


Doznania estetyczne Głuchych i słyszących osób dorosłych oglądających interaktywne instalacje w galerii sztuki. Raport z badań pilotażowych

Magdalena Szubielska 
Instytut Psychologii,
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin
magdasz@kul.pl

Agata Sztorc 
Galeria Labirynt, Lublin
agata.sztorc@labirynt.com

Przyjęto 19 stycznia 2020; zaakceptowano 10 maja 2021; opublikowano 30 maja 2021

Abstrakt

Celem niniejszego quasi-eksperymentalnego badania było sprawdzenie, czy głuchota obniża rozumienie i podobanie się interaktywnych instalacji. Do udziału w badaniach zaproszono osoby głuche od urodzenia i słyszące. Obie grupy uczestników oglądały instalacje w galerii sztuki współczesnej, a następnie oceniały, w jakim stopniu rozumieją i na ile podobają im się te dzieła sztuki. Kontrolowano też zaangażowanie widzów w fizyczną interakcję z daną pracą (na podstawie deklaracji osób badanych). Potwierdziła się hipoteza 1, zgodnie z którą Głusi widzowie rozumieją instalacje gorzej niż słyszący. Z kolei, przeciwnie do przewidywań (hipoteza 2), osobom Głuchym instalacje podobały się bardziej niż słyszącym. Obydwa otrzymane efekty można wyjaśnić obniżoną zdolnością myślenia abstrakcyjnego osób Głuchych. Co istotne, niniejsze badania traktujemy jako pilotażowy. Ze względu na ich wąski zakres (materiał badawczy w większości stanowiły dzieła sztuki, których istotnym elementem był dźwięk) i wstępny charakter otrzymane wyniki nie powinny być generalizowane na odbiór sztuki współczesnej jako takiej przez osoby Głuche.

Słowa kluczowe: empiryczna estetyka; sztuka współczesna; osoby Głuche; osoby słyszące; język; myślenie

1. Odbiór sztuki współczesnej jako przykład rozwiązywania problemu

Sztuka współczesna stanowi duże wyzwanie dla odbiorców, którzy nie są ekspertami w tej dziedzinie. Artyści i artystki tworzą obecnie dzieła, które często nie mają elementów figuratywnych, a nawet jeśli je posiadają, są to prace konceptualne, których znaczenie nie jest dane odbiorcy wprost. W galeriach coraz rzadziej można zobaczyć współczesne obrazy, które zostały wyparte przez takie formy artystyczne jak instalacja czy szeroko pojęta sztuka nowych mediów (zob. Miecznicka, 2015). Widzowie, którzy nie pojmują obecnie tworzonej sztuki,

często deprecjonują jej wartość. Zwykle potrzebują wyjaśnień (na przykład podania informacji kontekstowych), by nadać jej interpretację i w efekcie – docenić dzieło sztuki, a jednocześnie doświadczyć pozytywnego, nagradzającego afektu wynikającego z rozwiązania problemu poznawczego przez odbiorcę (zob. np. Russel, 2003; Swami, 2013). Fenomen ten wyjaśnia zakotwiczony w psychologii procesów poznawczych model estetycznego uznania i estetycznych sądów (*a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments*) Ledera i współpracowników (Leder, Belke, Oeberst i Augustin, 2004; zob. też Leder i Nadal, 2014). Zgodnie z tym modelem opracowanie poznawcze bodźca estetycznego i poczucie zrozumienia dzieła sztuki przekłada się nie tylko na dobre samopoczucie widza, ale także na wyższe wartościowanie percypowanego dzieła. Oczywiście, zagadkę poznawczą w postaci współczesnego dzieła sztuki widz może rozwikłać też w satysfakcjonujący sposób sam, bez wskazówek z zewnątrz nadając sens, konkretne znaczenie dziełu – wówczas może doświadczać on tak zwanego estetycznego „Aha!”, które wiąże się z podwyższonym podobaaniem się oglądanych bodźców estetycznych (Muth i Carbon, 2013; Muth, Pepperell i Carbon, 2013).

Instalacje, stanowiące jedno z ważniejszych zjawisk we współczesnej sztuce, cieszą się coraz większym zainteresowaniem badaczy empirycznej estetyki (Pelowski, Leder i in., 2018; Pelowski, Specker, Gerger, Leder i Weingarden, 2018; Sommer i Klöckner, 2019; Sommer, Swim, Keller i Klöckner, 2019; Szubielska, Imbir i Szymańska, 2019; Szubielska, Szary i Sztorc, 2019; Szubielska i Sztorc, 2019; Tröndle, Kirchberg i Tschacher, 2014). Co istotne, sztuka instalacji, aby mogła być w pełni doświadczana, wymaga aktywnego uczestnictwa odbiorcy, dzięki któremu widz staje się współtwórcą dzieła (Dezeuze, 2010). Zaangażowanie w interakcję z pracą (konkretnie – instalacją) ma zaś związek z wyższym rozumieniem dzieła sztuki, a jednocześnie z większym podobaaniem się sztuki i lepszym odzwierciedlaniem emocji autorów dzieł przez odbiorcę (Szubielska i Sztorc, 2019).

Różne instalacje (nie tylko interaktywne, ale te zwłaszcza) charakteryzują się różnymi afordancjami, a więc „ofertami” czy możliwościami działania (zob. np. Dotov, Nie i de Wit, 2012; Gibson, 1979), które może wzbogacać koncepcja kuratorska, na przykład w formie opisu wystawy (zob. np. Aneks 1 w niniejszym artykule). Oczywiście oferty te są dalekie od konwencjonalności i normatywności. W związku z tym, że nie są to afordancje kanoniczne (zob. Costall, 2012; Wachowski, 2017), odkrywanie możliwości interakcji z danym dziełem sztuki uzależnione jest od inwencji odbiorcy. W przypadku dysfunkcji któregoś ze zmysłów u odbiorcy możliwości te są (przynajmniej w przypadku niektórych instalacji) ograniczone (zob. Klawiter, 2012). W efekcie ograniczeń percepcyjnych widzowie mają więc mniej rozległe możliwości interpretacji kontemplowanego dzieła sztuki. Przykładowo, widzowie z niepełnosprawnością słuchu nie usłyszą melodii czy zapisu rozmów, które stanowią część składową danej instalacji.

