

Dagna Kidoń

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, TV i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi
Instytut Nauk o Sztuce

Oryginały, reprodukcje i ich miejsce w badaniach oraz edukacji artystycznej*

Originals, reproductions and their place in research and art education

Streszczenie. Artykuł analizuje wykorzystanie reprodukcji dzieł sztuki w edukacji i badaniach w kontekście ograniczonego dostępu do oryginałów. W części teoretycznej przedstawiono kluczowe koncepcje: aurę Waltera Benjamina, tezę o transferowalności Gregory’ego Currie oraz zjawisko „dostosowania się do kopii”, które pozwala odbiorcom koncentrować się na walorach artystycznych mimo ograniczeń medium. Przegląd badań empirycznych potwierdza, że kontakt z oryginałem wywołuje silniejsze reakcje emocjonalne, sprzyja lepszemu ocenianiu i zapamiętywaniu, a kontekst muzealny dodatkowo wzmacnia doświadczenie estetyczne. Autorka przeprowadziła badanie eye-trackingowe na studentach, porównując percepcję dwóch współczesnych obrazów oglądanych w muzeum oraz w formie cyfrowych reprodukcji. Wyniki wykazały, że oryginały otrzymywały wyższe oceny estetyczne, szczególnie przy dziele wyżej ocenionym. Analiza okulograficzna ujawniła różne strategie oglądania. Każda z nich ma swoje zalety, które można wykorzystać w edukacji i badaniach. Wnioski wskazują więc na komplementarność obu form prezentacji. Reprodukcje oferują kontrolowane warunki badawcze i systematyczną analizę, oryginały zapewniają pełniejsze doświadczenie emocjonalne. Istotne staje się świadome wykorzystanie specyficznych atutów każdego medium zamiast wybierania między nimi.

Słowa kluczowe: percepcja sztuki; eye-tracking; reprodukcje; edukacja artystyczna; transferowalność; dostosowanie do kopii

Abstract. The article analyzes the use of art reproductions in education and research in the context of limited access to originals. The theoretical section presents key concepts: Walter Benjamin’s aura, Gregory Currie’s transferability thesis, and the phenomenon of „facsimile accommodation,” which allows viewers to focus on artistic values despite medium limitations. A review of empirical studies confirms that originals evoke stronger emotional reactions, are better evaluated and remembered. Museum context significantly enhances aesthetic experience. The author conducted an eye-tracking study with students, comparing the perception of two contemporary paintings viewed in a museum and as digital reproductions. Results showed that originals received higher aesthetic ratings, particularly for work already highly valued. Oculographic analysis revealed different viewing strategies. Each has its advantages that can be utilized in education and research. The findings thus indicate the complementarity of both forms of presentation. Reproductions offer controlled research

* Rozważania na temat zastosowania reprodukcji pod kątem metodologicznym zawarłam w publikacji w „Kultura i Społeczeństwo”, 2025, 69(3), 129–149. <https://doi.org/10.35757/KiS.2025.69.3.8>

conditions and systematic analysis, while originals provide a fuller emotional experience. What becomes essential is the conscious utilization of each medium's specific advantages rather than choosing between them.

Keywords: art perception; eye-tracking; reproduction; art education; transferability thesis; *facsimile accommodation*

Każdy, kto miał okazję stanąć przed obrazem *Widok Delft* Johanna Vermeera w Mauritshuis w Hadze, przed wielkoformatowymi kompozycjami Marka Rothko w National Gallery of Art w Waszyngtonie czy portretami Rembrandta w Rijksmuseum, doświadczył tego szczególnego momentu bezpośredniego kontaktu z arcydziełem. To doświadczenie, które Walter Benjamin opisał jako spotkanie z aurą dzieła, pozostaje niepowtarzalne i trudne do zastąpienia¹. Intuicyjnie wiemy, że kontakt z dziełem oryginalnym ma niepowtarzalny charakter i olbrzymią wartość – zarówno poznawczą, jak i emocjonalną. Bezpośrednie obcowanie ze sztuką angażuje wszystkie zmysły, pozwala dostrzec fakturę, pociągnięcia pędzla, realny rozmiar dzieła oraz jego materialność, która nie może być w pełni odtworzona w cyfrowej reprodukcji.

Byłoby wspaniale prowadzić zajęcia ze studentami w najważniejszych muzeach świata – w Londynie, Berlinie, Paryżu, Nowym Jorku czy Waszyngtonie. Niestety pozostaje to jedynie w sferze marzeń. Podobnie badania nad odbiorem sztuki nie mogą być realizowane w dowolnych instytucjach i przestrzeniach wystawienniczych. Ograniczenia finansowe, organizacyjne czy prawne szybko weryfikują ambitne plany, zmuszając do kompromisów. Rzeczywistość edukacyjna i badawcza stawia przed nami praktyczne ograniczenia, które czynią systematyczny dostęp do oryginałów niemożliwym. W obliczu tych ograniczeń pozostaje nam reprodukcja – w książce, na projektorze czy na monitorze komputera. Nawet Walter Benjamin przyznał ostatecznie, że reprodukcja sprawia, iż sztuka staje się osiągalna i „umożliwia dziełu wyjście naprzeciw odbiorcy”².

