

DAGNA KIDON

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, TV i Teatralna im. L. Schillera w Łodzi

PERCEPCJA DZIEŁ ORYGINALNYCH, KOPII
I REPRODUKCJI CYFROWYCHSTRATEGIE OGLĄDANIA ORAZ DOŚWIADCZANIA SZTUKI
W TEORII I PRAKTYCE

Dokument filmowy *Nabrani: prawdziwa historia o fałszywych obrazach*¹ przedstawia historię jednej z największych afer fałszerskich w historii rynku sztuki. W latach 1994–2011 prestiżowa galeria sztuki Knoedler Gallery z Nowego Jorku zaczęła kupować dzieła bardzo znanych malarzy od nieznannej wcześniej handlarki Głafiry Rosales. Następnie dzieła Rothki, Pollocka, de Kooninga zostały odsprzedane na Manhattanie kolekcjonerom z zyskiem 80 milionów dolarów. Jednak krytycy i profesjonalni analitycy zaczęli podważać ich autentyczność. W maju 2013 roku aresztowano Rosales, która przyznała się do oszustwa, ujawniając, że wszystkie obrazy stworzył chiński artysta-imigrant, Pei-Shen Qian, w swoim domu w Queens. Utalentowany fałszerz uciekł do Szanghaju, Knoedler Gallery została zamknięta, a jedno z wielkoformatowych dzieł ekspresjonistycznych wisi obecnie w gabinecie obrońcy marszandki z galerii na Manhattanie, która uległa czarowi oszustów. Na końcu filmu prawnik konstatuje: „Dziesięć lat temu ten obraz za mną byłby wart pięć milionów dolarów. Pragnęli go najwięksi kolekcjonerzy na świecie, a teraz wisi w moim gabinecie. Nie ma żadnej wartości. I zastanawiasz się, czy doświadczenie sztuki w jakikolwiek sposób zmienia się, gdy wiemy, że obraz nie jest tym, czym myśleliśmy, że jest”.

Adres do korespondencji: d.kidon@filmschool.lodz.pl, ORCID: 0000-0002-1157-7898

¹ *Made You Look: A True Story about Fake Art* (2020), reż. Barry Avrich.

Powyższa wypowiedź ilustruje ciekawy problem — czy sam fakt, że oglądamy kopię, a nie oryginał, sprawia, że dzieło traci swoją wartość? Rynkową na pewno, ale czy estetyczną? Problem ten zajmował wielu badaczy. Relacja kopii i oryginału wydaje się na tyle ciekawa i rozbudowana, że warta jest przeglądu literatury i głębszej analizy, którą tu podejmuję. W dobie reprodukcji cyfrowych kwestia ta zyskuje dodatkową złożoność — rozwój technologii sprawił, że reprodukcje cyfrowe stały się nieodłącznym elementem współczesnego obiegu sztuki. Zrozumienie tej złożonej problematyki wykracza poza socjologię sztuki, którą reprezentuję, i wymaga interdyscyplinarnego podejścia, poszerzonego o perspektywę estetyki i psychologii percepcji. Zainspirowana debatą naukową, chciałam zaktualizować dane o nowe pomiary, uwzględniając możliwości badawcze, jakie daje neuroestetyka. Jest to interdyscyplinarna dziedzina badawcza, poszukująca neurobiologicznych podstaw przeżyć estetycznych. Jednym ze stosowanych przez nią narzędzi badawczych jest *eye-tracking* — wykorzystuję tę metodę w badaniach recepcji sztuki. Pozwala ona rejestrować ruch oka, co dostarcza dodatkowych informacji na temat zachowania obserwatorów i sposobu poznawania dzieła. W pierwszej części artykułu relacjonuję więc rozważania teoretyczne oraz wyniki badań naukowych, w drugiej zaś przedstawiam wyniki zrealizowanego przeze mnie pilotażowego badania weryfikującego różnice w odbiorze przez młodych widzów dzieł i reprodukcji na poziomie poznawczym, emocjonalnym oraz fizjologicznym.

CO SPRAWIA, ŻE ORYGINAŁY SĄ TAK ODMIENNE, TAK POCIĄGAJĄCE

Kult autentyczności sprawia, że oryginały osiągają na aukcjach wielomilionowe ceny, a ich kopie mają niewielką wartość, wisząc w biurze czy kancelarii. Jednak koncepcja oryginalności w dzisiejszym rozumieniu nie zawsze była taka sama. W starożytności artyści kopiowali dawne dzieła, traktując sztukę jako rzemiosło oparte na naśladownictwie (*mimesis*). *Grupa Laokoona* z Muzeów Watykańskich jest rzymską kopią z I wieku p.n.e., wykonaną na podstawie hellenistycznego oryginału z około 140 r. p.n.e., a *Dyskobol* Myrona z Palazzo Massimo alle Terme to marmurowa rzymska kopia rzeźby z brązu z około 450 r. p.n.e. (Papuci-Władyka 2001). W średniowieczu warsztat artystyczny opierał się na powtarzaniu wzorców, zwłaszcza w sztuce sakralnej, a kopiowanie dzieł było standardową praktyką twórczą. Jednak już wtedy pojawiały się oznaki zmiany podejścia do autorstwa, które z czasem doprowadziły do wyróżnienia oryginału. Autorzy pozostawiali swoje symbole w postaci znaków kamieniarskich i gmerków. Odnotowano również dokładniejsze identyfikacje. Gislebertus

podpisał rzeźby z XII wieku w katedrze w Autun słowami „*Gislebertus hoc fecit*”. Choć wyryte drobnymi literami, znajdują się na tympanonie pod stopami Jezusa w centrum kompozycji. Z kolei rzeźbiarz i architekt włoski Benedetto Antelami umieścił swoje imię i datę wykonania (luty 1178) na reliefie zdjęcia z krzyża w katedrze w Parmie.

W renesansie oznaczenie oryginalnego dzieła zaczęło się pojawiać w postaci sygnatury na niewielkich karteczkach (tzw. *cartellino*), już z wyraźnym imieniem i nazwiskiem autora, a nierzadko z miastem pochodzenia. Ewolucja w sposobie sygnowania dzieł odzwierciedla rosnące znaczenie indywidualnego autorstwa. O tym, że twórcy zyskiwali coraz większe uznanie, świadczyć może chęć opisania ich biografii przez Giorgio Vasarięgo. Wciąż jednak działały warsztaty, w których uczniowie naśladowali mistrza, a granica między oryginałem a kopią bywała płynna. Dopiero z czasem stała się ona wyraźniejsza. Dziś artysta stara się stworzyć swój niepowtarzalny styl, wyróżnić się, unikać kopiowania i imitacji, chyba że w sposób celowy i świadomy nawiązuje do twórczości innego artysty.

Nowe wyzwania dla koncepcji oryginalności przyniosła zapewne era cyfrowa, umożliwiająca nieskończone kopiowanie dzieł. Tym bardziej że nie ma żadnej fizycznej różnicy między plikiem źródłowym a jego kopią na poziomie binarnym. To podważa tradycyjne wartościowanie sztuki oparte na niepowtarzalności i prowokuje do pytania, czy w sztuce cyfrowej w ogóle istnieje „oryginał”. W odpowiedzi na ten problem powstały nowe sposoby potwierdzania autentyczności, co dowodzi, że nawet w świecie wirtualnym wciąż dąży się do unikalności. Służą do tego specjalne certyfikaty, technologia blockchain i NFT (Non-Fungible Token). NFT, co prawda, nie zapobiega kopiowaniu samego dzieła (które nadal może być powielane), ale tworzy unikalny token własności. Ten mechanizm przywraca pewne cechy oryginału przez ustalenie właściciela, cyfrowy odpowiednik sygnatury artysty i możliwość śledzenia historii transakcji. NFT stało się też nową formą inwestowania w sztukę. Wiedeńska Galeria Belvedere 14 lutego 2022 r. wypuściła na rynek 10 tysięcy NFT tworzących obraz *Pocątunek* Gustawa Klimta. Unikalne fragmenty dzieła w wysokiej rozdzielczości można kupić za 1850 euro².