2. Język a myślenie

Zagadnienie obniżonych zdolności myślenia abstrakcyjnego (rozumowania) u osób Głuchych często rozpatrywane jest w kontekście sporów o relację między językiem a myśleniem, prowadzonych między innymi na gruncie (psycho)lingwistyki i filozofii (por. np. determinizm językowy – Sapir, 1978; Whorf, 1982 vs. uniwersalizm gramatyczny – Chomsky, 1972, 1988,

2006 i konceptualny – Fodor, 1975; Pinker, 1995; wyczerpujące, krytyczne studium na temat stanowisk utożsamiających myślenie i język opracował Gut, 2009). Chociaż empiryczne ustalenia z dziedziny psychologii sugerują, że język i myśl są ze sobą ściśle powiązane, możliwe są warunki, w których myśl jest prowadzona bez zachowań werbalnych lub językowych (analizy tej kwestii podjął się między innymi Rosenstein, 1961).

Choć wyniki badań pokazują, że głuchota może powodować trudności w myśleniu abstrakcyjnym i rozumowaniu (np. Rosenstein, 1961), a także znaczne opóźnienie w przyswajaniu teorii umysłu – korelujące w grupie dzieci niesłyszących ze zdolnościami w zakresie empatii (np. Peterson, 2016) – badacze nie są zgodni co do skali, w jakiej rozwój i zdolności poznawcze są zależne od języka (zob. np. Baldo, Paulraj, Curran i Dronkers, 2015; Edwards, Figueras, Mellanby i Langdon, 2011). Edwards ze współpracownikami (2011) pokazali, że zdolności językowe dzieci z niepełnosprawnością słuchu stanowią istotny predyktor ich zdolności słownego wnioskowania przez analogię. Wiadomo też, że zdolności językowe dzieci, które od urodzenia nie słyszą, uzależnione są od tego, czy mają one Głuchych, czy też słyszących rodziców. Głuche dzieci rodziców słyszących – o ile nie są od wczesnego dzieciństwa intensywnie rehabilitowane i nie mają szansy wczesnego nabycia języka migowego – zagrożone są opóźnionym rozwojem językowym (Mayberry i Lock, 2003; Mayberry, Lock i Kazmi, 2002).

3. Głusi widzowie w muzeach i galeriach sztuki

Coraz więcej muzeów i galerii sztuki na świecie, między innymi w Portugalii, Francji, Niderlandach, USA, a także w Polsce dba o dostępność ekspozycji dla osób Głuchych i słabosłyszących, przygotowując materiały dydaktyczne i oprowadzanie w języku migowym, a także zatrudniając Głuchych edukatorów (zob. np. Derycke, 1994; Eikelenboom, Wattel i de Vet, 2019; Goss, Kollmann, Reich i Iacovelli, 2015; Kieruzalska, 2019; Martins, 2016). Martins (2016) podkreśla, że aby Głucha publiczność była włączona w estetyczny dialog, językiem komunikacji musi być język migowy danego kraju. Język migowy jest bowiem dla osób Głuchych pierwszym językiem, a język mówiony (pisany) danego kraju jest językiem drugim, który nie jest nabywany spontanicznie i trudno się go Głuchym nauczyć. Zatem, nawet jeśli w przestrzeni wystawienniczej zamieszczone są informacje o dziełach sztuki, treści te są w ograniczonym stopniu dostępne dla Głuchej publiczności (bo trudno jest im zrozumieć tekst pisany). Dopiero możliwość udziału w oprowadzaniu w języku migowym sprawia, że odbiorcy ci przestają być bierni, mają szansę zaangażować się w kontemplację dzieła, odkrywać jego różne konteksty i pogłębione interpretacje, a także dopytać przewodnika o niejasne kwestie (Derycke, 1994). Dobrze sprawdzają się też multimedialne przewodniki w języku migowym, o ile przygotowano je zgodnie z dobrymi praktykami opracowywania tego typu materiałów (Eikelenboom i in., 2019).

Kieruzalska (2019) przekonuje, że dla Głuchych widzów szczególnie trudna w odbiorze jest sztuka współczesna. Z analiz prowadzonych przez nią w Galerii Labirynt w Lublinie na wystawie „Trzy plagi” w 2019 roku (która prezentowała sztukę zaangażowaną społecznie, skupioną na kwestiach nacjonalizmu, rasizmu i fundamentalizmu religijnego) wynika, że Głusi odbiorcy pozostawieni w przestrzeni wystawienniczej samym sobie, czyli oglądający prace

bez edukatora, który posługuje się językiem migowym, mają poczucie braku rozumienia oglądanych dzieł. Z kolei oprowadzanie w polskim języku migowym (PJM) – realizowane przez Głuchego edukatora albo tłumaczone na ten język przez współpracującego z Galerią profesjonalistę – zwiększało ocenę wartości oglądanych dzieł i umiejętność interpretowania oglądanych prac, a także motywację do odwiedzania galerii, wiedzę i zainteresowanie sztuką współczesną przez osoby Głuche. Warto jednak dodać, że ze względu na trudny temat wystawy „Trzy plagi”, na której prezentowano sztukę krytyczną, za wcześniej jest, żeby wnioski z badań Kieruzalskiej (2019) generalizować na odbiór sztuki współczesnej jako takiej. Współcześni artyści i artystki, poza poruszaniem w pracach tematów zaangażowanych społecznie czy politycznie, wymagającymi w odbiorze, tworzą też dzieła „lekkie” i stosunkowo łatwe, w przypadku których widzowie mają możliwość „bawienia się” sztuką – jak to ma na przykład miejsce podczas interakcji z artystycznymi instalacjami (Szubielska, Imbir i Szymańska, 2019). Kolejne ograniczenie omawianych badań, które nakazuje zachować ostrożność przy generalizacji otrzymanych wyników, wiąże się z tym, że w przypadku trzech z czternastu prezentowanych na wystawie „Trzy plagi” prac warstwa dźwiękowa stanowiła istotną część informacji o pracy. Informację dźwiękową można było odbierać zakładając słuchawki (Szubielska i Imbir, 2021). Głusi widzowie mieli możliwość poznania jedynie warstwy wizualnej tych prac.

