika, że przeczytało go trzy czwarte widzów, ale podobnie jak w przypadku tytułu, respondenci nie odwoływali się do tej sugestywnej eksplikacji dzieła.

W świadectwach odbioru punktem odniesienia bywała synestezja dzieła, bo praca angażowała różne zmysły. Zaskakiwała i zadziwiała, ponieważ głośniki nie służą do oglądania, tylko do odtwarzania dźwięków. Reakcje odbiorców różnicował poziom kompetencji artystycznej: niekompetentny widz czuł się przytłoczony bodźcami, zaś odbiorca otwarty na oryginalne formy artystyczne był gotowy poznawać dzieło zmysłowo i doświadczać je całym sobą.

W przypadku tej pracy po raz pierwszy wyraźnie w świadectwach odbioru pojawiają się odwołania widzów do „okoła fizycznego”, odnoszącego się w rozumieniu Mieczysława Wallisa do otoczenia, w którym dzieło się znajduje aktualnie lub znajdzie potencjalnie. Badani zauważali, że dźwięk wydobywający się z instalacji roznosił się po całej wystawie i towarzyszył zwiedzającym. Porównywali też pracę do innych obejrzanych na wystawie dzieł, tworząc ciąg interpretacyjny wzbogacający doświadczenia i kompetencje. Zdarzało się też uruchomienie okola fizycznego potencjalnego, tj. własnej przestrzeni domowej. W tym wypadku wykluczona została możliwość umieszczenia instalacji we własnym mieszkaniu („nie postawiłabym sobie tego w domu” kobieta, 58 lat) czy wręcz badani deklarowali ewentualne pozbycie się zbędnego, brudnego, zakurzonego przedmiotu, co jest przejawem życiowego odbioru sztuki.

W wyniku braku zrozumienia pracy zauważalne były różne postawy odbiorców potocznych wobec niezrozumiałej ikonologii. Po pierwsze, zachodziło jawne przeciwstawienie się instytucjonalnej definicji dzieła sztuki poprzez zanegowanie wartości i odebranie statusu dzieła artystycznego. Wynikało to z braku zrozumienia pracy i negatywnego ustosunkowania emocjonalnego („Nie uznaję, że to praca artystyczna. Po prostu sterta głośników na sobie ułożona” kobieta, 36 lat). Po drugie pojawiła się swobodna interpretacja. Widz nie potrafiąc odczytać ikonografii i ikonologii dzieła, czuł się upoważniony do zindywidualizowanego

odbioru. Po trzecie odbiorca zdawał sobie sprawę ze swojej niewiedzy. Jako świadomy ignorant dał też sobie do niej prawo i nie był tym skrępowany. W takim wypadku albo ograniczał się do stwierdzenia, że nie potrafi zidentyfikować komunikatu artystycznego, albo wręcz spróbował wejść w kompetencje artysty, sugerując na przykład wprowadzenie zmian („powinni to wyczyścić” kobieta, 36 lat).

4.3 Interpretacja emocjonalna

Ponieważ interpretacja semantyczna sprawiała widzom wyraźne problemy, z większą swobodą widzowie podejmowali się analizy emocjonalnej dzieła. Praca okazała się angażująca, wywołała zdziwienie i pobudzała do refleksji. Odbiorcy wymieniali wiele ważnych emocji: pozytywnych, negatywnych i mieszanych. Najczęściej występowały emocje negatywne: strach, niepokój, poczucie przytłoczenia oraz dyskomfort. W znacznej mierze wynikało to z formy pracy: jej rozmiarów, monochromatycznej barwy i monotonna dźwięku. Nawet jeśli budziło zaciekawienie czy pewną fascynację (emocje mieszane), prowadziło wręcz do złego samopoczucia odbiorcy.

No na pewno tutaj był strach i takie poczucie dyskomfortu ogromnego. Przytłoczenia tym kolorem, tym dźwiękiem, tym brudem, kurzem i rodzajem tego dźwięku. I tutaj czułam ogromny dyskomfort połączony ze strachem, lękiem (kobieta, 32 lata);

Wydaje mi się, że chodzi tu o jakieś przytłoczenie, że jest jakiś niepokój, żeby bardziej emocje wywołać, niż żeby czuł się jakoś niepokojąco, że coś nadchodzi i że jest z nami przez całą tę wystawę (kobieta, 28 lat);

Tak, no w sumie jest ciekawa, ale też powiedzmy sobie szczerze przy tej instalacji najgorzej się czułam, tak. Ale może o to chodziło autorowi? (mężczyzna, 63 lata).

Zaledwie w pojedynczych przypadkach praca wywołała emocje pozytywne – pewnego rodzaju spokój. Wynikało to z dobrych skojarzeń dotyczących monotonna dźwięku zwanego białym szumem, którego natężenie jest równomierne i uspakajające („To mnie nie przeraziło. Czułam przy tym wewnętrzny spokój” kobieta, 52 lata; „Ten dźwięk jest super, ja bardzo lubię, to jest taki szum biały troszeczkę. Dla mnie to działa bardzo uspakajająco” kobieta, 35 lat). Były to jednak odosobnione przypadki i głównie dominowały odczucia negatywne, choć badani przyznawali, że impresyjność sztuki jest jej kluczową cechą. Uważali, że dzieło jest wadliwe, jeśli nie wywołuje żadnych emocji, traci sens i status unikatowości. Taka deklaracja pojawia się zazwyczaj w przypadku nieudanej interpretacji semantycznej.

No udało się artyście osiągnąć ten efekt zamierzony, tego uczucia, które ja poczułam, może nie wiem czy to miało to wyrzucić, ale wywarło i to chyba jest najważniejsze. Ten dźwięk, który tam jest, mimo że nie jest głośny, no to robi swoje (kobieta, 32 lata);

Czułam się przytłoczona, więc przynajmniej jakieś uczucia wywołało, więc to jest ważne, że nie była to praca obojętna (kobieta, 34 lata).

Opis jakości dzieła był równie zróżnicowany jak wywołane u widzów emocje. Praca bywała oceniana jako ciekawa i intrygująca, ale najczęściej jednak jako przerażająca i nieprzyjemna w odbiorze. Spośród wszystkich obejrzanych w muzeum prac była najczęściej wskazywana jako najmniej estetyczna. Zarzucano jej mało atrakcyjną wizualnie konstrukcję, krytykowano formę wyrazu i brak przekazu. Nie zyskała u widzów sympatii, ponieważ została oceniona jako niezrozumiała („Chyba była taka najmniej czytelna” kobieta, 34 lata) i przesadzona w swojej formie („To przerost formy i nie do końca wiedziałem jaki jest cel tej instalacji i nie dostrzegałem w niej sensu” mężczyzna, 30 lat), nawet wśród miłośników muzyki i koncertów, z którymi kojarzyła się instalacja.

Ze względu na problematyczną ikonografię i ikonologię dzieła, widzowie rzadko odwoływali się do emocji związanych ze światem przedstawionym w dziele, w tym przypadku raczej światem sugerowanym przez dzieło. Zaledwie w dwóch przypadkach została opisana piękna przestrzeń boska lub niepokojący koniec świata. Nie uwzględniano wcale emocji i intencji artysty, które stały się mniej istotne niż interpretacja własna, a więc pomijano funkcję ekspresyjną dzieła. Widzowie wyraźnie identyfikowali swoje emocje, potrafili je zwerbalizować, wiedząc, że mają prawo do wolności odbioru. Dominowała zatem funkcja impresyjna sztuki („Wydaje mi się, że w prostocie i w połączeniu z muzyką, dźwięku i dosyć prostej tej formy, bardziej można znaleźć coś własnego, dla każdego indywidualnie. Jakby ten uniwersalizm raczej wynika z tego, co człowiek sobie wyobraża, a nie co artysta chciał powiedzieć” mężczyzna, 59 lat).

4.4 Odbiór życiowy

Instalacja Konrada Smoleńskiego *Boga nie ma* była pracą sprawiającą trudności interpretacyjne widzów niewykwalifikowanych. Znaczeń ikonologicznych poszukiwano przede wszystkim w sferze codzienności, co jest charakterystyczne dla odbioru życiowego. W wypowiedziach wyraźnie dominowała interpretacja emocjonalna, raczej spójna dla całej badanej zbiorowości, z przewagą opinii negatywnych lub neutralnych. Wyjątkiem były

jednostkowe skojarzenia odnoszące się do relaksacyjnych funkcji białego szumu. Spośród wszystkich prac omawianych w Muzeum Sztuki Łodzi, ta jednak nie podobała się widzom.

Odbiorcy stosowali różnorodne strategie radzenia sobie z problematyczną ikonologią. Metody te wykraczały poza triadę analizy formy, treści i emocji i mogą funkcjonować w ramie odbioru artystycznego lub życiowego. Dla odbioru artystycznego charakterystyczne było skupienie się na dźwięku i jakościach formalnych dzieła, ponieważ opis kolorów i kształtów jest prostszy niż analiza treści. Ze względu jednak na wykorzystanie przedmiotów codziennego użytku, odbiór życiowy okazał się dominującym. W relacji z potencjalnym okolem fizycznym, mógł wynikać z emocji i skojarzeń wywołanych przez wrażenia zmysłowe. W tym wypadku bodziec wizualny i akustyczny budziły skojarzenia, przenoszące widza w kontekst życiowy np.: tłum na ulicy, miasto, podziemny parking. Odbiór życiowy polegał także na szukaniu zastosowania elementów składowych instalacji (głośników) w kontekście codzienności, na przykład w odniesieniu do koncertu:

Naprawdę z niczym mi się to nie kojarzyło. Ja to odebrałem jako fakt. Jest coś takiego, może dlatego, że z czymś takim się spotykamy w życiu. Czy w domu, imprezach plenerowych, koncertach ściany głośników występują, z nich jakiś szum się wydobywa, więc to nie jest żadne zaskoczenie. To nie jest nawet doświadczenie, to jest coś, co już raz kiedyś spotkaliśmy. Tutaj jedyna różnica, to że to stoi w muzeum. (mężczyzna, 56 lat)

Tu warto zauważyć, że odbiorca odniósł się do instytucjonalnej definicji sztuki, zgodnie z którą nie tyle jakości estetyczne dzieła, co miejsce jego prezentacji będzie stanowić kryterium klasyfikacji do świata artystycznego.

Inną formą radzenia sobie z dysonansem poznawczym była próba zbudowania łańcucha przedmiotowego (np.: głośniki-kurz-napisy na kurzu), tworzącego spójną, ułatwiającą zrozumienie ramę interpretacyjną. W takim wypadku kurz i brud nie budziły dobrych skojarzeń, a w dodatku mogły pobrudzić ubranie („A to jest dla mnie w ogóle [aut. nieinteresujące], no przez przypadek się oparłem i pobrudziłem o to. Tak to odebrałem” mężczyzna, 32 lata). Odnosząc się do sfery codzienności i fizycznych jakości dzieła, pojawiał się u odbiorcy negatywny odbiór życiowy. Natomiast, odbiór pozytywny zachodził, gdy jednostajny dźwięk kojarzył się z białym szumem, służącym do skupienia i wyciszenia lub z zabawką dziecięcą – tzw. „misiem szumisiem”, czyli przytulanką wydającą jednostajne, kojące i pomagające zasypiać odgłosy.

5. Bez tytułu, Magdalena Moskwa

Data realizacji: 2005 r.

Materiały: płótno, farby olejne, grunt kredowy

Rozmiar: 39,5 cm x 78 cm



il. 44. Bez tytułu, Magdalena Moskwa, źródło: <https://zasoby.msl.org.pl>

Portret autorstwa Magdaleny Moskwy przedstawia kobietę z zamkniętymi oczami. Ubrana w białą marszczoną szatę wydaje się spoczywać na miękkim posłaniu. Jej blada twarz jest spokojna, jakby zanurzona w medytacji. Skierowane ku górze włosy falują delikatnie nad głową jak niesione nurtem wody. Kobieta ma zamknięte oczy, ale trudno jest ustalić, czy jest pogrążona w świecie snów czy nie żyje i jest to jej pośmiertny portret. W stylistyce dzieła zauważalne jest odniesienie do sztuki wotywniej i malarstwa ikonicznego. Wszelkie detale – odzież, skóra, włosy zostały przedstawione w niezwykle werystyczny sposób. Iluzja jest nieprawdopodobna, a realność wydaje się być niemal namacalna. Jak przyznaje autorka w wywiadzie udzielonym Lenie Wicherkiewicz w 2013 roku: „Próba oddania cielesności w jak najbardziej iluzyjny, sensualny, dotkliwy sposób, doprowadziła też do rozwoju »gładkiej«, laserunkowej techniki malarskiej”²⁵. Cienkie, delikatne warstwy farby i umiejętność realistycznego przedstawienia świata świadczą jednak nie tylko o niezwykłych zdolnościach manualnych artystki, ale stanowią próbę wnikięcia w złożoną cielesność człowieka. Magdalena Moskwa przyznała, że „technika malarska, którą rozwijam, służyła zawsze tylko jednemu – oddaniu jak najprawdziwiej »żywego«”. Realność obiektu nasila zanurzone w klatce

²⁵ Cytaty wykorzystane z wywiadu realizowanego przez Lenę Wicherkiewicz i dostępnego na stronie <http://magdamoskwa.pl/pdf/tekst12.pdf> (dostęp: 8.05.2022).

piersiowej wgłębienie, w którym umieszczone zostały niewielkie organiczne formy zamknięte szybko. Nie jest to złudzenie wywołane malarstwem iluzjonistycznym. Umiejscowione w ten sposób fragmenty ludzkiego ciała przywołują skojarzenie świętych relikwii wkładanych do specjalnych pojemników-relikwiarzy. Części ciała męczenników wystawiane były do adoracji wiernych i modlitwy, a w obrazach Moskwy obiekty te skłaniają widzów do duchowej i wizualnej kontemplacji. Taki też był zamiar artystki, która przyznaje, że „[f]ascynuje mnie idea i energia relikwiarzy. Sercem relikwiarza są relikwie i energia z nich płynąca, a sercem obrazu jest jego istota, czyli intencje, energia, przekaz, które artysta składa w obrazie”. Praca powstała specjalną, opracowaną przez artystkę metodą, w której wykorzystuje zaprawę kredową na rzeźbionej desce. Delikatne tworzywo poddane zostaje żmudnemu procesowi utwardzania i wygładzania aż do osiągnięcia miękkich, aksamitnych kształtów. Szklana szkatułka chroni to, co dla człowieka wewnętrzne, niezwykle ważne, zarówno w znaczeniu biologiczno-fizjologicznym, jak i emocjonalno-duchowym. „Cieleśność w mojej twórczości jest bardzo ważna, ale nie w oderwaniu od ducha. Interesuje mnie ciało jako »puszka dla ducha«, jako forma relikwiarza. (...) Moje wczesne portrety (...) określiłabym jako »ucieleśnienia wewnętrzności«”. Pieczołowicie malowana skóra staje się powłoką, która chroni delikatne organy, jak relikwiarz, który skrywa to, co najcenniejsze. Magnetyczny weryzm przedstawienia i reliefowa, sensualna forma pogłębiają aurę portretu. Subtelny rys postaci cechuje szczególny rodzaj piękna, przez który przebiega jednocześnie pewne napięcie. Liryzm delikatnej urody zestawiony zostaje z brzydotą bladego, wręcz siniejącego ciała. Nie bez znaczenia jest również sama sylwetka kobiety. Moskwa precyzuje, że „usztynienie wywołuje również silny ładunek emocjonalny, ekspresję. Przy takim sposobie traktowania postaci, gdy ogólna forma jest »zapięta« i powściągliwa”. Niepokojący klimat osiągnięty zostaje przez poszukiwanie piękna brzydoty, taktylność formy i wspomniane napięcie emocjonalne. Intencją artystki jest, „żeby przez ciało wyrazić to, co się dzieje w środku w człowieku niż tylko przedstawić jego zewnętrżność”. Osobliwy portret psychologiczny stanowi refleksję nad kondycją ludzkiej duszy głęboko schowanej pod powłoką ciała. Każda kolejna warstwa farby i zaprawy gipsowej kryje przemijalność i cierpienie, które jest częścią ludzkiej egzystencji: „Konfrontując się z świadomością kruchości i nieuniknionej śmierci ciała, lękiem, odrazą, osamotnieniem, cały czas próbuję pokazać, że życie samo w sobie jest piękne – piękne, aż do krwi”²⁶.

²⁶ <https://rynekisztuka.pl/2021/07/12/magdalena-moskwa-laureatka-nagrody-cybisa-za-rok-2020/> (dostęp: 1.11.2022).

Zamieszczony w ms² tekst skrótowo prezentuje interpretację pracy: „Obraz nawiązuje do tradycji portretu trumiennego. Na mostku kobiety, w centrum kompozycji, artystka umieściła kapsułę. Zawiera ona ząb, włosy oraz formę, która przypomina nerkę lub zarodek. Kapsuła przywołuje na myśl relikwiarz”.

5.1 Interpretacja formalna

Praca Magdaleny Moskwy nie ma tytułu i dlatego widzowie nie mogąc odnieść się do niego zaznaczali, że jego brak jest odczuwalny. Stwierdzenie to dowodzi jego znaczenia dla widza potocznego. Istotna była również tabliczka informacyjna, którą przeczytało 75% badanych, deklarując jej przydatność i wartość edukacyjną. „Odbiorca szkolny” (termin Bourdieu) wręcz oczekuje wsparcia autorytetu, traktując je jako naturalny element kontaktu ze sztuką („[...] bo ja z tymi opisami wtedy potrafię odebrać tę sztukę, co autor miał na myśli, ale sama na to no nie potrafiłabym powiedzieć co to jest” kobieta, 58 lat).

Mimo problemów z odczytaniem ikonologii pracy, widzowie wysoko doceniali jakość warsztatową dzieła, kunszt malarski autorki, umiejętność uchwycenia realizmu postaci i detali ubioru. Widzowie niekompetentni dostrzegali efekty techniki, nawet jeśli nie znali ani warsztatu artystycznego ani terminologii określającej omawiane przez nich efekty (laserunek, impast). Wykonanie robiło wrażenie nawet na widzach, którzy emocjonalnie oceniali całość pracy dość neutralnie. Akceptacja formy nie musi więc oznaczać akceptacji emocjonalnej.

Takie przerażające, ale też bardzo ładne, bo jakby sposób namalowania tego mi się bardzo podoba, bo jest taki, jakby to było pod jakąś firanką. Jakby to nie było namalowane, ale jakby to była jakaś taka firanka położona (...) Podobało mi się tak ciekawe malarstwo, bo te linie są takie cieniusieńkie, to jak zdjęcie wygląda. Bardzo ładnie to jest namalowane. Ciekawa jestem czym to jest namalowane, bo jest to super zrobione. (kobieta, 35 lat).

Wrażliwy estetycznie widz dostrzegał wyważoną, harmonijną kompozycję oraz monochromatyczną kolorystkę. Uwaga odbiorców była wyraźnie zwrócona ku środkowej części kompozycji. Dominujący i centralnie usytuowany element przestrzenny sterował percepcją widza, stawał się punktem skupiającym uwagę oraz częścią, do której odnosili się wszyscy w procesie poznawczym. W poszukiwaniu interpretacji dzieła dokładnie analizowane były kształty i formy ukryte za szybką (il. 45). Przestrzenność formy oceniana była jako oryginalna i urozmaicająca klasyczną formę obrazu. Praca była więc niestandardowa i doceniana w swojej nowatorskiej postaci.

5.2 Interpretacja semantyczna

Odbiorcy mieli wyraźny problem ze zrozumieniem dzieła Magdaleny Moskwy i dosyć często otwarcie się do tego przyznawali. W przypadku tej pracy zauważalna była również obiektywna trudność w werbalizacji i opisie słownym obrazu („nie wiem jak to nazwać, ciężko mi to ubrać w słowa” kobieta, 32 lata). Doznania wizualne widzów są trudne do przetłumaczenia na kod językowy. W takim wypadku próba opowiedzenia o obrazie jest wymuszona i wtórna, a język okazuje się niedoskonałym narzędziem komunikacji. Wątpliwości interpretacyjne nie wykluczały jednak przekonania, że przedstawiona postać była dla widzów intrygująca, co ostatecznie zachęcało do podjęcia prób interpretacji. Wstępne odczytanie dzieła na poziomie preikonograficznym następowało dosyć szybko. Przedstawione elementy zidentyfikowano jako: „kobieta na poduszce”, „na łóżku”; „kobieta śpiąca” lub „martwa”; „kobieta w trumnie”. Odpowiedzi sugerowały, że granica między przedstawieniem osoby śpiącej i nieżywej jest bardzo cienka. Nie bez powodu sen wieczny jest poetyckim określeniem końca życia. W koncepcji chrześcijańskiej śmierć jest tylko chwilowym stanem, snem duszy, która zmartwychwstanie, dlatego średniowieczni władcy przedstawiani byli na nagrobkach jako śpiący, w nadziei, że przebudzą się w chwili Sądu Ostatecznego. Wizja ta stanowi kontrast do pesymistycznych założeń pogańskich, wedle których śmierć jest snem, z którego nie można się już wybudzić (Uciecha 2015: 8). Wrażliwi widzowie potrafili też odczytać emocjonalne aspekty namalowanej postaci: „zamknięte oczy”, „anemiczna twarz”, „ascetyczny ubiór”, „bruzdy smutku”, spuszczone usta, „włosy bez życia”, wszystko to tworzy „ilustrację smutku”.

Podczas rozmów bardzo istotny okazał się opis organicznych elementów umieszczonych w środkowej części pracy. Wszyscy badani zwracali na nią uwagę i kierowali tam swój wzrok średnio już po 7 sekundach oglądania dzieła. Intensywność spojrzeń w tym obszarze wyraźnie widać na mapie cieplnej (il. 45). Przeciętny odbiorca aż ośmiokrotnie powracał do niego wzrokiem i poświęcał mu około 10 sekund, co świadczyć może o większym zainteresowaniu oraz trudnościach poznawczych. Wnęka wydała się intrygująca i zastanawiająca, choć bywała też nieco myląca, ponieważ widzowie próbowali dosłownie zidentyfikować zainstalowane w niej obiekty. Dlatego na percepcję dzieła wpływa również odległość, z jakiej ogląda się dzieło. Choć sztuka często oczekuje, aby podziwiać ją w pewnym oddaleniu, w tym wypadku przestrzenna instalacja wymagała fizycznego zbliżenia się i dlatego ponad 80% badanych podeszło bliżej, aby przyjrzeć się dokładnie środkowej części instalacji. W ten sposób łatwiej było zidentyfikować ukryte niewielkie elementy. Widzowie doszukiwali się w nich konkretnych organów, identyfikując serce (choć sami zauważali, że w tym przypadku

jest umieszczone zbyt centralnie); ze względu na kształty wymieniali też takie elementy, jak „nerka”, „ząb”, „fasola”, „muszelka”, „płuca”, „embrion”, „płód” oraz „zarodek”. Próba zestawienia form i znalezienia wspólnego mianownika budziło jednak pewien dysonans i brak zrozumienia. Rozpoznanie preikonograficzne nie budowało więc spójnej interpretacji, co skutkowało ograniczonym zrozumieniem dzieła jako całości.

Jedną z form rozwiązania tego problemu było potraktowanie statycznego przedstawienia jako fragmentu większej dynamicznej całości. Widz dopisywał więc warstwę fabularną, sytuując w niej bohaterkę obrazu. Nietypowe ułożenie włosów sugerowałoby w takim wypadku, że kobieta spadała, wisiała lub tonęła („Przez to jak jest ułożona, ja bym powiedziała, że ona spada w dół. Bo to wszystko ma tak szysz. Całą historię mogłabym do tego dopisać. Nie traktuję tej pracy jako sztukę, tylko jak całą historię” kobieta, 36 lat). Takie tłumaczenie pozwala zrozumieć obraz i nadać mu sens. Badaczka nie chce jednak rozstrzygać czy jest to konkretyzacja adekwatna (w rozumieniu Ingardena) czy odbiorca przekracza ramy dzieła.

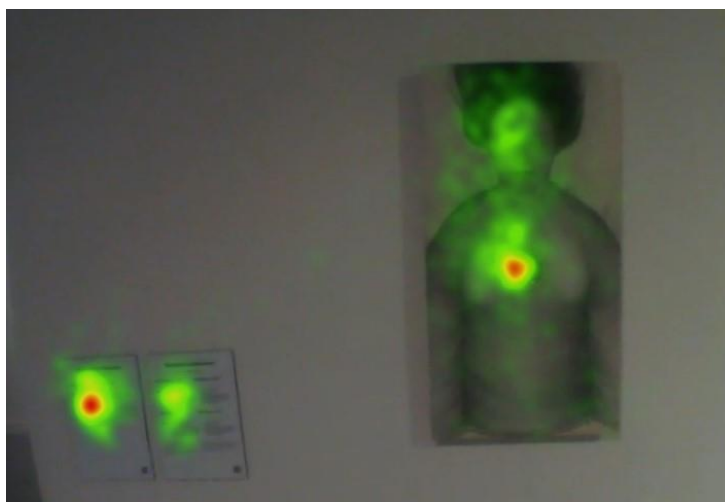
Inną metodą poszukiwań i prób dotarcia do ikonografii i ikonologii dzieła są podejścia analityczne oraz sumaryczne. Pierwsze oparte jest na identyfikacji poszczególnych elementów konstrukcyjnych dzieła i szukaniu ich połączeń. Drugie z kolei polega na odczytaniu instalacji jako całości. Obie formy nie prowadzą jednak do pełnego opisu obrazu.

Ostatecznie wiele osób wspierało się tekstem kuratorskim, który pomagał przejść z poziomu preikonograficznego do ikonografii dzieła, ułatwiał jego zrozumienie i akceptację. Widzowie próbowali odtworzyć czytany wcześniej tekst i posługiwali się pojęciami z opisu kuratorskiego. Dotyczyło to również terminów, których nie znali lub którymi nie posługują się na co dzień, jak „relikwiarz” („Nie wiem jak się nazywa takie coś, co się zostawia...tam też było to napisane. Relikwiarz” kobieta, 36 lat). Takie wypowiedzi respondentów wykazują jak informacje z tabliczki kierowały recepcję dzieła.

Osoby posiadające rozwiniętą dyspozycję estetyczną dostrzegały odwołania wanitatywne i koncepcje dualistyczne człowieka. Kształt fasolki interpretowany był jako ciągłe odradzanie się lub ilustracja stadiów życia ludzkiego. Serce zmarłej i smutnej kobiety budziło również skojarzenia z traumą, niespełnionym uczuciem czy „wyrwą w sercu”. Był to portret „czegoś smutnego, czegoś co było, przeminęło, czegoś z bólem czyjejś osoby, z takim zimnem” (kobieta, 57 lat). Trudna ikonografia dzieła nie prowadziła jednak do łatwego odczytania jego ikonologii.