Przyczyn afirmacji oryginalnych dzieł jest zapewne kilka i stanowią one prawdopodobnie odpowiedź na pytanie, co sprawia, że oryginały są tak odmiennie, tak pociągające, nawiązując do tytułu kolażu Richarda Hamiltona z 1956 roku³. Z punktu widzenia estetyki ważna jest unikalność doznania.

² <https://thekiss.art/> [dostęp: 15.07.2025].

³ org. *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, so Appealing?*

Świadomość obcowania z oryginałem tworzy szczególny rodzaj przeżycia estetycznego — poczucie wyjątkowości momentu i uprzywilejowanego doświadczenia. W oryginale zachowany jest bezpośredni ślad działania artysty — jego decyzje, wahania, poprawki. Każdy ruch pędzla czy dłuta jest świadectwem procesu twórczego. Podziw wobec oryginału można też wyjaśnić przez kilka mechanizmów psychologicznych. Obcowanie z nim daje poczucie uczestnictwa w czymś prawdziwym i niepowtarzalnym, co wzmacnia zaangażowanie emocjonalne i poznawcze. Wywołuje również wrażenie połączenia z artystą i jego procesem twórczym, tworząc głębszą identyfikację z dziełem. Istotną rolę odgrywa psychologiczny mechanizm zwiększający atrakcyjność obiektów trudno dostępnych, zwany efektem rzadkości, czyniąc wyjątkowym to, co unikatowe. Możliwe, że uruchamia się wtedy mechanizm magicznego myślenia, w którym przypisuje się przedmiotom szczególne właściwości — analogicznie do szczególnego traktowania i przywiązania do osobistych pamiątek. Nie bez znaczenia pozostaje także aspekt społeczny — posiadanie lub dostęp do oryginałów jest wskaźnikiem prestiżu i wyróżnienia społecznego. Tylko nieliczni mogą pozwolić sobie na zakup dzieła na aukcji czy w galerii. Ten ostatni argument wiąże się ściśle z ekonomiczną perspektywą uznania wobec oryginału.

Wraz z sygnowaniem dzieł zaczęło się rozwijać kolekcjonerstwo i handel dziełami sztuki, które stały się jedną z najbardziej elitarnych i dochodowych form inwestycji finansowej. Unikatowość dzieła zwiększa jego wartość rynkową⁴. Sztuka stała się inwestycją, której wartość rośnie w czasie ze względu na historyczne znaczenie, proveniencję lub autentyczność. Pełni więc funkcję dystynktywną, o czym pisał już Pierre Bourdieu. Posiadanie jej jest oznaką statusu społecznego i zamożności, co zwiększa popyt wśród kolekcjonerów. W rezultacie tworzy się samonapędzający mechanizm, gdy wysokie ceny oryginałów są zarówno przyczyną, jak i skutkiem ich kultowej pozycji na rynku sztuki.

OD AURY DO TRANSFEROWALNOŚCI: TEORETYCZNE SPOJRZENIE NA WARTOŚĆ AUTENTYCZNOŚCI

Niezależnie od aspektu finansowego konkurencja między oryginałem a kopią oraz między oryginałem a reprodukcją jest fascynującym tematem, istniejącym w dyskursie akademickim już od dawna. W latach trzydziestych XX wieku Walter Benjamin (1975, s. 72) przedstawił pojęcie aury

⁴ Ale też wartość dzieła wynika z jego ceny rynkowej, o czym pisał Berger w *Sposobach widzenia* (1997).

— atmosfery niepowtarzalności otaczającej dzieło, która czyni je wyjątkowym i niemożliwym do zastąpienia. Określił ją jako „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali”. Aurę posiada tylko dzieło oryginalne. Auratyczne dzieło jest „unikalne i niemożliwe do powielenia bez utraty istotnych wartości”. Waler autentyczności nadaje mu wręcz wymiar sakralny, budzący dystans między dziełem a odbiorcą. Doświadczenie estetyczne widza nabiera charakteru indywidualnego, gdy ten kontemplanuje w skupieniu dzieło posiadające transcendentny wymiar. Natomiast rozwój technicznych możliwości reprodukcji przyczynił się, zdaniem Benjamina, do zaniku aury, redukując tę relację, a w konsekwencji zmieniając oczekiwania widzów. Sztuka odrywa się od rytuału i tradycji, tracąc indywidualizm i unikalność charakterystyczne dla sztuki auratycznej.

Do tej teorii odniósł się w latach siedemdziesiątych John Berger, który uważał, że „reprodukcje w większym lub mniejszym stopniu zniekształcają, i dlatego oryginalny obraz ciągle jest tym jedynym, wyjątkowym” (Berger 1997, s. 20). Stojąc przed dziełem namalowanym przez artystę, widzimy namacalne świadectwo jego pracy, stajemy się bezpośrednim świadkiem jego talentu. „W oryginalnym dziele milczenie i bezruch przenikają konkretny materiał, farbę, która umożliwia śledzenie następujących po sobie gestów malarza. Występuje tutaj efekt zmniejszania dystansu czasowego, jaki dzieli proces malowania obrazu od aktu jego oglądania przez widza” (Berger 1997, s. 31). W przeszłości doświadczenie sztuki tym bardziej było wyjątkowe, ponieważ sztuka funkcjonowała materialnie jedynie „w pewnej określonej sferze [...] był to obszar magii albo sacrum” (Berger 1997, s. 32). Obcowanie z dziełem było swego rodzaju rytuałem ze względu na unikatowość wyodrębnionego w tym celu miejsca. Technologia umożliwiająca reprodukcje diametralnie zmieniła status sztuki, sprawiając, że spotkanie z dziełem staje się powierzchowne, a reprodukcja jest zaledwie echem oryginału. Berger jednak zdawał sobie sprawę, że albumy i druk masowy przyczyniają się do upowszechniania sztuki.

Ważnym głosem w dyskusji o relacji oryginału oraz kopii jest tekst Gregory’ego Currie opublikowany w „American Philosophical Quarterly” w 1985 roku. Autor bronił w nim tzw. tezy o transferowalności (*transferability thesis*), w myśl której pod pewnymi warunkami kopia dzieła sztuki może mieć taką samą wartość estetyczną jak oryginał. Currie zastrzegał jednak, że jego rozważania nie dotyczą fałszerstw, które są oszustwem. Kłamstwo ma wymiar moralny, podczas gdy jego dywagacje mają wymiar *stricte* estetyczny. Skupił się na fundamentalnym pytaniu o możliwość przenoszenia wartości estetycznej z oryginału na reprodukcję. Bez względu bowiem na to, czy oglądamy oryginał czy jego doskonałą kopię, obie

mogą zachwycić i wywołać przeżycie estetyczne. Jeśli więc kopia jest wykonana w sposób doskonały i bezstratny, to odzwierciedli treść oryginału, będzie mieć jego walory estetyczne i wciąż będzie świadectwem techniki i sztuki artysty. W takim przypadku kopia zachowa pełną wartość estetyczną. W świetle powyższego kopia na ścianie w kancelarii prawniczej nadal jest piękną kompozycją, bez względu na to, czy namalował ją de Kooning czy Pei-Shen Qian.

STATUS DZIEŁA A PROCESY POZNAWCZE
— BADANIA EMPIRYCZNE PERCEPCJI KOPII

Akademicki dyskurs dotyczący statusu kopii nie toczy się jedynie na poziomie teoretycznym. Od lat przeprowadzane są badania weryfikujące recepcję sztuki. Stefanie Wolz i Claus-Christian Carbon (2014) badali, jak wiedza o autentyczności dzieła wpływa na jego ocenę estetyczną. Uczestnikom eksperymentu, bez wykształcenia artystycznego, pokazano prace znanych artystów (da Vinci, van Gogh, Dali, Munch), mówiąc, że część to oryginały, a część kopie (nie używano terminu „falszyfikat”, aby uniknąć wpływu uprzedzeń moralnych). Pytano ich o materialne i niematerialne aspekty prac.