4. Pytania i hipotezy badawcze

Powyższe wprowadzenie teoretyczne pozwala nam na postawienie dwóch hipotez badawczych, zgodnie z którymi: (H1) Głusi odbiorcy gorzej rozumieją sztukę współczesną niż osoby słyszące; (H2) widzom, którzy są Głusi, mniej podoba się sztuka współczesna niż widzom słyszącym. Nasze przewidywania wynikają z tego, że rozumienie sztuki współczesnej uzależnione jest od zdolności interpretacji dzieła sztuki przez odbiorcę, które wymaga zarówno przyjęcia punktu widzenia twórcy dzieła, jak i myślenia abstrakcyjnego (przynajmniej w przypadku dzieł abstrakcyjnych oraz konceptualnych). Osoby Głuche mają zarówno niższe zdolności odczytywania intencji i przyjmowania perspektywy innych osób (co związane jest z rozwojem tak zwanej teorii umysłu), jak i myślenia abstrakcyjnego – stąd można podejrzewać, że będą miały trudności z rozumieniem sztuki współczesnej. Z kolei rozumienie obecnie tworzonej sztuki przekłada się na jej docenianie przez odbiorców (dzięki samonagradzającemu mechanizmowi, satysfakcji wynikającej z poczucia rozwiązania problemu poznawczego). Innymi słowy – dzieła, które wydają się widzom bardziej zrozumiałe, bardziej im się podobają.

Ponieważ badanie, które miało rozstrzygnąć postawione hipotezy, prowadzono w naturalnej przestrzeni galerii sztuki współczesnej, na wystawie prezentującej interaktywne instalacje, jako potencjalną zmienną zakłócającą kontrolowano stopień zaangażowania odbiorców w fizyczną interakcję z instalacjami (które może zmieniać zarówno rozumienie wystawy, jak i podobanie się dzieł sztuki).

Eksploracji poddano pytania badawcze, czy rozumienie i podobanie się poszczególnych interakcji różni się, a także czy zachodzi interakcja między głuchotą a podobaniem się określonych instalacji?

5. Metoda

5.1. Osoby badane. W badaniu wzięło udział 45 ochotników, osób dorosłych w wieku od 19 do 82 lat. 5 osób nie słyszało od urodzenia (deklarowały one uszkodzenie słuchu w stopniu głębokim oraz brak dodatkowych niepełnosprawności), a 40 osób było słyszących (nie deklarowały one niepełnosprawności słuchu, ani innych niepełnosprawności; ponadto osoby te deklarowały, że nie mają eksperckiej wiedzy ani umiejętności w dziedzinie sztuki). Osoby Głuche posługiwały się biegle polskim językiem migowym, potrafiły też czytać tekst napisany w języku polskim. W grupie osób Głuchych średnia wieku wynosiła $M = 39,60$ lat ($SD = 18,13$, minimum = 24, maksimum = 64), zaś w grupie osób słyszących średnia wieku wynosiła $M = 30,48$ ($SD = 14,76$, minimum = 19, maksimum = 82) (wiek w badanych grupach nie różnił się istotnie, $U = 53,00$, $p = 0,089$). Grupa osób Głuchych liczyła 4 kobiety i 1 mężczyznę, a w grupie osób słyszących było 27 kobiet i 13 mężczyzn (rozkład płci w badanych grupach nie różnił się istotnie, $\chi^2 = 0,003$, $p = 0,955$).

Żadna z osób badanych nie widziała wcześniej wystawy, w skład której wchodziły prace stanowiące materiał w niniejszym badaniu. Wszystkie osoby podpisały świadomą zgodę na udział w badaniu przed jego rozpoczęciem.

5.2. Materiały. W badaniu wykorzystano pięć interaktywnych instalacji, które prezentowano w ramach wystawy pt. „Brzuchomówca i milczące obrazy” w Galerii Labirynt w Lublinie (od 18 maja 2019 do 14 lipca 2019 roku): (1) „Stone Gloves”, (2) „Dotyk#1”, (3) „Organy Króla Pompiliusza”, (4) „Noce życie AGD”, (5) „stożek rezonansowy” (z cyklu *[alter]*). Prace te były autorstwa relatywnie nieznanymi współczesnymi artystkami i artystami. W Aneksie 1 zamieszczono szczegółowe informacje dotyczące tych instalacji.

5.3. Procedura. Badania prowadzono w galerii sztuki, w około pięcioosobowych grupach. Grupy zaproszonych na badanie osób przychodziły do galerii na wyznaczoną godzinę i spotykały się w holu z eksperymentatorką, która wyjaśniała im przebieg badania.

Osoby badane proszone były o wejście do sali wystawienniczej, obejrzenie wystawy w preferowanej przez siebie kolejności, a następnie ocenę (w stałej kolejności, zgodnej z numeracją prac w podsekcji „Materiały”) każdej z oglądanych instalacji. Przed wejściem na wystawę informowano, że wystawa ma charakter interaktywny i że wszystkie prezentowane na niej prace mogą być przez widzów dotykane innymi słowami – że możliwe jest fizyczne zaangażowanie w odbiór dzieł sztuki. Zadaniem widzów była ocena na ośmiostopniowych interwałowych skalach (które przyjmowały wartości od 0 do 7, a ich krańce opisane były jako: „w ogóle” oraz „ekstremalnie”) poczucie zrozumienia każdej z prac, podobać się instalacji i stopień zaangażowania w interakcję z nią (zob. Aneks 2).

Wszystkie instrukcje podawane przez eksperymentatora podawane były Głuchym osobom badanym za pośrednictwem tłumaczki w PJM.

6. Wyniki

Wyniki analizowano z wykorzystaniem dwuczynnikowej analizy wariancji (ANOVA) z czynnikiem międzyobiektywnym głuchota (osoby Głuche, osoby słyszące) i czynnikiem wewnątrzobiektywnym instalacja („Stone Gloves”, „Dotyk#1”, „Organy Króla Pompiliusza”, „Nocne życie AGD”, „stożek rezonansowy”) oraz z kolejnymi zmiennymi zależnymi: zaangażowanie w interakcję z daną instalacją (w analizach wstępnych), poczucie rozumienia instalacji (w ramach weryfikacji hipotezy 1), podobanie się instalacji (w ramach weryfikacji hipotezy 2)¹.

6.1. Analizy wstępne – zaangażowanie w interakcję z instalacjami. ANOVA nie ujawniła istotnych różnic ze względu na głuchotę, $F(1, 43) = 0,35$, $p = 0,556$, instalację, $F(4, 172) = 1,55$, $p = 0,191$, ani istotnej interakcji analizowanych czynników, $F(4, 172) = 0,68$, $p = 0,610$.

6.2. Weryfikacja hipotezy 1 – rozumienie instalacji. Statystyki opisowe zmiennej zależnej poczucie rozumienia zamieszczono w tabeli 1.