W przypadku problematycznej interpretacji semantycznej dzieła widzowie skupiali się bardziej na formie pracy i jakości wykonania, co zwalniało ich z poświęcania uwagi wszystkim

elementom dzieła. Niektórzy z kolei zwracali uwagę na warstwę emocjonalną świata przedstawionego lub odczucia przeżywane przez samego siebie. Po wstępnej deklaracji emocjonalnej, widz nie podejmował żadnych dalszych procedur poznawczych.



il. 45. Mapa cieplna obrazu Magdaleny Moskwy, źródło: opracowanie własne

5.3 Interpretacja emocjonalna

Ze względu na nieoczywistą interpretację semantyczną obrazu, niektórzy widzowie mieli problem z identyfikacją przeżywanych emocji. Choć niełatwo było im je określić, paradoksalnie odbiór emocjonalny dominował nad wszystkimi pozostałymi typami recepcji („Chyba sobie zdaje sprawę, że ciężko jest o tym mówić. Bardziej się to przeżywa” kobieta, 32 lata). W przypadku tego obrazu portret wywołał wszystkie możliwe rodzaje reakcji emocjonalnych: pozytywne, negatywne, mieszane, a nawet „zerowe”. Ze względu na nieznajomość ikonologii, dezorientację, szok estetyczny niektórzy widzowie deklarowali obojętność. Ci, którzy dzieło odrzucali, oczekiwali czegoś „cieplejszego, kolorowego”. Nie podobała im się kompozycja niepokojąca, przerażająca, smutna i przygnębiająca. („Jest to dla mnie ilustracja smutku” kobieta, 58 lat). Pojawiały się krótkie, zdawkowe stwierdzenia, które opisywały dzieło jako: „horrorowate”, „schizowe”, „ziewające pustką”. Wyraźnie widać, że widzowie cenili sobie kompensacyjne i dekoracyjne funkcje sztuki i takie „dzieło” nie pełniłoby funkcji dekoracyjnej w domu. Portret może zatem funkcjonować w okolicy fizycznym muzeum, ale nie w przestrzeni prywatnej.

Oprócz wyżej wymienionych uwag o nośności emocjonalnej dzieła sztuki, pojawiły się uwagi dotyczące świata obrazu. Widzów najbardziej intrygowała środkowa część instalacji, o czym świadczą komentarze i mapa cieplna. Zwracano również uwagę na mimikę i emocjonalność przedstawionej postaci. Smutna, pozbawiona energii kobieta, sprawiała

wrażenie ponurej i przerażającej. Pojawiła się zgodność emocji odnoszącej się do dzieła jako całości i postaci przedstawionej. Melancholijny charakter pracy wywoływał apatię, smutek i pewne zniechęcenie u części widzów. U niektórych taka forma ilustracji budziła wręcz niepokój, ale pojawiały się pojedyncze wypowiedzi deklarujące poczucie spokoju i wyciszenia w kontakcie z tematyką śmierci jako odniesieniem do „wiecznego odpoczynku”.

Przy tak niepewnej i niejednorodnej interpretacji obrazu niemal w ogóle nie pojawiły się wypowiedzi odnoszące się do odczuć samego twórcy. Tylko jedna kobieta uznała, że tak ponury obraz mógł stworzyć tylko artysta, który sam ma problemy psycho-emocjonalne.

5.4 Odbiór życiowy

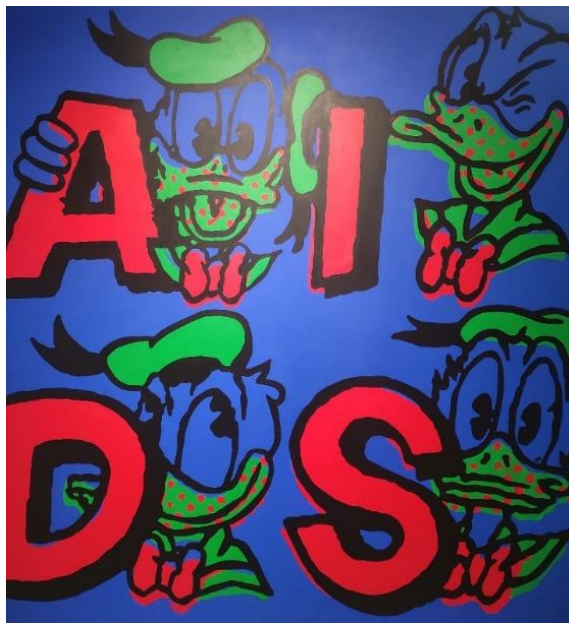
Przedstawienie kobiety prowokowało widzów do rozważań na temat śmierci, przemijania i kruchości ludzkiego ciała. Także dominujące w interpretacjach doznania emocjonalne, odnosił się do wątków wanitatywnych. Jedynym wyjątkiem były sugestie krytyka, odwołujące się do tradycji obrazów pośmiertnych i zachęcające widzów do odbioru artystycznego. Były to jednak marginalne uwagi w stosunku do wypowiedzi skupionych wokół organów, cielesności i biologicznego wymiaru egzystencji człowieka.

6. *AIDS*, Karol Radziszewski

Data realizacji: 2014 r.

Materiały: akryl, płótno

Rozmiar: 200 x 200 x 2,5 cm



il. 46. *AIDS*, Karol Radziszewski, źródło: <https://zasoby.msl.org.pl>

Praca Karola Radziszewskiego to wielkoformatowe płótno, na którym zakomponowany został duży napis „AIDS”. Słowo podzielone jest na dwie równe części. W górnej linii znajdują się litery „A” oraz „I”, zaś w dolnej „D” i „S”. Przy każdej literze umieszczone są uśmiechnięte portrety Kaczora Donalda. Praca odwołuje się do estetyki pop kultury, szukającej inspiracji między innymi w komiksach i filmach rysunkowych. Na dziobie wesołego kaczora widnieją czerwone kropki imitujące efekt rastra. Charakterystyczne dla serigrafii plamki odnoszą się tym samym do konwencji popartowskiej. Kompozycja jest prosta i utrzymana w wyrazistych, kontrastowych barwach. Czerwone litery i zielona postać z kreskówki silnie odznaczają się na niebieskim tle. Praca jest nawiązaniem do kolażu Ryszarda Kisiela, znanego działacza na rzecz osób LGBT, który w latach 80. założył zina²⁷ *Filo*. W jednym z numerów zamieścił żartobliwą kompozycję z nalepek dla dzieci układających się w słowo „AIDS”. Całość zwieńczył hasłem „Uwaga! Baw się bezpiecznie!”, co było przestrożą skierowaną do środowiska LGBT. Praca Radziszewskiego jest częścią większego projektu *Kisieland*, w którym artysta wykorzystał zapis spotkania z Ryszardem Kisiem. Aktywista przedstawił swoje archiwum zdjęć dokumentujących sesje organizowane przez niego i jego przyjaciół w prywatnym mieszkaniu. Fotografie tworzone były w odpowiedzi na milicyjną akcję *Hiacynt* (1985–1987), w której homoseksualiści byli prześladowani przez Służby Bezpieczeństwa PRL. Zdjęcia tym samym stanowią świadectwo kultury gejowskiej w okresie komunizmu oraz dokumentują czasy, w

²⁷ publikowane w małym nakładzie nieprofesjonalne pismo składające się z oryginalnych lub przedrukowanych tekstów i obrazów poświęcone określonej tematyce.

których problem AIDS dopiero zaczął się w Polsce pojawiać. Karol Radziszewski zauważa, że kolaż opublikowany w *Filo* jest (być może nieświadomym) nawiązaniem do pracy grupy General Idea z 1987, która przetworzyła słynny znak *Love* Roberta Indiany z 1966 właśnie na napis „AIDS”. Jednak w przypadku kolażu Kisiela, połączenie dziecięcych naklejek z nazwą śmiertelnej choroby tworzy silny kontrast, przez co zwraca uwagę na poważne konsekwencje beztroskiej zabawy i rozwiązłości seksualnej. W jednym z wywiadów Radziszewski przyznał, że kompozycję, którą na nowo opublikował niemal trzydzieści lat później wywołała poruszenie i oburzenie: „Okazuje się, że to była praca z opóźnionym zapłonem. Gdy powstała, dla środowiska Kisiela była ok, ale nie miała szerokiego grona odbiorców. Moją wersję uznano za prowokację”²⁸. Negatywna reakcja na pracę świadczy o tym, że pewne koncepcje są na tyle osadzone historycznie, że nie będą odczytane w ten sam sposób w zupełnie nowym kontekście społecznym. Kolaż Kisiela inaczej funkcjonował w latach 80., gdy świadomość o zagrożeniu wirusem była znacznie słabsza niż w drugiej dekadzie XXI wieku. Także forma i charakter medium zupełnie zmieniły sposób odbioru dzieła. *Filo* było niskonakładową, niezależną publikacją, która miała też zabarwienie humorystyczne. Praca Radziszewskiego została opublikowana na ogólnodostępnym portalu społecznościowym, w czasach, gdy wiedza o chorobie jest dużo większa. Stąd też wydźwięk jej się zmienił i został odczytany jako infantylizacja problemu, tym bardziej, że odwołanie się do kolażu Kisiela nie jest oczywiste dla przeciętnego odbiorcy.

Dzieło zyskuje jeszcze głębszy wydźwięk w kontekście doświadczeń osobistych artysty. W roku 2006 Radziszewski zrealizował wideo-dziennik *Plus/Minus*, w którym udokumentował swoje rozmowy z przyjaciółką, przeprowadzone w oczekiwaniu na wyniki testu na obecność wirusa HIV. Sam więc jest odbiorcą przestrogi kierowanej przez Kisiela kilka dekad temu. Na wystawie *Atlas nowoczesności* obraz komentuje tekst kuratora:

Praca wykorzystuje archiwum Ryszarda Kisiela, działacza LGBT, założyciela niezależnego gejowskiego zina „Filo” wydawanego od połowy lat 80. XX w. Historyczny kolaż Kisiela z infantylnych nalepek-liter oswajał strach przed nową wówczas chorobą. Obraz Radziszewskiego wydobywa z niepamięci mniejszościowe narracje o początku epidemii AIDS. Jest świadectwem osławiania zagrożenia oraz emancypacji osób seropozytywnych, jak również procesu walki z tabu oraz stygmatyzacją osób chorych.

²⁸ <https://noizz.pl/kultura/karol-radziszewski-o-hiv-aids-spolescznosci-lgbt-i-wystawie-potega-sekretow/0dqb7cw> (dostęp 7.05.2022).

6.1 Interpretacja formalna

Wszelkie opisy obrazu pod kątem formalnym skupiały się przede wszystkim na jego kolorystyce. Kompozycja odbierana była jako barwna, pstrokata, a przez to energetyczna i intensywnie oddziałująca na widza. Zestawienie kolorów przykuwało uwagę i było niezwykle żywe, co traktowano jako walor pracy. Uznawano, że forma jest spójna z treścią i tak jak plakat pełni określone funkcje komunikacyjne. Dla wszystkich zestawienie kolorystyczne i rozmiar dzieła stanowiły istotny element formalny. Odbiorcy nie byli jednak świadomi, że najsilniej na wszystkich oddziaływał mocny kontrast barw dopełniających rozmieszczonych na dużej płaszczyźnie obrazu.

6.2 Interpretacja semantyczna

Kompozycja Radziszewskiego składa się z kolorowych liter i uśmiechniętej postaci rysunkowej umieszczonych na kobaltowym tle. Jeśli widz odczytał jedynie elementy preikonograficzne, była to dla niego pogodna i barwna ilustracja. Tylko jedna respondentka tak zachwyciła się kolorystyką, że nie poszukiwała już głębszych znaczeń. Dostrzegła radosną ilustrację z bajkową postacią i przypadkowymi literami z alfabetu, nadającą się jako dekoracja pokoju dziecięcego. Umieszczenie dzieła w takiej przestrzeni prywatnej jest wskaźnikiem wielkiej aprobaty.

Liczni widzowie podejmowali się interpretacji selektywnej, nakierowanej na wybrane elementy ikonograficzne. Jeśli w pierwszej kolejności widz skupił się na postaci Kaczora Donalda, to w wypowiedzi odnosił się przede wszystkim do animacji Walta Disneya, a pracę odczytał jako radosną. Natomiast, jeśli swoją uwagę zwracał głównie na napis, narracja dotyczyła w znacznej mierze problemu choroby, a interpretacja życiowa skierowana była w stronę przykrych konsekwencji zakażenia.

Bez względu na sposób interpretacji dzieła bohater animacji Walta Disneya został zidentyfikowany przez wszystkich badanych, stając się międzypokoleniowym symbolem beztróskiego dzieciństwa. Odbiorcy zakładali, że Kaczor ma podkreślić uniwersalność przekazu, choć wielu zauważało, że w taki sam sposób można wykorzystać każdą inną postać z serii Disneya. Wybór właśnie tej, a nie innej nie był im znany i nie został wyjaśniony. Niektórzy odnosili się do takiej koncepcji krytycznie, uznając, że wykorzystanie bohatera bajki infantylizowało poważny problem społeczny, dlatego odnoszono się do koncepcji krytycznie.

Z przeprowadzonych wywiadów i nagrań okulograficznych wynika, że kontakt z dziełem Radziszewskiego był często procesualny, a każdy kolejny element poznawany był w określonej kolejności. Najczęściej najpierw wymieniano silny kontrast barwny i postać Kaczora

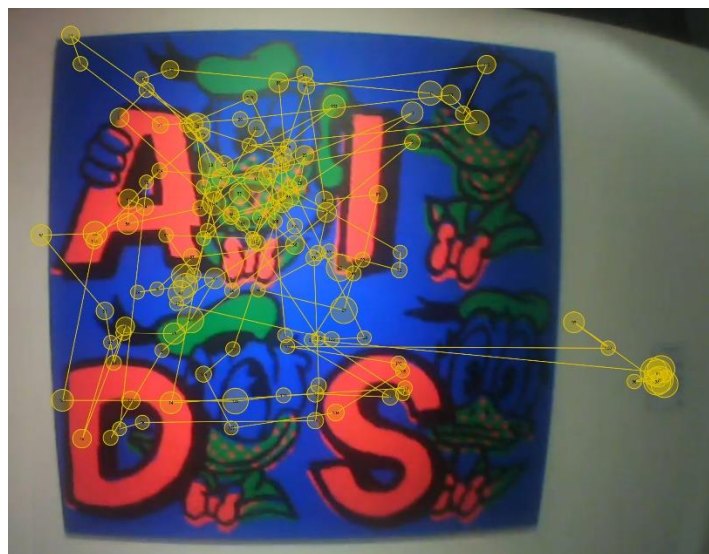
Donalda. Później odbiorca zauważał litery. Większość widzów była w stanie odczytać słowo „AIDS”, ale pojawiły się również inne konfiguracje semantyczne („DAISY”, „AI”, przypadkowy zbiór liter). Rozpoznanie słów zupełnie zmieniał nastawianie widza, choć sama ikonografia budziła przecież pozytywne emocje. Napis „AIDS” burzył obraz dzieciństwa, a w zestawieniu z Kaczorem Donaldem tworzył wyraźnie identyfikowany przez odbiorców dysonans. W takiej sytuacji, wyczulony na niespójny przekaz widz szukał wspólnych połączeń, które nadawały pracy sens. Zestawianie elementów preikonograficznych i ikonograficznych nie prowadziło do zrozumienia intencji autora („Nie wiem co tu ma Kaczor Donald wspólnego z AIDS” kobieta, 57 lat). Roześmiany bohater wkomponowany w nazwę śmiertelnej choroby budził negatywne skojarzenia, tworzył niezrozumiałą ikonologię i niespójny przekaz („Tu się zastanawiałem o co chodzi z tym napisem i dlaczego akurat Kaczor Donald i AIDS, ale to w sumie chyba tyle takie zderzenie postaci z kreskówki i dość ciężkiego tematu i to mnie zastanowiło. Nie mam pomysłu co to znaczy” mężczyzna, 28 lat). W rezultacie następował konflikt wartości uznawanych i odczuwanych (Ossowski 2000: 72). Na poziomie formalnym obraz był zazwyczaj akceptowalny, ale treść i skojarzenia semantycznie budziły negatywne skojarzenia („[...] tu jest chęć połączenia tego amerykańskiego humoru dziecięcego z bardzo trudnym tematem. Ale mi jakoś średnio to leży wspólnie, to połączenie” mężczyzna, 21 lat).

Niepewni odbiorcy czytali tabliczki informacyjne, dające podpowiedzi i wyjaśnienia niezrozumiałego dzieła (il. 47). Bardziej właściwe byłoby zatem stwierdzenie, że widz sam pozwalał sterować się przez krytyka, wbrew powszechnie przyjętej tezie, że to krytyk steruje odbiorcą potocznym. Sugestie kuratora okazywały się pomocne, choć brakowało wytłumaczenia problemu nurtującego badanych dlaczego artysta wykorzystał Kaczora Donalda, a nie inną postać. Jedną z reakcji na powstały dysonans była rezygnacja z głębszej analizy lub ironia, dowodząca, że odbiorca rozumie ikonologię dzieła, ale jej nie akceptuje.

6.3 Interpretacja emocjonalna

Obraz Radziszewskiego, zwłaszcza w pierwszych chwilach kontaktu z dziełem, opisywany był jako zabawny, wesoły i energetyczny. Reakcja ta pojawiała się zanim odbiorca podejmował się refleksji nad ikonologią dzieła. Taka prawidłowość występowała u odbiorców koncentrujących się na postaci Kaczora Donalda, jako dominującego elementu ikonograficznego. Widz przekładał emocje na świat obrazu i tworzył pozytywne konotacje z bohaterem znanym z dzieciństwa, co wywoływało uśmiech, wzbudzało sympatię i ciepłe uczucia. Natomiast ci, którzy w swojej analizie skupiali się na problematyce AIDS, określali

dzieło jako infantylne i pozbawione pozytywnych emocji. Tacy widzowie odczuwali smutek, niechęć czy nawet niezadowolenie z trywializacji tematu. Połączenie wątku choroby i postaci z bajki wywoływało dysonans niwelowany przez ironię, poczucie niechęci czy zdziwienia. Świadczenia recepcji dzieła dokonane przez widzów potocznych po raz kolejny wskazały na przewagę odbioru życiowego nad odbiorem artystycznym.



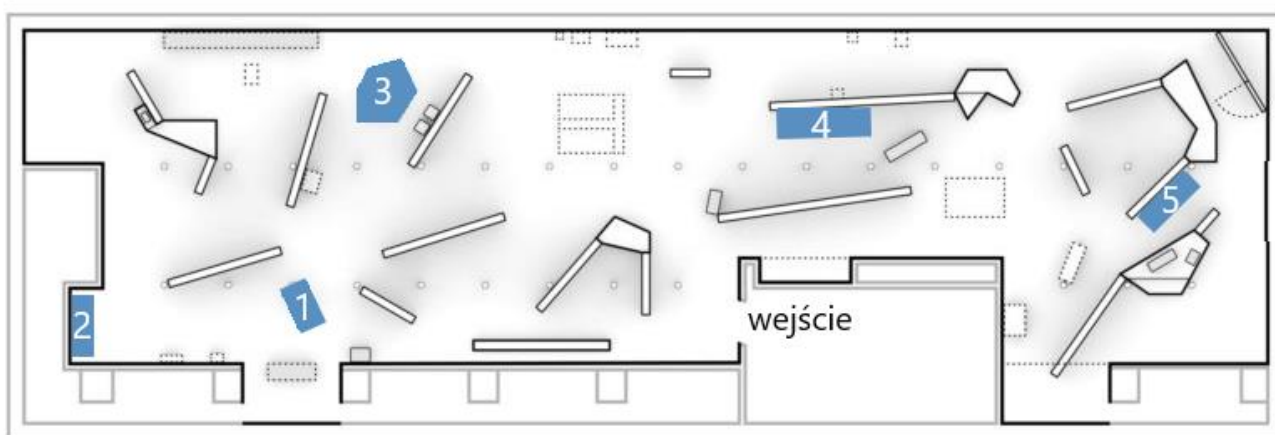
il. 47. Mapa spojrzeń z wyraźnym zagęszczeniem spojrzeń wokół tabliczki, źródło: opracowanie własne

6.4 Odbiór życiowy

Specyfika ikonologii dzieła Radziszewskiego sprawiła, że odbiór życiowy okazał się dominujący. Praca poruszała określony problem społeczny znany wszystkim badanym. Obraz ich zdaniem miał za zadanie oswajać z tematem, chociaż chwilami zdania na ten temat były podzielone („to mnie w ogóle nie dotyczy” mężczyzna, 35 lat; „szalenie straszna i poważna rzecz, która może dotyczyć każdego” kobieta, 34 lata). Według badanych praca pełniła funkcję informacyjną, tak jak plakat i pokazywała konsekwencje rozwiązłego życia i beztroskiej zabawy, chociaż skierowany był raczej do osób zdrowych niż chorych. Odniesienia do popkultury nawiązywały do postaci ze znanej bajki, jednak szersze interpretacje dotyczyły problematyki choroby, stąd też odbiór życiowy zdominował ostatecznie wątki kultury masowej.

7. Recepcja sztuki w Muzeum Sztuki w Łodzi

Do badań wybrano pięć dzieł znajdujących się na trzecim piętrze ms² (il. 48). W pierwszej kolejności badani byli kierowani do rzeźby *Las Vegas* Roberta Rumasa (1), znajdującej się niemal na wprost wejścia na salę. Następnie podchodzili do wiszącego niewiele dalej obrazu *Witold Gombrowicz* Włodzimierza Pawlaka (2) oraz do instalacji *Boga nie ma* Konrada Smoleńskiego (3). Idąc dalej dochodzili do portretu kobiety namalowanego przez Magdalenę Moskwę (4) i na końcu oglądali obraz *AIDS* Karola Radziszewskiego (5).



il. 48. Plan trzeciego piętra wystawy w ms² i rozmieszczenie oglądanych dzieł, źródło: <http://budcud.org/wystawa-atlas-nowoczesnosci-w-muzeum-sztuki-w-lodzi/>

W rezultacie widzowie obejrzeliby bardzo zróżnicowane prace: instalacje przestrzenne, rzeźbę i obrazy. Trzy dzieła utrzymane były w monochromatycznej kolorystyce, gdzie dominowały barwy: czerwona (*Las Vegas*), czerni (*Boga nie ma*) i biel (obraz Moskwy), a dwie posiadały nieco szerszą paletę barwną (*Witold Gombrowicz*, *AIDS*). Z wyjątkiem portretu stworzonego przez Moskwę dzieła są dużego formatu. Wszystkie poruszają trudną tematykę lub odwołują się do przykrych emocji, chociaż nie było to zamierzonym kryterium doboru dzieł. Były nim różnorodność technik, form, rozmiar i rozmieszczenie przestrzenne.

7.1 Charakterystyka odbiorców: wyniki testów i ankiet

W badaniach wzięło udział 26 osób, w tym 12 mężczyzn i 14 kobiet (Tab. 20). Rozkład próby według płci był więc równomierny, także w kolejnych kategoriach wieku.

	płeć	
wiek	Mężczyźni	Kobiety
20-29	3	2
30-39	3	4
40-49	0	2
50-59	5	4
60-69	1	2
	12	14

Tab. 20. Rozkład wieku i płci respondentów

Wyniki testów wykazały przeważnie niski poziom wiedzy o sztuce u niemal wszystkich odbiorców (22 os.); zaledwie cztery osoby osiągnęły poziom średni, a nikt nie zdobył wyższej punktacji. Dobór respondentów był odpowiedni do założeń badawczych – reprezentował przeciętnych odbiorców. Nieco wyższą i bardziej zróżnicowaną punktację osiągnęli w testach sprawdzających dyspozycję estetyczną, choć tu dominującym był wynik średni (Tab. 21). Jeśli ktoś osiągnął lepszy wynik w teście wiedzy o sztuce, to również miał więcej punktów w teście sprawdzającym jego dyspozycję estetyczną. Odwrotna sytuacja natomiast nie zachodziła. Wyższy poziom dyspozycji nie musi się wiązać z wyższym poziomem kompetencji artystycznej.

	liczba respondentów w kategorii		
	niski	średni	wysoki
poziom dyspozycji estetycznej	8	11	7
poziom kompetencji artystycznej	22	4	0

Tab. 21. Poziom dyspozycji estetycznej i kompetencji artystycznej

Wskaźnikiem uczestnictwa w kulturze była częstotliwość odwiedzania różnych instytucji. Wyniki ankiet wykazały niski poziom osiągnięty przez 13 osób i średni przez 12 (Tab. 22), stąd też lista instytucji ważnych dla miasta była dosyć skromna i znalazło się na niej dziewięć instytucji, a właściwie 12, uwzględniając wskazane przez respondentów dwie nieistniejące.

	liczba respondentów w kategorii		
	niski	średni	wysoki
poziom aktywności kulturalnej	13	12	0

Tab. 22. Poziom aktywności kulturalnej badanych

Wymieniono instytucje najbardziej znane, rozpoznawalne i współkonstrytuujące tożsamość miasta jak Muzeum Sztuki, ms², Pałac Poznańskiego czy Muzeum Włókiennictwa (Tab. 23).

instytucje ważne dla miasta		liczba odpowiedzi
1.	Muzeum Sztuki	3
2.	ms ²	1
3.	EC1	1
4.	Pałac Poznańskiego	1
5.	Muzeum Kinematografii	1
6.	Muzeum Włókiennictwa	1
7.	Szkoła Filmowa	1
8.	Festiwal światła	1
9.	Filharmonia	1
10.	Stare Kino	1

Tab. 23. Lista najważniejszych instytucji kultury wg. respondentów i liczba powtórzeń danej odpowiedzi

Tak jak i w Warszawie, oprócz zmierzenia ogólnego wskaźnika aktywności kulturalnej, wyodrębnione zostały dodatkowe zmienne, obrazujące stopień uczestnictwa w kulturze popularnej oraz w kulturze wysokiej. Także i tym razem poziom ogólnej aktywności kulturalnej respondentów okazał się zbieżny ze wskaźnikami aktywności w obszarze popkultury i kultury wysokiej (Tab. 24 – czerwone pętle na przekątnych w tabeli). Grupa osób wykazująca średni ogólny poziom uczestnictwa w kulturze w większości wykazywała jednocześnie średnią aktywność kulturalną zarówno w obszarze kultury wysokiej, jak i popkultury. Analogicznie, respondenci zaklasyfikowani do grupy osób o najniższym ogólnym poziomie aktywności kulturalnej charakteryzowali się najniższym poziomem uczestnictwa w kulturze wyższej i masowej. Nikt natomiast nie osiągnął punktacji, która zaklasyfikowałaby go do grupy o wyższej aktywności kulturalnej.