Może to zresztą nie jest tak poważny problem, jak mogłoby się wydawać. Współczesne młode pokolenie, określane mianem *digital natives*, regularnie korzysta ze smartfonów praktycznie do wszystkiego – od komunikacji przez rozrywkę po edukację. Dla tej grupy, urodzonej w czasach ogólnodostępnego internetu, cyfrowe formy prezentacji treści nie są jedynie substytutem, ale naturalnym środowiskiem poznawczym. W dodatku jakość współczesnych reprodukcji znacznie przewyższa możliwości sprzed dekad. Minęły już czasy, gdy podstaw historii sztuki uczono się z tomów *Sztuka i czas* Barbary Osińskiej, ilustrowanych jedynie czarno-białymi fotografiami, a o kolorystyce dzieła można było się

1 BENJAMIN 1975.

2 *Ibidem*, s. 70.

dowiedzieć wyłącznie z opisu. Dzisiejsze reprodukcje cyfrowe oferują wysoką rozdzielczość, wierność kolorów i możliwość przybliżania detali.

Co jednak tracimy, gdy poznajemy sztukę w ten sposób? Czy pozbawieni bezpośredniego kontaktu z dziełem nie doświadczamy jego wartości, a nasze poznanie pozostaje jedynie zapośredniczone? A może właśnie ta odmienna perspektywa ma swoje dobre strony? Problem konkurencji między bezpośrednim kontaktem z dziełem oryginalnym a jego reprodukcją był wielokrotnie analizowany przez teoretyków sztuki i weryfikowany empirycznie przez badaczy. Istnieją określone aspekty estetyczne oraz mechanizmy psychologiczne i społeczne, które sprawiają, że obcowanie z oryginałem wywołuje silniejsze reakcje. Z drugiej strony pojawiają się koncepcje uzasadniające wykorzystywanie reprodukcji w badaniach i edukacji. Chciałabym je zarysować, by potem przedstawić własne badania, które powstały w wyniku opisanego wyżej konfliktu³.

Rozważania teoretyczne o oryginalności

Dyskusja o wartości oryginału ma swoje głębokie korzenie w estetyce filozoficznej. Walter Benjamin w latach 30. XX wieku wprowadził fundamentalne rozróżnienie między dziełem auratycznym a jego reprodukcją techniczną. Według Benjamina aura – „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali”⁴ – stanowi o wyjątkowości dzieła i jest nierozdzielnie związana z jego unikalną obecnością w przestrzeni i czasie. Reprodukacja, choć może odtworzyć wiele aspektów wizualnych dzieła, nigdy nie będzie w stanie przekazać tej unikatowej jakości. Myśl tę rozwinął dalej John Berger, wskazując na materialny aspekt tej różnicy: „W oryginalnym dziele milczenie i bezruch przenikają konkretny materiał, farbę, która umożliwia śledzenie następujących po sobie gestów malarza”⁵. Ta materialność stanowi o niepowtarzalności doświadczenia obcowania z oryginałem – możliwości obserwacji faktury, warstw farby, śladów narzędzi malarskich.

Przeciwwagą dla tej perspektywy była koncepcja Gregory’ego Currie, który w połowie lat 80. sformułował tezę o transferowalności (tłum. własne, *transferability thesis*)⁶. Według tej teorii, pod pewnymi warunkami kopia dzieła sztuki może mieć taką samą wartość estetyczną jak oryginał. Currie argumentował, że jeśli reprodukcja lub kopia jest wykonana w sposób doskonały i bezstratny, zachowując wszystkie istotne cechy wizualne oryginału, może przenosić jego walory

3 Rozważania na temat zastosowania reprodukcji pod kątem metodologicznym zawarłam w publikacji w „Kultura i Społeczeństwo” 2025, 69(3), 129–149. <https://doi.org/10.35757/KiS.2025.69.3.8>

4 *Ibidem*, s. 72.

5 BERGER 1997, s. 31.

6 CURRIE 1985.

estetyczne. Doskonałym przykładem prawdziwości tej tezy jest moje osobiste doświadczenie, które pozwolę sobie opisać. W moim rodzinnym domu wisiał namalowany przez mamę nieduży obraz przedstawiający uśmiechniętą kobietę. Lubiłam na niego patrzeć. Przedstawiona postać miała rozpiętą koszulę i lekko potargane włosy. Gdy byłam już starsza i zaczęłam interesować się historią sztuki, ze zdziwieniem odkryłam, że dzieło to jest kopią *Cyganki* Fransa Halsy z 1628–1630 roku. Kilka lat później zobaczyłam oryginał w paryskim Luwrze. Przyjrzawszy się uważnie stwierdziłam, że obraz wygląda w zasadzie tak samo, jak ten wiszący w naszym mieszkaniu. Lekko spuszczone wzrok kobiety i jej delikatny uśmiech nadal uwodziły i wywoływały te same uczucia. Choć jedno płótno było bezcennym oryginałem w muzeum, a drugie jedynie kopią w łódzkim mieszkaniu, precyzja wykonania sprawiała, że nie traciło ono wartości estetycznej. Kompozycja wciąż pozostawała harmonijna, kolory odpowiednio dobrane, a gra światła i linii niezmiennie urzekająca.