Analiza ujawniła efekt główny głuchoty, $F(1, 43) = 4,39$, $p = 0,042$, $\eta_p^2 = 0,09$. Widzowie Głusi deklarowali, że rozumieją instalacje w mniejszym stopniu ($M = 3,48$, $SE = 0,51$) niż widzowie słyszący ($M = 4,62$, $SE = 0,18$). Ani efekt główny czynnika instalacja, $F(4, 172) = 0,85$, $p = 0,498$, ani interakcja czynników głuchota i instalacja, $F(4, 172) = 0,61$, $p = 0,653$, nie osiągnęły istotności statystycznej.

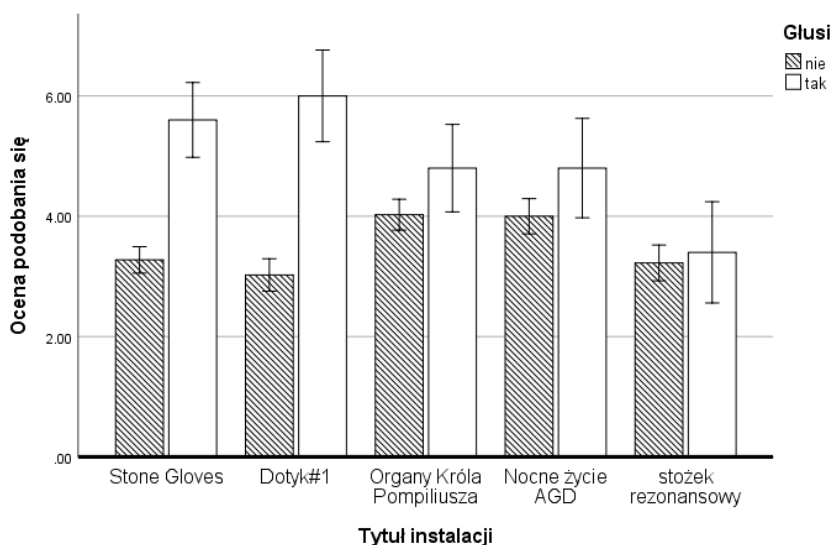
Tabela 1. Statystyki opisowe oceny rozumienia poszczególnych instalacji, z podziałem na wyniki osób Głuchych i słyszących:

Tytuł instalacji	Głuchota			
	tak: osoby Głuche		nie: osoby słyszące	
	<i>M</i>	<i>SD</i>	<i>M</i>	<i>SD</i>
„Stone Gloves”	4,00	1,73	4,33	2,15
„Dotyk#1”	4,00	2,24	4,45	2,12
„Organy Króla Pompiliusza”	3,60	2,07	5,18	2,02
„Nocne życie AGD”	3,20	2,17	5,05	2,12
„stożek rezonansowy”	2,60	2,61	4,08	1,59

¹ Zdajemy sobie sprawę, że mała liczebność grupy osób Głuchych i nierównoliczność porównywanych grup stanowi ograniczenie dla analizy wariancji, jednak przeprowadzone analizy nieparametryczne ujawniły analogiczne wyniki. Ze względu na przejrzystość wyników zdecydowaliśmy się w związku z tym zaprezentować analizy parametryczne.

6.3. Weryfikacja hipotezy 2 – podobać się instalacji. Stwierdzono istotny efekt główny czynnika głuchota, $F(1, 43) = 6,93$, $p = 0,012$, $\eta_p^2 = 0,14$ (ogólnie rzecz ujmując instalacje mniej podobały się osobom słyszącym, $M = 3,51$, $SE = 0,18$, niż Głuchym, $M = 4,92$, $SE = 0,51$), a także istotną interakcję analizowanych czynników, $F(4, 172) = 3,08$, $p = 0,018$, $\eta_p^2 = 0,07$ (zob. Rycina 1). Efekt główny czynnika instalacja okazał się nieistotny statystycznie, $F(4, 172) = 2,26$, $p = 0,064$.

Eksploracja uzyskanej interakcji z użyciem testów post hoc (z poprawką Bonferroniego dla porównań wielokrotnych) pokazała, że osobom Głuchym istotnie bardziej niż osobom słyszącym podobały się dwie instalacje, mianowicie „Stone Gloves” ($p = 0,001$) oraz „Dotyk#1” ($p = 0,001$). Z kolei ocena podobać się instalacji „Organy Króla Pompiliusza” ($p = 0,321$), „Nocne życie AGD” ($p = 0,336$) oraz „stożek rezonansowy” ($p = 0,845$) nie różniła się ze względu na głuchotę widzów. Ponadto porównania wielokrotne pokazały, że w grupie osób Głuchych nie istnieją istotne statystycznie różnice w podobać się poszczególnych instalacji (wszystkie $p > 0,080$), zaś osobom słyszącym prace „Dotyk#1” podobała się istotnie mniej niż prace „Organy Króla Pompiliusza” ($p = 0,039$) oraz „Nocne życie AGD” ($p = 0,045$) (pozostałe porównania wykonane w tej grupie osób badanych nie osiągnęły istotności statystycznej – wszystkie $p > 0,098$).



Rycina 1. Podobać się poszczególnych ocenianych instalacji widzom Głuchym i słyszącym. Słupki błędów oznaczają +/- 1 błąd standardowy.

6.4. Dodatkowe analizy – korelacje między rozumieniem a podobaaniem się instalacji w badanych grupach. W związku z tym że weryfikacja hipotezy 2 przyniosła efekty o kierunku różnic odwrotnym niż przewidywany, dodatkowo policzono korelacje r Pearsona między oceną rozumienia i podobaania się instalacji (wszystkich łącznie) w grupach osób Głuchych i słyszących. Obydwie korelacje okazały się być istotne, dodatnie, o umiarkowanej sile (Głusi: $r = 0,69, p < 0,001$, słyszący: $r = 0,48, p < 0,001$).

7. Dyskusja wyników

Celem niniejszego badania było sprawdzenie, czy głuchota ma związek ze stopniem rozumienia i podobaania się interaktywnych instalacji dorosłym widzom odwiedzającym galerię sztuki współczesnej.