Mimo stosunkowo skromnej aktywności kulturalnej ponad połowa badanych potrafiła wymienić wystawy, które odwiedziła w ostatnim czasie (Tab. 25). Odbływały się one zarówno w Łodzi jak i na terenie całego kraju, a nawet wymieniono trzy wystawy zagraniczne: w Berlinie, Budapeszcie oraz Wiedniu; wpisały je osoby, które w teście wykazały się wyższym poziomem dyspozycji estetycznej. Ograniczone korzystanie z lokalnych instytucji kultury (drugiego układu kultury wg A. Kłoskowskiej) nie oznacza rezygnacji ze zwiedzania instytucji ponadlokalnych (czwartego układu kultury). Z zainteresowaniem wystaw zagranicznych łączy się opisany przez Bourdieu wakacyjny syndrom muzealny (Matuchniak-Mystkowska 2018:

47), gdzie wizyta w instytucji kultury jest sytuacją odświętną, a miejsce, do którego się przychodzi jest prestiżowe i w dodatku znajduje się w miejscu, w którym nie mieszka się na stałe. Jest to więc unikatowa okazja, aby je obejrzeć w czasie wolnym.

		liczba respondentów w kategorii		
		niski	średni	wysoki
poziom aktywności kulturalnej - popkultura	niski	69.2%	8.3%	0.0%
	średni	30.8%	58.3%	0.0%
	wysoki	0.0%	33.3%	0.0%
poziom aktywności kulturalnej - kultura wysoka	niski	91.7%	16.7%	0.0%
	średni	8.3%	75.0%	0.0%
	wysoki	0.0%	8.3%	0.0%

Tab. 24. Rozkład liczby łódzkich respondentów według poziomu aktywności wyznaczonego na podstawie wskaźnika ogólnego oraz wskaźników szczegółowych

	Na jakiej wystawie ostatnio byłeś/byłaś	liczba odpowiedzi
1.	na Wawelu	1
2.	wystawa Leonarda Da Vinci	1
3.	wystawy stałe i czasowe ms2	1
4.	Muzeum Miasta	1
5.	Pałac Herbsta	1
6.	wystawa w ASP	1
7.	Hydropolis we Wrocławiu	1
8.	zbiory I. Czartoryskiej w ms2	1
9.	Muzeum Sztuki w Toruniu	1
10.	galeria w Gdyni	1
11.	w. Beksińskiego w Kołobrzegu	1
12.	w. Abakanowicz w Krakowie	1
13.	Pergamon w Berlinie	1
14.	wystawa Fridy w Budapeszcie	1
15.	Mumok w Wiedniu	1

Tab. 25. Lista odwiedzanych wystaw i liczba powtórzeń danej odpowiedzi

W testach ponad połowa badanych potrafiła wymienić powyżej trzech nazwisk zagranicznych artystów, ale pełną listę (pięciu nazwisk) wskazała jedna piąta respondentów. Najczęściej wymieniano van Gogha (13 razy), Leonarda (12 razy), Moneta (10 razy) i Picasso (8 razy). Wypisano również nazwiska innych bardzo znanych autorów, działających na

przełomie XIX i XX wieku (Klimt, Cézanne, Degas, Klee), reprezentantów sztuki XX wieku (Dalí, Pollock, Banksy), a także kilku malarzy barokowych (Rembrandt, Rubens, Caravaggio). Łącznie wymieniono 30 malarzy wpisujących się w kanon historii sztuki (Tab. 43). Wypisanie polskich autorów okazało się nieco prostszym zadaniem. Zdecydowana większość potrafiła wymienić powyżej trzech nazwisk, chociaż pełną listę pięciu nazwisk wymieniła niewiele ponad połowa badanych i ostatecznie na liście rodzimych autorów znalazły się 22 nazwiska (Tab. 44). Najczęściej wymienianym był Jan Matejko (16 razy). Dziewięciokrotnie wymieniono również Kossaka, osiem razy Malczewskiego i siedem Beksieńskiego. Zdecydowana większość to autorzy tworzący w XIX oraz na przełomie XIX i XX wieku: Wyspiański, Boznańska, Chełmoński, Mehoffer, Gierymski (respondent nie podał imienia, co nie pozwala na identyfikację o którego z dwóch braci chodzi). Wśród autorów drugiej połowy XX wieku znaleźli się Opałka, Fangor oraz Natalia LL. Największą trudność sprawiło pytanie o współczesnych autorów. W tym wypadku ponad trzy piąte badanych nie potrafiło wskazać ani jednego nazwiska i tylko 6 osób wskazało pełną listę pięciu nazwisk. Łącznie wymieniono 18 twórców (Tab. 45), w tym dwie trzecie już nieżyjących: Beksieński, Duda-Gracz, Strzebiński, Hasior. Przejawem mniejszego zainteresowania sztuką jest też fakt, że równo połowa widzów nie miała swojego ulubionego autora i zazwyczaj w takim wypadku nie posiadała też ulubionego kierunku w sztuce. Spośród wymienionych autorów niemal połowa to twórcy polscy, ci sami, którzy zostali wymienieni przy okazji pytania o rodzimych autorów (Tab. 47). Wśród zagranicznych artystów należeli się znani malarze: Frida, Mucha, Bosch, a także rzeźbiarki Doris Salcedo, Magdalena Abakanowicz oraz architekt Frank Wright. Lista ulubionych kierunków w sztuce (min. impresjonizm, realizm) również wskazuje na preferencję sztuki tradycyjnej (Tab. 46).

Na podstawie powyższych odpowiedzi zauważyć można, że badana w Łodzi grupa to odbiorcy o ograniczonych praktykach artystycznych, o czym świadczy skromna aktywność kulturalna, niski poziom wiedzy o kulturze i niski poziom dyspozycji. Respondenci znali autorów należących do kanonu sztuki, choć większą wiedzę mieli w przypadku autorów z Polski. Wynik ten pokazuje, że posiadali wiedzę szkolną, zdobytą w procesie nauczania takich przedmiotów jak historia, wiedza o kulturze czy język polski. Z testów wynika, że badani uznawali awangardę konsekrowaną, zaś z rozmów poszerzających wiedzę o ich preferencjach można wnioskować, że respondenci nie śledzili trendów sztuki najnowszej i nie przepadali za sztuką współczesną, krytyczną czy konceptualną. Preferowali natomiast sztukę realizującą klasyczne ideały piękna. Jeśli uznawali eksperymenty formalne, wciąż jednak oczekiwali estetycznych rozwiązań twórczych.

Wypada jednak zaznaczyć refleksyjność badanych. Podczas rozmowy wyraźnie widoczny był proces myślowy respondentów, którzy werbalizowali swoje wątpliwości, zadawali sobie pytania i próbowali na nie odpowiedzieć, szukając właściwych rozwiązań. Jednocześnie badani zdawali sobie sprawę ze swoich ograniczonych możliwości analizowania dzieł sztuki. Nie wynikało to jedynie z niedoskonałej znajomości historii sztuki, ale także z braku kompetencji językowych w tym zakresie („Może jakbym częściej to oglądała, to bym zaczęła lepiej bym rozumiała. Bo tak to mam proste słowa, ja tak nie potrafię i niektórzy to by ujęli jakoś inaczej. No mnie się ogólnie podoba sztuka, ale nie jestem w niej tak obeznana” kobieta, 52 lata). Zazwyczaj odbiorca koncentruje się na oglądaniu dzieł, a nie na opowiadaniu o nich. Udzielenie wywiadu o sztuce było dla respondentów nowym doświadczeniem życiowym. Możliwe też, że badani dobrowolnie nie wybraliby się na wystawę, ale postawieni w zastanej sytuacji potrafili przekazać swoje podstawowe przemyślenia, które często nie były dalekie od pierwotnej intencji artysty. Niektórzy uczestnicy decydowali się obejrzeć pozostałą część wystawy. Może to oznaczać, że wbrew przekonaniom i utartym stereotypom o niedostępności, oferta muzeum sztuki nowoczesnej może być zaadresowana również do widzów o niskiej kompetencji artystycznej. Ograniczona frekwencja w muzeach wśród osób niezwiązanych profesjonalnie ze sztuką jest jednak nie tylko efektem niedoboru środków na promocję. Wynika również z niskiej jakości lub braku edukacji artystycznej, z braku styczności ze sztuką w życiu codziennym, niskim poziomem familiaryzacji ze sztuką i lękiem przed niezrozumieniem. Wizyta badanych stała się więc okazją do przełamania uprzedzeń i zapoznania się z najnowszą propozycją Muzeum Sztuki w Łodzi.

Sytuacja wywiadu może budzić pewną nieśmiałość i poczucie dyskomfortu u osób, które nie czują się w tym obszarze kompetentnie, tym bardziej, że doznania wizualne bywają trudne do zwerbalizowania, bo, jak już wcześniej wspomniano, wymagają przetłumaczenia na zupełnie inny kod językowy. Badaczka zapewniła respondentom poczucie bezpieczeństwa i swobody podczas rozmowy, wyjaśniając, że każda wypowiedź jest w pełni wartościowa i że wbrew tradycji szkolnej, nie ma jednej prawidłowej interpretacji, a każdy ma prawo do swoich przemyśleń. Ten sposób procedowania okazał się skuteczny, bo zebrano szczere i niewymuszane odpowiedzi – wiarygodne świadectwa odbioru. Nie wynika to jedynie z obserwacji badawczej, bo niektórzy widzowie otwarcie zgłaszali wątpliwości w interpretacji i niewiedzę. Warto zaznaczyć, że chociaż przykre jest dla odbiorcy wykazanie niekompetencji artystycznej, to dla niektórych nie było to wcale odczuwane jako degradujące. Tę kategorię widza można określić mianem „świadomego ignoranta”.

7.2 Recepcja sztuki – wnioski z wywiadów swobodnych

Wśród prezentowanych dzieł nie było żadnej kompozycji abstrakcyjnej. Ponieważ realizm przedstawienia jest istotny dla przeciętnego odbiorcy, analiza preikonograficzna nie sprawiła więc widzom problemów, bez wahania identyfikowali obiekty przedstawione na obrazie: statek, głośniki, zmarłą lub śpiącą kobietę. W wielu wypadkach w swobodny sposób przechodzono też do analizy ikonograficznej dotyczącej znaczeń kulturowych. Badani z łatwością rozpoznali postać Matki Boskiej czy Kaczora Donalda. Dużo trudniejsza natomiast okazała się interpretacja ikonologii dzieła, stąd też często ich interpretacja była niepełna. Nie jest to jednak szczególnie zadziwiające, ponieważ umie jej dokonać jedynie odbiorca kompetentny i znawca sztuki. Trudności w interpretacji semantycznej prowadziły czasem widzów do konkluzji, że nie potrafią w sposób jednoznaczny zinterpretować danego dzieła, a sztuka współczesna jest trudna do zdefiniowania. Większość omawianych prac powodowała u widzów dysonans, co wywoływało najczęściej niechęć i dezorientację. Na zaistniały dyskomfort widz reagował ironią, obojętnością lub nawet zupełnym odrzuceniem dzieła. Jednocześnie odbiorcy stosowali różne strategie odkrywania intencji autora, które zostały obszerniej przedstawione na początku rozdziału części empirycznej: ignorowanie elementów preikonograficznych, zmiana ramy interpretacyjnej dzieła, tworzenie własnej ikonologii, podążanie za sugestią krytyka, skupienie na estetyce, skupienie na formie, skupienie na jakości, skupienie na warstwie emocjonalnej, odbiór życiowy, łańcuch przedmiotowy, negacja statusu dzieła, swobodna interpretacja, świadomy ignorant, nadanie akcji, podejście analityczne, podejście summaryczne. Odbiorcy często łączyli powyższe strategie, tworząc różnorodne kombinacje w zależności od umiejętności i możliwości werbalnych. Nie oznacza to jednak, że drogi te są zupełnie błędne. Zgodnie z podejściem hermeneutycznym w duchu Gadamera, należy zakładać, że widz nie musi szukać sensu nadanego arbitralnie przez twórcę lub przez krytyka jako jedyne właściwe, ale może go samodzielnie stworzyć. Jego odbiór będzie równie uprawniony, co dogłębna analiza dokonana przez znawcę lub krytyka sztuki. Nawet jeśli zaklasyfikować badanych jako kulturowych ignorantów, którzy nie znają referencji ani historii sztuki i posiadają raczej ubogie *a priori* estetyczne, należy podkreślić, że oni także potrafią czerpać ze sztuki i doświadczać przeżyć estetycznych. Ich odbiór jest autoteliczny, ponieważ nie sugerują się aspektami zewnętrznymi, prestiżowymi czy ekonomicznymi („Nie znam się na sztuce. Mogę powiedzieć co mi się podoba, co bym chciała ewentualnie kupić, by u mnie to wisiało, ale nic poza tym. czy to ma jakąś wartość artystyczną czy finansową” mężczyzna, 59 lat). Mimo braku zrozumienia pewnych treści, odbierali sztukę w sposób intuicyjny i

emocjonalny, który jednocześnie nie prowadził do nadinterpretacji. I choć badani miewali czasem trudności w wyrażaniu przeżywanych emocji, sfera uczuciowa w wyraźny sposób zaznaczała się w świadectwach odbioru. Odnosiła się zarówno do świata przedstawionego w dziele, jak i do jakości dzieła oraz emocji przeżywanych przez samego widza. Elementy groteski na obrazie Włodzimierza Pawlaka *Witold Gombrowicz* budziły rozbawienie i niepokój. Forma instalacji *Boga nie ma* przytłaczała swoją zakurzoną, monumentalną bryłą i dominującym czarnym kolorem. Z kolei przedstawienie smutnej kobiety na portrecie Moskwy wywoływały zadumę i przygnębienie. Niektóre elementy obrazów budziły nacechowane emocjonalnie wspomnienia; w przypadku statku z obrazu *Witold Gombrowicz* czy Kaczora Donalda, namalowanego przez Radziszewskiego, życiowe doświadczenia tworzyły kontekst interpretacyjny. Natomiast żaden z badanych nie odwoływał się do artysty, chociaż wszyscy mieli świadomość istnienia jego intencji i emocji, to jednak nie decydowali się na odgadywanie ich. Nie mając do nich dostępu, nie zaburzali porządku epistemologicznego i ontologicznego, wykorzystywali zaś swoją wiedzę, doświadczenie życiowe i kulturowe. Ostatecznie więc to dzieło, a nie autor stanowił centrum ich zainteresowania. Jedynym przejawem nakierowania myśli na twórcę było zadawane na głos pytania: „co autor miał na myśli”. Oznaczałoby to, że odbiorca potoczny nie skupia się na procesie twórczym, co raczej na jego efekcie oraz wpływie, jaki na widza wywiera. Impresja dzieła jest więc dla niego ważniejsza niż ekspresja. Ponadto omawiając dzieła, widzowie sporadycznie odnosili się do świata sztuki: *Las Vegas* wywołał skojarzenia ze sztuką sakralną, zaś *AIDS* nawiązywała do kultury masowej, *pop artu* i *street artu*. Czasami nawiązania te wynikały bardziej z komentarza kuratora, który w opisie przedstawiał ikonologię dzieła. Natomiast uniwersum życia było dominującą referencją, co wynikało bezpośrednio z tematu dzieła (materializm świata, choroba, śmierć, podróże), wykorzystania w instalacji przedmiotu codziennego użytku (głośniki), dostrzeżenia aspektów fizycznych pracy (kurz) lub odniesienia się do emocji, skojarzeń i doświadczeń życiowych. Ramy odniesień oraz kategorie tematyczne, do których się odnoszono prezentuje poniższa tabela (Tab. 26).

Istotny wniosek niesie również analiza najczęściej pozytywnie ocenianej pracy – *Las Vegas*. Instalacja wykorzystuje ikonografię religijną i odwołuje się do zagadnień związanych z wiarą i Kościołem. Wypowiedzi respondentów wyraźnie dowodzą, że postawy światopoglądowe wpływają na odbiór i interpretację sztuki, zwłaszcza poruszającej kwestie religii. W zależności od poziomu religijności badani zwracali uwagę na inne elementy dzieła i odwoływali się do zupełnie odmiennych problemów społecznych. Podczas gdy osoby niewierzące widziały w pracy krytykę instytucji Kościoła, osoby deklarujące się jako wierzące

nie doszukiwały się wrogiej postawy wobec świętości, a raczej dostrzegały krytykę świata, który odchodzi od sfery sacrum. Wydaje się to dla nich znacznie bliższe niż stawianie zarzutów wobec kluczowych dla nich wartości moralnych. Jeśli zachodziły podejrzenia, że intencje artysty mogły być sprzeczne ze światopoglądem, napięcie było zniwelowane przez interpretację zgodną z własnymi preferencjami.

rodzaj odbioru	kategorie tematyczne			
ARTYSTYCZNY	autor	twórczość	świat sztuki	
	-	-	Las Vegas bez tytułu	
KULTUROWY	antropologiczny	historyczny	polityczny	popkulturowy
	-	-	Las Vegas W. Gombrowicz	AIDS
ŻYCIOWY	własne doświadczenie		rzeczywistość społeczna	
	Boga nie ma AIDS		Las Vegas Witold Gombrowicz Boga nie ma Bez tytułu AIDS	

Tab. 26. Rodzaj odbioru sztuki odnoszący się do poszczególnych dziełach. Najczęściej występujący był odbiór życiowy. W drugiej kolejności zauważalny jest odbiór kulturowy, zaś odbiór artystyczny występował sporadycznie i donosił się do sztuki sakralnej

7.3 Preferencje estetyczne odbiorców

Badani potrafili wskazać swoje preferowane i najmniej lubiane dzieła, choć uzasadnienie ich i dokładny opis okazał się problematyczny. Na dodatnią ocenę estetyczną miały z reguły wpływ pozytywne doświadczenia emocjonalne. Sprzężenie to widoczne było w przypadku kolorystyki dzieł. Łagodne lub wielobarwne kompozycje wywoływały pozytywne doznania. Barwa generalnie okazała się istotnym elementem formalnym oddziałującym na widza. Niemal we wszystkich omawianych pracach (*Las Vegas*, *Boga nie ma*, *AIDS*, portret namalowany przez Magdalenę Moskwę) zaobserwowano wyraźną reakcję na kolor. Na opinię o dziele miały też czasem wpływ skojarzenia i odniesienia do własnego życia (Kaczor Donald, statek). W obu przypadkach widzowie pozytywnie wartościowali te przedstawienia. Dodatkowym ułatwieniem w procesie interpretacji okazuje się przedstawienie figuratywne. Obraz wielkiego statku nie budzi wątpliwości na poziomie preikonograficznym, a więc nie wywołuje dysonansu poznawczego. Istotna okazała się również staranność wykonania, doceniana chociażby w *Las Vegas* czy w obrazie Magdaleny Moskwy. Estetyczna realizacja i

niezwykła drobiazgowość portretu imponowały widzom. Odbiorcy potrafili więc docenić cechy formalne dzieła, nawet jeśli nie prowadziło to do jego pełnego zrozumienia. Problemy interpretacyjne nie zawsze więc prowadziły do negatywnej oceny dzieła, wbrew założeniom Ortegi y Gasseta.

Z drugiej jednak strony jakości formalne nie zawsze dominowały nad warstwą semantyczną dzieła. Pracę Włodzimierza Pawlaka połowa widzów oceniła jako „ładną”, ale nie przedstawiającą żadnych głębszych wartościowych idei, stąd też ostatecznie obraz uznano za nieciekawą. Z kolei w obrazie *AIDS* widzowie dostrzegali barwną i radosną kompozycję, jednak połączenie niektórych elementów wywoływało dysonans poznawczy, z którym widz nie potrafił sobie poradzić i który budził w nim sprzeciw i niechęć. Ponadto analizowanym dziełom zarzucano nieestetyczną, niezrozumiałą formę (*Boga nie ma*); poruszanie tematów nadmiernie eksploatowanych w dyskursie publicznym (*Las Vegas*), naruszanie świętości i ambiwalentne balansowanie na granicy kontrowersji (*Las Vegas*), trywializowanie tematu (*AIDS*), konieczność znajomości kontekstu (*Witold Gombrowicz*) oraz zbyt klasyczną formę przedstawienia (*Witold Gombrowicz*). Obraz Pawlaka podobał się pod względem estetycznym i nie budził kontrowersji. Ponieważ był raczej zrozumiały, często jego ocena była pozytywna. Jednak część badanych uznało, że dzieło nie stymuluje do refleksji ikonologicznej i uznawane było za nieciekawą.

W przypadku *Las Vegas* i *Boga nie ma* – dzieł odnoszących się do kwestii religijnych, pojawiły się odmienne oceny, pokazując tym samym wielowymiarowość doświadczania sztuki. W obu przypadkach walor estetyczny łączył się z treściami o charakterze etycznym, co sprawiało, że dzieło mogło być akceptowane bądź też nie. Instalacja Rumasa przedstawia znaną, choć ukazaną niekonwencjonalnie postać sakralną, ale tytuł pracy odnosi się do sfery profanum. Z kolei instalacja Smoleńskiego, stworzona z przedmiotów codziennego użytku, na poziomie preikonografii i ikonografii nie ma charakteru religijnego, natomiast tytuł nawiązuje do sfery sacrum. Niemniej jednak, mimo spójności ikonologicznej, widz nie radzi sobie z połączeniem tych dwóch sfer, więc rezygnuje z poszukiwań ikonologicznych i ostatecznie koncentruje się na dziele.

7.4 Komentarz kuratorski

Wprawdzie Marcin Czerwiński pisał o „samotności sztuki” (Czerwiński 1978), ale tym przewrotnym tytułem zwracał uwagę na przedmioty, zjawiska, sytuacje, towarzyszące dziełom sztuki. Dzieło w galerii muzealnej nie jest samotne. Powyższe analizy koncentrowały się na procesie recepcji dzieła wizualnego. Socjolog badający recepcję zwraca uwagę na inne

elementy towarzyszące dziełu, mające wyraźny wpływ na proces interpretacyjny: tytuł, tabliczkę informacyjną z komentarzem kuratora i otoczenie dzieła (okole fizyczne).

W pierwszej kolejności istotny okazywał się tytuł nadawany przez autora. Tytuł semantyczny był dla widza optymalny, bo stanowił komentarz twórcy, stanowiący spójny element dzieła (*Witold Gombrowicz*). W przypadku, gdy tytuł tworzył u widza dysonans (*Boga nie ma*), metodą eliminacji zostawał on zignorowany. To, co odbiorca postrzega jest ważniejsze – podczas interpretacji dokonuje selekcji pola poznawczego, odnosząc się wyłącznie do swoich spostrzeżeń. Rzadko były podejmowane próby połączenia sfery wizualnej i nieprzystającego tytułu. Z kolei całkowity brak tytułu (jak w przypadku obrazu Moskwy) doskwierał widzom i utrudniał zrozumienie.

Drugim rodzajem komentarza są zawieszane obok dzieł pisane przez kuratora tabliczki informacyjne. Opisy pełnią funkcję informacyjną i eksplanacyjną: „(...) ja z tymi opisami potrafię odebrać tę sztukę, co autor miał na myśli. Ale sama nie potrafiłabym powiedzieć co to jest” (kobieta, 59 lat). Tekst okazał się na tyle sterujący, że widz nie potrafił poszerzyć swojej wypowiedzi samodzielnie lub robił to w niewielkim stopniu. Siłę oddziaływania można zauważyć analizując dokładniej wypowiedzi badanych, wykorzystujących te same słowa i zwroty przeczytane wcześniej na tablicach. Widz nie zawsze był tego świadomy, ale z reguły cechowało go nastawienie szkolne – potrzebował, aby go nakierować. Można nawet założyć, że nie tyle krytyk sterował odbiorem, co raczej odbiorca w pełni świadomie dawał się sobą sterować i nie zostawiał sobie przestrzeni na samodzielne poszukiwania znaczeń („Wracając do Twojego pytania czy ja podążam za autorem czy idę za swoim. No nie, nie mogę iść za swoim. Mnie się coś tam wydawało, ale jak czytam to, co ten autor powiedział, to próbuję zrozumieć czy ja bym to też tak odebrała” kobieta, 47 lat).

Poziom zainteresowania rozwieszonymi informacjami został również zweryfikowany dzięki „nagraniom z okularów”. Z reguły badani zapoznawali się z tekstem, choć ostatecznie jedna czwarta widzów nie zwracała uwagi na tabliczki, mimo że wcześniej poinstruowano ich, że mają do tego prawo. Najczęściej pojawiał się schemat spojrzenia na dzieło, przeczytania tabliczki i ponownego skierowania wzroku na eksponat w celu konfrontacji z tekstem. Oznacza to, że odbiorcy woleli najpierw samodzielnie zapoznać się z pracą, a dopiero potem porównać swoje sądy. Nigdy nie zdarzyło się, żeby widz najpierw sprawdzał informację, a dopiero potem oglądał dzieło. Średnio spędzano 24 sekundy na jeden opis. Poświęcony czas jest wyraźnie zależny od jego długości. Dlatego najdłużej czytano komentarz do pracy *AIDS*, a najszybciej do *Las Vegas*. Wyjątkiem okazał się opis do obrazu Magdaleny Moskwy. Chociaż jest równie

krótki, to paradoksalnie poświęcano mu dużo więcej czasu. Wynika to z tego, że powieszono obok dwa teksty, dotyczące dwóch różnych obrazów malarki. Okazało się to mylące, bo dodatkowo czytano podpis, nie odnoszący się do pracy wskazanej przez badaczkę. Stąd też badani kilkakrotnie (dwa, trzy razy) wracali wzrokiem z obrazu na tabliczkę, poświęcali jej dużo czasu (aż 25 sekund na cztery krótkie zdania), co było dość nietypową praktyką. Intensywność spojrzeń widoczna jest na mapie cieplnej (il. 45). Nagrania wykazały, że odpowiednie umiejscowienie tabliczki może być kluczowe dla wizytujących muzeum. W przypadku pracy Roberta Rumasa informacja z kolei była zbyt schowana i oddalona względem dzieła, przez co niespełna połowa badanych zapoznała się z jej treścią. Ponieważ tabliczka informacyjna odgrywa ważną rolę w procesie odbioru dzieła, jej widoczność jest w kontekście czytelności wystawy niezwykle istotna.

7.5 Okole fizyczne

Oprócz tabliczek badani w sposób naturalny spoglądali na inne dzieła, przechodząc do kolejnych części sali. W swoich wypowiedziach skupieni byli jednak wyłącznie na dziełach wskazanych do badania i nie odnosili się do znajdujących się w ich sąsiedztwie innych prac. Nikt też nie nawiązywał do całości wystawy. W wypowiedziach pojawiała się jednak logika zwiedzania i ciąg interpretacyjny złożony z doświadczeń dotyczących kolejnych obejrzanych prac. Z każdym następnym artefaktem odbiorca zyskiwał kompetencje, dzięki którym mógł dokonywać pewnych porównań. Tego typu zabiegi były tym łatwiejsze, że wywiad prowadzony był ze wsparciem urządzenia mobilnego, na którym badany mógł sobie wyświetlić każdą obejrzaną wcześniej pracę osobno, ale również zobaczyć wszystkie razem zestawione na ekranie. Z takiej możliwości skorzystali wszyscy badani, co potwierdza użyteczność zaproponowanego narzędzia.