Okazało się, że sama informacja o kopii zmieniała odbiór dzieła. Kopie uznawano za mniej wartościowe, mniej oryginalne i mniej poruszające. Widzowie czerpali z nich mniej przyjemności i niżej oceniali talent twórców. Co więcej, nawet jakość ich wykonania oceniano gorzej, choć fizycznie nie różniły się od rzekomych oryginałów. Podobnie jak w efekcie nocebo (gdy negatywne nastawienie do leku pogarsza leczenie) świadomość, że oglądane dzieło jest kopią, wpływała zarówno na poziom poznawczy, jak i emocjonalny. Badania dowiodły, że w odbiorze sztuki liczą się nie tylko cechy dzieła, ale i kontekst jego powstania — tożsamość twórcy, mity społeczne o artystach czy wiedza odbiorcy.

Interesujący jest fakt, że różnice w odbiorze kopii są widoczne nie tylko w świadomych reakcjach. Badania przeprowadzone w Oxfordzie wykazały, że mózg odmiennie reaguje na kopie i oryginały. Podczas oglądania kopii aktywowały się u badanych obszary mózgu odpowiedzialne za pamięć i funkcje kognitywne (kora czołowo-biegunowa i prawy tylny przedklinek) (Huang i in. 2011). Uczestnicy przyznali, że aktywnie szukali wad w kopiach, co sugeruje, że nazwanie obrazu kopią wywołuje bardziej analityczne i krytyczne podejście do dzieła.

Powyższe reakcje i aktywność mózgu mogą być traktowane jako dowód na istnienie procesów poznawczego uzasadniania (*cognitive justification*).

tion processes) (Wolz, Carbon 2014). Oznacza to, że dzieło oznaczone jako kopia intensyfikuje pracę mózgu w obszarach odpowiedzialnych za analizę i przetwarzanie informacji, ponieważ aktywnie poszukuje on niedoskonałości lub różnic. Zjawisko to jest szczególnie interesujące, ponieważ pokazuje, że sama etykieta „kopia” zmienia nie tylko świadome oceny dzieła, ale również podstawowe procesy neuronalne. Niższa ocena kopii nie jest więc jedynie powierzchowna, lecz wynika ze sposobu, w jaki mózg przetwarza informację o autentyczności sztuki.

REPRODUKCJA A PRZESTRZEŃ MUZEUM: JAK KONTEKST ZMIENIA DOŚWIADCZENIE SZTUKI

Odbiór reprodukcji również poddawany jest badaniom empirycznym, zwłaszcza w odniesieniu do kontekstu instytucjonalnego, który wyraźnie wpływa na odbiór sztuki. Wpływ wizyty w muzeum na doświadczenie sztuki zweryfikował zespół badaczy z Wiednia (Brieber i in. 2014b). Celem badania było określenie różnicy w ocenie wystawy oglądanej w muzeum w porównaniu z wersją komputerową w laboratorium. Naukowcy chcieli sprawdzić, czy kontekst muzealny wzmacnia procesy poznawcze i afektywne związane z oceną sztuki oraz w jaki sposób wpływa na jej kodowane w pamięci długotrwałej.

W badaniu wzięło udział 137 młodych osób, podzielonych na trzy grupy. Pierwsza oglądała oryginalne dzieła w muzeum, a po tygodniu te same obrazy, ale w wysokiej jakości wersji cyfrowej w laboratorium. Druga grupa najpierw zobaczyła obrazy w laboratorium, a potem w muzeum. Trzecia za każdym razem widziała reprodukcje w laboratorium i nigdy nie została zaproszona do muzeum. We wszystkich przypadkach uczestnicy oceniali dzieła na skali Likerta pod kątem lubienia, zainteresowania, zrozumienia i wartości (niematerialnej). Badanie dostarczyło dowodów wskazujących, że kontekst muzealny wzbogaca doświadczenie sztuki. Oceny we wszystkich miarach były konsekwentnie wyższe dla dzieł w muzeum w porównaniu z reprodukcją cyfrową, wykazując wyraźną istotność statystyczną. Badani uznawali dzieła obejrzone w muzeum za bardziej interesujące, przyjemne, pobudzające i zrozumiałe. Co ciekawe, były również lepiej zapamiętywane, co wynika z silniejszej reakcji afektywnej.

Weryfikowano także wpływ przestrzeni na czas zwiedzania i sposób oglądania dzieł (Brieber i in. 2014a). Wykazano, że w muzeum uczestnicy poświęcali więcej czasu zarówno opisom, jak i dziełom (Mdn = 38,75 s) niż w laboratorium (Mdn = 28,25 s). W rezultacie ogólny czas spędzony w muzeum był dłuższy (Mdn = 70,25 s) niż w laboratorium

(Mdn = 50,50 s). Ponadto niejednoznaczne dzieła były w muzeum oglądane dłużej, a ich cyfrowe reprodukcje krócej. Wyniki wskazują więc na znaczenie studiowania sztuki w autentycznym kontekście oraz potwierdzają, że kontekst muzealny zmienia zarówno ocenę dzieł, jak i sposób ich oglądania. Różnica wynika prawdopodobnie z kilku czynników. Przycho- dząc do muzeum, widz świadomie poświęca czas i energię na wizytę, więc jest bardziej zmotywowany (Carbon 2017). Co więcej, ma kontakt z real- nym obiektem o określonej fakturze i strukturze. Ma też swobodę wyboru dystansu od dzieła⁵ i możliwość powrotu do oglądanych wcześniej prac, co pomaga je lepiej zrozumieć. Zaangażowanie motoryczne zaś pogłębia wspomnienia związane z kontaktem z dziełami.

Muzeum sprzyja więc atmosferze skupienia. Jest to też miejsce, w któ- rym doświadczamy wspólnoty przeżyć w towarzystwie innych osób (ro- dziny, przyjaciół), a ich obecność wpływa na czas oglądania. Według ob- serwacji Carbona najwięcej czasu przed obrazem spędzały grupy (73,4 s), pary spędzały więcej czasu (53,3 s) niż pojedyncze osoby (46,2 s), najkró- cej zaś dzieła oglądały rodziny, które musiały poświęcać dodatkowo uwagę dzieciom (40,7 s) (Carbon 2017). Muzeum zapewnia naturalne warunki odbioru sztuki, pogłębione doświadczenie estetyczne, swobodę eksplora- cji i kontekst społeczny wzbogający doświadczenie.

W tym miejscu nasuwa się jednak pytanie, czy wobec tego tysiące re- produkcyj, które wykorzystywane są przez edukatorów i pasjonatów sztuki, w ogóle nie mają racji bytu? I czy badanie recepcji sztuki z wykorzysta- niem reprodukcji ma sens, skoro dzieła te są zapośredniczonym zapisem oryginalnych treści? Wszak reprodukcje w badaniach nad sztuką i w edu- kacji artystycznej są powszechnie wykorzystywane.

Należy również rozważyć, ile obrazów jesteśmy faktycznie w stanie obejrzeć w muzeach i galeriach (uwzględniając też, że być może na ścia- nach wiszą sfałszowane dzieła!) i czy na pewno oglądamy wszystko z taką uważnością? Benjamin Ives Gilman w 1916 roku jako pierwszy użył okre- ślenia *museum fatigue* — muzealne zmęczenie, czyli stan fizycznego lub psychicznego zmęczenia wywołanego wielością oglądanych eksponatów w muzeach i galeriach (Gilman 1916). Późniejsze badania nad tym zjawis- kiem dowiodły, że odbiorca jest w stanie utrzymać skupienie w muzeum i oglądać dzieła tylko przez dwadzieścia minut (Serrell 1997). Każdy, kto był w Luwrze lub Metropolitan Museum, doświadczył w którymś momencie

⁵ Badanie wykazało, że zwiedzający intuicyjnie dostosowują odległość do rozmiaru obra- zu: odnotowano wzrost dystansu o około 20 cm z każdym metrem kwadratowym powierzch- ni obrazu (Carbon 2017).

znużenia. Nawet wielki pasjonat sztuki nie byłby w stanie obejrzeć podczas jednej wizyty w Paryżu (a pewnie i dwóch!) 35 tysięcy dzieł sztuki zamkniętych w 73 tysiącach metrów kwadratowych⁶.