Hipoteza 1 została zweryfikowana pozytywnie. Głuchych odbiorców charakteryzowało znacznie niższe poczucie rozumienia instalacji niż słyszących widzów (bez względu na to, którą z interaktywnych instalacji oceniali pod względem rozumienia) – co jest zgodne z ustaleniami Kieruzalskiej (2019). Co ważne, obydwie grupy widzów nie różniły się istotnie ze względu na (deklarowane) zaangażowanie w fizyczną interakcję z instalacjami – a więc różnice między grupami w ocenie zrozumienia dzieł nie wynikały z tego, że odbiorcy słyszący byli bardziej zaangażowani w odbiór prac (zob. Szubielska i Sztorc, 2019). Wydaje się więc, że rozumienie sztuki współczesnej ma związek ze zdolnością myślenia abstrakcyjnego lub umiejętnością przyjmowania perspektywy innej osoby/twórcy dzieła (np. Peterson, 2016), które są obniżone u osób Głuchych w porównaniu z osobami widzącymi (np. Baldo i in., 2015; Edwards i in., 2011; Rosenstein, 1961). Przypomnijmy, że w niniejszym badaniu widzom nie były dostępne żadne informacje kontekstowe o eksponowanych instalacjach (ani w polskim języku mówionym, pisanym, ani w PJM), więc nie otrzymywali oni żadnych wskazówek, które mogłyby pomóc im w interpretacji dzieł, a w efekcie – w rozwiązaniu problemów poznawczych w postaci nadania sensu sztuce współczesnej (Derycke, 1994; Eikelenboom i in., 2019; Goss i in., 2015; Kieruzalska, 2019; Martins, 2016; Leder i in., 2004; Russel, 2003; Swami, 2013). Kwestią wartą rozważenia w kolejnych badaniach jest ustalenie, w jakim stopniu poczucie rozumienia sztuki współczesnej wyjaśnia zdolność myślenia abstrakcyjnego, a w jakim – rozumienie teorii umysłu. Możliwe jest też alternatywne wyjaśnienie otrzymanych wyników, które może stanowić inspirację dla przyszłych analiz niniejszego zagadnienia. Mianowicie, niewykluczone jest, że źródłem otrzymanych wyników nie są deficyty myślenia abstrakcyjnego, ale przekonania osób Głuchych o sobie. Zgodnie z tą interpretacją Głusi niżej niż słyszący oceniali rozumienie dzieł sztuki, ponieważ mieli przekonanie, że komunikaty nadawane przez osoby słyszące (w tym – komunikaty w postaci kreacji artystycznych słyszących twórców wizualnych) skierowane są do słyszącego odbiorcy, zaś dla Głuchego odbiorcy są problematyczne w odbiorze.

Z kolei hipoteza 2 nie została zweryfikowana pozytywnie. Co prawda okazało się, że głuchota istotnie różnicuje podobaanie się instalacji, jednak otrzymany kierunek różnic był odwrotny niż przewidywany. Ogólnie rzecz ujmując, to widzom Głuchym interaktywne instalacje podobały się znacznie bardziej niż odbiorcom słyszącym. Dalsze analizy pokazały, że różnice te były

istotne statystycznie w odniesieniu do dwóch instalacji: „Stone Gloves” i „Dotyk#1”. Zauważmy, że instalacje, dla których nie stwierdzono różnic w podobaniu się ze względu na głuchotę publiczności, mogły mieć mniej afordancji dla widzów Głuchych niż słyszących. W przypadku prac „Organy króla Pompiliusza” oraz „stożek rezonansowy” percepcja dzieła przez osoby Głuche była uboższa, ze względu na brak dostępu do informacji słuchowej. Istotnym elementem tych prac była tworzona przez odbiorcę melodia (w przypadku pracy „Organy Króla Pompiliusza”) lub nagrania audio („stożek rezonansowy”), których semantyki nie można było doświadczyć poprzez dotyk, jak to miało miejsce w pracy „Dotyk#1” (co prawda w przypadku „stożka rezonansowego” drgania stożka wywołane odtwarzaniem nagrań audio także umożliwiły widzowi doznania haptyczne, ale wibracje poszczególnych nagrań odczuwalnie nie różniły się od siebie) (zob. Aneks 1). Z doświadczeniem jakich afordancji wiązał się dostęp do informacji słuchowych w przypadku tych instalacji? Słyszący odbiorcy pracy „Organy Króla Pompiliusza”, którzy zorientowali się, że przesuwanie w różnych kierunkach szyn po metalowych poręczach generuje wydawane przez butelki napełnione wodą dźwięki o różnych wysokościach, mogli bawić się w improwizowanie, tworząc utwory o zróżnicowanej dynamice i melodii. Ponadto mogli spróbować samodzielnie wydobyć dźwięk z butelek, używając ust (zamiast poruszania szynami). Mianowicie, mogli podjąć próbę gry na tym szczególnym instrumencie, pochylając się nad butelkami i dmuchając w ich otwory. W przypadku „stożka rezonansowego” nagrane odgłosy codziennych sytuacji – na przykład bulgoczącej, gotującej się wody, szumu pracujących urządzeń elektrycznych – odtwarzane były dość cicho (zob. Aneks 1). Miejscem, z którego były słyszane najlepiej, był ucięty wylot metalowego stożka. Słyszący odbiorcy, którzy zorientowali się, że tak jest, mogli podchodzić do stożka i przykładać ucho do jego wylotu – tak jak przykładają ucho do słuchawki telefonu, żeby lepiej słyszeć. Jednocześnie mogli zorientować się, że stożek może stać się swoistym instrumentem – w zależności od tego, jak daleko od szczytu stożka będzie się uderzać w metalowy obiekt, będzie on generował inne dźwięki. Zatem i w przypadku tej instalacji, podobnie jak w sytuacji interakcji z „Organami króla Pompiliusza”, słyszący odbiorcy mogli poczuć się zachęceni, by zabawić się w muzyków – improwizatorów. Z kolei na instalację multimedialną „Nocne życie AGD” składały się elementy zawierające napisy w języku polskim, które bez tłumaczenia na PJM mogły być niezrozumiałe dla osób Głuchych. Co istotne, były to napisy, które podpowiadały określone afordancje tej instalacji, sposoby działania w odniesieniu do niej. Z rzutnika wyświetlane były między innymi następujące komunikaty: „naciśnij czerwony przycisk na lodówce aby włączyć video”, „PROSZĘ ZAMKNAĆ LODÓWKĘ”. Jednak, co istotne, napisy te albo szybko się zmieniały, albo nakładany był na nie inny obraz, albo litery były nieco chaotycznie porzucane po ekranie. Twórcy instalacji zastosowali efekt zepsucia obrazu (*glitch*: zob. Aneks 1), który co prawda jest interesujący wizualnie, ale mógł utrudnić osobom Głuchym odczytanie tekstu. Warto uświadomić sobie, że osoby Głuche, nawet jeśli potrafią czytać, nie robią tego tak biegle jak osoby słyszące. W związku z tym odbiegający od tradycyjnego sposób zapisu tekstu i jego krótki czas ekspozycji mogły spowodować, że Głusi widzowie nie zdążyli zapoznać się z zawartymi przez artystów w tekstach wskazówkami dotyczącymi tego, jakie sposoby działania możliwe są z obiektami tworzącymi instalację „Nocne życie AGD”.