Czasami badani odnosili się do okola prywatnego, wyrażając chęć posiadania dzieła w przestrzeni domowej. Deklaracja ta oznacza jego pełną akceptację dzieła („to bym mogła sobie w domu powiesić” kobieta, 28 lat), z kolei wypowiedź: „to się do mieszkania nie nadaje” wykazuje brak funkcji estetycznej w omawianej pracy. Na początku sprawdzano, która z omawianych prac byłaby na tyle akceptowalna estetycznie, że zostałaby wybrana do domu przez badanych. Z czasem jednak okazało się, że pytanie to nie ma w tym wypadku sensu. Respondenci zwracali uwagę, że sztuka współczesna nie jest atrakcyjna wizualnie. Nadaje się przede wszystkim na wystawę, a nie do zacisza domowego, w którym funkcje dekoracyjne ściśle wiążą się z estetycznymi. Ostatecznie zrezygnowano więc z zadawania tego pytania.

7.6 Wyniki pomiarów okulograficznych

Pomiary *eye-trackingowe* pozwoliły na dokładne zmierzenie procesu percepcji dzieł. Ze względu na duże zróżnicowanie czasów oglądania eksponatów (od 11 sekund do 2 minut i 49 sekund) obliczona została jego mediana, która wyniosła 1 minutę (średnia=1'12"). Najmniej czasu – zaledwie 11 sekund poświęciła jedna z respondentek na obraz Magdaleny Moskwy, ale i na pozostałe prace patrzyła około 17 sekund. Łącznie obejrzenie wszystkich dzieł zajęło jej niespełna półtorej minuty. Jej brak zainteresowania wypowiedziany był również w trakcie wywiadu. Kobieta uznała wizytę w muzeach za bezsensowną czynność, tym samym reprezentowała grupę nie aspirującą do bycia odbiorcą sztuk plastycznych („Nic mi to nie wnosi. Nic się z tego nie nauczyłam. Szkoda mi czasu by się przejść i zobaczyć np. taką rzeźbę” kobieta, 36 lat). Najdłuższy z kolei czas przypadający na jedną pracę wyniósł 2 minuty 49 sekund, a respondent ten na każde dzieło poświęcił ponad dwie minuty. Powyższe obliczenia wskazywałyoby na uwarunkowanie podmiotowe tego parametru. To bardziej indywidualne preferencje widza, a nie cechy dzieła decydowały jak długo na nie patrzono. Nie miały też na to wpływ płeć, wiedza czy poziom dyspozycji estetycznej.

Mediana czasu wszystkich badanych przeznaczona na poszczególne prace była z kolei dość zbliżona (Tab. 27), choć praca najmniej preferowana (*Boga nie ma*) oglądana była najkrócej – mediana to 58 sekund. Nieco więcej czasu przeznaczano jedynie na instalację *Las Vegas*. Trudno jest jednak stwierdzić, czy wynika to z pozytywnej oceny estetycznej dzieła czy jego przestrzennej formy. Był to jedyny eksponat dający możliwość przejścia dookoła i „obeszło” go trzy czwarte badanych, co oczywiście zajmuje więcej czasu niż spojrzenie na wiszący na ścianie obraz. Oznacza to więc, że aspekt przestrzenny dzieła: jego rodzaj, wielkość i sposób ekspozycji, a który w rozumieniu Ingardena nazwać można sytuacyjnym, wpływa na czas, jaki poświęca się dziełom. Pozostałe prace mogły być obejrzone tylko frontalnie. Badanym wyznaczono punkt, z którego przyglądano się dziełom, ale w zależności od potrzeb, zbliżano się lub oddalano od nich. W niespełna połowie przypadków zdecydowano się podejść bliżej do dzieł. Najczęściej analizowano w ten sposób portret autorstwa Magdaleny Moskwy, aby dokładniej przestudiować centralną część obrazu. Najrzadziej oglądano z bliska *AIDS Radziszewskiego*. Ze względu na duży format i elementy kompozycji (litery i postać Donalda) spojrzenie na całość z pewnej odległości było wystarczające dla większości widzów.

Las Vegas	Witold Gombrowicz	<i>Boga nie ma</i>	bez tytułu	AIDS
00:01:17	00:01:13	00:00:58	00:00:59	00:01:00

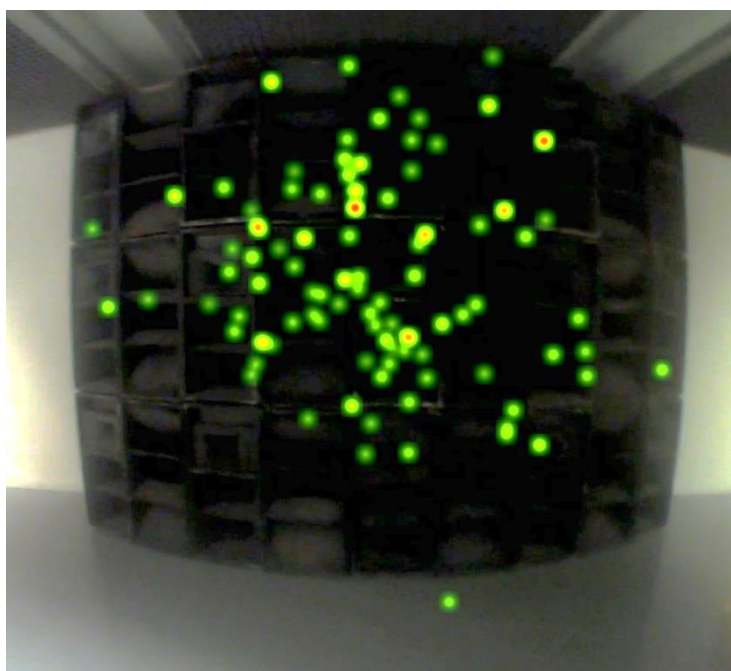
Tab. 27. Mediana czasu oglądania poszczególnych dzieł

7.6.1 Obszary zainteresowań

Jak wspomniano wcześniej, twarz człowieka jest prawdopodobnie najsilniejszym bodźcem wzrokowym, który „koncentruje na sobie uwagę w stopniu nieporównywalnie większym niż jakikolwiek inny element sceny wizualnej” (Francuz 2013). Zjawisko to opisał Guy Thomas Buswell już w latach 30. XX wieku, nazywając je głównymi obszarami zainteresowania (*principal centers of interest*). Badania zrealizowane w Łodzi potwierdzają powyższe spostrzeżenia. W *Las Vegas* spojrzenie padało w pierwszej kolejności na twarz Madonny, następnie wraz z opadającymi monetami na wysunięte dłonie. Dopiero potem badani kierowali spojrzenia na pozostałe elementy instalacji. W przypadku portretu zmarłej kobiety autorstwa Magdaleny Moskwy obszarami największego zainteresowania oprócz twarzy był także punkt centralny (il. 45), który komentowano również podczas wywiadów („Ta twarz przykuła moją uwagę, dlatego, że zastanawiam się jakiej narodowości mogłaby być ta kobieta i jeszcze [...] ta oryginalna instalacja w środku, która też daje do myślenia i jest tak fajnie zrobiona” kobieta, 32 lata). W swoich wypowiedziach badani również wiele czasu poświęcali na zatopione w klatce piersiowej elementy, wyraźnie intrygujące widzów poznawczo. Podobne wnioski można wyciągnąć z sieci spojrzeń, wykazujących wyraźne zagęszczenie wokół wspomnianych wyżej elementów. W porównaniu z dolną partą obrazu, górna część była analizowana wzrokiem znacznie częściej, a do obszaru za szybką średnio powracano wzrokiem aż 11 razy (il. 49). Wielkoformatowe dzieła bez wyraźnych akcentów kompozycyjnych nie generowały klastrów fiksacji. Dlatego w pozostałych pracach: *Boga nie ma*, *Witold Gombrowicz* oraz *AIDS* uwaga uczestników była rozproszona na całej powierzchni dzieła (il. 50). Niemniej jednak, w przypadku dwóch ostatnich prac zauważono pewne tendencje kierunków wzroku wspólne dla wszystkich badanych. Na obrazie Włodzimierza Pawlaka największą uwagę skupiała górna część statku, czyli obszar, gdzie znajduje się najwięcej drobnych elementów (nadbudowa na pokładzie, okna, czerwone plamki). Sakady wyraźnie obrysowują też kształt statku (il. 42), co wynika z faktu, że wykrycie linii granicznych widzianych rzeczy jest podstawowym procesem percepcyjnym umożliwiającym rozróżnianie



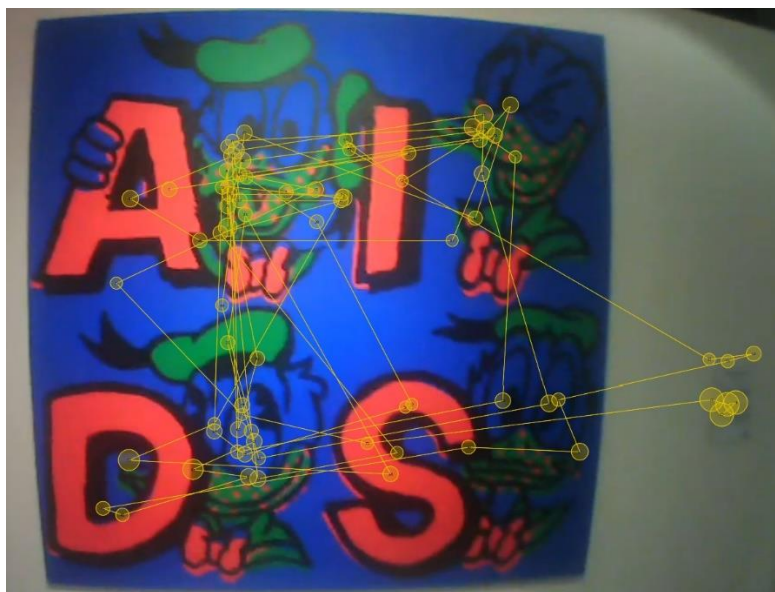
il. 49. Siatka spojrzeń na obraz Magdaleny Moskwy, źródło: opracowanie własne



il. 50. Mapa cieplna ilustrująca wzrok badanych rozporoszony na pracy Boga nie ma Konrada Smoleńskiego, źródło: opracowanie własne

obiektów. Zagęszczony obszar spojrzeń (AOI) znajduje się również w okolicach tabliczki, która okazała się istotna dla większości respondentów („Gdybym nie przeczytała, to bym nie wiedziała o co chodzi, nie zrozumiałabym tak z domysłu” kobieta, 59 lat). Na obrazie Radziszewskiego *AIDS* wzrok z kolei kierowany był na cztery litery i twarze Donalda, przez co sakady tworzą kwadrat i dodatkowo obejmują tabliczkę (il. 51). Obszar centralny obrazu był zatem omijany. W wyniku rozmieszczenia elementów nie pojawił się też jeden centralny element kompozycyjny, a powstały cztery obszary zajmujące poszczególne pola kwadratu. Co ciekawe, powroty na obszar każdej litery, średni czas spojrzeń na nie, a także liczba sakad,

fiksacji i ich średni czas trwania spada z każdą następującą po sobie literą, gdzie „A” oglądane była najdłużej i z największą uwagą, zaś „S” poświęcono najmniej uwagi (Tab. 28). Można podejrzewać, że wynika to z kierunku pisania – od lewej do prawej i od góry do dołu, który wpływa na praktykę percepcyjną obrazów wizualnych (Brinkmann i in. 2022). Ponieważ elementy składowe obrazu mają ten sam schemat: litera i twarz Donalda, widz zapoznawał się z pierwszym obszarem, a następne nie wymagały już takiej uwagi, ponieważ były to tego samego rodzaju bodźce.



il. 51. Siatka spojrzeń na obraz AIDS Karola Radziszewskiego

AOI metrics	A	I	D	S
Gaze based metrics				
Respondent count	26	26	26	26
Revisit count	18.4	16.4	12.4	11
Dwell time (ms)	14410	10798	8337.1	5987
Fixation based metrics				
Revisit count	11.2	10.2	7.2	6.3
Fixation count	35	28.4	20.1	15.3
Dwell time (ms)	7057.9	5743.4	3594.7	2703
Dwell time (%)	9.2	7.9	4.9	4
Saccade based metrics				
Saccade count	52.4	37.7	32.5	21.2

Tab. 28. Parametry spojrzeń na litery A, I, D, S, źródło: pracowanie własne

7.6.2 Wnioski z badań okulograficznych

Ponieważ poziom wiedzy o sztuce był stosunkowo niski u wszystkich badanych, utworzenie dychotomicznych grup w tym wypadku nie było możliwe. Powyższe ograniczenie

może być inspiracją do przeprowadzenia dalszych pomiarów wśród respondentów o zróżnicowanych kompetencjach artystycznych w obrębie jednej kolekcji sztuki. W ten sposób będzie można porównać siatki spojrzeń i mapy cieplne różnorodnej widowni oglądającej te same dzieła. Natomiast w przypadku powyższych badań istotną zmienną dla percepcji dzieła okazał się poziom dyspozycji estetycznej. Odbiorcy o niskim poziomie wrażliwości estetycznej czytali tabliczki częściej, poświęcali im więcej czasu i z większym zagęszczeniem punktów fiksacji, co oznacza, że zapoznawali się z tekstem kuratorskim z większą dokładnością. Posiłkując się podpisami, częściej oglądali też detale, które zostały opisane w tekstach kuratorskich. Osoby cechujące się wyższym poziomem dyspozycji estetycznej więcej czasu poświęcały z kolei na oglądanie samego dzieła. Ich spojrzenie w tym obszarze cechuje większa liczba fiksacji. Były też bardziej skłonne do powrotów wzroku (*revisit*) na dzieła, tabliczki i detale. Osoby te głównie skupiały się zatem na ekspozycji, będącym źródłem informacji o dziele, a komentarz kuratora miał dla nich charakter uzupełniający, ale nie pierwszorzędny, co jednocześnie nie oznacza, że nie korzystały z zawieszonych opisów. W zależności więc od umiejętności niektórzy wyraźnie wspierali się tekstem, by uzupełnić wiedzę i zniwelować poczucie niepewności wywołane perspektywą wywiadu z badaczką. Badani nie mieli też doświadczenia w przekładaniu kodu piktorialnego na werbalny. Tekst więc pełnił nie tylko funkcje informacyjną, ale dostarczał również terminów niezbędnych do przekazania świadectwa odbioru dzieła.

Biorąc z kolei pod uwagę płeć, mapy cieplne nie wykazują różnic, jednak analiza AOI pozwala stwierdzić, że kobiety nieco częściej czytały tabliczki, a w konsekwencji częściej wracały wzrokiem (*revisit*) z tabliczki na dzieło. Ponadto średni czas spojrzenia (*gaze dwell time*) i liczba fiksacji (*fixation count*) na tabliczce są u kobiet większe niż u mężczyzn, co może oznaczać szczególną uwagę skierowaną na ten obszar. Większe zainteresowanie opisem kuratorskim może się wiązać z faktem, że kobiety mają bardziej rozwinięte zdolności językowe, więc funkcje poznawcze opierają się na słowie pisanym i mówionym (Herman-Jedlińska 1999).

Podobnie jak w przypadku pomiarów warszawskich widzów, dane z Łodzi również istotnie uzupełniły informacje na temat sposobu obcowania z dziełem. Czas oglądania dzieł okazał się niezależny od płci czy znajomości sztuki, ale postawa estetyczna respondentów wpływa na czas poświęcony na tekst kuratorski. Mapy cieplne potwierdziły z kolei niepodważalną siłę bodźca, jaką tworzy przedstawienie ludzkiej twarzy. Zaś sieci spojrzeń pozwoliły prześledzić tendencje kierunku wzroku, które zauważalne są zwłaszcza na wielkoformatowych dziełach (*Witold Gombrowicz, AIDS*).

Jednocześnie nagrania wykazały, że źle rozmieszczone dane o obrazach nie pełnią funkcji informacyjnej nie dlatego, że są niezrozumiałe, ale dlatego, że są niedostrzegalne i bywają pomijane, więc wymagają od zwiedzających inicjatywy i chęci odnalezienia ich samodzielnie (*Las Vegas, Boga nie ma, bez tytułu*).

VI Podsumowanie

1. Charakterystyka badanych odbiorców

W badaniach recepcji sztuki współczesnej łącznie wzięło udział 61 osób. Do przeprowadzenia pomiarów w obu instytucjach sztuki współczesnej wybrano łącznie 11 dzieł, co daje ogółem 61 wywiadów, 122 testów i 340 pomiarów biometrycznych (210 w Warszawie i 130 w Łodzi). Wśród publiczności warszawskiej wyniki ankiet wykazywały przeważnie średni poziom udziału w kulturze. Badani wymienili obszerną listę instytucji kultury, nie tylko związanych ze sztukami plastycznymi, ale także zajmujących się szerzej rozumianą sztuką alternatywną (awangardowe teatry, kina studyjne). Z kolei respondenci z Łodzi zaklasyfikowali się po równo do grup o niskim i średnim poziomie aktywności kulturalnej (Tab. 29). Lista wskazanych przez nich instytucji była dwa razy krótsza niż w Warszawie. Warto oczywiście zaznaczyć, że kapitał kulturalny Łodzi jest skromniejszy, niemniej jednak wymienione instytucje nie pokrywały się z pełną ofertą kulturalną tego miasta.

miasto	poziom aktywności kulturalnej			ogółem os.
	niski	średni	wysoki	
Warszawa	3	24	8	35
Łódź	13	12	0	26

Tab. 29. Poziom aktywności kulturalnej z podziałem na miejsce badań

W obu miastach analiza uczestnictwa w kulturze wykazała zbieżność poziomu ogólnej aktywności kulturalnej ze wskaźnikami odnoszącymi się do aktywności w obszarze popkultury i kultury wysokiej (Tab. 30). Oznacza to, że im większa jest aktywność odbiorcy w ogóle, tym większa jest ona również w obrębie popkultury oraz kultury wysokiej. W przypadku respondentów z Warszawy ich aktywność była nieco większa w wydarzeniach popkultury, do których zaliczono koncerty, festiwale, imprezy plenerowe, kino oraz inne ośrodki, takie jak np. domy kultury. Z kolei wśród badanych w Łodzi nikt nie zaklasyfikował się do wysokoaktywnych uczestników kultury w ogóle. Nie oznacza to jednak, że ich aktywność była zupełnie ograniczona; zarówno w obszarze popkultury, jak i kultury wysokiej ich aktywność była na średnim poziomie. Pluralizm postaw nie powinien jednak dziwić, ponieważ badacze już od dłuższego czasu wskazują na niekoherencję w nastawieniach odbiorczych. Wielość porządków estetycznych i jednostkowych postaw wykraczają poza dychotomię oglądu „czystego” i „skażonego interesownością” (patrz: Bourdieu). Wielowymiarowość praktyk kulturalnych ilustruje pojęcie *bricolage* – „praktyki tworzenia czegoś (majsterkowania) z tego, co jest pod ręką (...). W odniesieniu do kultury, *bricolage* oznacza kompilowanie różnych

(nawet niewspółmiernych) »rejestrów« i zasad estetycznych w jednym profilu kulturowym (zespołe praktyk, gustów wiedzy, które klasyfikują i są klasyfikowane)” (Cebula 2018 :123). W konsekwencji pojawiają się kombinacje określane jako wszystkożerność kulturowa (omniworyzm, homogenizacja subiektywna).

WARSZAWA		liczba respondentów w kategorii		
		niski	średni	wysoki
poziom aktywności kulturalnej - popkultura	niski	33	0	0
	średni	66	75	25
	wysoki	0	25	75
poziom aktywności kulturalnej - kultura wysoka	niski	100	4	0
	średni	0	88	50
	wysoki	0	8	50

ŁÓDŹ		liczba respondentów w kategorii		
		niski	średni	wysoki
poziom aktywności kulturalnej - popkultura	niski	69	8	0
	średni	31	59	0
	wysoki	0	33	0
poziom aktywności kulturalnej - kultura wysoka	niski	92	17	0
	średni	8	75	0
	wysoki	0	8	0

Tab. 30. Rozkład liczby respondentów w poszczególnych miastach według poziomu aktywności kulturalnej wyznaczonego na podstawie wskaźnika ogólnego oraz wskaźników szczegółowych

Badani w Łodzi osiągnęli nieco niższą punktację w testach wykazujących ich średni poziom dyspozycji estetycznej (Tab. 31), a także niski poziom wiedzy o sztuce (Tab. 32). W kwestionariuszu wymienili przede wszystkim malarzy tworzących kanon sztuki XIX i XX wieku, co oznacza, że nie śledzą najnowszych tendencji w sztuce, a ich wiedza jest oparta przede wszystkim na edukacji szkolnej. Z kolei lista nazwisk podana w Warszawie była dłuższa i bardziej zróżnicowana; podano dwa razy więcej autorów z różnych epok, kierunków, a także reprezentantów sztuki najnowszej, wykorzystujących nowoczesne techniki artystyczne (Tab. 33).

miasto	poziom dyspozycji estetycznej			ogółem os.
	niski	średni	wysoki	
Warszawa	6	13	16	35
Łódź	8	11	7	26

Tab. 31. Poziom dyspozycji estetycznej badanych w Warszawie i Łodzi

miasto	poziom kompetencji artystycznej			ogółem os.
	niski	średni	wysoki	
Warszawa	13	15	7	35
Łódź	22	4	0	26

Tab. 32. Poziom kompetencji artystycznej badanych w Warszawie i Łodzi

Chęć wypisania nazwisk mniej znanych czy wręcz niszowych dowodzi selektywnej kompetencji badanych, a jednocześnie wynika z potrzeby zaprezentowania swojej erudycji. W tym wypadku schemat ten dowodzi dystynktywnej funkcji sztuki, istotnej dla elity kulturalnej. W grupie artystów preferowanych, tylko nieliczne nazwiska artystów zostały podane przez obie grupy respondentów i byli to twórcy, których zaklasyfikować można do kanonu sztuki XIX i XX wieku, m.in. Klimt, van Gogh, Modigliani, Mondrian oraz Warhol. Preferowane przez wszystkich kierunki to impresjonizm, symbolizm, kubizm, secesja oraz post-impresjonizm. Najwięcej zbieżności pojawia się w przypadku malarzy zagranicznych. W tym wypadku powtórzono aż 24 nazwiska, które reprezentują twórczość różnych epok i nurtów: renesansu (Boticelli, Da Vinci, Michał Anioł), baroku (Rubens, Rembrandt, Caravaggio), romantyzmu (Goya), impresjonizmu (Monet, Manet, Degas), postimpresjonizmu (van Gogh, Gauguin, Cézanne), a także twórców XX wieku (Klimt, Picasso, Dalí, Kahlo, Pollock). O połowę krótsza jest lista polskich autorów, na której znaleźli się czołowi reprezentanci sztuki XIX i XX wieku (Matejko, Malczewski, Boznańska, Wyspiański, Witkacy).

liczba odpowiedzi w poszczególnych miastach		
	Warszawa	Łódź
Instytucje kultury	20	9
Obejrzone wystawy	22	15
Artyści zagraniczni	62	30
Artyści polscy	47	22
Artyści współcześni	50	18
Ulubione kierunki	25	12
Ulubieni twórcy	78	28

Tab. 33. Liczba odpowiedzi respondentów z Warszawy i Łodzi na pytania ankietowe

2. Odbiór intuicyjny i odbiór zamknięty w świecie sztuki

Różnice recepcji sztuki między badanymi grupami dostrzec również można na podstawie ich wypowiedzi. Podczas wywiadów warszawscy respondenci dawali wyczerpujące odpowiedzi, które świadczyły o umiejętności opisanie cech formalnych i semantycznych dzieła sztuki. Posiadali kompetencje, dające możliwość dostrzeżenia detali wykonania, ich jakości, a także wad i niedociągnięć. Ponadto wypowiedzi osób o wyższym poziomie wiedzy o sztuce były płynne i spójne, choć nie zawsze wszystko było dla nich zrozumiałe. Niejasności bywały intrygujące, a szukanie interpretacji przynosiło satysfakcję. Obcowanie z dziełem było więc przyjemnym doświadczeniem, bo dopuszczano wielość prawomocnych interpretacji w duchu idei dzieła otwartego. W przypadku, gdy pojawiały się jakieś niejasności, odbiorca „upatrywał winy” w dziele, komentując, że sztuka współczesna bywa niesamodzielną. Zupełnie odwrotnie postrzegali taką sytuację niewykwalifikowani widzowie w Łodzi. Również ci respondenci mieli problemy z interpretacją ikonograficzną i ikonologiczną dzieła, nie byli pewni swoich opinii, więc to siebie obwiniali za brak kompetencji. W dodatku udzielenie wywiadu o sztuce było dla nich nowym doświadczeniem życiowym (co wynika z ograniczonego kapitału kulturowego i praktyk kulturalnych), dlatego eksplikacja pewnych emocji lub odczuć sprawiała im niekiedy trudności, tym bardziej, że sztuka współczesna jest nieoczywista, wywołuje dysonans, a często niechęć i dezorientację. Dla tej kategorii odbiorców niezrozumienie jest raczej przykrym doświadczeniem, nie stymuluje, a wręcz zniechęca do dalszych poszukiwań znaczeń. Świadomość własnej niekompetencji, może też skłaniać niektórych widzów do tworzenia strategii radzenia sobie w tej sytuacji. Niepewni własnych interpretacji poddawali się sterującym opisom kuratorskim, a te informacje stały się punktem odniesienia, nawet źródłem terminów niezbędnych do wypowiedzenia się o dziele. Na przeczytanie opisów w Łodzi

przeznaczano średnio 24 sekundy, podczas gdy w Warszawie czytano je średnio 9 sekund, co wynika nie tylko z faktu, że były one krótsze, ale też dlatego, że jedna trzecia w ogóle je zignorowała. Wyjątkiem był opis *Wodnika*, który był długi, a dzieło to wywołało największy dysonans. Respondenci w Warszawie byli bardziej świadomi sterującej roli kuratora, dlatego potrafili skonfrontować się z komentarzem i poddać go dyskusji.