Zapierające dech w piersiach oryginały

Badania empiryczne ostatnich dekad dostarczają jednak konkretnych dowodów, że kontakt z oryginalnym dziełem różni się od obcowania z jego kopią lub reprodukcją. Stefanie H. Wolz i Claus-Christian Carbon w 2014 roku wykazali, że sama informacja o tym, czy oglądane dzieło jest oryginałem czy kopią, istotnie wpływa na jego ocenę⁷. Uczestnicy badania oceniali obrazy, z których jedne były oznaczone jako kopie, a inne jako oryginały. Okazało się, że kopie uważano za mniej wartościowe, mniej oryginalne, wzbudzające mniejszą wartość emocjonalną. Co więcej, nawet ich jakość wykonania była gorzej oceniana, mimo że obiektywnie była identyczna.

Reakcje na kopie dokonują się także na poziomie znacznie głębszym niż woli-cjonalny. Badania neurobiologiczne zrealizowane na Uniwersytecie Oksfordzkim wykazały, że mózg inaczej reaguje na dzieła oznaczone jako kopie⁸. Podczas gdy obszar kory wzrokowej nie wykazywał różnic w aktywności, zmiany pojawiły się w regionach odpowiedzialnych za pamięć i funkcje kognitywne. Uczestnicy deklarowali, że aktywnie poszukiwali wad w kopiach, co sugeruje bardziej analityczne, krytyczne podejście do ich oglądania.

Na percepcję sztuki wpływ ma także kontekst muzealny, co przeanalizował zespół badawczy Davida Briebera⁹. Okazało się, że ten sam obraz oglądany

7 WOLZ/CARBON 2014.

8 HUANG *et al.* 2011.

9 BRIEBER/NADAL/LEDER 2014.

w muzeum otrzymywał konsekwentnie wyższe oceny pod względem zainteresowania, przyjemności i zrozumienia w porównaniu z jego cyfrową wersją oglądaną w laboratorium. Co więcej, dzieła obejrzone w muzeum były lepiej zapamiętywane, a widzowie spędzali przy nich więcej czasu. To dowodzi, że otoczenie muzealne wspiera bardziej pogłębione i złożone doświadczenie estetyczne.

Carbon podkreśla dodatkowo, że doświadczenie w naturalnym środowisku muzealnym angażuje widza w sposób wielowymiarowy¹⁰. Już samo przyjsie do muzeum stanowi inwestycję czasu, energii i wysiłku intelektualnego, zwiększając motywację do aktywnego obcowania ze sztuką. Co więcej, kontakt z obiektem przestrzennym (nawet jeśli jest to obraz, to przecież płótno, rama czy blejtram też mają swoją bryłę) w połączeniu z jego fakturą, określonym oświetleniem i możliwością swobodnego wyboru dystansu oglądania, tworzy inne warunki niż środowisko cyfrowe.

Nie bez znaczenia dla naszej recepcji jest też to, czy muzeum zwiedzamy sami czy w towarzystwie. W 2001 roku Jeffrey i Lisa Smith zmierzili czas oglądania sześciu wybranych dzieł w Metropolitan Museum¹¹. Okazuje się, że czas spędzony przed obrazem zależał od liczby osób: grupy spędzały średnio 62,4 sekundy przed obrazem, pary średnio 47,4 sekundy, a pojedynczy widzowie średnio 20,6 sekundy. Zatem im większa grupa, tym więcej czasu spędzamy przy obrazie, rozmawiając i analizując. Badacze zadali sobie bardzo interesujące pytanie: jak to jest możliwe, że widzowie, poświęcając zazwyczaj od kilku do kilkunastu sekund na obraz, są na tyle poruszeni dziełami sztuki, że wpisują do księgi gości komentarze typu: „Niesamowite”, „Zapierające dech w piersiach”, „Wybitne”. Ale kiedy proszono o wskazanie jednego lub dwóch dzieł na wystawie, które szczególnie zapadły w pamięć, wielu odwiedzających nie potrafiło tego zrobić¹². Autorzy wnioskują, że to nie pojedyncze dzieła wywołują emocje, ale wizyta jako całość. Skumulowane doświadczenie poruszania się po muzeum pełnego pięknych dzieł sprawia, że ich ogólna reakcja jest pozytywna.

Dostosowanie się do reprodukcji

Mimo udokumentowanych przewag oryginałów, istnieją również przekonujące argumenty przemawiające za wartością reprodukcji. Pierwszy to wspomniana już teza o transferowalności. Drugi przedstawił Paul Locher i jego współpracownicy, przeprowadzając w 1999 roku kompleksowe badanie porównujące