Wzór wyników dotyczących poczucia rozumienia i oceny podobań się interaktywnych instalacji w grupie osób Głuchych i słyszących na pierwszy rzut oka wydaje się zaskakujący. Zarówno model estetycznego uznania i estetycznych sądów (Leder i in., 2004; Leder i Nadal, 2014), jak i fenomen estetycznego „Aha!” (Muth i in., 2013) zakładają, że satysfakcjonujące poznawcze opracowanie bodźca, jakim jest dzieło sztuki, przekłada się na wzrost wartościowania estetycznego. Z kolei w naszym badaniu wyższe rozumienie instalacji deklarowała publiczność słysząca, a większe podobań się dzieł – publiczność Głucha. Jednak dodatkowo przeprowadzone analizy pokazały, że zarówno w grupie widzów Głuchych, jak i słyszących wystąpiły istotne, dodatnie korelacje między poczuciem rozumienia a podobań się dzieł (obydwie korelacje były umiarkowane), co jest zgodne z wyżej opisanymi koncepcjami odbioru sztuki autorstwa Ledera i współpracowników oraz Muth i współpracowników (Leder i in., 2004; Leder i Nadal, 2014; Muth i in., 2013). Otrzymany w niniejszym badaniu wzór wyników można tłumaczyć, po raz kolejny odwołując się do trudności w myśleniu abstrakcyjnym, jaki charakteryzuje osoby Głuche (Baldo i in., 2015; Edwards i in., 2011; Rosenstein, 1961). Wyższa ocena oglądanych instalacji przez Głuchych odbiorców mogła wiązać się z brakiem myślenia krytycznego/mniej krytycznym odbiorem sztuki współczesnej. Statystyki opisowe ocen podobań się instalacji pozwalają na wyciągnięcie wniosku, że raczej podobały się one widzom Głuchym i raczej nie podobały się one widzom słyszącym. Innymi słowy, zaniżona zdolność krytycznej oceny dzieła przez Głuchych odbiorców mogła spowodować, że oglądana w galerii interaktywna sztuka współczesna była przez nich wysoko oceniana (podobny efekt stwierdzono w badaniach dzieci przedszkolnych i wczesnoszkolnych, które oglądały wystawę sztuki współczesnej w galerii – zob. Szubielska, Ratomska, Wójtowicz i Szymańska, 2018).

Pytania badawcze, które poddano eksploracji, pokazały, że poczucie rozumienia interaktywnych instalacji nie zależało od cech konkretnej interaktywnej instalacji (nie stwierdzono istotnych różnic w rozumieniu poszczególnych dzieł). Z kolei podobań się poszczególnych interakcji co prawda różniło się, ale tylko w grupie widzów słyszących i tylko w przypadku dwóch par porównań („Dotyk#1” podobał się słyszącej publiczności istotnie mniej niż „Organy Króla Pompiliusza” oraz „Nocne życie AGD”). Być może dominujący brak różnic w ocenie prac wynikał z tego, że zostały one potraktowane przez widzów jako spójna całość. Mogli mieć odczucie, że znajdują się na wystawie, gdzie każda z prac wchodzi w relację z inną, stanowi element dobrze przemyślanego układu (wszystkie oceniane prace znajdowały się w jednej dużej sali wystawienniczej).

Niniejsze badanie ma kilka ograniczeń, które warto przezwyciężyć, planując kolejne empiryczne analizy zagadnienia odbioru estetycznego sztuki współczesnej przez osoby Głuche. Po pierwsze, w badaniu wykorzystano stosunkowo niewielką liczbę prób/ocenianych dzieł sztuki (jednak, we wcześniejszych badaniach odbioru instalacji w galerii liczba dzieł wynosiła zaledwie dwa lub trzy: Pelowski, Leder i in., 2018; Pelowski, Specker i in., 2018, a więc jeszcze mniej, niż w niniejszym badaniu). Po drugie, grupa Głuchych osób badanych była bardzo mało liczna (jednak, były to wszystkie osoby, które odpowiedziały na nasze zaproszenie do udziału w badaniach), co dodatkowo przekładało się na to, że porównywane grupy nie były równoliczne. Po trzecie, uczestnicy badania charakteryzowali się dużą rozpiętością wieku. W zasadzie wszystkie z opisanych ograniczeń wystąpiły ze względu na fakt, że badania prowadzono w naturalnych warunkach, czyli w galerii, na wystawie czasowej, której trwania nie mogliśmy

przedłużyć, by zaprosić do uczestnictwa kolejne osoby badane. Zaplanowanie badań poza galerią, gdzie prezentowane byłyby reprodukcje dzieł sztuki współczesnej, z jednej strony z pewnością pozwoliłoby na zniesienie tych ograniczeń, ale z drugiej – obniżyłoby trafność ekologiczną badania, zwłaszcza w sytuacji odbioru instalacji (co podkreślają między innymi Pelowski, Leder i in., 2018; Pelowski, Specker i in., 2018). Po czwarte, w przypadku części instalacji, które uwzględniono w badaniu jako materiał badawczy, pełny odbiór dzieła wymagał między innymi percepcji słuchowej (prace te to „Organy króla Pompiliusza” oraz „stożek rezonansowy”, do pewnego stopnia także „Dotyk#1” – choć w przypadku tej instalacji informacja dotykowa niejako dublowała informację słuchową. Przewyciężenie tego ograniczenia w kolejnych badaniach powinno wiązać się z wyborem materiału badawczego, którego poznanie nie wymaga korzystania z modalności słuchowej, na przykład dzieł video bez ścieżki dźwiękowej, obrazów czy rzeźb.