Odbiorcy krytyczni, znając świat sztuki, a niekiedy dorobek artystyczny twórcy, nie skupiali się z resztą wyłącznie na samym eksponacie. Zauważalne były u nich pewne schematy poznawcze, percepcyjne i interpretacyjne, typowe dla odbiorców profesjonalnych. Wdrukowany i wypracowany przez nich sposób narracji może jednak stanowić pewną barierę do swobodnego podejścia do sztuki. Im bardziej profesjonalna była forma opowiadania o sztuce, tym bardziej widz odrywał się od samej istoty dzieła, które przestawało być w centrum recepcji. W zamian skupiał się na zinternalizowanych regułach sztuki, które generalnie wykorzystuje w kontakcie ze sztuką. Dlatego wyjście poza ramy, choć możliwe intelektualnie, było nie do przyjęcia, a odbiorca zamykał się w świecie sztuki. W dodatku ich sposób mówienia o sztuce i podejście artystyczne w narracji były na tyle mocno osadzone w ich habitusie, że inicjowane przez badaczkę próby przekierowania respondentów na odbiór „naiwny” (szczerzy, autentyczny) były nieudane. Ich dyskurs o sztuce wykorzystywał wyłącznie zamknięty repertuar językowy, mimo rozwiniętej kompetencji werbalnej i artystycznej. Wprawdzie badacze nie jest znany ich habitus rodzinny, a jedynie habitus wtórny. Nie ma wątpliwości, że ich wykształcenie, powiązania zawodowe i towarzyskie ze światem sztuki, styl życia i inne instancje socjalizacyjne kreują spójny habitus wtórny, pozwalający na opanowanie reguł sztuki. Jednak jak się okazuje, może też stanowić pewną barierę w swobodnym i niczym nieskrępowanym kontakcie z dziełem, gdzie procedury odbiorcze są zgodne z regułami sztuki, ale też nimi ograniczone. Zamknięcie się w świecie sztuki i odbiór adekwatny (patrz: Ingarden), „niezanieczyszczony” interesownością (patrz: Kant, Ossowski) kontrastuje z „zanieczyszczonym” odbiorem laików. Purystyczne nastawienie nasila się wraz z poziomem kompetencji i profesjonalnymi związkami ze sztuką, o czym świadczą rozmowy z artystami, krytykami i muzealnikami, profesjonalnie związanymi ze sztuką. Istotny staje się tu również kontekst rozmów – podczas wywiadu kumulują się podmiotowe i sytuacyjne aspekty odbioru sztuki. Wykazując się erudycją, odbiorcy udowadniali swoje osadzenie w habitusie i potrzebę zaznaczenia go w świadectwie odbioru. Nie oznacza to jednak, że odbiór krytyczny jest nieprawidłowy czy w jakikolwiek sposób błędny. Ostatecznie przecież kompetencja

artystyczna pozwala dostrzec referencje i zależności, zaś swoboda w poruszaniu się w świecie sztuki sprawia, że recepcja dzieła może być ekscytującym wyzwaniem intelektualnym.

Habitus wtórny łódzkich odbiorców jest natomiast niejednorodny, jest efektem oddziaływania różnych obszarów życia, ale w ich ramach nie musi się zawierać krytyczny odbiór sztuki. Brak kontaktu ze sztuką w tych obszarach przejawia się w poczuciu niepewności w nowej sytuacji i roli społecznej odbiorcy oraz potrzebie nakierowania przez kuratora („Wydawało się że wiem o co chodzi, ale nie przeczytałem etykiety, więc ostatecznie nie wiem” mężczyzna, 35 lat). Potoczny widz, nie mając zinternalizowanego świata sztuki, nie ma wykształconych procedur percepcji i zachowań w stosunku do sztuki. Z tego względu, rozmawiając o dziełach, wykorzystuje wszelkie umiejętności i doświadczenie życiowe, nie ograniczając się do żadnych reguł. Z kolei warszawscy widzowie, „osadzeni” w elitarnym habitusie, kontrolowali swoje wypowiedzi, utrzymując się w ramach jednolitego habitusu wtórnego i nie dając dowodów możliwości odbioru alternatywnego.

Niewykwalifikowani widzowie w Łodzi, bez względu na zasób wiedzy, odbierali dzieła w sposób intuicyjny, w dodatku nie odbiegając od intencji autora. Często także sytuacja wywiadu, w której odtwarza się sposób interpretacji i nadawania sensu, pomagał widzowi uświadomić sobie własne przemyślenia na temat dzieła. Rozmowy stawały się czasami inspiracją do różnego rodzaju rozmyślań, bo przecież „[b]adacz staje się często Sokratesem metodą maieutyczną doprowadzającym do pogłębionej refleksji nad przedstawieniem” (Zimnica 1996: 40). W świadectwach odbioru widzów potocznych w wyraźny sposób zaznaczała się sfera uczuciowa. Odnosiła się zarówno do świata przedstawionego w dziele, jak i do jakości dzieła oraz emocji przeżywanych przez samego widza. Kontekst interpretacyjny tworzyły doświadczenia życiowe odbiorcy, natomiast rzadko odnoszono się do świata sztuki. Dokładnie odwrotną tendencję można zauważyć w przypadku odbioru krytycznego w Warszawie – odbiór artystyczny był dominujący, a życiowy stanowił jedynie anegdotę. Tylko niektóre dzieła, wykorzystujące *ready-made* (*Boga nie ma*, *Giro d'Italia*) w naturalny sposób skłaniały do odniesień życiowych w obu grupach odbiorców. Różnice strategii odbioru obrazuje grafika, zestawiająca typy odbioru w obu miastach (il. 52). Analizy rozmów wykazały, że proponowane przez Bourdieu dychotomiczne kategorie teoretyczne odbioru artystycznego i życiowego okazały się słuszne, ale niewystarczające do opisu realnych zachowań odbiorców. Zarówno w odbiorze potocznym, jak i kwalifikowanym istotnym w ich relacjach okazał się wątek nazwany przez autorkę odbiorem „kulturowym”, który dotyczy obszarów polityki, historii, antropologii czy popkultury, silnie obecnych w wypowiedziach badanych. Można

założyć, że proponowany podział jest teoretycznie ugruntowany w teorii Panofsky'ego, który wyróżnił trzy poziomy analizy, odnoszące się do warstw treści dzieła. Odbiór kulturowy pokrywa się z warstwą ikonograficzną dzieła. Tym samym prezentowana tabela łączy koncepcję Bourdieu oraz Panofsky'ego, a jednocześnie porównawczo ilustruje skalę występowania każdego typu interpretacji.

Wagę sfery emocjonalnej w odbiorze sztuki wykazały również wątki dotyczące preferencji estetycznych, odnoszących się do sztuki współczesnej. Dla badanych w ms² na dodatnią ocenę estetyczną miały z reguły wpływ pozytywne doświadczenia emocjonalne, skojarzenia i odniesienia do własnego życia, co ma swoje uzasadnienie w dominującym w ich przypadku odbiorze życiowym sztuki. Znaczenie miała także kolorystyka pracy i staranność wykonania dzieła, świadcząca o nakładzie pracy autora. Jednocześnie w obu miastach zaobserwowano, że wbrew założeniom Ortegi y Gasset, pełne rozumienie dzieła nie jest konieczne, aby się ono spodobało. Z kolei to, co estetyczne i prezentujące tzw. wartości łagodne (patrz: Wallis) nie zawsze będzie uznane za ciekawe. Dla współczesnego odbiorcy harmonijny, ale pozbawiony ikonologii obraz może wydać się nieciekawym i niestymulującym. Bez względu na poziom kompetencji, odbiorcy nie przepadają również za sztuką, która odwołuje się do tematów mocno eksploatowanych w dyskursie publicznym, zwłaszcza polityki, która z reguły sama w sobie jest konfliktowa i ma pejoratywne konotacje. W sztuce poszukuje się raczej wartości uniwersalnych („Ja nie lubię w ogóle sztuki, która odnosi się do współczesności albo do problemów aktualnych. To mnie nigdy nie pociąga. Lubię raczej wartości uniwersalne i ponadczasowe, a nie takie związane z bieżącą koniunkturą, zapotrzebowaniem” mężczyzna, 59 lat). Mniej doświadczonym widzom doskwierał także fakt, że wobec współczesnych zabiegów estetycznych bywają bezsilni. Wymagają one znajomości założeń artystycznych i charakterystyki twórczości danego autora. Aczkolwiek odbiorcy kompetentni, choć nie tak wykwalifikowani i biegli jak zawodowi krytycy, także zarzucali sztuce najnowszej ekskluzywność oraz krytykowali zapożyczenia koncepcji już wcześniej wykorzystywanych w historii sztuki (dadaizm w *Giro d'Italia*). Odbiorcy w Łodzi takich kwestii nie poruszali, chyba nawet ich nie dostrzegali.

Bez względu jednak na brak znajomości teorii sztuki, odbiorcy potoczni potrafili czerpać ze sztuki przyjemność i doznawać przeżyć estetycznych, choć ich przyczyna jest inna niż u widzów kompetentnych. Ci pierwsi koncentrowali się przede wszystkim na dziele. Ich spotkanie ze sztuką i próba jej zrozumienia opierała się na posiadanej wiedzy i życiowym doświadczeniu oraz przede wszystkim na tym, co było im bezpośrednio dostępne, czyli na

oglądanym obrazie czy rzeźbie. Twórca nie był wykluczany, odbiorcy wiedzieli o jego istnieniu, ale nie mając o nim wiedzy i nie znając jego intencji, nie był on ramą odniesienia w procesie interpretacji. Widzowie doceniali emocjonalne, estetyczne i poznawcze walory dzieła, natomiast aspekty zewnętrzne, prestiżowe, ekonomiczne sztuki nie były dla nich istotne. W takim układzie relacja, jaka zachodzi między dziełem a odbiorcom jest silna, a odbiór jest szczerzy i autoteliczny, niewynikający z potrzeb dystynktywnych. Następuje subiektywizacja recepcji sztuki, gdzie to odbiorca, a nie świat sztuki decyduje o znaczeniach dzieła. Takie podejście, jeśli tylko nieograniczone zbytnią nieśmiałością i brakiem wiary we własne możliwości intelektualne, może okazać się wyzwajające.

Z powyższych względów badanie odbioru nieprofesjonalnego wydaje się jak najbardziej zasadne. Sztuka z założenia skierowana jest do wszystkich, a zatem i do tych, którzy mają mniejsze doświadczenie w jej intepretowaniu. Ich spotkanie z dziełem jest w pełni uprawnione i stanowi istotny element komunikowania w sztuce między twórcą, a widzem. Choć z reguły ignorowany przez estetyków i historyków sztuki, bo traktowany jako niedoskonały lub nieadekwatny, przez socjologa będzie postrzegany jako fakt społeczny (patrz: Durkheim). Stąd też należy zakładać, że jest to równie wartościowy odbiór sztuki, co odbiór krytyczny, pokazujący bogactwo oddziaływania sztuki, na którą składa się nie tylko aspekt artystyczny, ale również życiowy i kulturowy. Istotna w tym podejściu staje się relacja społeczeństwa i sztuki, jako czynnika przeobrażeń społecznych i kulturowych, o których pisał Stanisław Ossowski.

3. Zróźnicowanie percepcji dzieł sztuki

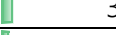
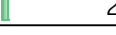
Istotną częścią powyższego badania było również sprawdzenie różnic w percepcji sztuki między widzem potocznym i profesjonalnym. Nagrania z kamer pozwoliły „podejrzeć” spojrzenia odbiorców, skierowane zarówno na omawiane dzieła, jak i na całą przestrzeń wystawienniczą. Jest to zupełnie naturalne, że przechodząc od jednego dzieła do następnego, widz rozgląda się po całej sali. Podczas wywiadów widzowie w Łodzi byli jednak bardzo skupieni na wskazanych przez badaczkę pracach i nie odnosili się do dzieł wokół, ani do całości wystawy. Ewentualnie podejmowano się porównań w obrębie dzieł wyznaczonych do obejrzenia lub odnoszono się do okola prywatnego w kontekście funkcji estetycznej („To w domu by mogło stać i mogło być użytkowe, chociaż jest piękne” kobieta, 35 lat). W Warszawie natomiast widzowie poszerzali swoje interpretacje o dzieła bezpośrednio sąsiadujące, a nawet znajdujące się na terenie miasta (*Pomnik Ofiar Katastrofy Smoleńskiej*) czy kraju (pomniki

prezydenta). Ich narracja wybiegała więc poza poddawany analizie bodziec wizualny. W obu miastach najkrótszy i najdłuższy czas oglądania dzieł był podobny (od 7 sekund do 2 minut i 48 sekund), to jednak ostatecznie mediana w Łodzi wyniosła minutę (średnia 1 min. 12 sek.), a w Warszawie znacznie mniej, bo 36 sekund (średnio 43 sekundy). W obu przypadkach dzieła częściej oceniane negatywnie (*Boga nie ma*, *Giro d'Italia*) były oglądane krócej i w pewnym oddaleniu, co jest spójne z wynikami innych badań, w których obrazy uznawane za piękniejsze oglądane były dłużej (Francuz 2013). Istotnym czynnikiem w pomiarach okazał się aspekt przestrzenny dzieła, który ze względu na możliwość obejścia go, wydłuża czas oglądania. Aby faktycznie sprawdzić czy dzieła preferowane są oglądane dłużej, należałoby wybrać tylko takie prace, które wykluczają możliwość zobaczenia ich z różnych stron. Z powyższych obserwacji wynika więc, że z jednej strony parametr czasu jest uwarunkowany podmiotowo (zależy od gustu widza), ale forma dzieła też może mieć znaczenie.

Nagrania pozwoliły także obliczyć czas poświęcony na komentarz kuratora, który zwłaszcza do badanych w Łodzi, miał duże znaczenie w procesie interpretacji dzieł. Spójne więc wydają się wyniki, zgodnie z którymi właśnie w Łodzi przeznaczono na nie znacznie więcej czasu – 24 sekundy (średnia wyniosła tyle samo), podczas gdy w Warszawie zaledwie 4 sekundy (średnia 9 sekund). W obu miastach zauważyć można korelację czasu spędzonego na czytaniu z poziomem dyspozycji estetycznej. Osoby o niższym poziomie wrażliwości estetycznej częściej czytały tabliczki, przeznaczając na to więcej czasu i robiły to większą dokładnością, o czymś świadczy większe zagęszczenie punktów fiksacji (Tab. 34). Z kolei badani cechujący się wyższym poziomem dyspozycji więcej czasu poświęcali na obejrzenie samego dzieła, na którym zauważalny jest większy poziom fiksacji (Tab. 35), co świadczy o tym, że głównym źródłem informacji było samo dzieło, a nie tekst muzealny. W zależności więc od umiejętności niektórzy bardziej wspomagali się tekstem, a inni bardziej skupiali się na dziełach.

parametry patrzenia na tabliczki osób o wyższym i niższym poziomie dyspozycji estetycznej				
	AIDS	W.Gombrowicz	Las Vegas	bez tytułu
Ew - gaze dwell time	 21307	 17896	 19528	 15845
En - gaze dwell time	 34315	 28019	 32624	 23243
Ew - fixation count	 5,8	 10	 2	 17,7
En - fixation count	 13,4	 19	 11,7	 27
Ew - fixation dwell time	 20775	 17714	 9708	 14127
En - fixation dwell time	 40191	 27007	 31766	 20580

Tab. 34. Porównanie średniego czasu spojrzenia na tabliczki informacyjne (ms), liczby fiksacji oraz ich długości u osób o wyższym (Ew) i niższym (En) poziomie dyspozycji estetycznej. Tabela wyraźnie wykazuje większe wartości u osób o niższym poziomie dyspozycji estetycznej. W tabeli nie uwzględniono pomiarów instalacji *Boga nie ma* ze względu na brak powyższych danych dla części badanych

parametry patrzenia na dzieła osób o niższym i wyższym poziomie dyspozycji estetycznej				
	AIDS	W.Gombrowicz	Las Vegas	bez tytułu
Ew - gaze dwell time	 42218	 62280	 565223	 46998
En - gaze dwell time	 42310	 48485	 53763	 42576
Ew - fixation count	 106	 153	 135	 100,7
En - fixation count	 86	 103	 122	 89,5
Ew - fixation dwell time	 22548	 43397	 36722	 34819
En - fixation dwell time	 14737	 26169	 23398	 27823

Tab. 35. Porównanie średniego czasu spojrzenia na dzieła (ms), liczby fiksacji oraz ich długości u osób o wyższym (Ew) i niższym (En) poziomie dyspozycji estetycznej. Tabela wyraźnie wykazuje większe wartości u osób o wyższym poziomie dyspozycji. W tabeli nie uwzględniono pomiarów instalacji *Boga nie ma* ze względu na brak powyższych danych dla części badanych

Okulografia dodatkowo pozwala prześledzić pewne prawidłowości kierowania wzroku na określone obszary. Potwierdzona została teza, że twarz ludzka jest elementem dominującym i przyciągającym uwagę widza. Można to wyraźnie zauważyć chociażby w przypadku *Franciszki 2021* Anety Grzeszykowskiej. Mimo że twarz to znacznie mniejszy obszar (0,6%) analizowanej sceny wizualnej niż skomplikowana w swojej strukturze korona (5,7%), wzrok widzów kierowany był niemal z tym samym natężeniem. Bez względu na płeć czy poziom kompetencji widzów dostrzec też można w obszarze twarzy większe zagęszczenie fiksacji, które świadczą o dokładniejszej analizie tej powierzchni. Zauważalne jest również wiedzenie wzrokiem wzdłuż linii konturowych, co wynika z potrzeby zarysowania oglądanego obiektu, wyodrębnienia kształtów i zrozumienia sceny wizualnej. W korze wzrokowej znajdują się wręcz komórki wyspecjalizowane w detekcji konturów. Niejako pochodną tego zjawiska będą

z kolei wyniki, które wykazały, że dzieła bez akcentów kompozycyjnych nie generowały klastrów fiksacji. Wzrok nie skupiał się na żadnym konkretnym obszarze, a rozkładał się równomiernie w obrębie całej kompozycji (il. 50). Natomiast wraz z poziomem skomplikowania sceny wizualnej, liczba fiksacji zaczyna wzrastać. Największe nasilenie się punktów spojrzeń pojawiło się w przypadku fotografii ilustrującej instalację *Wodnik* Joanny Rajkowskiej. Choć sama kompozycja jest dość wyważona, nie posiadała wyraźnych akcentów barwnych i zawilej formy, to jednak skupienie punktów fiksacji na obszarze całego dzieła oznacza wzrost trudności w rozpoznaniu przedstawionych na nim rzeczy (Holmqvist i in. 2011: 416). Ponadto w przypadku kompozycji horyzontalnych zauważyć można wyraźną tendencję do kierowania wzroku z lewej strony do prawej, co wynikałoby z systemu pisma, które oddziałuje na praktykę percepcyjną. Chociaż większość prawidłowości wynika z czynników przedmiotowych, jednak analiza wyników wskazuje też na kilka czynników podmiotowych, wpływających na tendencje recepcji obrazów wizualnych. Jak zostało wcześniej przedstawione, dyspozycja estetyczna ma znaczenie w stosunku do czasu czytania tabliczek informacyjnych i oglądania dzieł. W pozostałych obszarach nie stwierdzono, aby wiedza o sztuce albo dyspozycja estetyczna jakkolwiek kształtowały sposób oglądania dzieł. Zauważono natomiast pewną różnicę, uwzględniając zmienną płci. Okazuje się, że kobiety nieco częściej czytały tabliczki informacyjne; średni czas spojrzenia (*gaze dwell time*) oraz liczba fiksacji (*fixation count*) także wskazują na większe skupienie w tym obszarze. Można przypuszczać, że wynika to z rozwiniętych (w stosunku do mężczyzn) zdolności językowych kobiet, w związku z czym ich funkcje poznawcze opierają się na słowie pisanym i mówionym (Herman-Jedlińska 1999). Poza tym mapy cieplne wykazały wyraźne różnice w rozkładzie intensywności spojrzeń u kobiet i mężczyzn. Te pierwsze tworzyły obszary skoncentrowane i syntetycznie uporządkowane, zaś te drugie były wyraźnie rozproszone i nierównomierne (il. 37). Natomiast zupełnie niezależną od jakichkolwiek czynników okazała się ogólna gęstość trajektorii ruchu gałek ocznych. Każdy odbiorca cechował się indywidualnym zagęszczeniem spojrzeń, które występowało w przypadku każdego dzieła. Oznacza to, że każdą osobę cechuje charakterystyczna tendencja do sporadycznych lub zagęszczonych fiksacji w obrębie obserwowanego obiektu, powtarzająca się bez względu na cechy obserwowanego obiektu (il. 38).

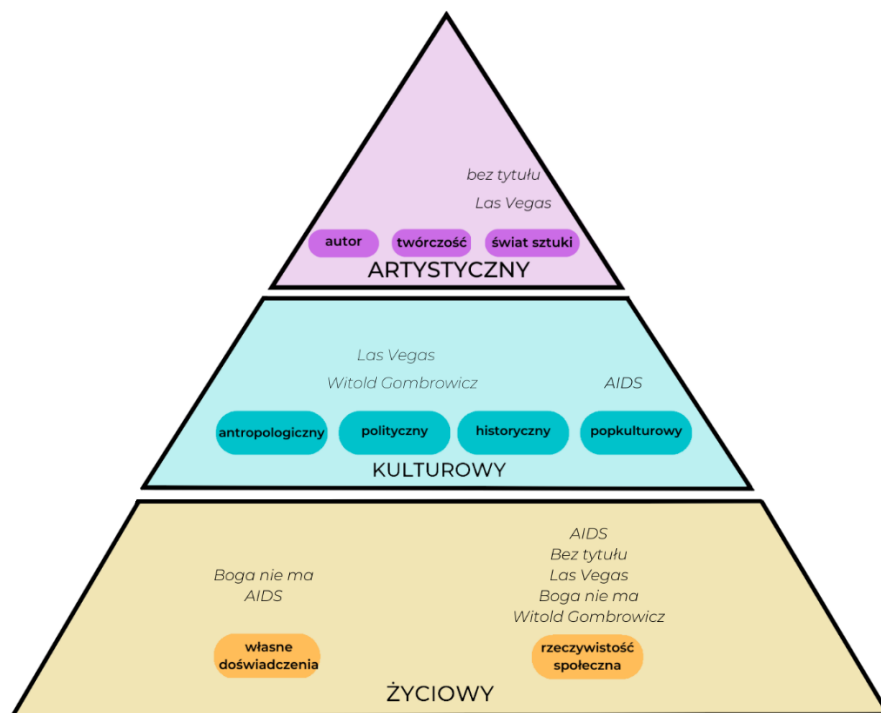
Analiza trajektorii ruchu oczu wykazała pewne kategorie spojrzeń, zależne od formy i struktury samego dzieła. W pracach *Boga nie ma* i *Wodniku*, gdzie kompozycja jest dosyć jednorodna, wystąpiła percepcja rozproszona. Percepcję punktową można wyraźnie zauważyć w obrazie *Magdaleny Moskwy*, w przypadku którego uwaga widzów skoncentrowana była na

jednym, centralnie umieszczonym elemencie. Z kolei gdy nurtujący element był nieco większy (konstrukcja na głowie Franciszki, twarz prezydenta, pokład statku), następowała percepcja obszarowa, penetrująca określoną część dzieła. *Studium Aktu* Kozyry charakteryzowała się percepcją skokową i linearną, ponieważ wzrok przechodził z figurki na figurkę w horyzontalnym ciągu od lewej do prawej. Kompozycja z literami w *AIDS* skłoniła widzów do percepcji procesualnej, gdzie z każdą kolejną literą zapoznawał się z konwencją (litera i Kaczor) i składał słowo, nadające sens ikonologiczny pracy. Natomiast w przypadku dzieł *Hommage à Bruce Lee* oraz *Witold Gombrowicz* zauważyć można patrzenie konturowe, dyktowane formą dzieła.

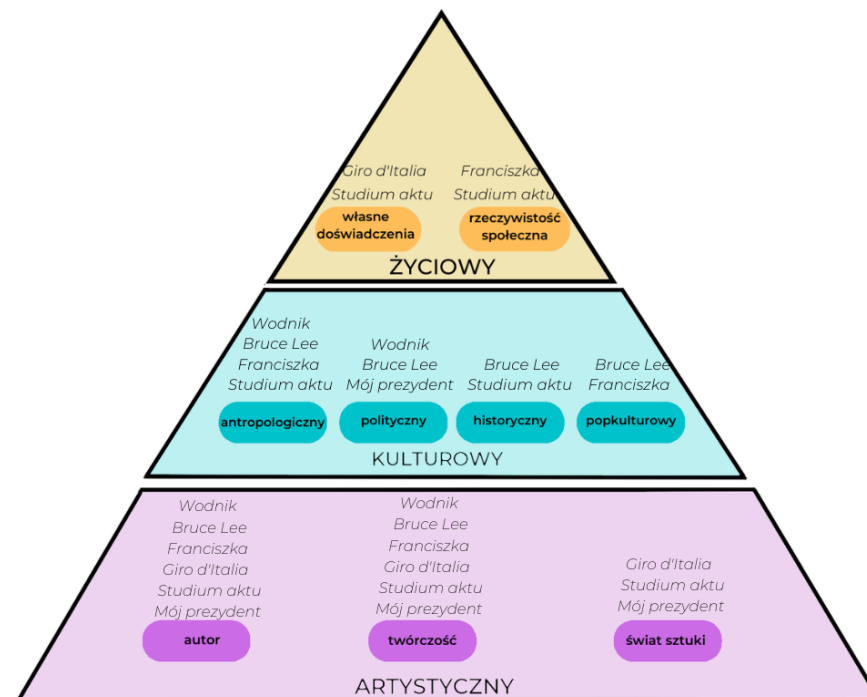
Dodatkowym efektem badań jest możliwość sprawdzenia zastosowania okulografii w badaniach recepcji sztuki w kontekście nauk społecznych. Liczne próby i pomiary pozwalają na zaprezentowanie refleksji o tej nowoczesnej metodzie. Technologia ta z pewnością daje wiele nowych możliwości, ale z drugiej strony jest dość wymagająca. Skorzystanie z niej wymaga umiejętności posługiwania się sprzętem i oprogramowaniem, które nie jest przyjazne dla użytkownika. Warto też wspomnieć, że w czasie realizacji badań napotkano kilka trudności, które komplikowały cały proces. Poza tym ze względu na wymogi techniczne w badaniu mogły wziąć udział tylko osoby, które nie noszą okularów lub miały na tyle niedużą wadę wzroku, że nie przeszkadzała im podczas wizyty w muzeum. To nieco zawężyła grupę osób, które kwalifikują się do badań, jednak nie wydaje się dużym obciążeniem. Niemniej jednak, z nieznanых przyczyn kilka pomiarów było niepełnych i tylko część danych udało się odzyskać. Doświadczenia autorki wskazują, że istnieje ogromna liczba zmiennych, które należy kontrolować, aby pomiary przebiegły pomyślnie: prawidłowa kalibracja, warunki oświetleniowe na sali, prawidłowe działanie sprzętu, aktualizacje oprogramowania itd. Badacze zajmujący się okulografią w Polsce i za granicą często też uczciwie wyliczają błędy i problemy, które wynikały z usterek technicznych wykorzystywanych urządzeń. Niestety takie sytuacje przydarzyły się także autorce. Lista problemów pozwala stwierdzić, że *eye-tracking* jest jeszcze na etapie ciągłego rozwoju i poszukiwań coraz lepszych rozwiązań, czego dowodem są regularne aktualizacje oprogramowania oraz unowocześnienia sprzętu. Jednak nie tylko etap terenowy okazuje się wyzwaniem dla badacza. Analiza danych także wiąże się z dużą odpowiedzialnością. Procesy, które mierzy okulografia mogą być jednocześnie wskaźnikiem wielu prawidłowości, dlatego metoda ta wymaga uważnej i przemyślanej interpretacji danych.