10 CARBON 2017.

11 SMITH/SMITH 2001.

12 SMITH 1988.

doświadczenie oglądania dzieł sztuki w trzech formatach: jako oryginalne obrazy w Metropolitan Museum of Art, jako projekcje slajdów oraz jako prezentacje na ekranie komputera¹³. Wyniki wykazały, że spośród szesnastu cech (np. proste – skomplikowane, podobne – kontrastujące, zwyczajne – zaskakujące, przyjemne – nieprzyjemne) jedynie cztery wykazały statystycznie istotne różnice między warunkami oglądania. Kluczowe okazało się tu zjawisko, które badacze nazwali dostosowaniem się do kopii¹⁴ (tłum. własne, *facsimile accommodation*). Uczestnicy badania, oglądając wysokiej jakości reprodukcje, potrafili „patrzeć ponad” ograniczeniami medium i skupiać uwagę na walorach artystycznych dzieła. Jak zauważyli autorzy: „Kiedy uczestnicy oglądali na przykład obraz Vermeera na ekranie komputera, przystosowywali się do ekranu komputerowego i skupiali swoją uwagę na osiągnięciu artystycznym malarza. Rozumieli, że patrzą na reprodukcję i koncentrowali się na sztuce”¹⁵. Mechanizm ten ma fundamentalne znaczenie dla uzasadnienia stosowania reprodukcji w celach edukacyjnych i badawczych. Sugeruje, że odbiorcy mają zdolność abstrahowania od ograniczeń medium i koncentrowania się na treściach artystycznych, co czyni reprodukcję wartościowym narzędziem poznawczym.

Badając młode pokolenie

Mając na uwadze zarówno argumenty przemawiające za wyjątkowością oryginałów, jak i potencjał reprodukcji, postanowiłam przeprowadzić pilotażowe badanie weryfikujące różnice w odbiorze dzieł oryginalnych i ich cyfrowych wersji wśród młodych dorosłych. Celem była analiza potencjalnie odmiennych reakcji pod kątem oceny poznawczej, estetycznej i emocjonalnej. Za pomocą eye-trackingu chciałam także sprawdzić, czy zmienia się również sposób patrzenia na poziomie fizjologicznym. Zastosowanie tej technologii jest uzasadnione, ponieważ rejestracja ruchów oczu dostarcza informacji o tym, gdzie widz patrzy w pierwszej kolejności, jak wygląda ścieżka jego spojrzenia, jak długo ogląda dzieło, które obszary są oglądane najczęściej, a które są pomijane. Chciałam sprawdzić, czy format i medium mogą inaczej działać na widza i tworzyć inne bodźce, choć pomiary zrealizowane w 2010 roku przez zespół badaczek z Wielkiej Brytanii takich różnic nie wykazały¹⁶. Według ich obserwacji struktura kompozycyjna oryginalnego dzieła, jego fotografii i reprodukcji na monitorze działała w ten sam

13 LOCHER 1999.

14 *Facsimile* oznacza kopię, choć warto zaznaczyć, że naukowcy badali reprodukcje.

15 LOCHER 1999, s. 128.

16 SAUNDERSON/CRUICKSHANK/MCSORLEY 2010.

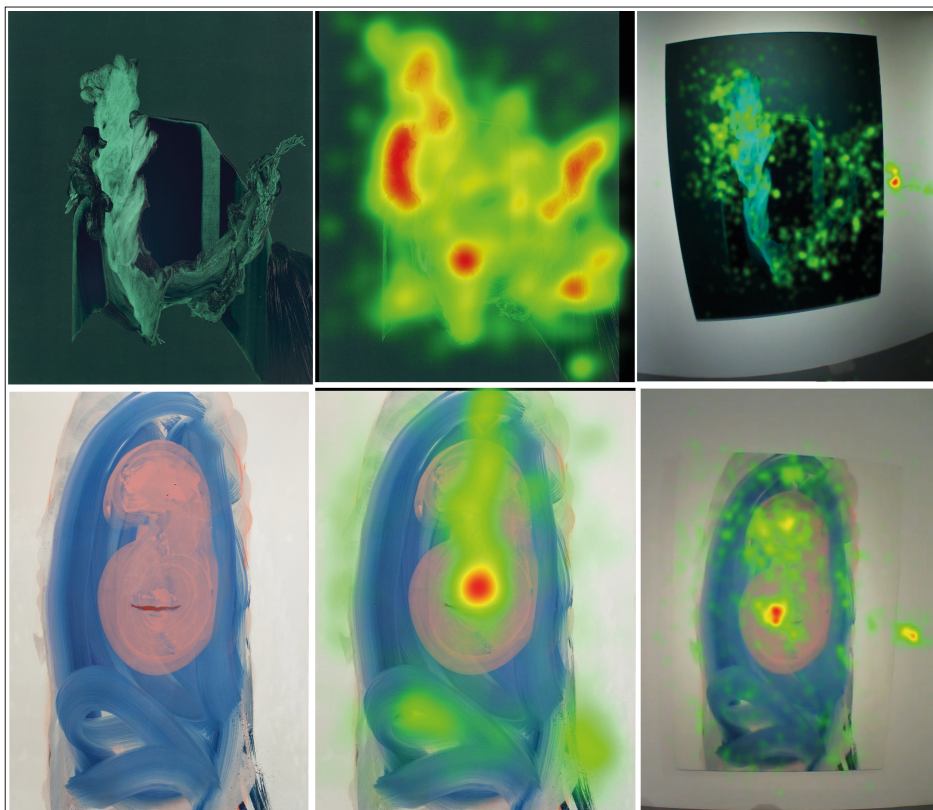
sposób i skupiała uwagę wzroku w tych samych punktach, co potwierdzałoby teorię dostosowania się do kopii.