Podsumowując, z przeprowadzonych badań wynika, że dorosłych Głuchych odbiorców charakteryzuje niższe niż widzów słyszących poczucie rozumienia sztuki współczesnej i wyższe podobaństwo dzieł w formie interaktywnych instalacji. Obydwa efekty mogą wyjaśniać niższe zdolności myślenia abstrakcyjnego u osób Głuchych niż słyszących. Podkreślamy jednak, że niniejsze badania traktujemy jako pilotażowe i widzimy potrzebę szeroko zakrojonych badań replikacyjnych (prowadzonych na większej próbie). Ze względu na opisane ograniczenia tych badań uważamy, że zbyt wcześnie jest, żeby ich wyniki uogólniać na obszar sztuki współczesnej, którą charakteryzuje bardzo duże zróżnicowanie podejmowanych tematów, form, a także mediów wykorzystywanych w procesie realizacji dzieła (Miecznicka, 2015).

Podziękowania

Dziękujemy Galerii Labirynt w Lublinie, a w szczególności edukatorce Justynie Kieruzalskiej, za pomoc w przeprowadzeniu niniejszych badań. Dziękujemy także tłumaczkce PJM, Ewelinie Lachowskiej, za przełożenie instrukcji badania. Dane pochodzące od widzów słyszących zebrała Pani Ewa Sabeł, której jesteśmy za to bardzo wdzięczni.

Bibliografia

- Baldo, J. V., Paulraj, S. R., Curran, B. C. i Dronkers, N. F. (2015). Impaired reasoning and problem-solving in individuals with language impairment due to aphasia or language delay. *Frontiers in Psychology*, 6, 1523. doi: 10.3389/fpsyg.2015.01523
- Chomsky N. (1972). *Language and mind*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Chomsky N. (1988). *Language and problems of knowledge*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Chomsky N. (2006). Linguistics and cognitive science: Problems and mysteries. W: A. Kasher (red.), *The Chomskyan Turn* (s. 23-65). Cambridge, Massachusetts: Blackwell.
- Costall, A. (2012). Canonical affordances in context/Afordancje kanoniczne w kontekście. *Avant: pismo awangardy filozoficzno-naukowej*, 3(2), 296–304, 85–93.

- Derycke, B. (1994). Deaf guides in French museums. *Museum International*, 46(4), 48–50. doi: 10.1111/j.1468-0033.1994.tb01208.x
- Dezeuze, A. (red.) (2010). *The do-it-yourself artwork: participation from Fluxus to new media*. Manchester, NY: Manchester University Press.
- Dotov, D. G., Nie, L. i de Wit, M. M. (2015). Understanding affordances: history and contemporary development of Gibson's central concept/Zrozumieć afordancje : przegląd badań nad główną tezą Jamesa J. Gibsona. *Avant: pismo awangardy filozoficzno-naukowej*, 3(2), 28–39, 282–295.
- Edwards, L., Figueras, B., Mellanby, J. i Langdon, D. (2011). Verbal and spatial analogical reasoning in deaf and hearing children: the role of grammar and vocabulary. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 16(2), 189–197. doi: 10.1093/deafed/enq051
- Eikelenboom, M., Wattel, R. i de Vet, M. (2019). Listening with your eyes: an accessible museum for deaf and hard-of-hearing visitors. *The International Journal of the Inclusive Museum*, 12(3), 51–64. doi: 10.18848/1835-2014/CGP/v12i03/51-64
- Fodor J. A. (1975). *The language of thought*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Goss, J., Kollmann, E. K., Reich, C. i Iacovelli, S. (2015). Understanding the multilingualism and communication of museum visitors who are d/Deaf or hard of hearing. *Museums & Social Issues*, 10(1), 52–65.
- Gut, A. (2009). *O relacji między myślą a językiem*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Kieruzalska, J. (2019). *Sztuka współczesna jest za trudna dla Głuchych*. Referat zaprezentowany podczas drugiej edycji Seminarium z cyklu „Sztuka łączenia”. Katowice: Muzeum Śląskie, 20.09.2019.
- Klawiter, A. (2012). What will you do to me when you see me?: perception as searching for affordances in the environment/Co ze mną zrobisz, kiedy mnie zobaczysz?: percepcja jako wyszukiwanie ofert (affordances) w otoczeniu. *Avant: pismo awangardy filozoficzno-naukowej*, 3(2), 11–16, 261–266.
- Leder, H., Belke, B., Oeberst, A., & Augustin, D. (2004). A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. *British Journal of Psychology*, 95(Pt 4), 489–508. doi: 10.1348/0007126042369811
- Leder, H., & Nadal, M. (2014). Ten years of a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments: The aesthetic episode—Developments and challenges in empirical aesthetics. *British Journal of Psychology*, 105(4), 443–464. doi: 10.1111/bjop.12084
- Martins, P. R. (2016). Engaging the d/Deaf audience in museums: a case study at the Calouste Gulbenkian Museum. *Journal of Museum Education*, 41(3), 202–209. doi: 10.1080/10598650.2016.1193316
- Mayberry, R. I. i Lock, E. (2003). Age constraints on first versus second language acquisition: Evidence for linguistic plasticity and epigenesis. *Brain and Language*, 87(3), 369–384. doi: 10.1016/S0093-934X(03)00137-8