Do przestrzeni muzealnej krytycznie odnosił się Paul Valéry, wskazując na problem nadmiaru dzieł i wyrwania ich z pierwotnego kontekstu (zob. Adorno 1967). Przywołujący tę opinię Adorno dodaje: „[m]uzeum i mauzoleum łączy coś więcej niż fonetyczne skojarzenie. Muzea są jak rodzinne grobowce dzieł sztuki” (Adorno 1967, s. 175). Jednak w swoich rozważaniach przedstawia też opinię Marcela Prousta, uznającego muzeum za przestrzeń kontemplacji i głębszego zrozumienia sztuki oraz niezbędny element kultury współczesnej, umożliwiający szerokiej publiczności kontakt ze sztuką. Sam Adorno wskazuje na dialektyczny charakter problemu. Muzea, mimo swoich ograniczeń i problemów, pozostają niezbędnym elementem kultury współczesnej, chroniąc dzieła i udostępniając je szerszej publiczności.

Istotnym argumentem uzasadniającym stosowanie reprodukcji jest fakt, że współczesne technologie pozwalają na prezentację ilustracji wysokiej jakości zarówno w formie drukowanej, jak i cyfrowej. Niektóre wydawnictwa oferują wielkoformatowe publikacje z reprodukcjami w dużej rozdzielczości, prezentujące najmniejsze detale dzieł, często niedostrzegalne podczas oglądania oryginału w muzeum, pałacu czy w kościele. Sztuka jest też w takiej formie łatwiej dostępna. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że prawdopodobnie częściej mamy kontakt z reprodukcjami niż z oryginałem, który staje się „oryginałem reprodukcji” (Berger 1997, s. 21).

Zbadano także kwestię jakości odbioru reprodukcji (Locher, Smith, Smith 1999), analizując, na ile doświadczenie oglądania reprodukcji dzieł sztuki może być porównywalne z doświadczeniem oglądania oryginalnych dzieł w muzeum. Uczestnicy widzieli dzieła sztuki w trzech różnych formatach: jako oryginalne obrazy w Metropolitan Museum of Art, jako projekcje slajdów oraz jako prezentacje na ekranie komputera. Następnie oceniali je, używając skali Likerta. Oceny obejmowały cechy fizyczne i strukturalne dzieł, nowatorstwo ich treści oraz walory estetyczne.

Analiza zebranych danych przyniosła interesujące rezultaty. Spośród szesnastu ocen jedynie cztery wykazały statystycznie istotne różnice w zależności od warunków oglądania. Mimo pewnych zmierzonych rozbieżności ogólne doświadczenie estetyczne pozostawało stosunkowo spójne we wszystkich formatach. Analizy potwierdziły podobieństwo sposobów,

⁶ <https://www.louvre.fr/se-former-et-transmettre/trouver-des-ressources/premiers-pas-au-louvre> [dostęp: 14.07.2025].

w jakie widzowie przetwarzali i oceniali dzieła sztuki, niezależnie od metody ich prezentacji. Zaobserwowano, że oglądając wysokiej jakości reprodukcje, badani dostosowali się do „faktu, że oglądają reprodukcje i potrafili «patrzeć ponad» ograniczeniami medium. Innymi słowy, kiedy uczestnicy oglądali na przykład obraz Vermeera na ekranie komputera, przystosowywali się do ekranu komputerowego i skupiali swoją uwagę na osiągnięciu artystycznym Vermeera. Rozumieli, że patrzą na reprodukcję i koncentrowali się na sztuce. Ich komentarze odnosiły się niemal wyłącznie do sztuki, a nie do medium czy interakcji między sztuką a medium” (Locher, Smith, Smith 1999, s. 128). Zjawisko to nazwano „dostosowaniem się do kopii” (*facsimile accommodation*), które polega na tym, że ludzie rozumieją, iż nie patrzą na oryginał, i adaptują się do tego ograniczenia. Znając ograniczenia medium, odbiorcy skupiają się na walorach artystycznych dzieła — kompozycji, kolorystyce czy stylu artysty, choć są świadomi, że oglądają reprodukcję.

BADANIE PILOTAŻOWE:

STRATEGIE PERCEPCYJNE W ODBIORZE ORYGINAŁÓW I REPRODUKCJI

Opisane tutaj badania pokazują, że kontakt z oryginałem dzieła jest wartościowy, prowadzi do pozytywnych doznań, a obrazy są wyżej oceniane, lepiej zapamiętywane i wywołują większe zaangażowanie. Jednak przezroczystość (*facsimile accommodation*) i wysoka jakość reprodukcji wskazywałyby na niejednoznaczny charakter tego zjawiska.

Z tego względu postanowiłam zrealizować niewielkie badanie na grupie osób młodych, nieposiadających wykształcenia w dziedzinie sztuki. Celem było sprawdzenie różnic w odbiorze obrazów i reprodukcji cyfrowych pod kątem oceny estetycznej i talentu autora. Dodatkowo interesowało mnie, czy różny jest fizjologiczny sposób oglądania tych obiektów, podobnie jak reakcja mózgu podczas oglądania kopii badana w Oxfordzie. Intuicyjnie można zakładać różnice między recepcją oryginału i reprodukcji, jednak niewielka liczba badań okulograficznych w tym zakresie zachęca do weryfikacji strategii patrzenia. Tym bardziej że dzieło jest obiektem przestrzennym i ma fakturę, a reprodukcja cyfrowa jest płaska. *Eye-tracking* pozwala sprawdzić, gdzie widz patrzy w pierwszej kolejności; jak wygląda ścieżka jego spojrzenia; jak długo ogląda dzieło; które obszary są oglądane najczęściej, a które są pomijane. Jest to specjalistyczne zagadnienie zasługujące na eksplorację i aktualizację. Jedyne badania, jakie udało mi się w tym obszarze znaleźć, to badania z 2010 roku, które nie wykazały różnic w ruchu oczu przy oglądaniu oryginału, zdjęcia i reprodukcji na ekranie,

co wsparło tezę o „przystosowaniu do kopii” na poziomie percepcyjnym. Badający jednak ograniczyli się tylko do weryfikacji ścieżek wzroku (Saunders, Cruickshank, McSorley 2010).

Próba

Dobór próby miał charakter celowy — do udziału w badaniu zaproszono studentów Uniwersytetu Łódzkiego. Uczestnictwo w badaniu nie było warunkowane uprzednim zaangażowaniem w życie kulturalne ani znajomością historii sztuki. W badaniu wzięło udział łącznie 39 osób. Oryginały dzieł w muzeum obejrzało 15 osób, a ich cyfrowe wersje 24 osoby. Wszyscy uczestnicy byli w wieku od 20–35 lat. Do badań wybrano ludzi młodych, ponieważ grupa ta na co dzień korzysta z ekranów komputerów i smartfonów, należąc do pokolenia *digital natives*. Weryfikacja tego, czy wystąpią u nich potencjalne różnice w recepcji sztuki w zależności od nośnika, wydaje się więc wartościowa badawczo.

Realizacja

Pierwsza grupa oglądała obrazy w muzeum, a druga ich cyfrowe wersje w warunkach laboratoryjnych. Czas oglądania był nieograniczony. W muzeum wykorzystano *eye-tracker* Pupil Labs Invisible, a Gazepoint GP3 w pracowni, gdzie obrazy wyświetlane były na 24-calowym monitorze. Po obejrzeniu dzieł uczestnicy wypełniali ankietę, oceniając w 5-stopniowej skali Likerta walory estetyczne i formalne obrazów, poziom pobudzenia emocjonalnego oraz ocenę rzemiosła artysty i wykonania dzieła.