Badanie przeprowadziłam na grupie 39 studentów Uniwersytetu Łódzkiego w wieku od 20 do 35 lat, reprezentujących pokolenie *digital natives*. Pierwsza grupa (15 osób) oglądała dwa wybrane obrazy w Muzeum Sztuki w Łodzi z wykorzystaniem przenośnego systemu śledzenia wzroku Pupil Labs Invisible. Urządzenie rejestrowało ruch gałek ocznych z częstotliwością 200 Hz, było wyposażone w kamerę o rozdzielczości 1088 × 1080 px z polem widzenia 82° × 82° oraz czujniki ruchu (akcelerometr i żyroskop). Rejestracja danych odbywała się poprzez połączenie z aplikacją mobilną Invisible Companion.

Druga grupa (24 osoby) oglądała te same dzieła w formie reprodukcji cyfrowych na monitorze Dell P2418D 24" (rozdzielczość 2560 × 1440 px) w Pracowni Percepcji i Badań Odbioru łódzkiej Szkoły Filmowej. Ruch oka śledził tym razem stacjonarny *eye tracker* Gazepoint GP3 HD z częstotliwością próbkowania do 150 Hz, wspierany przez oprogramowanie iMotions, a dzięki uprzejmości artystów do badań wykorzystane zostały pliki o bardzo wysokiej jakości (100 i 300 dpi). W celu zbliżenia się do warunków naturalnych czas oglądania dzieł był nielimitowany i każdy uczestnik mógł obejrzeć je wedle własnych potrzeb i preferencji.

Następnie badani wypełniali ankietę z 5-stopniową skalą Likerta, wzorowaną na opisanych wcześniej badaniach, gdzie 1 oznacza „zdecydowanie nie”, a 5 „zdecydowanie tak”. Stwierdzenia miały na celu określenie: oceny estetycznej dzieła (np. „obraz mi się podoba”, „obraz wydaje mi się oryginalny”), poziomu pobudzenia emocjonalnego („obraz wydaje mi się poruszający”, „skłania do kontemplacji”), oceny formalnej dzieła („uważam, że obraz ma ciekawie dobrane barwy”, „ma ciekawą fakturę”) oraz oceny rzemiosła artysty i wykonania dzieła („uważam, że obraz jest namalowany precyzyjnie”, „autor obrazu jest utalentowany”). Wszystkie pytania zostały sformułowane z myślą o analizie porównawczej odpowiedzi w różnych kontekstach oglądania – w muzeum i w laboratorium.

Przedmiotem analizy były dwa różniące się stylistycznie obrazy: abstrakcyjna kompozycja Daniela Lergona *Bez tytułu* z cyklu *Green on White* (2019, 160 × 130 cm) oraz semiabstrakcyjna *Głowa kobiety* Macieja Olekszego (2019, 200 × 150 cm) (il. 1). Dla obu artystów właściwości i materialność medium są ważnym aspektem ich twórczości. Według kuratorskiego opisu „w praktyce artystycznej każdego z nich kluczową rolę odgrywa proces twórczy, z którego materialnym śladem styka się odbiorca”¹⁷. Daniel Lergon w swojej twórczości odwołuje się do wizualnych fenomenów i precyzyjnie dobiera narzędzia, farby i ich konsystencję, by osiągnąć



1. Pierwszy rząd: obraz Daniela Lergona, mapa cieplna kopii cyfrowej i mapa cieplna wersji oryginalnej. Drugi rząd: obraz Macieja Olekszego, mapa cieplna kopii cyfrowej i mapa cieplna wersji oryginalnej

wielkoformatowe płaszczyzny o zróżnicowanej fakturze. Analizowane dzieło to kompozycja abstrakcyjna zbudowana w całości na monochromatycznej gamie zieleni. Na pokrytym ftalową farbą płótnie widać pociągnięcia pędzla, szpachelki, a nawet palców, tworzące niefiguratywne ślady o różnych odcieniach. W efekcie kompozycja operuje subtelnymi przejściami barwnymi. Uzyskana faktura jest w niektórych miejscach dynamiczna i ekspresyjna, w innych delikatnie reliefowa, a w pozostałych partiach, malowana wałkiem, została gładka i jednolita. Struktura obrazu opiera się na napięciu między formą stworzoną w centrum kompozycji a jednolitym tłem. Te dwie jakości: spontaniczność gestu malarskiego i monolit tła, tworzą dynamiczną równowagę kompozycyjną. Całość, mimo abstrakcyjnej formy, charakteryzuje się przemyślaną organizacją przestrzeni malarskiej i świadomym wykorzystaniem środków formalnych.

Z kolei obraz Macieja Olekszego przyjmuje formę semiabstrakcyjną. Artysta szerokim pociągnięciem pędzla tworzy w centrum kompozycji kształty sugerujące

uproszczony zarys twarzy otoczonej płynną linią w intensywnym niebieskim kolorze. Ta dynamiczna forma tworzy rodzaj kontrastującego obramowania – chusty otulającej różową plamę w środkowej partii obrazu, nadając całości półabstrakcyjny wyraz. Na wysokości ust autor narysował czerwoną kreskę sugerującą kobiece wargi. Również w tym wypadku zauważyć można wyraźne, energiczne pociągnięcia pędzla, szczególnie w niebieskich partiach obrazu. Farba została położona w sposób swobodny, ukazujący spontaniczność gestu malarskiego. Poprzez minimalistyczne środki wyrazu artysta osiągnął spójną i przemyślaną kompozycję.