Mimo licznych zastrzeżeń, okulografia jest jednak ciekawym narzędziem, które zapewne rozszerza możliwości badawcze i uszczegółowia dane. Dostarcza zdecydowanie

dokładniejszych pomiarów niż tradycyjna obserwacja widza i mierzenie jego zachowań stoperem. Urządzenie rejestruje też zdarzenia, o których respondenci nie wspominają, są ich nieświadomi lub o nich zapomnieli: skierowanie uwagi na inny obiekt, dotknięcie eksponatu itp. Okulografia pozwala obejrzeć świat oczami innych osób, co wydaje się niezwykle ekscytujące i obiecujące; może być wykorzystana nie tylko do badania percepcji sztuki, ale także użyteczności przestrzeni wystawienniczej, odpowiedniego rozplanowania ekspozycji i informacji kuratorskich. Dodatkowym walorem wykorzystania nowych technologii w badaniach jest ich atrakcyjność. Pozyskanie chętnych do badań bywa trudne, jednak rozszerzenie je o pomiary biometryczne jest intrygujące i stanowi dla większości osób zupełnie nowe doświadczenie. Zastosowana technologia wyraźnie ożywia sytuację badawczą i jest dla uczestników innowacyjna w porównaniu do tradycyjnych narzędzi. Niemniej jednak, choć wyniki wydają się być niezwykle bogate poznawczo, to jednak należy uzupełnić je o zwerbalizowane doznania odbiorcy i refleksje wywołane tym samym zbiorem bodźców. Diagnoza tak delikatnej i trudno uchwytniej materii, jak odbiór sztuki wymaga pogłębionych badań. Uzyskane dzięki okulografii dane pomagają w poszukiwaniach okoruchowych korelatów doświadczenia estetycznego, jednak w kontekście badania sztuki niezbędne jest zebranie świadectw odbioru i dlatego technologia ta może mieć istotny, ale jednak wspierający charakter.



Łódź



Warszawa

il. 52. Typy interpretacji występujące u widzów w Łodzi i w Warszawie, zagadnienia tematyczne i odnoszące się do nich tytuły

Zakończenie

Celem niniejszej dysertacji była charakterystyka odbioru sztuki nowoczesnej oraz społecznych uwarunkowań tego procesu. Punktem wyjścia do badań były rozważania nad sztuką z perspektywy socjologii sztuki, historii sztuki i estetyki przedstawione w części teoretycznej O SZTUCE I JEJ BADANIU. Autorka wykorzystuje bogatą tradycję socjologii sztuki do badania recepcji sztuki i postaw odbiorców, uwzględniając komunikacyjny charakter sztuki. Przekaz początkowo wychodzi od artysty, który swoje idee i emocje koduje w formie plastycznej tak, że dzieło stanowiące ich nośnik może zostać odebrane – zdekodowane przez widza. Stopień zbieżności tych dwóch kodów (nadawcy i odbiorcy) określa skuteczność komunikatu artystycznego. W badaniu zwrócono także uwagę na przemiany funkcjonowania współczesnego społeczeństwa, składającego się jednostek pluralistycznych – wszytkożernych, o zróżnicowanych habitusach, korzystających z niejednorodnej oferty kulturalnej. Inspirujące są tu koncepcje Pierre’a Bourdieu, Stanisława Ossowskiego, Romana Ingardena czy Umberto Eco. Badając recepcje w drugiej dekadzie XXI wieku nie sposób pominąć charakterystyki sztuki nowoczesnej. Zapoczątkowane pod koniec XIX wieku przeobrażenia artystyczne: nowe rozwiązania twórcze oraz sukcesywne przesuwanie się granic założeń epistemologicznych i ontologicznych sztuki, doprowadziły do przewartościowania koncepcji artystycznych i redefinicji terminów estetycznych. Przemiany sztuki sprawiły, że historycznie ukształtowane kody artystyczne nie przystają już do komunikatów artystycznych. Nowa sztuka wymaga od widzów rezygnacji z dawnych kryteriów recepcji sztuki i przyjęcia nowych postaw odbiorczych.

Współczesna rzeczywistość społeczna i przemiany w sztuce prowokują socjologa do zadawania pytań i udzielania odpowiedzi z pomocą odkryć nauk kognitywnych oraz innowacyjnych technik badawczych. Ważnym teoretycznym punktem odniesienia w niniejszej pracy stała się neuroestetyka, pozwalająca opisywać złożone procesy neuronalne, zachodzące podczas percepcji sztuki. Przedstawione przez Zekiego i Ramachandrana prawidłowości przeżycia estetycznego stanowią istotne rozwinięcie odkryć psychologii eksperymentalnej i psychologii Gestalt. Zasady postrzegania wzrokowego tłumaczą mechanizmy przetwarzania bodźców wzrokowych oraz wyjaśniają atrakcyjność wieloznacznych dzieł sztuki. Pomiar biometryczne potwierdzają afektywne procesy towarzyszące odbiorcy bodźców wizualnych i ilustrują efekt empatyzowania widza ze światem przedstawionym w dziele sztuki, a przez to poszerzają wiedzę na temat procesu recepcji sztuki. Z tego względu, rozbudowanie badań

socjologicznych o technologię śledzącą ruchy gałek ocznych wydaje się atrakcyjnym obszarem eksploracji badawczych. Urządzenia okulograficzne rejestrowały percepcję dzieła na poziomie fizjologicznym, ujawniając wzory aktywności wzrokowej oraz wskaźniki strategii oglądania dzieł sztuki.

Część empiryczna: O INSTYTUCJACH KULTURY I PUBLICZNOŚCI zawiera założenia metodologiczne, przebieg badań oraz szczegółową analizę uzyskanych danych. Badania zostały zrealizowane w dwóch ważnych ośrodkach artystycznych: w Galerii Narodowej Zachęta w Warszawie oraz w ms2 w Łodzi. Obie instytucje prezentują sztukę nowoczesną i należą do jednych z największych w Polsce, dlatego kierując się podziałem układów kultury Antoniny Kłoskowskiej, można je zaklasyfikować do czwartego układu kultury o znaczeniu ponadlokalnym. Do badań w Warszawie wykorzystano rzeźby i instalacje z wystawy *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca*, eksponującej dzieła przestrzenne XIX, XX i XXI wieku: *Franciszka 2021* Anety Grzeszykowskiej, *Studium aktu* Katarzyny Kozyry, *Mój prezydent* Pawła Althamera, *Hommage à Bruce Lee* Oskara Dawickiego, *Giro d'Italia* Cezarego Bodzianowskiego oraz prezentowaną w formie fotografii instalację Joanny Rajkowskiej pt. *Wodnik*. W Łodzi pomiary zrealizowano na wystawie stałej *Atlas nowoczesności*, prezentującej dzieła współczesne. Spośród dziesiątek dzieł wybrano tam: instalacje *Las Vegas* Roberta Rumasa i *Boga nie ma* Konrada Smoleńskiego i obrazy *Witold Gombrowicz* Włodzimierza Pawlaka, *AIDS* Karola Radziszewskiego oraz portret bez tytułu Magdaleny Moskwy. Dobór dzieł był dokładnie przemyślany i wynikał z kilku istotnych kryteriów: prace zostały zrealizowane w ciągu ostatnich 30 lat, posiadały rozbudowaną ikonologię i potencjał do wywołania dyskusji, miały zróżnicowaną formę i zostały usytuowane w niedalekiej od siebie odległości, co miało znaczenie dla przebiegu pomiarów. Badaniom poddano dwie grupy respondentów: w Warszawie były to osoby profesjonalnie zajmujące się sztuką (plastyczną, filmową, muzyczną) i teorią sztuki. Natomiast w Łodzi zaproszono odbiorców o niższym poziomie kompetencji artystycznej. Stosując dobór celowy, przebadano łącznie 61 osób, w tym 29 mężczyzn i 32 kobiety. Każdy z respondentów miał na początku za zadanie obejrzeć wskazane na wystawie dzieła, nosząc mobilny *eye-tracker Pupil Labs Invisible*. Następnie przeprowadzany był wywiad, sprawdzający spostrzeżenia zmysłowe odbiorców, ich przeżycia estetyczne, interpretacje oraz oceny. Na końcu wypełniano test sprawdzający poziom dyspozycji estetycznej i test weryfikujący poziom kompetencji estetycznej, a także kwestionariusz mierzący poziom aktywności kulturalnej. Spotkanie z badanym trwało około godziny, dostarczając wielu danych o preferencjach estetycznych, procedurach interpretacyjnych i procesach percepcyjnych widzów. Oprócz rozmów z odbiorcami, został też

zrealizowany wywiad z kuratorką warszawskiej wystawy o funkcjonowaniu w polu sztuki i motywacji pośredników sztuki, a także wywiad z trzema artystkami (Katarzyną Kozyrą, Joanną Rajkowską i Magdaleną Moskwą) o intencjach i sytuacji twórców.

Najważniejsze obserwacje z przeprowadzonych analiz wykazują prawidłowości dotyczące odbiorców krytycznych i laików oraz determinanty przedmiotowe, podmiotowe i sytuacyjne recepcji sztuki. Badani posiadający kompetencje odbiorcze, chociaż mieli pewne braki podstawowej wiedzy o sztuce, wykazywali się dużą znajomością współczesnej sztuki awangardowej. Ich wypowiedzi wskazywały na rozwiniętą wrażliwość i umiejętność opisanie cech formalnych i semantycznych dzieła sztuki. W swojej ocenie bywali krytyczni: punktowali wady i zalety prac, dokładnie je definiowali, a nawet sugerowali lepsze ich zdaniem rozwiązania formalne. Nawet jeśli nie znali idei danego dzieła, posiadali narzędzia pomocne w odczytaniu sztuki nowoczesnej, wymagającej z reguły opisu, komentarza kuratorskiego lub znajomości założeń danego artysty. Niejasności dzieła i poszukiwanie jego sensu ikonologicznego stanowiły dla nich intrygujące wyzwanie i przynosiły satysfakcję. Pomocne bywały tabliczki informacyjne, choć nie były one jedynym punktem odniesienia w procesie interpretacyjnym. Nagrania wykazały, że po komentarz kuratora sięgano najczęściej w przypadku dzieł budzących wątpliwości interpretacyjne, choć nie oznacza to, że w pozostałych przypadkach był on ignorowany. Nagrania i wywiady potwierdziły również, że widzowie ci przypatrywali się okoku fizycznemu dzieła i dostrzegali jego rolę, choć może w mniejszym stopniu, niż oczekiwałaby tego kuratorka wystawy. W kontakcie ze sztuką kompetentni widzowie wykorzystywali własne zasoby intelektualne i doświadczenie odbiorcze, a poszukiwanie znaczeń sprawiało im przyjemność. Ich odbiór był wyraźnie artystyczny: kojarzono artystów, ich działalność oraz budowano odwołania i porównania do innych dzieł, a w wypowiedziach dostrzec było można język krytyczny, profesjonalny. Tylko *ready-made* odsyłało do skojarzeń życia codziennego, choć odbiorcy byli jednocześnie świadomi dadaistycznych zapożyczeń. Mimo że czuli się dosyć pewnie w swoich interpretacjach i nie mieli problemu, aby wyrazić sceptyczne opinie, ich sposób narracji wydawał się jednak chwilami wypracowany i niewykraczający poza dyskurs krytyczny. Skupieni na profesjonalnym odbiorze, oddalali się od samego dzieła, tworząc sieć intelektualnych połączeń ikonologicznych. Prezentując swoją erudycję, potwierdzali jednocześnie dystynktywną funkcję sztuki.

Natomiast dzieła będące poza zasięgiem interpretacji kompetentnych widzów utwierdzały ich w przekonaniu o niesamodzielnosci sztuki współczesnej. Niejasności

upatrywano w nieumiejętnie zakodowanym przekazie lub w sposobie realizacji dzieła. Nie oznaczało to jednak ich niechęci do nowoczesnych rozwiązań twórczych: doceniali ich wartość, nie podważali sensu i byli z nimi oswojeni – nie przeżywali więc szoku estetycznego, znali twórców awangardowych i potrafili jasno określić swoje preferencje artystyczne. Widzowie cenili sobie dzieła konceptualne, prowadzące inteligentną grę z widzem, ale nie przepadali za sztuką budzącą niejednoznaczne oceny i interpretacje. Bez względu na preferencje przyznawali natomiast, że sztuka nowoczesna, ze względu na swoją formę i estetykę (lub w zasadzie antyestetykę) przeznaczona jest przede wszystkim do przestrzeni wystawienniczej.

Osoby o mniejszych kompetencjach odbiorczych preferowały sztukę realizującą klasyczne ideały piękna i tradycje estetyczne (impresjonizm, realizm). Stąd też nie posiadały szerokiej wiedzy na temat sztuki nowoczesnej. Nawet jeśli wymieniano twórców awangardowych, byli to z reguły artyści już nieżyjący (Beksiński, Strzebiński, Nowosielski, Kantor). Brak wiedzy i wypracowanych kompetencji językowych potrzebnych do pełnego oddania wrażeń i przemyśleń tworzył pewne ograniczenia werbalizacji przeżyć i budził nieśmiałość w wydawaniu sądów. Wsparcia w interpretacji szukano w pierwszej kolejności w tabliczkach informacyjnych. Odbiorcy świadomie poddawali się komentarzom kuratora, dając im pierwszeństwo względem ich samodzielnych konkretyzacji. Dydaktyczną funkcję zawieszonych tekstów potwierdziły pomiary, zgodnie z którymi odbiorcy ci korzystali z nich z większą uwagą: czytali tabliczki częściej, z większym zagęszczeniem punktów fiksacji. Natomiast osoby cechujące się wyższym poziomem dyspozycji estetycznej więcej czasu poświęcały na oglądanie samego dzieła. W momencie zagubienia w interpretacjach odbiorcy nieprofesjonalni czuli niechęć lub dezorientację, a winą za niezrozumienie dzieła obarczano siebie. Stosowano jednak strategie radzenia sobie w takiej sytuacji, opisane dokładniej w rozdziale V „*Atlas Nowoczesności – Muzeum Sztuki w Łodzi*”. Należą do nich: ignorowanie elementów preikonograficznych, zmiana ramy interpretacyjnej dzieła, tworzenie własnej ikonologii, podążanie za sugestią krytyka, skupienie na estetyce, skupienie na formie, skupienie na jakości, skupienie na warstwie emocjonalnej, odbiór życiowy, łańcuch przedmiotowy, negacja statusu dzieła, swobodna interpretacja, świadomy ignorant, nadanie akcji, podejście analityczne, podejście sumaryczne. Widzowie potoczni odbierali sztukę intuicyjnie, emocjonalnie, czerpiąc często z własnych doświadczeń, stąd dominujący stał się u nich odbiór życiowy. Wykorzystywano wszelkie umiejętności, nie ograniczając się do żadnych reguł, jednocześnie nie odbiegając od istoty dzieła. Odbiór ten był swobodny, nieskrępowany i ignorujący dyskurs krytyczny. Ponieważ widzowie ci nie posiadali profesjonalnej wiedzy o

sztuce, głównym źródłem informacji było dla nich samo dzieło, jako efekt pracy twórczej. Z tego powodu osoby o niższym poziomie kompetencji artystycznej oraz o niższym poziomie dyspozycji nie akceptowały prac konceptualnych, których ikonologia bywa niejasna i wymaga kompetencji odbiorczych. Przeżycie estetyczne następowało, gdy dzieło było impresyjne, wywierało wpływ i wzbudzało pozytywne emocje, dlatego preferowano dzieła o walorach emocjonalnych, estetycznych i poznawczych. Nieistotne były aspekty prestiżowe i ekonomiczne sztuki, stąd też relacja z dziełem była szczera, autoteliczna i nie wynikała z potrzeb dystynktywnych. Nie wyklucza to jednak, że czasami badani odnosili się do prywatnego okola fizycznego, wyrażając chęć (lub niechęć) posiadania dzieła w przestrzeni domowej. Rozpatrywanie dzieł w tej kategorii wskazuje, że sztuka powinna ich zdaniem pełnić funkcję dekoracyjną.

Mimo powyższych obserwacji, jednoznaczne określenie co wpływa na pozytywną ocenę estetyczną dzieła sztuki wydaje się trudnym zadaniem. Dla odbiorcy kompetentnego istotna była nie tylko koncepcja, ale i wykonanie. Odbiorca potoczny z kolei, odbierając sztukę wrażeniowo, kierował się emocjami. Przytłaczająca forma i smutna kolorystyka była odpychająca, ale niechętnie odnoszono się także do skomplikowanej ikonologii, tworzącej frustrującą barierę dla zrozumienia. Z drugiej strony nie oznaczało to, że odbiorca niekompetentny doceniał jedynie dzieła dla niego zrozumiałe (wbrew założeniom Ortegi y Gasseta). Przesłanie przedstawione w zbyt oczywisty sposób też nie było dla niego stymulujące.

Niektóre wyniki wskazują również na prawidłowości pojawiające się niezależnie od doświadczenia odbiorczego. Bez względu na poziom kompetencji i zakres wiedzy, u wszystkich badanych zauważalny był omniworyzm praktyk kulturalnych. Zróżnicowanie aktywności kulturalnej może być efektem pluralizmu porządków estetycznych, ale wynika również z większej otwartości na bogactwo i jakość ofert instytucji kultury wyższej i niższej. Teatry czy muzea organizują szeroki zakres wydarzeń skierowanych do widowni o odmiennych gustach i preferencjach. To, co łączy jeszcze odbiorców o różnych kompetencjach, to niechęć do dzieł publicystycznych, odnoszących się do wąskiej, nieuniwersalnej problematyki. Rzeźba *Mój prezydent* Pawła Althamera budziła wśród warszawskich widzów zmieszanie i rozczarowanie. Poszukiwanie ponadczasowych treści wyraźnie wystąpiło też u respondentów w Łodzi. Świadectwa odbioru instalacji *Las Vegas* wykazały ponadto, że na ocenę i sposób interpretacji dzieł może mieć wpływ także światopogląd widzów. Priorytety, jakimi kierują się w życiu przenikają przez proces analizy i sposób rozumienia dzieła. W zależności od poziomu

religijności, dzieło Rumasa interpretowano jako potępienie grzesznego życia, odnosząc się do sfery sacrum lub jako krytykę Kościoła w sferze profanum. Warte podkreślenia jest też, że ogólna wiedza badanych pomogła im dostrzec wątki polityczne, antropologiczne, historyczne czy popkulturowe, obecne we współczesnych dziełach o rozbudowanej ikonologii. Z tego względu, oprócz tradycyjnie znanych rodzajów odbioru – artystycznego i życiowego, w wielu wypowiedziach wyraźnie zarysowywał się trzeci wymiar – kulturowy.

Wszystkie powyższe informacje zostały uzupełnione przez pomiary okulograficzne, poszerzające wiedzę o percepcji sztuki. Wynika z nich, że na strategię oglądania dzieł wpływ mogą mieć czynniki przedmiotowe, min.: format, rozmiar, kolor, rodzaj kompozycji; podmiotowe, jak płeć, preferencje estetyczne, poziom dyspozycji estetycznej czy kompetencji artystycznej; oraz sytuacyjne, jak sposób prezentacji dzieła i jego opis. Analiza ścieżek wzroku pozwoliła wyodrębnić typy percepcji; i w zależności od kompozycji była ona rozproszona, skoncentrowana, obszarowa, skokowa, linearna lub procesualna, co nie wyklucza możliwości ich łącznego występowania. Dzieła z reguły oglądano w pewnym oddaleniu, aby poznać ich topografię, ale zbliżano się raczej do tych intrygujących, interesujących lub wymagających uważnego przypatrzenia się szczegółom wykonania. Czas oglądania dzieła był skorelowany z preferencją estetyczną oraz przestrzenną formą dzieła: widzowie dłużej kierowali swój wzrok na dzieła przez siebie preferowane, co potwierdza odkrycia innych badaczy w tym zakresie. Poza tym, średni czas patrzenia na dzieła, liczba fiksacji oraz ich długość wzrastała z poziomem dyspozycji estetycznej. Natomiast wśród osób o niższym poziomie dyspozycji estetycznej rósł średni czas spoglądania na tabliczki informacyjne, liczby fiksacji oraz ich długości, bo to głównie komentarz kuratorski, a nie dzieło, stanowił punkt odniesienia w procesie interpretacyjnym.

Bez względu na poziom wiedzy i doświadczenia, pewne właściwości dzieła okazały się z kolei uniwersalne dla wszystkich badanych: kompozycja horyzontalna oglądana była z reguły w sposób linearny od lewej do prawej, co potwierdza przypuszczenia, że pismo wpływa na praktykę percepcyjną obrazów wizualnych; twarz stanowiła silny bodziec wizualny, dominującym nad jakimkolwiek innym; natomiast kompozycja bez wyraźnych akcentów sprawiała, że wzrok równomiernie rozkładał się na przestrzeni dzieła. Liczba fiksacji wzrastała natomiast wraz z poziomem skomplikowania sceny wizualnej, co odzwierciedliło utrudniony proces poznawczy, potwierdzony w wypowiedziach respondentów. Dodatkowo, gęstość spojrzenia była też uzależniona od indywidualnych cech odbiorcy – niektórzy widzowie analizowali scenę wizualną z większym zagęszczeniem, choć nie przekładało się to na jej

dokładniejszą analizę. Przyczyna takich strategii wymagałoby dalszych, oddzielnych badań, które sprawdziłyby co warunkuje taki sposób prowadzenia wzroku.

Okulografia zakłada, że ścieżka wzroku odzwierciedla myślenie i priorytety w analizie sceny wizualnej, ale interesującym wnioskiem z badań jest fakt, że w strategii patrzenia istotne okazały się także różnice płciowe. Ich wpływ nie był do tej pory badany w obszarze percepcji sztuki, co wskazuje na niszowość tego tematu²⁹. Mapy cieplne wykazały istotność tej zmiennej, ilustrując rozłożenie wzroku kobiet, które określić można jako systematyczne, uporządkowane, statyczne, ukierunkowane, analityczne, linearno-punktowe, natomiast swobodne, chaotyczne, niezdyscyplinowane, dynamiczne, ogólne, linearno-ciągłe u mężczyzn. Kobiety również więcej uwagi poświęcały tabliczkom. Obie zaobserwowane właściwości mają swoje wytłumaczenie w różnicach płciowych opisywanych w psychologii poznawczej. Kobiety z reguły radzą sobie lepiej z odtwarzaniem szczegółów, dlatego ich spojrzenia są skoncentrowane zadaniowo na oglądaniu dzieła i nie dokonują analizy szerszej sceny wizualnej. Skupiają się też bardziej na komentarzu kuratora, ponieważ kobiety cechują się większą fluencją słowną, a tekst stanowi podstawę procesów poznawczych. Należy jednak zaznaczyć, że zróżnicowanie schematów patrzenia nie przekładało się na dokładność mówienia o dziełach i trafność interpretacji. Nasuwa się więc pytanie, na ile biologia i głęboko zakorzenione, ewolucyjnie rozwinięte cechy człowieka dominują nad czynnikami przedmiotowymi i sytuacyjnymi odbioru. Gdzie ich wpływ jest przeważający, a w którym momencie ustępuje cechom dzieła i motywacjom odbiorcy? Z jednej strony okulografia rejestruje reakcje fizjologiczne, ale wzrok nie jest też jedynie bezrefleksyjnym instynktem. Zgodnie z założeniami okulografii, spojrzenie wynika z procesów umysłowych, a także z interakcji umysłu z postrzeganym światem. Widzenie nie jest bierne, o czym pisał również Arnheim, a percepcja wzrokowa jest „wizualnym myśleniem” – aktywną czynnością poznawczą, ponieważ „wraz z percepcją kształtu zaczyna się tworzenie pojęcia” (Arnheim 2004: 55). Postrzeganie i myślenie łączą się więc ze sobą, ponieważ dostępna zmysłowo rzeczywistość ulega konfrontacji z wiedzą, przekonaniami i doświadczeniem, warunkującymi akty poznania. Okulografia zdaje się więc uwzględniać różne uwarunkowania: biologiczne, fizjologiczne, ewolucyjne, społeczne i kulturowe.

Powyższe badania nie tylko wzbogacają rozważania nad naturą patrzenia, ale także aktualizują dotychczasowe osiągnięcia naukowe. Pomiarom poddano współczesnych odbiorców o zróżnicowanej aktywności kulturalnej, prezentując im sztukę współczesną; często

²⁹ Wyjątkiem jest książka powstająca równoległe do niniejszej dysertacji, której badaczka jest współautorką.

rezygnującą z rozwiązań estetycznych. *Eye-tracking* – nowa technika zbierania danych pozwoliła wyjść poza deklarację widza i zarejestrować fizyczny kontakt ze sztuką. Okulografia może więc mieć swoje zastosowanie w badaniach recepcji sztuki, wykazując strategie percepcyjne i sposoby poruszania się w przestrzeni wystawienniczej; ale jak każde narzędzie badawcze ma jednak swoje wady. Uzyskanie wartościowych danych wymaga stałej kontroli pomiarów: użytkowania, kalibrowania, warunków realizacji, doboru bodźców, jakości sprzętu. Popołnione podczas badań błędy skutkują niską jakością danych, które weryfikowalne są dopiero na dalszym etapie prac. Ze względu na wymagającą technologię i skomplikowany proces pomiarów, zrealizowano aż trzy badania pilotażowe, testujące sprzęt i sprawdzające potencjalne problemy i niedogodności. Mimo licznych prób, także podczas badań pojawiły się błędy techniczne, w tym brak danych z niektórych pomiarów. O podobnych problemach piszą również inni badacze, co świadczy, że narzędzie to nie jest doskonałe. Trzeba podkreślić, że badanie okulograficzne jest czasochłonne: przeprowadzenie pomiarów, wgranie uzyskanych danych, przygotowanie oprogramowania i analiza to zadania wymagające wielu godzin pracy. Biorąc pod uwagę, że w Warszawie 35 respondentów obejrzało po sześć dzieł, a w Łodzi 26 osób obejrzało pięć dzieł, łączne 61 badanych dokonało łącznie 340 aktów percepcji. Spotkanie z każdym respondentem trwało godzinę, czyli samo zebranie danych zajęło 610 godzin, a wgranie ich do programu i przygotowanie plików do analizy około 120 godzin. Natomiast proces interpretacji danych, w połączeniu z transkrypcją i analizą piętnastu godzin wywiadów zajęło kilka miesięcy regularnej pracy. Biorąc jednak pod uwagę pewne zastrzeżenia, w niniejszym badaniu uwzględnione zostały krytyczne głosy wobec odkryć neuroestetyków, uczulające na ryzyko redukcjonizmu i sejentyzmu doznań estetycznych. Wieloznaczność wyników wymagała więc nie tylko skrupulatnych przygotowań, ale uważnej interpretacji danych i wyciągania wniosków. Ważną refleksją wynikającą z badań jest też konieczność uzupełniania pomiarów o inne techniki badawcze poprzez zastosowanie triangulacji danych. *Eye-tracking* samodzielnie nie jest w stanie opisać złożoności procesu odbioru sztuki, ani wyjaśnić relacji między tym, co widziane, rozumiane, odczuwane i wypowiedziane. Z tego względu, choć uzyskane wyniki wydają się być niezwykle bogate poznawczo, to należy uzupełnić je o zwerbalizowane doznania i refleksje wywołane tym samym zestawem bodźców.