Dzieła — bodźce

Przedmiotem analiz były dwa dzieła prezentowane na wystawie czasowej w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2024 roku: abstrakcyjna kompozycja bez tytułu z cyklu *Green on White* z 2019 roku (160 × 130 cm) Daniela Lergona oraz semiabstrakcyjna *Głowa kobiety* z 2019 roku Macieja Olekszego (200 × 150 cm). Oba dzieła charakteryzują się wyrazistą fakturą i zróżnicowaną strukturą malarską, co było istotne dla założeń badawczych dotyczących różnic w percepcji oryginału i reprodukcji. Prace mają również duże formaty, których nie sposób odtworzyć nawet na dużym ekranie OLED. Obraz Olekszego zawiera zarys twarzy. Można więc przypuszczać, że wzrok badanych skupi się na punktach, na których zazwyczaj się koncentruje — czyli na oczach, ustach i nosie (Yarbus 1967, s. 191).

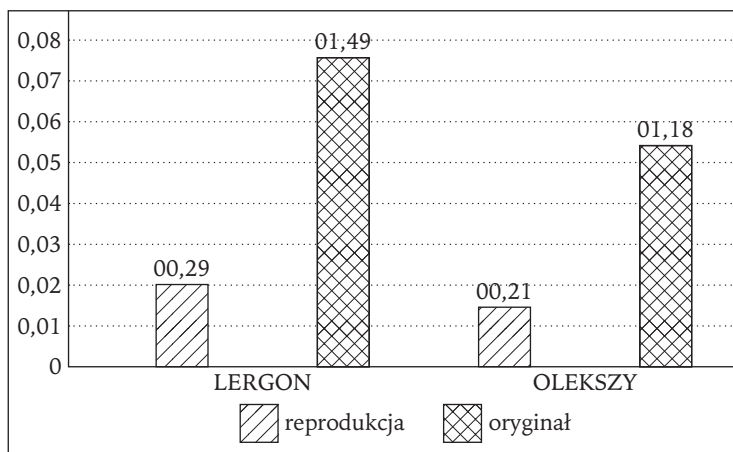
Nie jest to jednak przedstawienie w pełni figuratywne, więc weryfikacja tej hipotezy może być wartościowa poznawczo. Obraz Lergona składa się z monochromatycznych, ale zróżnicowanych formalnie plam. Analiza ruchu gałek ocznych może wykazać cechy strukturalne dzieła, które jako czynniki egzogenne, takie jak kontrast, luminancja, kolor, krawędzie czy jasne elementy, konkurują o uwagę widza.

Wyniki

Z analizy danych wynika, że oryginalne dzieła i ich reprodukcje były odmiennie odbierane na wielu poziomach. Pierwszą różnicę widać w czasie oglądania. Badani patrzyli znacznie dłużej na oryginały (Lergon: $M = 1,57$ s; $Mdn = 1,49$ s; Olekszy: $M = 1,37$ s; $Mdn = 1,18$ s) niż na ich cyfrowe wersje (Lergon: $M = 0,31$ s; $Mdn = 0,29$ s; Olekszy: $M = 0,25$ s; $Mdn = 0,21$ s) (Wykres 1).

Wykres 1

Mediana czasu poświęconego na obejrzenie reprodukcji cyfrowej i oryginału obu dzieł



Mapy ciepłe wizualizujące rozkład spojrzenia na powierzchni obrazu wykazały istotne zróżnicowanie w strategii patrzenia (il. 1 na s. 142). Kolory czerwony, żółty i zielony reprezentują, w porządku malejącym, ilość punktów spojrzenia w danym miejscu. Czerwone plamy to obszary, które wyraźnie przyciągnęły uwagę widzów. W wersji cyfrowej centrum obrazu Lergona, gdzie autor zmienił strukturę farby, pokrywa jasnozielony kolor. Ta część przyciągała główną uwagę widzów, którzy mniej koncentrowali się na jednolitym tle. Z kolei mapa ciepła oryginału w muzeum jest zupeł-

nie inna. Jedynie tabliczka z tytułem dzieła tworzy czerwony punkt. Wzrok nie koncentrował się w jednym miejscu — był rozproszony, a jasnozielone i żółte punkty rozchodziły się w szerszy i bardziej zróżnicowany sposób. Można jednak zauważyć, że punkty te układają się wzdłuż konturu określającego obszar zmian w farbie. Wykrywanie krawędzi przez oko ludzkie jest procesem naturalnym i instynktownym, niezbędnym do identyfikacji granic obiektów (Francuz 2013, s. 131). Tendencja do szukania konturów, aby oddzielić figurę od tła (patrz: teoria Gestalt), ma podstawy już na poziomie działania komórek światłoczułych siatkówki, które wzmacniają kontrast między obiektami w polu widzenia.

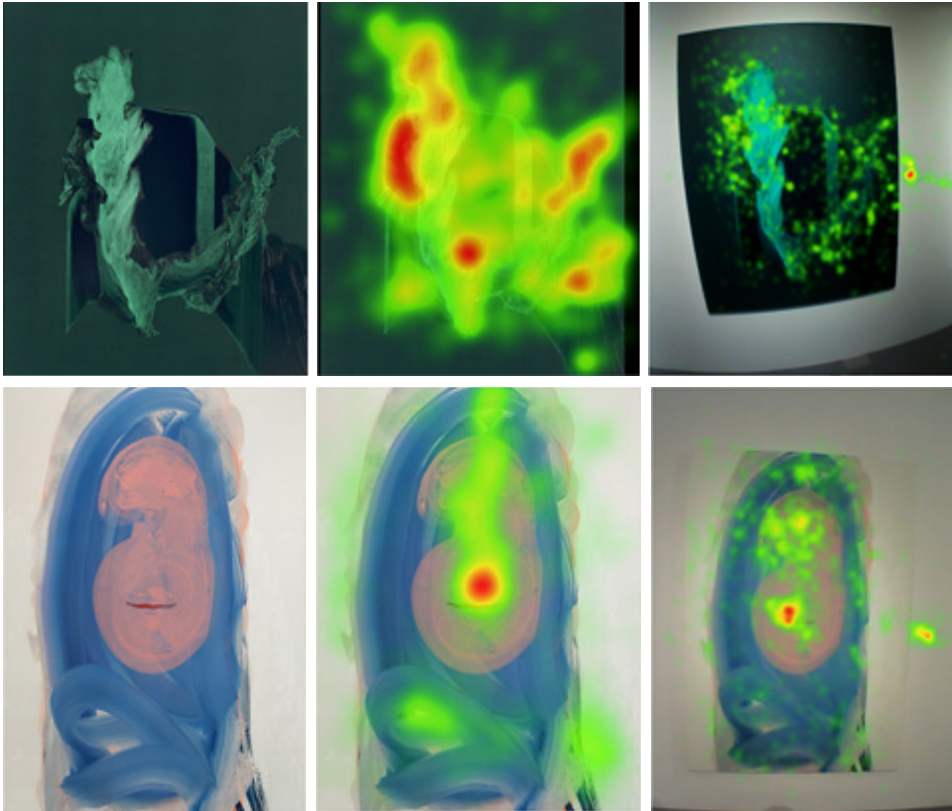
Podobne różnice map cieplnych są widoczne w obrazie Olekszego. W reprodukcji wzrok skupia się głównie na środkowej plamie barwnej, zgodnie z kompozycją obrazu, podczas gdy oryginał oglądany był bardziej nierównomiernie i swobodnie. Jednak usta i miejsce oczu przyciągają uwagę przy oglądaniu obu wersji, co potwierdza stymulujące właściwości twarzy ludzkiej.