Podstawą wyboru dzieł do badań była ich zróżnicowana faktura, która, jak można założyć, inaczej prezentuje się w przestrzennym obrazie, a inaczej na cyfrowej reprodukcji. Obaj twórcy zostawiają na płótnie ślad swoich działań w postaci gestu, który widz może dokładnie prześledzić, odtwarzając proces twórczy. Odmiennie też może działać światło załamujące się na fakturach. Nie bez znaczenia jest również duży format dzieł, których nie sposób odtworzyć na standardowym monitorze.

Wzmocnienie pozytywnej oceny

Badanie wykazało różnice zarówno w ocenach formułowanych przez uczestników, jak i w sposobie oglądania dzieł w zależności od medium prezentacji. Oryginalne dzieła konsekwentnie otrzymywały wyższe punktacje w każdej z badanych kategorii: ocenie estetycznej, emocjonalnej, formalnej, a nawet ocenie talentu artysty. Szczególnie istotne statystycznie okazały się różnice w ocenie umiejętności artysty – oba obrazy w wersji muzealnej zostały pod tym względem ocenione wyżej.

Co ciekawe, większe różnice w ocenach między reprodukcją a oryginałem ujawniły się w przypadku obrazu, który zasadniczo otrzymywał wyższą punktację estetyczną (była to abstrakcja Lergona). Może to sugerować, że kontakt z oryginałem działa jako wzmocnienie już istniejących pozytywnych reakcji względem dzieła. Im wyżej oceniane jest dane dzieło pod względem artystycznym, tym większą korzyść przynosi oglądanie go w formie oryginalnej. W przypadku dzieła, które wydaje się mniej atrakcyjne, medium nie ma aż tak dużego znaczenia.

Różnice w strategiach percepcyjnych

Również sposób oglądania dzieł był inny dla obu grup. Pierwsza znacząca różnica dotyczyła czasu poświęconego na oglądanie. Uczestnicy spędzali znacznie więcej czasu z oryginalnym dziełem (średnio około 1,5 minuty) niż z jego cyfrową reprodukcją (średnio 25 sekund), co jest zgodne z dotychczas realizowanymi

badaniami. Interesujące okazały się również szczegółowe dane okulograficzne. Mapy cieplne, wizualizujące rozkład punktów spojrzenia na powierzchni obrazu, wykazały fundamentalne różnice między grupami w strategiach patrzenia. W przypadku reprodukcji cyfrowych wzrok koncentrował się na określonych obszarach zainteresowania, tworząc wyraźne punkty skupienia na mapie cieplnej (il. 1). Dla obrazu Lergona był to centralny obszar o zmienionej strukturze farby, u Olekszego były to usta, podczas gdy w wersji muzealnej spojrzenia rozkładały się znacznie bardziej równomiernie po całej powierzchni dzieła. Wyraźnym punktem rozświetlonym na czerwono było miejsce tabliczki z tytułem znajdującej się po prawej stronie obrazu.

Odmienne strategie eksploracji wizualnej wynikają przede wszystkim z rozmiaru prezentowanego bodźca. Oryginalne dzieła, mierzące od 1,5 do 2 metrów, wymagały znacznie większej liczby sakad (przeniesień wzroku między punktami fiksacji) – średnio około 800, podczas gdy reprodukcje na 24-calowym monitorze generowały jedynie około 200 sakad. Autentyczne dzieła sztuki wywoływały również przeciętnie większą liczbę fiksacji, czyli momentów koncentracji wzroku w określonych miejscach, jednak te skupienia trwały krócej w porównaniu do reprodukcji. Liczne, lecz krótkotrwałe punkty skupienia uwagi na oryginalnym płótnie mogą świadczyć o dynamicznym przeszukiwaniu dzieła, w trakcie którego obserwatorzy obejmują wzrokiem większą liczbę elementów i szybciej przemieszczają spojrzenie po jego powierzchni. Z kolei rzadsza częstotliwość, ale wydłużone okresy skupienia uwagi na cyfrowej reprodukcji wskazują na skoncentrowane obserwowanie wybranych fragmentów, co potwierdziły również wizualizacje map cieplnych, szczególnie że długość skupienia wzroku odzwierciedla stopień analizy informacji percepcyjnych. Zatem wydłużony okres oznacza większe zaangażowanie procesów poznawczych.

Analiza ścieżek wzroku ujawniła dodatkowo, że oglądanie reprodukcji na monitorze charakteryzowało się pewną uporządkowaną sekwencyjnością, natomiast oglądanie oryginału w muzeum było swobodniejsze i przypadkowe pod względem kolejności eksploracji różnych obszarów dzieła. Uporządkowana ścieżka wzroku podczas oglądania na monitorze (co znajduje też potwierdzenie w mapach cieplnych) może wynikać z ograniczonej przestrzeni ekranu, która niejako „prowadzi” widza, stanowiąc zarazem jego ramę. Dodatkowym czynnikiem jest mniejsza swoboda w wyborze dystansu oglądania. W konsekwencji wzrok badanych przemieszczał się w sposób przypominający czytanie tekstu, od lewej do prawej i z góry na dół, jak inne treści cyfrowe, które z reguły czytane są w podobny sposób. Wpływ pisma na praktykę percepcyjną obrazów wizualnych był już zresztą wcześniej badany¹⁸. Natomiast bardziej przypadkowa kolejność przy oglądaniu oryginału

może wynikać z większej swobody w wyborze kąta i odległości oglądania, a także fizycznej obecności dzieła, która pozwala na bardziej naturalne, instynktowne eksplorowanie oraz możliwość dostrzeżenia detali i tekstur, przyciągających uwagę w nieoczekiwanych momentach. Kontekst muzealny może zatem prowokować bardziej swobodny styl oglądania.