Bez względu jednak na swoje mankamenty, okulografia pozwala dokładnie prześledzić sposób patrzenia na dzieło w warunkach naturalnych (tj. w przestrzeni muzealnej), przeanalizować strategię percepcyjną, opisać uwarunkowania odbioru, a także określić zachowanie się widzów w galerii. Nagrania uzupełniają więc dane zebrane tradycyjnymi

technikami nauk społecznych, a połączenie perspektywy socjologicznej z neuroestetyką nadaje badaniom interdyscyplinarny, kognitywistyczny wymiar. Ponadto okulografia jest narzędziem atrakcyjnym dla respondentów, ożywiającym sytuację badawczą i pobudzającą poznawczo. Badania stanowiły więc interesujące wydarzenie, biorąc również pod uwagę, że dla widzów w Łodzi spotkanie miało charakter inicjacyjny, a jednocześnie tworzący pozytywne konotacje ze sztuką współczesną. Spotkanie z badaczką nabierało więc wymiaru popularyzatorskiego. Natomiast dla widzów w Warszawie dodatkowym walorem była możliwość indywidualnego obejrzenia wystawy zamkniętej dla publiczności podczas pandemii. Przyjazna, swobodna atmosfera, zapewnienie o anonimowości i wartości każdej wypowiedzi wpływały pozytywnie na przebieg badań zarówno z merytorycznego jak i etycznego punktu widzenia.

Chociaż wielkość próby nie pozwala na generalizacje, badania wykazały wiele prawidłowości i odpowiedziały na pytania problemowe. Zaobserwowane zależności odsłaniają jednocześnie szeroki zakres zagadnień wartych dalszych analiz, a zaprezentowane właściwości percepcji mogą inicjować następne poszukiwania badawcze. Z pewnością warto przyjrzeć się dokładniej i na większą skalę różnicom percepcji u kobiet i mężczyzn. Powyższe wyniki stanowiły zaledwie jeden z efektów pomiarów, skoncentrowanych na zróżnicowaniu kompetencji odbiorczych i to one tworzyły oś procedury badawczej. Badania grup kontrastowych można w dodatku zrealizować w obrębie tej samej wystawy, aby ujednolicić bodźce i tym bardziej wychwycić różnice w postrzeganiu tych samych dzieł. Poza tym, rezygnacja z dzieł przestrzennych lub dobór wyłącznie prac, które można oglądać z każdej strony, zunifikuje warunki pomiarów. Okulografia daje również możliwość weryfikacji analizy okola fizycznego. Odpowiedni prowadzony wywiad pozwoliłby sprawdzić na ile odbiorca dostrzega korespondencję dzieła z jego otoczeniem – umiejscowieniem w danej przestrzeni i w sąsiedztwie określonych prac artystycznych. Skuteczność komunikatu artystycznego można z kolei sprawdzić realizując wywiady z autorami wybranych dzieł. W przypadku prezentowanych tu badań udało się to zrealizować w niewielkim stopniu, jednak konfrontacja artysty z odbiorem jego dzieła jest interesującym wątkiem, który wymagałby oddzielnych badań.

Bibliografia

Adamus J., Brzezińska O., Wysocka O. (2022), *Kultura zdecyduje o naszej przyszłości*, raport z badań, https://liberte.pl/app/uploads/2022/10/Kultura_.pdf (dostęp: 13.03.2022).

Althamer P. (2018), Polska tęskni za imperium, więc stawia pomniki, rozm. przepr. A. Świeszewski, „Polityka”,
<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1771688,1,polska-teskni-za-imperium-wiec-stawia-pomniki.read> (dostęp: 7.05.2023).

Arasse D. (2012), *Nie widać nic. Opowiadanie obrazów*, przeł. A. Arno, Dodo Editor, Kraków.

Arnheim R. (2004), *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Oficyna, Łódź.

Banasiak J. (2018), *Wspólnota zaklęta w brzozie. Wokół Prezydenta Pawła Althamera*, „Magazyn Szum”, nr 22, s. 55-63.

Berger J. (1972), *Ways of seeing*, Penguin Books, Londyn.

Berton A. (1924), *Manifest surrealizmu*, przeł. A. Ważyk, <https://www.wywrota.pl/literatura/21453-manifest-surrealizmu-i.html> (dostęp: 18.02.2022).

Biały K., Ferenc T., Kidoń D. (2023), *Moralność a doznanie. Uwagi o estetycznym i pozaestetycznym doświadczaniu sztuki*, Wydawnictwo Szkoły Filmowej, Łódź, (w druku).

Boguszewska A., Stępnik M., Tarasiuk R. (2013) *Stan wiedzy o sztuce i kulturze plastycznej i muzycznej uczniów kształconych według podstawy programowej obowiązującej w latach 1999/2010*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

Bourdieu P. (2005), *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Scholar, Warszawa.

Bourdieu P. (2012), *Społeczna definicja fotografii*, przeł. J. Andrzejewska, [w:] M Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów socjologii wizualnej*, Znak, Kraków, s. 239-264.

Borkowski G., Mazur A., Branicka M. (2007) (red.), *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa.

Brach-Czaina J. (1984), *Etos nowej sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Bremer J. (2013), *Neuroestetyka: czy przyszłość estetyki leży w neuronauce?* „Estetyka i Krytyka”, nr 28 (1/2013), s. 9-28.

Brieber D., Nadal M., Leder H. (2015), *In the white cube: Museum context enhances the valuation and memory of art*, „Acta Psychologica”, nr 154, s. 36–42, <https://dx.doi.org/10.1016/j.actpsy.2014.11.004>

Brinkmann H., Commare L., Leder H., Rosenberg R. (2014), *Abstract art as a universal language?*, „Leonardo”, nr 47(3), s. 256–257, https://doi.org/10.1162/LEON_a_00767

Brinkmann H., Mikuni J., Dare Z., Kawabata H., Leder H., Rosenberg R. (2022), *Cultural Diversity in Oculometric Parameters when Viewing Art and Non-Art*, „Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts”, <https://doi.org/10.1037/aca0000563>

Bubić A., Sušac A., Palmović M. (2016), *Observing Individuals Viewing Art: The Effects of Titles on Viewers' Eye-Movement Profiles*, „Empirical Studies of the Arts”, nr 35(2), <https://doi.org/10.1177/0276237416683499>

Budnik A. A. (2021), *Festiwale i nagrody literackie w dobie pandemii - smutna konieczność czy szansa na zmiany?*, [w:] A. Konior, O. Kosińska, A. Pluszyńska (red.), *Badania w sektorze kultury. Przyszłość i zmiana*, Wydawnictwo Attyka, Kraków, s. 135–151.

Bukowski J. (1981), *Postawy wobec sztuki najnowszej*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.

Carbon C. (2017), *Art perception in the museum: How we spend time and space in art exhibitions*, „i-Perception”, <https://doi.org/10.1177/2041669517694184>

Cebula M. (2017), *Miłość do sztuki? O (nie)słabnącym związku między dyspozycją estetyczną a pozycją społeczną*, „Kultura i społeczeństwo”, nr 61(1), s. 43-70, <https://doi.org/10.35757/KiS.2017.61.1.3>

Cebula M. (2018), *Spoleczne uwarunkowania odbioru sztuki, pomiędzy dyspozycją estetyczną, a pluralizmem nastawień*, „Studia Socjologiczne”, nr 2(229), s. 115-145, <https://doi.org/10.24425/122466>

Chomczyński P. (2017), *Wykorzystanie materiałów wizualnych w badaniach nad społeczną percepcją osób, które popełniły przestępstwo. Wnioski metodologiczne z badań nad stygmatyzacją*, „Archiwum Kryminologii”, t. XXXIX/2017, s. 303-323, <https://doi.org/10.7420/AK2017K>

Curcio, C. A., Sloan, K. A., Kalina, R. E., Hendrickson, A. E. (1990), *Human photoreceptor topography*, „The Journal of Comparative Neurology”, nr 292, s. 497–523, <https://doi.org/10.1002/cne.902920402>

Czaja M. (2015), *Semir Zeki, Blaski i cienie pracy mózgu*, „Zeszyty Malarstwa ASP”, nr 11, s. 397-401.

Czartoryska U. (1973), *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Czerniewska K. (1983), *Piękno na co dzień – idea i rzeczywistość*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.

Czerwiński M. (1978), *Samotność sztuki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Dąbrowska M. (2013), *Instytucje sztuki współczesnej w Polsce i we Francji. Analiza porównawcza studiów przypadku*, Księgarnia Akademicka, Kraków.

Delacroix E. (1893), *Journal de Eugène Delacroix*, <https://www.gutenberg.org/files/54020/54020-h/54020-h.htm> (dostęp: 12.07.2022).

Domański M., Ferenc T. (2015), *Pomniki wojenne jako formy ambiwalentne*, [w:] M. Domański, T. Ferenc (red.), *Pomniki wojenne: Formy, miejsca, pamięć*, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, Łódź, s. 8-13.

Eco U. (2011), *Dzieło otwarte*, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.

Eco U. (2007a), *Historia brzydoty*, przeł. A. Zielińska, Wydawnictwo Rebis, Poznań.

- Eco U. (2007b), *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Wydawnictwo Rebis, Poznań.
- Francastel P. (1973), *Twórczość malarska a społeczeństwo: szkice*, przeł. J. Karbowska, A. Szczepańska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Francuz P. (2013), *Imagia. W kierunku neurokognitywnej teorii obrazu*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Fudali-Czyż A., Francuz P., Augustynowicz P., *The effect of art expertise on eye fixation-related potentials during aesthetic judgment task in focal and ambient modes*, „Frontiers in Psychology”, 2018, t. 9, s. 1–9.
- Gdula M. (2016), *Kontynuacja i krytyka teorii klas społecznych Pierre’a Bourdieu w socjologii Bernarda Lahire’a*, „Studia socjologiczno-polityczne. Analiza klas po Bourdieu”, nr 1-2(05), s. 11-30.
- Gerger G., Leder H. (2015), *Titles change the esthetic appreciations of paintings*, „Frontiers in Human Neuroscience”, nr 9, <https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00464>
- Gierczyńska A., Falkowska Z. (1986), *Podstawowe badania układu wzrokowego*, [w:] prof. dr. med. W. J. Orłowski (red.), *Okulistyka współczesna*, t.1, s. 9-99.
- Goethe J.W. (1997), *Refleksje i maksymy*, przeł. J. Prokopiuk, Vis-a-Vis Etiuda, Warszawa.
- Golka M. (1996), *Socjologiczny obraz sztuki*, Ars Nova, Poznań.
- Gołaszewska M. (1984), *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Gołaszewska M. (2001), *Estetyka współczesności*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Gołaszewska M. (1973), *Zarys estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Gombrich E.H. (1997), *O sztuce*, przeł. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szewczuk, A.Kuczyńska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa.
- Górajec, Pasternak-Zabielska (2021), *(R)ewolucja edukacji muzealnej w czasie pandemii COVID-19*, [w:] „Muzealnictwo” nr 62, s. 26-32, <https://doi.org/10.5604/01.3001.0015.3626>
- Grabska E., Morawska H. (1969), *Artyści o Sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Grad J. (1997), *Badania uczestnictwa w kulturze artystycznej w polskiej socjologii kultury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

GUS (2020), *Uczestnictwo ludności w kulturze w 2019 r.*, Warszawa, Kraków, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/uczestnictwo-ludnosci-w-kulturze-w-2019-roku,6,3.html> (dostęp 5.03.2023).

Hauser A. (1982), *The sociology of art*, przeł. K. J. Northcott, Routlage & Kegan Paul, Londyn.

Heinich N. (2010), *Socjologia sztuki*, przeł. A. Karpowicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.

Herman-Jeglińska A. (1999), *Różnice między kobietami a mężczyznami w zdolnościach poznawczych i organizacji funkcjonalnej mózgu: wpływ płci psychicznej*, „Przegląd socjologiczny”, nr 42(12), s. 73–99.

Hirstein M., Stuebs J., Moè A., Hausmann M. (2022), *Sex/Gender Differences in Verbal Fluency and Verbal-Episodic Memory: A Meta-Analysis*, „Perspectives on Psychological Science”, nr 18(1), s. 67-90, <https://doi.org/10.1177/17456916221082116>

Hohol M. (2013), *Wyjaśnić umysł: Struktura teorii neurokognitywnych*, Copernicus Center Press, Kraków.

Holmqvist K., Nystrom M., Andersson R., Dewhurst R., Jarodzka H., van de Weijer J. (2011), *Eye tracking. A comprehensive guide to methods and measures*, Oxford University Press, Londyn.

Huxley A. (1992), *Sztuka widzenia*, przeł. A.W. Soboń, Total Press, Kraków.

Ingarden R. (1976), *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Ingarden R. (1966), *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym*, [w:] A. Tyszczyk (red), *Wybór pism estetycznych (Roman Ingarden)*, Wydawnictwo Universitas, Kraków, s. 111-131.

Kandyński W. (2019), *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*, przeł. S. Fijałkowski, Wydawnictwo Oficyna, Łódź.

Kapoula Z., Daunys G., Herbez O., Yang Q. (2009), *Effect of title on eye-movement exploration of cubist paintings by Fernand Léger*, „Perception”, nr 38(4), str. 479–491.

Kędziora Ł. (2016), *Wizualność dzieła sztuki. Ocena potencjału neuroestetyki w badaniach historyczno-artystycznych*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.

Kisiel P. (2016), *Muzeum sztuki wobec zmieniającej się roli kultury*, [w:] E. Nieroba, B. Cymbrowski (red.), *Sfera publiczna – przestrzeń – muzeum. O zmieniającej się roli instytucji kultury*, Uniwersytet Opolski, Opole, s. 33-48.

Kisiel P. (2006), *Potoczne i kwalifikowane postawy wobec pojęcia „dzieło sztuki”*, „Przegląd socjologiczny”, t. LV/2.

Kłoskowska A. (1981), *Socjologia kultury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Krakowski P. (1981), *O sztuce nowej i najnowszej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Leroy L. (1874), *L'Exposition des impressionnistes*, „Le Charivari” z dn. 25.04.

Leśniewska A. (2021) (red.), *Rzeźba w poszukiwaniu miejsca*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.

Litwin M., Bryg B. (2005), *Wybrane zagadnienia okulistyczne. Podręcznik i poradnik dla studentów i słuchaczy szkół medycznych*, ZamKor, Kraków.

Livingstone M. (2000), *Is it warm? Is it real? Or just low spatial frequency?*, „Science”, 290(5495), s.1299, <https://doi.org/10.1126/science.290.5495.1299b>

Luba I. (2015), *Utworzenie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej „a.r.” – kontekst polski; Koncepcja muzeum sztuki nowoczesnej według Władysława Strzemińskiego – próba rekonstrukcji* [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom 1*, A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska (red.), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 16-35; 66-83.

Maisey S., Smithen P., Vilaro-Soler A., Smith T. J. (2011), *Recovering from destruction: the conservation, reintegration and perceptual analysis of a flood-damaged painting by John Martin*, International Council of Museums: Committee for Conservation, <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/6682/> (dostęp: 24.08.2022).

Markiewicz P., Przybysz P. (2007), *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, [w:] P. Francuz (red.), *Obrazy w Umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 111-148.

Masland R. (2020), *Czego oczy nie widzą. Jak wzrok kształtuje nasze myśli?*, przeł. S. Musielak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

Massaro D., Savazzi F., Di Dio C., Freedberg D., Gallese V., Gilli G., Marchetti A. (2012), *When art moves the eyes: A behavioral and eye-tracking study*, „PLoS ONE”, 7(5): e37285, doi:10.1371/journal.pone.0037285

Matuchniak-Krasuska A. (1988), *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

Matuchniak-Krasuska A. (1990), *O recepcji malarstwa. Dylematy socjologa sztuki*, [w:] Z. Bokszański, B. Sułkowski, A. Tysza (red.), *Społeczeństwo. Kultura. Osobowość*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Łódź, s. 285-302.

Matuchniak-Krasuska A. (1981), *Problematyka komunikowania w socjologii sztuki*, „Przegląd socjologiczny”, t. XXXIII.

Matuchniak-Krasuska A. (1999), *Publiczność wobec metafor plastycznej: o recepcji groteski Jerzego Dudy-Gracza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

Matuchniak-Krasuska A. (2010), *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu*, Oficyna Naukowa, Warszawa.

Matuchniak-Mystkowska A. (2018), *Pole kultury w Polsce. Szkic socjologiczny*, „Kultura Współczesna”, s. 37-50, 100/2018doi.org/10.26112/kw.2018.100.05

Ming Z., Lingling J. (2021), *A Re-presentation of the Chinese Traditional Art by the VR Technology in the Digital Age: Taking Mogao Grottoes in Dunhuang as an Example*, „Journal of Physics: Conference Series 1961”, <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1742-6596/1961/1/012075>, (dostęp: 18.02.2022).

Mitchell W.J.T. (2013), *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.

Mukhopadhyay D. (2014), *The neuro-philosophy of archetype in visual aesthetics: from Plato to Zeki and beyond*, „PsyArt” nr 18, s. 340–369.

Mullennix J.W., Robinet J. (2018), *Art Expertise and the Processing of Titled Abstract Art*, „Perception” nr 47(4), s. 359–378, DOI: 10.1177/0301006617752314

Nieroba E. (2016), *Pomiędzy dobrem wspólnym a elitarnością. Współczesny model muzeum*, Uniwersytet Opolski, Opole.

Niziołek K. (2015), *Sztuka społeczna. Koncepcje – dyskursy – praktyki*, t.1, Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.

Niżankowska M.H. (2000), *Podstawy okulistyki. Podręcznik dla lekarzy i studentów medycyny*, Volumed, Wrocław.

Ojrzyski J. (1998), *Historia Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] E. Fuchs (red.) *Muzeum Sztuki w Łodzi*, Oficyna Bibliofilów w Łodzi, Łódź, s. 6-39.

Ortega y Gasset J. (1980), *Dehumanizacja sztuki*, przeł. P. Niklewicz, Czytelnik, Warszawa.

Ossowski S. (2000), *Konflikty niewspółmiernych skali wartości*, [w:] S. Ossowski, *Z zagadnień psychologii społecznej. Dzieła*, t.3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Ossowski S. (1966), *U podstaw estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Ossowski S. (2004), *Wybór pism estetycznych (Roman Ingarden)* (red. B. Dziemidok), Wydawnictwo Universitas, Kraków.

Pastoureau M. (1992), *Dictionnaire des couleurs de notre temps : Symbolique et société*, Éditions Bonneton, Paryż.

Pawłowski T. (1982), *Awangarda i wartości estetyczne*, „Studia Filozoficzne”, nr 11-12, s. 73-90.

Perruchot H. (1982), *Renoir* przeł. E. Radziwiłłowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Plużyczka M. (2018), *The First Hundred Years: a History of Eye Tracking as a Research Method*, „Applied Linguistics Papers” nr 25/4, s. 101–116.

Przybyłowska I. (1978), *Wywiad swobodny ze standaryzowaną listą poszukiwanych informacji i możliwości jego zastosowania w badaniach socjologicznych*, „Przegląd Socjologiczny”, nr 30, s. 53-68.

Przybysz P. (2006), *O uchwyceniu piękna. Rola deformacji estetycznych w tworzeniu i percepcji dzieła sztuki w ujęciu neuroestetyki*, [w:] W. Dziarnowski, A. Klawiter (red.), *Mózg i jego umysły*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań, s. 365-385.

Przybysz P. (2006), *Wstęp. W stronę neuroestetycznej teorii sztuki*, [w:] W. Dziarnowski, A. Klawiter (red.), *Mózg i jego umysły*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań, s.321-325.

Purves D., Augustine GJ., Fitzpatrick D. (2001), *Anatomical Distribution of Rods and Cones*, [w:] *Neuroscience*, Edycja 2. Sunderland (MA): Sinauer Associates; <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK10848/> (dostęp: 25.11.2022).

Ramachandran V.S. (2011), *Neuronauka o podstawach człowieczeństwa. O czym mówi mózg?*, przeł. A. i M. Binderowie, E. Józefowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Ramachandran V.S., Hirstein W. (2006), *Nauka wobec zagadnienia sztuki*, [w:] W. Dziarnowski, A. Klawiter (red.), *Mózg i jego umysły*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań, s. 327-364.

Ramachandran V. S., Hirstein W. (1999), *The science of art: A neurological theory of aesthetic experience*, „Journal of Consciousness Studies”, nr 6(6-7), s. 15–51.

Rosińska Z. (2020), *Ślepotą aksjologiczną*, [w:] T. Maślanka (red.), *Doświadczenie świata. Eseje o myśli Romana Ingardena*, NCK, Warszawa, s. 289-309.

Rottenberg A. (2020), *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Wydawnictwo Stentor, Warszawa.

Sargezeh B.A., Tavakoli N., Daliri M. (2019), *Gender-based eye movement differences in passive indoor picture viewing: An eye-tracking study*, „Physiology & Behavior”, vol. 206, s. 43-50, <https://doi.org/10.1016/j.physbeh.2019.03.023>

Schüler U., Täuber R. (2010), *Skandal? Sztuka!* przeł. B. Ostrowska, Świat Książki Warszawa.

Sienkiewicz K. (2011), *Pomarańczowa Alternatywa*,

<https://culture.pl/pl/tworca/pomaranzczowa-alternatywa>, (dostęp: 18.02.2022).

Silverman J. (2008), *Can brain damage lead to extraordinary art?*, <https://science.howstuffworks.com/life/inside-the-mind/human-brain/brain-damage-art.htm> (dostęp: 05.05.2023).

Smith T. (2011), *Contemporary art. world currents*, Pearson Education, New Jersey.

Sobocińska M. (2022), *Hybrydowość wydarzeń kulturalnych w kontekście produktu systemowego i zarządzania wartością dla uczestnika kultury*, [w:] J. Tabor-Błażewicz, H. Rachoń (red.), *Wyzwania kierowania ludźmi w systemie hybrydowej organizacji pracy*, SGH Oficyna Wydawnicza, Warszawa s. 105-115.

Sorenzo A., Newberry M. (2015), *The uncatchable smile in Leonardo da Vinci's La Bella Principessa portrait*, „Vision Research”, nr 113(A), s. 78-86, <https://doi.org/10.1016/j.visres.2015.05.014>

Sosnowski L. (2020), *Roman Ingarden wobec problemu konkretyzacji malarstwa granicznego*, [w:] T. Maślanka (red.), *Doświadczenie świata. Eseje o myśli Romana Ingardena*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa. s. 327-338.

Strzemiński W. (2016), *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.

Szpociński A. (1994), *Od zamkniętej do otwartej formuły kanonu kulturowego*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Krytyka”, t. 1, s. 40-45.

Szuścik U. (2021), *Sztuka i plastyka w nowoczesnym nauczaniu*, Państwowa Akademia Naukowa, DOI: 10.24425/academiaPAN.2021.13863

Świtek G. (2003) (red.), *Zachęta 1860 - 2000*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.

Taranienko Z. (1988), *Uwagi o sztuce współczesnej*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa.

Tatarkiewicz W. (1988), *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa

Turowicz J. (1857), *O nowoczesności w sztuce*, „Tygodnik Powszechny”, nr 49 <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/6932013jerzy-turowicz-nowoczesnosci-w-sztuce-wersja-skrocona/> (dostęp: 18.02.2022).

- Walker F., Bucker B., Anderson NC., Schreij D., Theeuwes J. (2017), *Looking at paintings in the Vincent Van Gogh Museum: Eye movement patterns of children and adults*, „PLoS ONE”, 12(6): e0178912, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0178912>
- Wallis M. (1983), *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Yarbus A. (1967), *Eye movements and vision*, przeł. Basil Haigh, Springer Science+Business Media, Nowy Jork.
- Zahorodna K. (2010), *Neuroestetyka: sztuka a mózg*, [w:] R. Konik, D. Leszczyński (red.), *Percepcja. Między estetyką a epistemologią*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław, s. 152-164.
- Zangemeister W. H., Shermant K., Stark L. (1995), *Evidence for a global scanpath strategy in viewing abstract compared with realistic images*, „Neuropsychologia”, nr 33(8), s. 1009-1025.
- Zawadzki P., Adamczyk A. (2018), *Refleksja nad problemami neuroestetyki na tle pojęcia piękna*, [w:] K. Maciąg, B. Nowak (red.), *Oblicza kultury współczesnej – nowe kierunki*, Wydawnictwo Naukowe TYGIEL, Lublin, s. 7-16.
- Zeki S. (2009), *Blaski i cienie pracy mózgu. O miłości, sztuce i pogoni za szczęściem*, przeł. A. i M. Binderowie, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Zimnica E. (1996), *Hermeneutyka H. G. Gadamera jako teoria rozumienia i interpretacji dzieła sztuki*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica” nr 26, s. 21-44.
- Zöllner F. (2003), *Leonardo da Vinci. Dzieła wszystkie*, przeł. A. Cichowicz, Taschen, Kolonia.
- Żuk K. (2011), *Spór o paradygmat kognitywistyczny w badaniach nad umysłem*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica”, nr 12, s. 31-38.