Różnice w rozłożeniu wzroku między reprodukcją a oryginałem wynikają prawdopodobnie z rozmiaru dzieła. Oryginał wymaga więcej sakad — przeniesienia oka z jednego punktu na drugi — by przeskanować całą kompozycję, ponieważ ma 1,5–2 metry, podczas gdy reprodukcja na ekranie tylko 24 cm × 29 cm. Dlatego średnia liczba sakad w wersji cyfrowej wyniosła 169 (Olekszy) i 215 (Lergon), a w oryginałach osiągnęła aż 871 (Olekszy) i 720 (Lergon). Obraz obejrzany w muzeum wymaga więc innej strategii oglądania niż wersja komputerowa. Mniejszy format tworzy wyraźne obszary zainteresowania (AOI), widoczne jako czerwone plamy na mapie cieplnej (zob. il. 2 na s. 143). Są to z reguły złożone elementy obrazu, wymagające uwagi lub tworzące silny kontrast, który przyciąga wzrok ze względu na mechanizm hamowania obocznego⁷. Przykładem tego jest prześwit jasnego tła kontrastującego z niebieską „pętelką” farby w obrazie Olekszego (AOI2). Z kolei dwa obszary zainteresowań po lewej stronie obrazu Lergona (AOI2, AOI3) to miejsca, gdzie widzowie dopatrywali się realnych kształtów, jak odwrócony pies, kot czy tygrys. Z neurologicznego punktu widzenia jest to naturalna potrzeba kojarzenia dostrzeganych obiektów ze znanymi przedmiotami⁸. Te obszary oglądano zresztą najdłu-

⁷ Hamowanie oboczne polega na osłabieniu aktywności neuronu na siatkówce oka przez aktywność neuronów sąsiadujących, co pozwala na wyostrzenie kontrastów i wyraźniejsze dostrzeżenie granic.

⁸ Fenomen nadawania znaczenia lub rozpoznawania wzorców w przypadkowych bodźcach sensorycznych nazywany jest pareidolią. Objawia się on tendencją do widzenia znanych kształtów lub twarzy w obiektach, chmurach, plamach i innych nieregularnych strukturach.

Obrazy Lergona i Olekszego oraz ich mapy cieplne



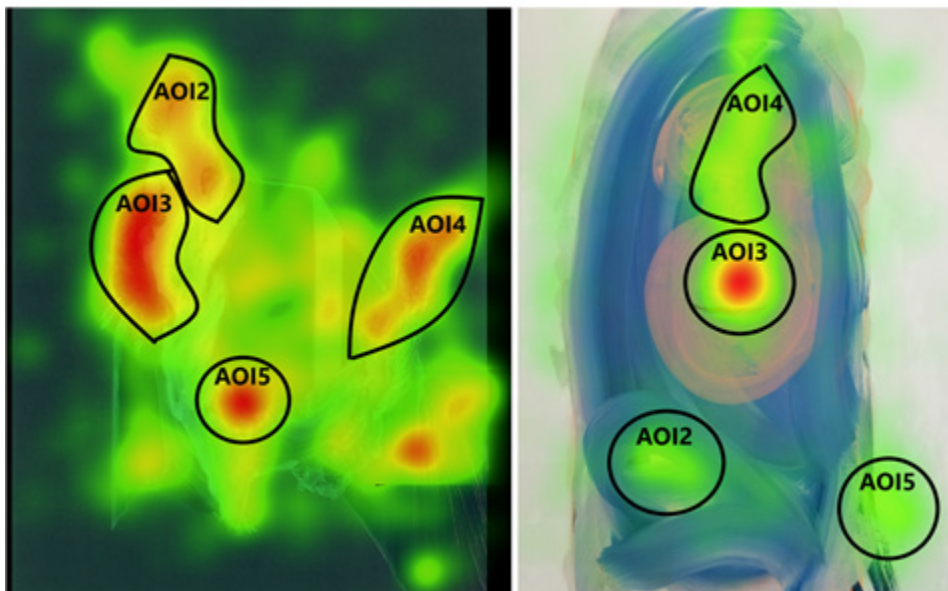
Pierwszy rząd, od lewej: obraz Daniela Lergona, mapa cieplna wersji cyfrowej i mapa cieplna wersji oryginalnej.

Drugi rząd, od lewej: obraz Macieja Olekszego, mapa cieplna wersji cyfrowej i mapa cieplna wersji oryginalnej.

żej pośród wszystkich wyodrębnionych AOI: 2,9 s (AOI3) i 2,3 s (AOI2), podczas gdy pozostałe — 1,9 s (AOI5) i 0,8 s (AOI4).

Również analiza ścieżek wzroku, czyli kolejność patrzenia, potwierdza różnice w strategiach patrzenia. Oglądany na ekranie obraz Lergona analizowany był według powtarzającego się wzorca: wzrok padał najpierw na jasny obszar AOI2, potem łukiem w dół do AOI3 i AOI5 i na koniec znalazł się po prawej stronie na AOI4. Patrząc na oryginał, badani zwracali uwagę na podobne obszary, ale w losowej kolejności, bez wyraźnego wzoru. Tak

Cyfrowe reprodukcje obrazów Lergona i Olekszego — obszary zainteresowań (AOI)

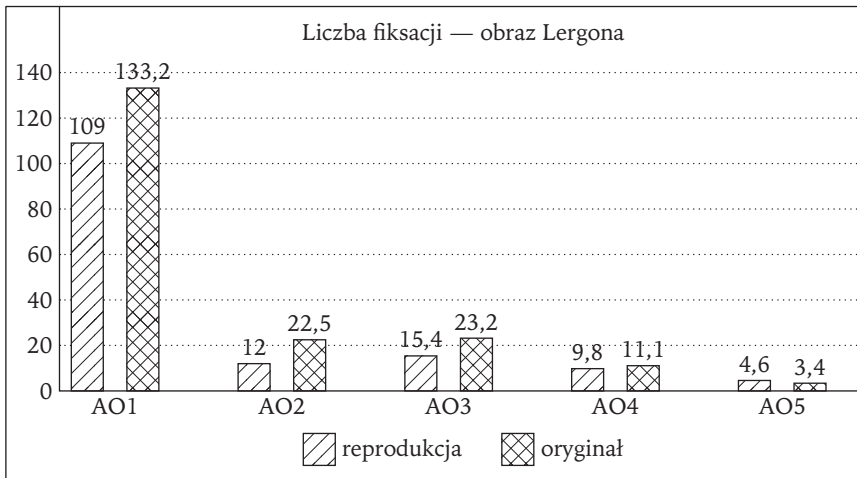


Po lewej: obraz Lergona; po prawej obraz Olekszego.

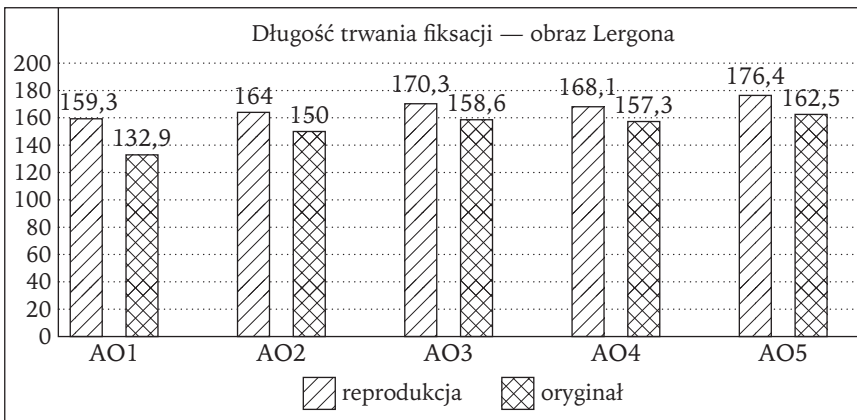
uporządkowana ścieżka wzroku może wynikać z przestrzeni ekranu, która „prowadzi” widza i stanowi ograniczającą „ramę”, oraz z braku możliwości zmiany odległości oglądania. Możliwe, że obraz był oglądany jak inne treści cyfrowe — od lewej do prawej i z góry na dół. Wpływ pisma na praktykę percepcyjną był już zresztą wcześniej badany (Brinkmann i in. 2022). Z kolei przypadkowa kolejność oglądania oryginału może wynikać ze swobody wyboru kąta i odległości oglądania oraz fizycznej obecności dzieła, która pozwala na bardziej naturalne odkrywanie detali i tekstur przyciągających uwagę w nieoczekiwanych momentach. Kontekst muzealny może zatem sprzyjać bardziej swobodnemu stylowi oglądania. Parametry patrzenia w obszarach zainteresowania (AOI) i na całym obrazie świadczą o tym, że nośnik zmienia sposób oglądania sztuki.