Intymne spotkanie ze sztuką

Wyniki przeprowadzonego badania, choć na stosunkowo niewielkiej próbie, dostarczają wartościowych wskazówek dla praktyki edukacyjnej i badawczej. Odpowiedzi z ankiet potwierdzają, że bezpośredni kontakt z dziełem sztuki stanowi wyjątkowe doświadczenie. Jednocześnie dane eye-trackingowe wskazują na specyficzne zalety wykorzystania reprodukcji cyfrowych. Umożliwiają one bardziej skoncentrowane i systematyczne studiowanie dzieła. Prywatna przestrzeń laboratorium czy sali wykładowej pozwala na skupione analizowanie obrazu bez typowych dla muzeum zakłóceń, takich jak obecność innych zwiedzających, hałas, zmęczenie (tzw. *museum fatigue*¹⁹) czy ograniczenia czasowe. Ten aspekt może być szczególnie wartościowy w kontekście współczesnego problemu przebudźcowania, z którym boryka się młode pokolenie. Jak zauważył Adorno, cytujący Paula Valéry'ego, choć traci się bezpośredni kontakt z oryginałem, zyskuje się możliwość bardziej intymnego, prywatnego spotkania ze sztuką, co nie zawsze jest osiągalne w zatłoczonym muzeum.

Reprodukcje cyfrowe oferują również dodatkowe możliwości dydaktyczne, których nie da się zrealizować w muzeum. Przybliżanie szczegółów, porównywanie dzieł obok siebie, nakładanie dodatkowych warstw informacyjnych czy manipulowanie kontrastem i nasyceniem kolorów mogą wzbogacić proces poznawczy. Te techniczne możliwości, choć nie zastąpią doświadczenia bezpośredniego kontaktu z materią dzieła, oferują komplementarne narzędzia edukacyjne.

W kontekście badań naukowych nad percepcją sztuki reprodukcje zapewniają kontrolę warunków eksperymentalnych niemożliwą do osiągnięcia w przestrzeni muzealnej. Standaryzacja rozmiaru, oświetlenia, dystansu oglądania oraz eliminacja czynników zakłócających pozwalają na rzetelne pomiary i porównania. Kluczowe jest jednak uwzględnienie ograniczeń takiego podejścia w interpretacji wyników. Kolejnym ważnym atutem jest możliwość analizy dzieł z całego świata, bez względu na to, gdzie są eksponowane, dzięki czemu można analizować dzieła odpowiednie dla konkretnego problemu badawczego.

Specyfika i komplementarność medium

Przeprowadzona analiza nie prowadzi do jednoznacznego wniosku o wyższości jednego medium nad drugim, ale raczej do postulatu świadomego i komplementarnego ich wykorzystania. Oryginał niewątpliwie wywołuje silniejsze reakcje emocjonalne, jest lepiej oceniany i zapewnia pełniejsze doświadczenie artystyczne. Zwłaszcza w przypadku dzieł uznawanych za wartościowe estetycznie. Z kolei analityczne strategie patrzenia udowadniają, że reprodukcja może być wystarczająca do celów edukacyjnych. Warunkiem jest jednak wykorzystanie reprodukcji wysokiej jakości, które zapewniają odpowiednie możliwości eksploracji wizualnej.

Kluczowe jest zachowanie świadomości różnic między tymi dwiema formami prezentacji sztuki. W praktyce edukacyjnej oznacza to konieczność jasnego komunikowania studentom ograniczeń reprodukcji przy jednoczesnym podkreślaniu ich zalet. Idealnym rozwiązaniem byłoby łączenie obu podejść – systematycznej pracy z reprodukcjami uzupełnionej wizytami w muzeach, które pozwalają doświadczyć różnicy i docenić specyfikę każdego z mediów.

W badaniach naukowych równie istotne jest zachowanie świadomości różnic między percepcją oryginałów i reprodukcji. Wyniki badań prowadzonych z wykorzystaniem reprodukcji nie mogą być bezkrytycznie uogólniane na odbiór sztuki w ogóle, lecz powinny być interpretowane z uwzględnieniem specyfiki medium, w którym dzieło zostało zaprezentowane. Choć może to się wydawać oczywiste, praktyka pokazuje, że nie zawsze znajduje to odzwierciedlenie w publikacjach naukowych.