Netografia

<https://artsandculture.google.com>

<https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/azorro-grupa-wszystko-juz-bylo-1>

<http://budcud.org/wystawa-atlas-nowoczesnosci-w-muzeum-sztuki-w-lodzi>

<https://culture.pl/pl/tworca/joanna-rajkowska>

<http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/2021/06/manifest-tworczyn-i-tworcow-sztuk.html>

<http://katarzynakozyra.pl/projekty/studia-aktu/>

<https://msl.org.pl/historia/>

<https://noizz.pl/kultura/karol-radziszewski-o-hivaid-spolecznosci-lgbt-i-wystawie-potega-sekretow/0dqb7cw>

<http://raport.zacheta.art.pl/0031.html>

<https://rynekisztuka.pl/2021/07/12/magdalena-moskwa-laureatka-nagrody-cybisa-za-rok-2020/>

<https://sjp.pwn.pl/sjp/hommage;2560723.html>

<http://magdamoskwa.pl/pdf/tekst12.pdf>

<https://publica.pl/teksty/grzeszykowska-skora-z-ktorej-szyje-61715.html>

<http://rastergallery.com/prace/franciszka-2021/>

<https://sztukapubliczna.pl/pl/daleko-sie-wyzoomowalam-joanna-rajkowska/czytaj/8>

<https://wepresent.wetransfer.com/story/marina-abramovic-traces/>

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jul/05/art1>

<https://zacheta.art.pl/pl/o-nas/historia>

<https://zasoby.msl.org.pl>

Aneks

1. Tabele z wynikami pytań otwartych

	instytucje ważne dla miasta	liczba odpowiedzi
1.	Galeria Zachęta	11
2.	MSN	10
3.	CSW	6
4.	Muzeum Narodowe	5
5.	Komuna Warszawa	3
6.	Kino Luna	2
7.	Zamek Ujazdowski	1
8.	Pałac Kultury	1
9.	Łazienki	1
10.	Polin	1
11.	Kino Iluzjon	1
12.	Kino Muranów	1
13.	Kino elektryk	1
14.	Teatr Studio	1
15.	TR Warszawa	1
16.	Opera Narodowa	1
17.	Warszawska Jesień	1
18.	Dzielnicowy Dom Kultury	1
19.	FINA	1

Tab. 36. Lista najważniejszych instytucji kultury wg. respondentów badanych w Warszawie i liczba powtórzeń danej odpowiedzi

	Na jakiej wystawie ostatnio byłeś/byłaś	liczba odpowiedzi
1.	Muzeum Narodowe	4
2.	MSN	3
3.	CSW	2
4.	Królikarnia	2
5.	Polin	2
6.	Kino Muranów	2
7.	Galeria Zachęta	2
8.	wystawa na Bornholmie	2
9.	wystawa Zaskórskiego	1
10.	Galeria Starożytna	1
11.	Muzeum Azji i Pacyfiku	1
12.	Muzeum Warszawy	1
13.	Galeria Nanazenit	1
14.	Instytut Fotografii	1
15.	wystawa Wyspiańskiego	1
16.	wystawa Murillo w Seville	1
17.	Muzeum Plakatu	1
18.	Ośrodek Propagandy Sztuki	1
19.	wystawa w Bonn	1
20.	ArtSpace	1
21.	wystawa Korczaka	1
22.	wystawa Newtona	1

Tab. 37. Lista instytucji kulturalnych, które odwiedzili badani w Warszawie

lista zagranicznych artystów		liczba odpowiedzi
1.	Picasso	14
2.	Salvador Dalí	12
3.	Rembrandt	9
4.	Van Gogh	7
5.	Monet	7
6.	Caravaggio	6
7.	Pollock	6
8.	Da Vinci	5
9.	Basquiat	5
10.	Kandinsky	5
11.	Goya	4
12.	Modigliani	4
13.	Warhol	4
14.	Michał Anioł	3
15.	Manet	3
16.	Degas	3
17.	Hopper	3
18.	Richter	2
19.	Durer	2
20.	Bacon	2
21.	Chagall	2
22.	Rhotko	2
23.	Jan van Eyck	2
24.	Lucas Cranach St.	2
25.	Klimt	2
26.	Renoir	2
27.	Frida	2
28.	Matisse	2
29.	Rivera	2
30.	Gauguin	2
31.	Malewicz	2
32.	Giotto	2
33.	Vermeer	2
34.	Lucas Cranach Mł.	1
35.	Breugel	1
36.	Jasper Johns	1
37.	Maria Lassnig	1
38.	Boticelli	1
39.	Danny Fox	1
40.	Pierro de la F	1

41.	A.Gentileschi	1
42.	Cézanne	1
43.	Tycjan	1
44.	David Hockney	1
45.	Wilhelm Hammershoi	1
46.	Francis Picabia	1
47.	Sonia Delaunay	1
48.	Miro	1
49.	Max Ernst	1
50.	Rauschenberg	1
51.	J.L. David	1
52.	Seraut	1
53.	Duchamp	1
54.	Jules Olitski	1
55.	Courbet	1
56.	Philip Guston	1
57.	Rubens	1
58.	J.Dubuffet	1
59.	Kiefer	1
60.	Bridget Riley	1
61.	M.Esher	1
62.	Turner	1
63.	Munch	1

Tab. 38. Zagraniczni artyści wymienieni przez badanych w Warszawie i liczba powtórzeń odpowiedzi

lista polskich artystów		liczba odpowiedzi
1.	Matejko	15
2.	Malczewski	13
3.	Wróblewski	12
4.	Boznańska	10
5.	Wyspiański	8
6.	Sasnał	8
7.	Łępicka	6
8.	Fangor	5
9.	Witkacy	5
10.	Chełmoński	4
11.	Podkowiński	4
12.	Dwurnik	4
13.	Beksiński	4
14.	Urszula Broll	3
15.	Strzemiński	3
16.	Witkiewicz	3
17.	Gieryski M.	3
18.	Gieryski A.	3
19.	Robert Bujnowski	3
20.	Paulina Okowska	2
21.	Makowski	2
22.	Radziszewski	2
23.	Mehoffer	2
24.	Maria Anto	2
25.	Nowosielski	2
26.	Grottger	1
27.	Modrzejewski	1
28.	Dobkowski	1
29.	Stażewski	1
30.	Erwin Sówka	1
31.	Anna Szymańska	1
32.	Pola Dwurnik	1
33.	Jan Tarasin	1
34.	Leon Tarasewicz	1
35.	Kossak	1
36.	Nikifor	1
37.	Eysmont	1
38.	Brzozowski	1
39.	Fijałkowski	1
40.	Opałka	1

41.	Mackiewicz	1
42.	Roma Hałat	1
43.	Żytniak	1
44.	Fałat	1
45.	Wojtkiewicz	1
46.	Zbigniew Rogalski	1
47.	Norman Leto	1

Tab. 39. Polscy artyści wymienieni przez badanych w Warszawie i liczba powtórzeń odpowiedzi

lista współczesnych artystów		liczba odpowiedzi
1.	Katarzyna Kozyra	8
2.	Wilhelm Sasnal	7
3.	Oskar Dawicki	6
4.	Joanna Rajkowska	5
5.	Aneta Grzeszykowska	4
6.	Paweł Althamer	3
7.	Pola Dwurnik	2
8.	Rafał Olbiński	2
9.	Dwurnik	2
10.	Abakanowicz	2
11.	Norman Leto	2
12.	Artur Żmijewski	2
13.	Beksiński	2
14.	Katarzyna Porczak	1
15.	Alina Bloch	1
16.	Liliana Piskowska	1
17.	Bartosz Zaskórski	1
18.	Xawery Dunikowski	1
19.	Anna Królikiewicz	1
20.	Agata Bogacka	1
21.	Z. Libera	1
22.	Paweł Żukowski	1
23.	Roman Stańczak	1
24.	Bałka	1
25.	Janek Koza	1
26.	Daniel Rycharski	1
27.	Jana Shostak	1
28.	Diana Lelonek	1
29.	Zuzanna Bartoszek	1
30.	Mitoraj	1
31.	Eysmont	1
32.	Robakowski	1
33.	Fijałkowski	1
34.	Fangor	1
35.	Radziszewski	1
36.	A. Gustowska	1
37.	L. Majewski	1
38.	Rychtarski	1
39.	Sebastian Krok	1
40.	Agata Nowosielska	1

41.	Agnieszka Polska	1
42.	Laura Paweła	1
43.	Aleksandra Urban	1
44.	Wojciech Bąkowski	1
45.	Piotr Kotlicki	1
46.	B. Falender	1
47.	M. Moskwa	1
48.	Paweł Tarasin	1
49.	Dominik Jasiński	1

Tab. 40. Współcześni artyści wymienieni przez badanych w Warszawie i liczba powtórzeń odpowiedzi

lista ulubionych artystów		liczba odpowiedzi			
1.	Rothko	3	41.	Munch	1
2.	Gogh	2	42.	Koza	1
3.	Modigliani	2	43.	Lynch	1
4.	Klimt	2	44.	Chirico	1
5.	Rajkowska	2	45.	Agnieszka Polska	1
6.	Bacon	2	46.	jan dziaczkowski	1
7.	Hopper	2	47.	Jakub Woynarowski	1
8.	Chagall	2	48.	Tàpies	1
9.	Basquiat	2	49.	Joseph Cornell	1
10.	Miró	2	50.	Edward Burtynsky	1
11.	Dali	2	51.	Rafael Lozano Hemmer	1
12.	Bosch	1	52.	Taus Makhacheva	1
13.	Wyspiański	1	53.	Piotr Bosacki	1
14.	Boznańska	1	54.	Norman Leto	1
15.	Gieryski	1	55.	Moreau	1
16.	Malczewski	1	56.	Serraut	1
17.	Klee	1	57.	Schiele	1
18.	Picasso	1	58.	Łępicka	1
19.	Mondrian	1	59.	Giotto	1
20.	Abakanowicz	1	60.	Ucello	1
21.	Warhole	1	61.	Kandinsky	1
22.	Sasnal	1	62.	hito steyerl	1
23.	Libeskind	1	63.	Sophie Ristelhueber	1
24.	Cranach	1	64.	Banksy	1
25.	Foyerbach	1	65.	Bodzianowski	1
26.	Danny Fox	1	66.	Cattelan	1
27.	Dunikowski	1	67.	agata nowosielska	1
28.	Escher	1	68.	bill viola	1
29.	Abramović	1	69.	kiki smith	1
30.	Pierro De la F	1	70.	Daidō Moriyama	1
31.	Vermeer	1	71.	Degas	1
32.	Calderon	1	72.	Bridget Riley	1
33.	Rembrandt	1	73.	Oskar Dawicki	1
34.	Turner	1	74.	Luis Fontana	1
35.	Franciszka Themerson	1	75.	Jan Młodożeniec	1
36.	Kozyra	1	76.	mikołaj obrycki	1
37.	Koji Kamoji	1	77.	Jan Tarasin	1
38.	Schulz	1	78.	Franciszek Starowieyski	1
39.	Cazanne	1			
40.	Cy Twombly	1			

Tab. 41. Lista preferowanych artystów wskazanych w Warszawie i liczba powtórzeń danej odpowiedzi

lista ulubionych kierunków		liczba odpowiedzi
1.	impresjonizm	4
2.	abstrakcjonizm	3
3.	sztuka nowoczesna	3
4.	surrealizm	3
5.	symbolizm	2
6.	secesja	2
7.	op-art.	2
8.	konceptualizm	2
9.	szt. romańska	2
10.	kubizm	1
11.	post-impresjonizm	1
12.	dwudziestolecie	1
13.	współczesna	1
14.	weduty miejskie	1
15.	martwa natura	1
16.	awangarda	1
17.	collage	1
18.	film eksperymentalny	1
19.	fotografia intermedialna	1
20.	sztuka nowych mediów	1
21.	puentylizm	1
22.	wczesny renesans włoski	1
23.	wszystko	1
24.	malarstwo niderlandzkie	1
25.	futuryzm	1

Tab. 42. Lista preferowanych kierunków i stylów artystycznych wśród badanych w Warszawie i liczba powtórzeń danej odpowiedzi

lista zagranicznych artystów		liczba odpowiedzi
1.	Van Gogh	13
2.	Da Vinci	12
3.	Monet	10
4.	Picasso	8
5.	Salvador Dalí	6
6.	Rembrandt	6
7.	Michał Anioł	4
8.	Frida	3
9.	Pollock	3
10.	Rubens	3
11.	Klimt	2
12.	Banksy	2
13.	Miró	2
14.	Cézanne	2
15.	Caravaggio	2
16.	Degas	1
17.	Paul Klee	1
18.	Velásquez	1
19.	Szyszkín	1
20.	Kandinsky	1
21.	Warhol	1
22.	Goya	1
23.	Chagall	1
24.	Boticelli	1
25.	Gauguin	1
26.	Botero	1
27.	Renoir	1
28.	Manet	1
29.	Matisse	1
30.	Bosch	1

Tab. 43. Zagraniczni artyści wymienieni przez badanych w Łodzi i liczba powtórzeń odpowiedzi

lista polskich artystów		liczba odpowiedzi
1.	Matejko	16
2.	Kossak	9
3.	Malczewski	8
4.	Beksiński	7
5.	Wyspiański	5
6.	Boznańska	4
7.	Chelmoński	3
8.	Stryjeńska	2
9.	Strzemiński	2
10.	Witkacy	1
11.	Mehoffer	1
12.	Gieryski	1
13.	Makowski	1
14.	Canaletto	1
15.	Wysocki	1
16.	Wyczółkowski	1
17.	Berezowska	1
18.	Ukłański	1
19.	Opalka	1
20.	Fangor	1
21.	Natalia LL	1
22.	Abakanowicz	1

Tab. 44. Polscy artyści wymienieni przez badanych w Łodzi i liczba powtórzeń odpowiedzi

lista współczesnych artystów		liczba odpowiedzi
1.	Beksiński	3
2.	Duda Gracz	2
3.	Strzemiński	2
4.	Hasior	2
5.	Magdalena Moskwa	2
6.	Starowieyski	1
7.	Szapocznikow	1
8.	Abakanowicz	1
9.	Makowski	1
10.	Nowosielski	1
11.	Rafał Olbiński	1
12.	Jacek Yerka	1
13.	Ukłański	1
14.	Natalia LL	1
15.	Rajkowska	1
16.	Opałka	1
17.	Kantor	1
18.	Jan Karty Pawluśkiewicz	1

Tab. 45. Współcześni artyści wymienieni przez badanych w Łodzi i liczba powtórzeń odpowiedzi

lista ulubionych kierunków		liczba odpowiedzi
1.	impresjonizm	5
2.	abstrakcjonizm	2
3.	malarstwo realistyczne	2
4.	realizm	1
5.	symbolizm	1
6.	post-impresjonizm	1
7.	secesja/art. deco	1
8.	ekspresjonizm	1
9.	kubizm	1
10.	dwudziestolecie	1
11.	konstruktywizm	1
12.	komiks	1

Tab. 46. Preferowane kierunki i style artystyczne wśród badanych w Łodzi i liczba powtórzeń danej

lista ulubionych artystów		liczba odpowiedzi
1.	Malczewski	3
2.	Paul Klee	2
3.	Klimt	2
4.	van Gogh	2
5.	Da Vinci	2
6.	Frida	2
7.	Mucha	2
8.	Wyczółkowski	2
9.	Kossak	2
10.	Boznańska	2
11.	Bosch	1
12.	Rubens	1
13.	Monet	1
14.	Chełmoński	1
15.	Gieryski	1
16.	Matejko	1
17.	Wyspiański	1
18.	Basquiat	1
19.	Doris Salcedo	1
20.	Modigliani	1
21.	Mondrian	1
22.	Picasso	1
23.	Warhol	1
24.	Frank Wright	1
25.	Abakanowicz	1
26.	Maja Berezowska	1
27.	Strzemiński	1
28.	Witkacy	1

Tab. 47. Lista preferowanych artystów wskazanych w Łodzi i liczba powtórzeń danej odpowiedzi

2. Dyspozycje do wywiadu z odbiorcą.

1. Które dzieło podobało się najbardziej i dlaczego?
2. Które dzieło podobało się najmniej, nie podobało, było nieciekawe i dlaczego?
3. Czy któreś z dzieł można mieć we własnym domu?
4. Które z dzieł wywołało jakieś emocje: poruszyło, zachwyciło, oburzyło, zezłościło, zdziwiło, zaintrygowało? Co było powodem tych emocji?
5. Co przedstawiają wskazane dzieła – prośba o interpretację wszystkich dzieł.
6. Ogólne przemyślenia na temat sztuki współczesnej.

3. Dyspozycje do wywiadu z kuratorką.

a) Percepcja innych agentów pola sztuki

Kim jest dla artysta? Jaką rolę odgrywa dla ludzi, a jaką dla kuratora zawodowo i osobiście?

Do jakiego widza skierowana jest sztuka/sztuka polska? Kim jest, jaki jest polski odbiorca?

b) Percepcja swojej roli w polu sztuki

Jaka jest rola kuratora w świecie sztuki? Dlaczego taka funkcja istnieje – argumenty (pozytywne i negatywne wpływy i ich uzasadnienie).

Czy kurator może decydować o wypromowaniu konkretnych artystów czy to nie jest wystarczające?

Czy promuje młodych twórców czy woli współpracę z doświadczonymi artystami i dlaczego?

Czy kuratorzy się nawzajem wspierają czy konkurują? Od czego to zależy?

Czy zdarza się wypromować/być mentorem młodych kuratorów?

Czy w karierze zawodowej kurator miewa swojego mentora, nauczyciela, wzór? – Czy miała kogoś, kto wpłynął na jej życie zawodowe?

Czy swoje zajęcie definiuje jako zawód czy coś więcej, coś innego (praca, pasja, misja)?

Jaka jest rola kuratora w kontekście sztuki polskiej?

Czym kurator się kieruje opracowując wystawę?

Czy podczas pracy trzeba się zderzyć z jakimiś ograniczeniami czy istnieje duża dowolność? (np. cenzura, budżet), czy młodzi kuratorzy mają inne problemy?

W kontekście całego dorobku jako kuratorki czym jest ta wystawa?

c) Kurator jako pośrednik komunikatu artystycznego

Co było inspiracją do stworzenia tej wystawy?

Jak przebiegała praca nad wystawą: dobór prac, rozmowy z artystami, muzeami, skąd brane były obrazy?

Jak wygląda współpraca z galerią: jaka jest kolejność działań: własny pomysł, czy zlecona koncepcja.

Jakie problemy pojawiają się podczas realizacji wystawy? Czy trzeba było coś zmienić w trakcie?

Co było najtrudniejsze podczas przygotowań?

Ile trwały przygotowania?

Jaka jest myśl przewodnia wystawy jako całości?

Dlaczego właśnie taki tytuł został nadany wystawie?

Do kogo skierowana jest wystawa?

Jakie emocje ma wywołać u widzów ta wystawa?

Co w wystawie jest najistotniejsze, na czym widz powinien się skupić?

Kto przychodzi na tę wystawę? (wyobrażenie o odbiorcach)

Dlaczego ludzie przychodzą na tę wystawę? Czego mogą oczekiwać?

W jaki sposób ludzie reagują na wystawę?

Które dzieła mogą się cieszyć większym zainteresowaniem, robić wrażenie na widzu?

Które dzieła mogą wydać się widzom trudne w odbiorze, mniej zrozumiałe? Dlaczego?

Kto mógłby mieć trudności w zrozumieniu tych dzieł?

Czy do wystawy jest stworzony program edukacyjny?

Jakie będą dalsze losy wystawy?

4. Dyspozycje do wywiadu z artystą.

a) Artysta wobec własnego dzieła z wystawy

Jak to się stało, że praca jest na tej wystawie (*informacje o obiegu sztuki*)

Prośba o interpretację własnej pracy: „Każdego, z kim rozmawiam pytam o interpretację i sposób rozumienia Pana/Pani pracy. Chciałabym więc o to samo zapytać Panią/Pana, jako autora/ki „.....”, Jak Pan/Pani opowiedziałby o swojej pracy?”

Jakie emocje chciałby wywołać u widza tą pracą?

W jaki sposób ludzie reagują na tę pracę? (*wyobrażenie artysty vs. wypowiedzi odbiorców*)

Co było przyczyną powstania pracy?

Jak wyglądała praca/przygotowania nad stworzeniem dzieła?

Ile czasu trwała realizacja?

Skąd taki tytuł?

Jak tworzy/dobiera tytuły swoich prac, czym się kieruje?

Gdzie, w jakiej przestrzeni praca powinna funkcjonować?

b) Artysta wobec pola odbioru

Czy artysta myśli o odbiorcy tworząc prace; o kim myśli.

Wyobrażenie artysty o odbiorcy

Do jakiego widza skierowana jest jego sztuka?

Kto przychodzi na wystawy, na których są jego prace?

Kim jest, jaki jest polski odbiorca?

Czy różni się od zagranicznego?

Czy dzieła inaczej odbierane są zagranicą?

Na czym mu zależy, by widz się skupił?

Czy niektóre jego/jej dzieła mogą wydać się widzom trudne w odbiorze, mniej zrozumiałe?
Dlaczego?

Kto mógłby mieć trudności w zrozumieniu tych dzieł?

c) Artysta wobec pola sztuki

Jaka jest jego/jej zdaniem rola artysty? Jak postrzega swoją rolę w świecie sztuki? Jak definiuje siebie?

Czy swoje zajęcie definiuje jako pracę, pasję czy misję?

Czy sztuka może mieć wpływ na ludzi, świat (dobry i zły)?

Czym się charakteryzuje polska sztuka współczesna?

Jako postrzega swoją rolę w kontekście sztuki polskiej?

Czy artyści się nawzajem wspierają czy konkurują? Od czego to zależy?

Czy artysta może mieć swojego mentora – wzór, który wpływa na życie zawodowe?

Pytanie o tę wystawę w kontekście dorobku artysty.

Czym się kieruje przygotowując pracę/projekt? Zamówienie, natchnienie, koncepcja?

Jak wygląda współpraca z kuratorem/muzeum.

Przemoc symboliczna – czy jej podlega: cenzura, ograniczenia (finanse, czas), zlecenia.

5. Kwestionariusz

Poniższa ankieta jest całkowicie anonimowa i przeprowadzana dla potrzeb badań organizowanych przez Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną i Teatralną w Łodzi oraz Instytut Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego.

1. Płeć: Kobieta Mężczyzna (proszę podkreślić właściwą odpowiedź)
2. Wiek: lat
3. Wykształcenie: (proszę podkreślić właściwą odpowiedź)
 - podstawowe,
 - zawodowe,
 - średnie,
 - wyższe, jakie.....
4. Wykonywany zawód:
lub jeśli nie dotyczy (proszę podkreślić właściwą odpowiedź):
 - bezrobotny
 - emeryt
 - rencista
 - uczeń/student

NA WSZYSTKIE PYTANIA PROSZĘ ODPOWIADAĆ STARAJĄC SIĘ ODWOŁYWAĆ DO OKRESU SPRZED OKRESU PANDEMII I LOCKDOWNU.

5. Czy w ciągu ostatnich 24 miesięcy był Pan/Pani w poniższych instytucjach, brał udział w wydarzeniach (proszę wstawić znak „X”)

	w Warszawie	w innym mieście	za granicą
KINO			
TEATR			
FILHARMONIA			
OPERA			
GALERIA SZT.			
MUZEUM			
WYDARZENIA PLENEROWE			
KONCERTY			
FESTIWALE			

6. Jakie instytucje kultury w Warszawie/Łodzi są Pana/Pani zdaniem najważniejsze dla miasta?

.....

7. Gdzie i kiedy był Pan/Pani ostatnio na wystawie? Czy pamięta Pan/Pani tytuł, temat, autora/autorkę wystawy?

.....

8. Z kim z reguły uczęszcza Pan/Pani na wystawy do muzeów i galerii?

.....

9. Czy dyskutuje Panu/Pani o sztuce, a jeśli tak to z kim i jak często?

.....

10. Jak często korzysta Pan/Pani z oferty poniższych palcówek kultury? (proszę wstawić znak „X”)

	kilka razy w miesiącu	raz na miesiąc	raz na 3 miesiące	raz na pół roku	raz do roku	raz na parę lat	Nigdy	Inne (proszę wpisać)
KINO								
TEATR								
FILHARMONIA								
OPERA								
GALERIA SZT.								
MUZEUM								
WYDARZENIA PLENEROWE (np. Festiwal Światła)								
KONCERTY								
FESTIWALE (np. F. Fotografii, F. Designu, F. Komisów)								
INNE OŚRODKI (np. domy kultury, C. Kopernika itp.)								

11. Skąd czerpie Pan/Pani informacje o ofercie kulturalnej w mieście, kraju lub za granicą?

	w mieście	w kraju	za granicą
STRONY INTERNETOWE			
PORTLE SPOŁECZNOŚCIOWE			
PRASA			
TELEWIZJA			
RADIO			
ZNAJOMI			
ULOTKI, PLAKATY			
INNE			

6. Test dyspozycji estetycznej

1. Przy przedstawionych poniżej kompozycjach proszę wpisać cechy, które według Pana/Pani je charakteryzuje. Proszę wybrać z podanych określeń. (można użyć więcej niż jedno):

- barwy ciepłe
- barwy zimne
- szeroka gama kolorystyczna
- wąska gama barw
- kompozycja z akcentem kolorystycznym









2. Proszę dorysować figury tak, aby powstał ciąg kształtów tworzący:

a) kompozycję symetryczną _____   _____

b) kompozycję rytmiczną _____   _____

3. Proszę zaznaczyć „X” określenia pasujące do obrazów z załącznika

	dynamiczna	statyczna	wertykalna	horyzontalna	diagonalna	symetryczna	asymetryczna	rytmiczna	zamknięta	otwarta	centralna
Ob. 1											
Ob. 2											
Ob. 3											
Ob. 4											
Ob. 5											
Ob. 6											

4. Wedle własnego uznania proszę ułożyć obrazy z załącznika w trzy grupy stylistyczne i wypisać je poniżej.

Grupa 1 składa się z obrazów numer: _____

Grupa 2 składa się z obrazów numer: _____

Grupa 3 składa się z obrazów numer: _____

W jednym/dwóch zdaniach proszę wyjaśnić co jest podstawą podziału. Jeśli to możliwe, proszę wskazać kierunki w sztuce, które te obrazy reprezentują.

5. Posługując się skalą od 1 do 4 proszę uszeregować obrazy od tego, który podoba się najmniej (ocena 1) do tego, który podoba się najbardziej (ocena 4).



nr _____



nr _____



nr _____



nr _____

6. Jeśli ma Pan/Pani ulubiony artystów reprezentujących sztuki plastyczne, proszę wymienić ich nazwiska.

7. Jeśli ma Pan/Pani ulubiony nurt, rodzaj, kierunek sztuk plastycznych, proszę go podać.

7. Test kompetencji artystycznej

Proszę o wypełnienie poniższego testu. W przypadku braku wiedzy na zadane pytanie proszę przejść do następnego punktu.

1. Proszę wymienić pięciu malarzy zagranicznych z dowolnej epoki, kierunku, stylu.

1. _____

2. _____

3. _____

4. _____

5. _____

2. Proszę wymienić pięciu malarzy polskich z dowolnej epoki, kierunku, stylu.

1. _____

2. _____

3. _____

4. _____

5. _____

3. Proszę wymienić nazwiska trzech współczesnych polskich artystów, reprezentujących sztuki plastyczne.

4. Proszę uszeregować chronologicznie poniższe reprodukcje wpisując liczby: 1 jako najstarsza, 5 najnowsza.



Nr _____



Nr _____



Nr _____

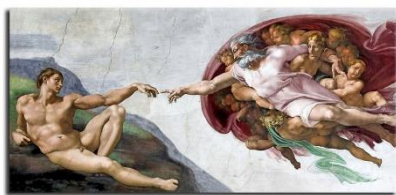


Nr _____



Nr _____

5. Proszę podać autora i tytuł dzieła oraz epokę, styl lub nurt malarski poniższych dzieł:



tytuł _____

autor _____

styl, epoka _____



tytuł _____

autor _____

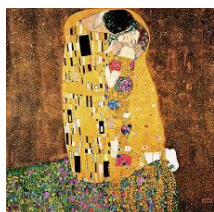
styl, epoka _____



tytuł _____

autor _____

styl, epoka _____



tytuł _____

autor _____

styl, epoka _____



tytuł _____

autor _____

styl, epoka _____



tytuł _____

autor _____

styl, epoka _____



tytuł _____

autor _____

styl, epoka _____

6. Proszę podać po dwa nazwiska malarzy, których twórczość zaliczamy do wymienionych kierunków:

Romantyzm: _____

Impresjonizm: _____

Kubizm: _____

Dadaizm: _____

7. Przy nazwiskach artystów proszę podać nazwę kierunku, stylu lub epoki, w której działali:

J. Pollock _____

H. Matisse _____

A. Renoir _____

W. Kandinsky _____

Rembrandt van Rijn _____

F. Goya _____

8. Proszę wyjaśnić krótko główne cechy impresjonizmu.

9. Proszę wymienić co najmniej 5 twórców, którzy malowali wiele portretów.

10. Proszę wyjaśnić w kilku zdaniach, czym charakteryzuje się sztuka abstrakcyjna.