Ważnym parametrem w badaniach eye-trackingowych są także fiksacje — momenty skupienia wzroku w danym miejscu, gdy fotoreceptory w siatkówce przekazują do mózgu dane o oglądanym fragmencie. Badania wykazały, że oba oryginały generowały średnio więcej fiksacji w obszarach AOI (wykres 2), ale trwały one średnio krócej niż podczas oglądania reprodukcji (wykres 3). Częstsze, ale krótsze, fiksacje na oryginalnym ob-

Średnia liczba fiksacji w danym obszarze zainteresowania



Średni czas trwania fiksacji w poszczególnych obszarach zainteresowania

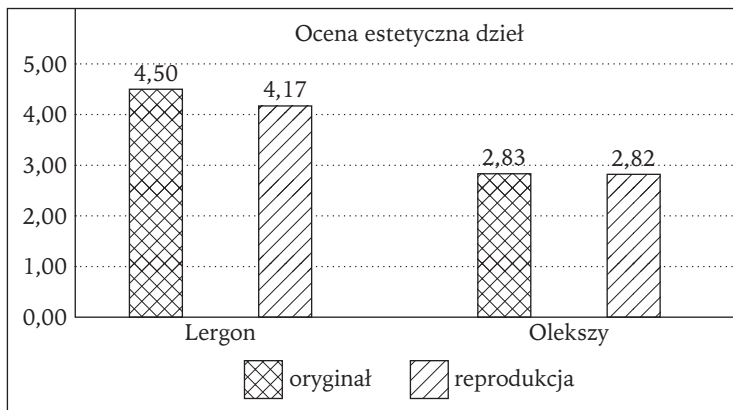


razie mogą sugerować aktywne skanowanie dzieła, gdy widz szuka więcej szczegółów i dynamiczniej porusza wzrokiem. Z kolei mniejsza liczba, ale dłużej trwających fiksacji na wersji cyfrowej wskazuje na skupione oglądanie wybranych obszarów. Prawidłowość ta wydaje się spójna z mapami cieplnymi i ścieżkami spojrzeń, zwłaszcza że dłuższy czas trwania fiksacji oznacza większy wysiłek poznawczy.

Zaobserwowane różnice mogą mieć kilka przyczyn. Fizyczność tekstury i ślady pędzla na oryginalnym dziele wymagają bardziej eksploracyjnego

Wykres 4

Średnia oceny estetycznej obrazów z rozróżnieniem na ocenę reprodukcji i oryginału



oglądania. Także duży rozmiar dzieła determinuje rozszerzone ruchy sakałdowe. Z kolei niewielki ekran zmusza do dłuŝszego skupienia na detalach. Istotna moŝe być tutaj równieŝ niejednolita odległość oglądania, wpływająca na strategię wizualną.

Powyŝsze wyniki skłaniają do postawienia pytania, czy podobne rozbieŝności występują takŝe na poziomie świadomych deklaracji. Odpowiedzi z ankiet podzielono na cztery grupy: ocenę estetyczną, emocjonalną, formy oraz talentu i pozycji artysty w polu sztuki. Obraz Lergona otrzymał wyŝsze oceny niŝ praca Olekszego we wszystkich kategoriach i wersjach (oryginał i reprodukcja), zawsze z przewagą wersji muzealnej (wykres 4). Preferencje estetyczne łączą się z dłuŝszym czasem oglądania obrazu Lergona (wykres 1), poniewaŝ czas jest skorelowany z oceną estetyczną — obrazy uznawane za piękniejsze oglądane są dłuŝej (Francuz 2013; Brier i in. 2014b). Ponadto ocena formy obrazu Lergona okazała się istotna statystycznie, co jest zgodne z hipotezą, ŝe faktura odgrywa waŝną rolę w przypadku tego autora. Natomiast ocena umiejętności artysty była jedyną kategorią, w której pojawiły się istotne statystycznie różnice dla obu obrazów — Lergona i Olekszego, równieŝ na korzyść wersji muzealnej, co wskazuje, ŝe kontakt z oryginałem pozwala lepiej ocenić artystę.

Co ciekawe, większe różnice ocen między reprodukcją a oryginałem uwidoczniły się w obrazie wyŝej ocenionym w kaŝdej kategorii (Lergon). Moŝe to sugerować, ŝe kontakt z oryginałem wzmacnia pozytywne odczucia względem dzieła. Z kolei obraz niŝej oceniony uzyskał podobne wyniki niezaleŝnie od medium, co wskazuje na ograniczoną rolę medium w przypadku dzieł o mniejszej atrakcyjności wizualnej.

WNIOSKI Z BADANIA

Badanie pilotażowe, mimo małej próby, dostarcza interesujących wyników. Wypełnia ono lukę w literaturze przedmiotu, stanowiąc próbę szczegółowej analizy okulograficznej różnic w percepcji dzieł oryginalnych i ich cyfrowych reprodukcji. Dane okulograficzne wskazują na odmienne strategie oglądania obrazów w zależności od medium. Ścieżki wzroku, kolejność patrzenia, mapy cieplne, sakady i parametry fiksacji stanowią mierzalne dowody na to, że wpływa ono nie tylko na świadome oceny, ale także na podstawowe procesy percepcyjne. Na ekranie wzrok skupia się na wybranych miejscach, kolejność oglądania się powtarza, spojrzenia są dłuższe, a analiza jest bardziej skondensowana. Gdy oglądamy oryginał, spojrzenie jest swobodniejsze, krótsze i bardziej rozproszone, co pozwala przeskanować całą kompozycję. Obserwacja ta sugeruje, że nośnik wpływa na sposób patrzenia, co przeczy tezie, iż jedynie treść jest dla odbiorcy punktem odniesienia. Różnice mogą wynikać z rozmiaru obrazów — kwestia ta wymaga jednak dalszych badań, uwzględniających format dzieła jako zmienną kontrolowaną. Możliwe również, że wersja na ekranie generuje wzorce patrzenia podobne do percepcji tekstów cyfrowych, podczas gdy oryginał aktywuje bardziej naturalne, eksploracyjne strategie wizualne. Wyniki te stoją również w sprzeczności z badaniami, które nie odnotowały różnic w ruchu gałek ocznych podczas oglądania oryginałów i reprodukcji (Saunderson, Cruickshank, McSorley 2010); jednak w badaniach tych nie sprecyzowano, czy reprodukcje miały wymiary zgodne z oryginałami. W moim badaniu natomiast skupiałam się na kontekście odbioru cyfrowych reprodukcji — oglądanych na monitorach laptopów, tabletów czy telefonów, które zwykle pokazują dzieła w dużo mniejszym formacie niż oryginały.

Na opinie badanych wpłynął bezpośredni kontakt z dziełem. Oryginały były oceniane wyżej, co wskazuje na zalety bezpośredniego spotkania ze sztuką. Istotne wydaje się odkrycie, że im wyżej oceniano walory estetyczne dzieła, tym większa była różnica w ocenie między oryginałem a jego cyfrową reprodukcją. Sugeruje to, że obrazy uznawane za wartościowe artystycznie zyskują więcej, gdy oglądane są bezpośrednio. W przypadku prac ocenianych niżej forma prezentacji nie jest tak istotna.