Balans w cyfrowej epoce

Dyskusja nad zasadnością wykorzystania reprodukcji w edukacji i badaniach artystycznych nie powinna być rozstrzygana w kategoriach alternatywy „albo – albo”, lecz raczej komplementarności „i – i”. Zarówno oryginały, jak i reprodukcje mają swoje specyficzne walory i ograniczenia, które czynią je przydatnymi w różnych kontekstach. Reprodukcje cyfrowe, mimo swoich ograniczeń, stanowią nie tylko konieczny substytut w sytuacjach, gdy dostęp do oryginałów jest niemożliwy, ale także oferują unikalne narzędzia edukacyjne i badawcze. Mechanizm „dostosowania się do kopii” pozwala odbiorcom efektywnie studiować walory artystyczne dzieł, a kontrolowane warunki cyfrowej prezentacji stwarzają okazje do systematycznych badań nieosiągalnych do przeprowadzenia w muzeum. Jednocześnie bezpośredni kontakt z oryginałem, nawet dla pokolenia

przywyczanego do ekranów, pozostaje doświadczeniem niezastępowalnym, oferującym pełniejsze zaangażowanie emocjonalne i sensoryczne. Dla edukacji artystycznej oznacza to potrzebę przemyślanego łączenia obu podejść, a dla badań naukowych – konieczność precyzyjnego definiowania warunków eksperymentalnych i ostrożnej interpretacji wyników. W epoce cyfryzacji kultury i zwiększającej się dostępności reprodukcji istotne staje się nie tyle wybieranie między oryginałem a reprodukcją, ile celowe wykorzystanie specyficznych atutów każdego z tych mediów. Tylko taka postawa pozwoli na pełne wykorzystanie potencjału zarówno tradycyjnych, jak i nowoczesnych form prezentacji sztuki w edukacji i nauce.

Bibliografia

- BENJAMIN 1975 – Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski, tłum. Janusz Sikorski, Poznań 1975.
- BERGER 1997 – John Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. Mariusz Bryl, Poznań 1997.
- BIAŁY/FERENC/KIDOŃ 2023 – Kamila Biały, Tomasz Ferenc, Dagna Kidoń, *Moralność a doznanie. Uwagi o estetycznym i pozaestetycznym doświadczaniu sztuki*, Łódź 2023.
- BRIEBER/NADAL/LEDER 2014 – David Brieber, Marcos Nadal, Helmut Leder, *In the white cube: Museum context enhances the valuation and memory of art*, „Acta Psychologica” 2014, nr 154, s. 36–42.
- BRINKMANN *et al.* 2022 – Hanna Brinkmann, Jan Mikuni, Zoya Dare, Hideaki Kawabata, Helmut Leder, Raphael Rosenberg, *Cultural Diversity in Oculometric Parameters when Viewing Art and Non-Art*, „Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts” 2022, <https://doi.org/10.1037/aca0000563>.
- CARBON 2017 – Claus-Christian Carbon, *Art Perception in the Museum: How We Spend Time and Space in Art Exhibitions*, „i-Perception” 2017, <https://doi.org/10.1177/2041669517694184>.
- CURRIE 1985 – Gregory Currie, *The authentic and the aesthetic*, „American Philosophical Quarterly” 1985, nr 22 (2), s. 153–160.
- GILMAN 1916 – Benjamin Ives Gilman, *Museum Fatigue*, „The Scientific Monthly” 1916, nr 2 (1), s. 62–74, <http://www.jstor.org/stable/6127>.
- HUANG *et al.* 2011 – Mengfeng Huang, Holly Bridge, Martin J. Kemp, Andrew J. Parker, *Human cortical activity evoked by the assignment of authenticity when viewing works of art*, „Front. Hum. Neurosci.” 2011, nr 5, <https://doi.org/10.3389/fnhum.2011.00134>.
- LOCHER 1999 – Paul Locher, Lisa Smith, Jeffrey Smith, *Original paintings versus slide and computer reproductions: A comparison of viewer responses*, „Empirical Studies of the Arts” 1999, nr 17 (2), s. 121–129.
- ROMANOWSKA 2024 – Milena Romanowska, *Daniel Lergon, Maciej Olekszy. Flow*, 2024, <https://msl.org.pl/daniel-lergon-maciej-olekszy-flow> [dostęp: 5.06.2025].

- SAUNDERSON/CRUICKSHANK/MCSORLEY 2010 – Helen Saunderson, Alice Cruickshank, Eugene McSorley, *The Eyes Have It. Eye Movements and the Debatable Differences between Original Object and Reproductions*, [w:] *Museum Materialities. Object, Engagements, Interpretations*, red. S.H. Dudley, London–New York 2010, s. 89–98.
- SMITH 1988 – Jeffrey Smith, *A study of visitors to the Art of Renaissance Siena exhibition*, New York 1988.
- SMITH/SMITH 2001 – Jeffrey Smith, Lisa Smith, *Spending time on art*, „Empirical Studies Of The Arts” 2001, nr 2, s. 229–236, <https://doi.org/10.2190/5MQM-59JH-X21R-JN5J>.
- WOLZ 2014 – Stefanie Wolz, Claus-Christian Carbon, *What’s Wrong with an Art Fake? Cognitive and Emotional Variables Influenced by Authenticity Status of Artworks*, „Leonardo” 2014, nr 47, s. 467–473.

Received: 09.06.2025. **Verified:** 01.07.2025. **Accepted:** 17.07.2025.

Funding information: The National Film, Television and Theatre School named after L. Schiller in Łódź, Institute of Art Sciences

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: DK 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used