Powyższe wyniki potwierdzałyby ustalenia zespołu Davida Briebera, a także Clausa-Christiana Carbona, które wskazują na wpływ kontekstu muzealnego na odbiór sztuki. Możliwe, że muzeum wciąż tworzy Benjaminowską aurę dzieła. Już samo wyjście do muzeum wymaga wysiłku emocjonalnego i energetycznego, motywując do interakcji z dziełem. Oglądanie prac na komputerze nie jest tak wyjątkowe, zwłaszcza dla osób

często korzystających z ekranów. Dlatego też dla przedstawicieli pokolenia *digital natives*, wychowanych w świecie cyfrowym, bezpośredni kontakt ze sztuką wciąż stanowi odmienne i angażujące doświadczenie, choć mogłoby się wydawać, że ich przyzwyczajenie do treści online sprzyjałoby odbiorowi cyfrowych reprodukcji. Nie znaczy to jednak, że oglądanie sztuki w formie cyfrowej jest bezwartościowe. Wyniki wskazują, że umożliwiają ono skoncentrowane studiowanie dzieła, bez typowych dla muzeum zakłóceń, jak inni zwiedzający czy sąsiednie prace. Ujawniają również walory reprodukcji cyfrowych wykraczające poza kwestie dostępności czy możliwości prezentacji niedostrzegalnych detali — parametry wzroku dowodzą, że oglądanie dzieła na ekranie wymusza analityczny tryb percepcji, charakteryzujący się dłuższymi fiksacjami i skupieniem na wybranych obszarach.

Badanie dostarcza również wskazówek dla instytucji muzealnych i działań edukacyjnych. Istotnych, zwłaszcza że nie wszystkie muzea wykorzystują wiedzę płynącą z badań percepcji, która powinna być wykorzystywana do projektowania optymalnych warunków prezentacji i doświadczenia odbiorczego. W dodatku młode pokolenie postrzega niektóre muzea jako nieatrakcyjne (Kisiel 2024), choć — jak już wiadomo — kontakt z dziełem zapewnia wyjątkowe doświadczenie, zwłaszcza gdy mowa o pracach uznawanych za wartościowe artystycznie. Z drugiej strony nie powinno się rezygnować z reprodukcji w edukacji artystycznej czy badaniach naukowych — warto jednak pamiętać, że odbiór reprodukcji, mimo swojej wartości, różni się od doświadczenia obcowania z oryginałem, co należy uwzględnić w interpretacji wyników badań.

Opisany pilotaż otwiera dyskusję o wpływie medium na postrzeganie sztuki i wskazuje na potrzebę dalszych analiz w tym obszarze. Szczególnie cenne byłoby przeprowadzenie pomiarów uwzględniających wielkość dzieł. Warto również zastanowić się, czy nawyki związane z przeglądaniem internetu mogą nieświadomie wpływać na sposób patrzenia na sztukę na ekranie — czy nie włącza się wtedy schematyczny „tryb przeglądania internetu”. Ma to znaczenie w czasach, gdy cyfrowe reprodukcje stają się coraz bardziej powszechne — zrozumienie tych różnic pomoże lepiej wykorzystać ich potencjał w popularyzacji i badaniu sztuki.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno Theodor, 1967, *Valery Proust Museum*, tłum. Samuel i Shierry Weber, Neville Spearman, London.
- Benjamin Walter, 1975, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: Hubert Orłowski (red.), *Twórca jako wytwórca*, tłum. Janusz Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Berger John, 1997, *Sposoby widzenia*, tłum. Mariusz Bryl, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.

- Brieber David, Nadal Marcos, Leder Helmut, 2014a, *In the White Cube: Museum Context Enhances the Valuation and Memory of Art*, „Acta Psychologica”, nr 154, s. 36–42 (<https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2014.11.004>).
- Brieber David, Nadal Marcos, Leder Helmut, Rosenberg Raphael, 2014b, *Art in Time and Space: Context Modulates the Relation between Art Experience and Viewing Time*, „PLOS ONE”, 9(6): e99019 (<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0099019>).
- Brinkmann Hanna, Mikuni Jan, Dare Zoya, Kawabata Hideaki, Leder Helmut, Rosenberg Raphael, 2022, *Cultural Diversity in Oculometric Parameters when Viewing Art and Non-Art*, „Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts”, t. 17(4), s. 398–411 (<https://doi.org/10.1037/aca0000563>).
- Carbon Claus-Christian, 2017, *Art Perception in the Museum: How We Spend Time and Space in Art Exhibitions*, „i-Perception” (<https://doi.org/10.1177/2041669517694184>).
- Currie Gregory, 1985, *The Authentic and the Aesthetic*, „American Philosophical Quarterly”, t. 22(2), s. 153–160 (<https://www.jstor.org/stable/20014091> [dostęp: 11.07.2025]).
- Francuz Piotr, 2013, *Imagia. W kierunku kognitywnej teorii obrazu*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Gilman Benjamin Ives, 1916, *Museum Fatigue*, „The Scientific Monthly”, t. 2(1), s. 62–74 (<http://www.jstor.org/stable/6127> [dostęp: 11.07.2025]).
- Huang Mengfrei, Bridge Holly, Kemp Martin J., Parker Andrew J., 2011, *Human Cortical Activity Evoked by the Assignment of Authenticity When Viewing Works of Art*, „Frontiers in Human Neuroscience”, t. 5 (<https://doi.org/10.3389/fnhum.2011.00134>).
- Kisiel Przemysław, 2024, *Przyszłość muzeów sztuki. Refleksja nad młodą publicznością*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 20(3), s. 14–35 (<https://doi.org/10.18778/1733-8069.20.3.02>).
- Locher Paul, Smith Lisa, Smith Jeffrey, 1999, *Original Paintings versus Slide and Computer Reproductions: A Comparison of Viewer Responses*, „Empirical Studies of the Arts”, t. 17(2), s. 121–129 (<https://doi.org/10.2190/R1WN-TAF2-376D-EFUH>).
- Papuci-Władysław Ewdoksia, 2001, *Sztuka starożytnej Grecji*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków.
- Saunderson Helen, Cruickshank Alice, McSorley Eugene, 2010, *The Eyes Have It: Eye Movements and the Debatable Differences between Original Object and Reproductions*, w: Sandra Dudley (red.), *Museum Materialities: Object, Engagements, Interpretations*, Routledge, London–New York, s. 89–98.
- Serrell Beverly, 1997, *Paying Attention: The Duration and Allocation of Visitors' Time in Museum Exhibitions*, „The Museum Journal”, t. 40(2), s. 108–125 (<https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1997.tb01292.x>).
- Smith Jeffrey, Smith Lisa, 2001, *Spending Time on Art*, „Empirical Studies of the Arts”, t. 19(2), s. 229–236 (<https://doi.org/10.2190/5MQM-59JH-X21R-JN5J>).
- Strzemiński Władysław, 2016, *Teoria widzenia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Wolz Stefanie, Carbon Claus-Christian, 2014, *What's Wrong with an Art Fake? Cognitive and Emotional Variables Influenced by Authenticity Status of Artworks*, „Leonardo”, t. 47(5), s. 467–473 (<https://doi.org/10.1162/LEON.a.00869>).
- Yarbus Alfred, 1967, *Eye Movements and Vision*, tłum. Basil Haigh, Springer Science+Business Media, New York.

ORIGINAL VS. REPRODUCED ART:
VIEWING STRATEGIES AND EXPERIENCE IN THEORY AND PRACTICE

Dagna Kidoń
(Polish National Film School, Lodz)

Abstract

The article provides an analysis of differences in the perception of original artworks and their digital reproductions in the context of the long-standing academic debate on the value of art reproductions. It presents various theoretical approaches to the issue and empirical findings, supplemented by the author's own pilot study using eye-tracking technology. The experiment involved 39 young participants, who viewed two contemporary paintings—in a museum setting and as digital reproductions. The analysis revealed distinct viewing strategies depending on the presentation medium: exposure to the original prompted a more fluid and dispersed gaze, while the digital reproductions provoked a more schematic and focused mode of viewing. The study also confirmed higher aesthetic evaluations of works viewed in the museum, especially those regarded as more artistically valuable. These results indicate the need to account for the form of presentation in research on the reception of art.

keywords: art perception, authenticity, digital reproduction, eye-tracking, museum context, viewing strategies, aesthetic experience, contemporary art

słowa kluczowe: percepcja sztuki, autentyczność, reprodukcja cyfrowa, eye-tracking, kontekst muzealny, strategie oglądania, doświadczenie estetyczne, sztuka współczesna