- Mayberry, R. I., Lock, E. i Kazmi, H. (2002). Linguistic ability and early language exposure. *Nature*, 417(6884), 38.
- Miecznicka, M (red.) 2015. *Sztuka w naszym wieku*. Warszawa: Fundacja Sztuki Polskiej ING.
- Muth, C., & Carbon, C.-C. (2013). The Aesthetic Aha: On the pleasure of having insights into Gestalt. *Acta Psychologica* 144(1), 25–30. doi: 10.1016/j.actpsy.2013.05.001
- Muth, C., Pepperell, R., & Carbon, C.-C. (2013). Give me Gestalt! Preference for cubist artworks revealing high detectability of objects. *Leonardo*, 46(5), 488–489. doi: 10.1162/LEON_a_00649
- Pelowski, M., Leder, H., Mitschke, V., Specker, E., Gerger, G., Tinio, P. P. L., Vaporova, E., Bieg, T. i Husslein-Arco, A. (2018). Capturing aesthetic experiences with installation art: an empirical assessment of emotion, evaluations, and mobile eye tracking in Olafur Eliasson's "Baroque, Baroque!". *Frontiers in Psychology*, 9, 1255. doi: 10.3389/fpsyg.2018.01255
- Pelowski, M., Specker, E., Gerger, G., Leder, H. i Weingarden, L. S. (2018). Do you feel like I do? A study of spontaneous and deliberate emotion sharing and understanding between artists and perceivers of installation art. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. doi: 10.1037/aca0000201
- Peterson, C. C. (2016). Empathy and theory of mind in deaf and hearing children. *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 21(2), 141–147. doi:10.1093/deafed/env058
- Pinker, S. (1995). *The language instinct. How the mind creates language*. New York: Harper Collins Publishers.
- Rosenstein, J. (1961). Perception, cognition and language in deaf children: (A critical analysis and review of the literature). *Exceptional Children*, 27(5), 276–284. doi: 10.1177/001440296102700509
- Russell, P. A. (2003). Effort after meaning and the hedonic value of paintings. *British Journal of Psychology*, 94(1), 99–110. doi: 10.1348/000712603762842138
- Sapir, E. (1978). *Kultura, język, osobowość*. Warszawa: PIW.
- Sommer, L. K. i Klöckner, C. A. (2019). Does activist art have the capacity to raise awareness in audiences?—A study on climate change art at the ArtCOP21 event in Paris. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. doi: 10.1037/aca0000247
- Sommer, L. K., Swim, J. K., Keller, A. i Klöckner, C. A. (2019). "Pollution Pods": The merging of art and psychology to engage the public in climate change. *Global Environmental Change*, 59, 101992. doi: 10.1016/j.gloenvcha.2019.101992
- Swami, V. (2013). Context matters: investigating the impact of contextual information on aesthetic appreciation of paintings by Max Ernst and Pablo Picasso. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7(3), 285–295. doi: 10.1037/a0030965
- Szubielska, M. i Imbir, K. (2021). The aesthetic experience of critical art: The effects of the context of an art gallery and the way of providing curatorial information. *PLOS ONE*, 16(5): e0250924. doi: 10.1371/journal.pone.0250924

- Szubielska, M., Imbir, K. i Szymańska, A. (2019). The influence of the physical context and knowledge of artworks on the aesthetic experience of interactive installations. *Current Psychology*. doi: 10.1007/s12144-019-00322-w
- Szubielska, M., Ratomska, M., Wójtowicz, M. i Szymańska, A. (2020). The effect of educational workshops in an art gallery on children's evaluation and interpretation of contemporary art. *Empirical Studies of the Arts*, 38(2), 135–148. doi: 10.1177/0276237418790917
- Szubielska, M., Szary, A. i Sztorc, A. (2019). The influence of listening to curatorial information on emotions caused by artworks, and the assessment of contemporary art by students. Research in the space of an art gallery. *Przegląd Badań Edukacyjnych [Educational Studies Review]*, 28(1), 57–75. doi: 10.12775/PBE.2019.004
- Szubielska, M. i Sztorc, A. (2019). *An empirical study on the aesthetic reception of interactive installations by creators and viewers – the trouble with interdisciplinary explanation*. Referat zaprezentowany podczas 4th Avant Conference „Trends in interdisciplinary studies”. Porto, 24.-26.10.2019.
- Tröndle, M., Kirchberg, V. i Tschacher, W. (2014). Is this art? An experimental study on visitors' judgement of contemporary art. *Cultural Sociology*, 8(3), 310–332. doi:10.1177/1749975513507243
- Wachowski, W. (2017). Jak działają rzeczy społeczne. Poznanie, normatywność i dizajn dla mas. *Avant: Trends in Interdisciplinary Studies*, 8(3), 57–75. doi: 10.26913/80302017.0112.0002
- Whorf, B. L. (1982). *Język, myśl i rzeczywistość*. Warszawa: PIW.

Aneks 1

Opis instalacji wykorzystanych w badaniu: autor, tytuł, rok powstania i informacje kuratorskie towarzyszące pracom².

Magdalena Franczak, *Stone Gloves (Kamienne rękawice)*, 2015

Praca jest niewielkim kawałkiem szarego kamienia oszlifowanego w ostre, geometryczne płaszczyzny. Obiekt swoją formą przypomina szlachetny kruszec bądź przybyłą z kosmosu asteroidę. Poprzez tytuł autorka zdradza nam jednak, że rzeźba przedstawia rękawice. Zastanów się na tym, jak wyglądają zazwyczaj rękawiczki? Jakie są w dotyku, miękkie czy twarde? Dopasowują się do kształtu dłoni czy pozostają zawsze w takim samym kształcie?

Rzeźba *Stone Gloves* przewrotnie gra z tymi skojarzeniami, jest przeciwieństwem klasycznej rzeźby, ponieważ najważniejsze jest to, co zostało wydrążone, pustka, którą trzeba wypełnić poprzez zanurzenie w niej dłoni. Powoli i delikatnie umieść swoje ręce w chropowatych otworach rzeźby. Jaką temperaturę ma dotykana przez Ciebie skała? Czy czujesz też, że Twoje

² Chociaż informacje te nie były dostępne osobom badanym, podajemy je, ponieważ mogą one dać Czytelnikom i Czytelniczkom niniejszego artykułu wyobrażenie, w jaki sposób wyglądały poszczególne dzieła sztuki i jak można było wchodzić z nimi w interakcje.

palce spotykają się na końcu wydrążonych tuneli? Zgadnij co jeszcze znajduje się na samym dnie rzeźby. Pomyśl, czy zaskoczyła Cię zawartość pracy. Zastanów się, czy realizacja może kojarzyć się z górskim źródłem.

Krzysztof Topolski, *Dotyk#1*, 2019

Zapewne wiesz, jak wyglądają i do czego służą różne przyciski i guziczki. Naciskamy je, żeby włączyć radio, przełączyć kanał w telewizorze czy uruchomić suszarkę. Czy nie wydaje Ci się, że praca Krzysztofa Topolskiego wygląda jak ogromny, żółty przycisk? Jednakże jego rola jest całkowicie inna. Nie musisz wciskać podestu w podłogę aby poczuć jego działanie, to on oddziałuje na Ciebie. Jak wskazuje tytuł, możesz tę pracę dotknąć, a nawet na niej usiąść lub się położyć!

Specjalnie przygotowana ścieżka dźwiękowa, składająca się przede wszystkim z niskich, basowych brzmień, wprawia w drgania podłogę podestu. Przebywając na nim, możesz dokładnie odczuć wszelkie zmiany odgłosów w skomponowanych utworach. Spróbuj doświadczyć wibracji całym swoim ciałem! Odczuwanie ich jest możliwe dzięki użyciu specjalnego mechanizmu o nazwie transduktor, który wprowadza drewnianą konstrukcję w drganie. Spróbuj stanąć na podeście bez butów. Czy dźwięki można odebrać także za pomocą stóp?

Yuliia Andriichuk i Patryk Lichota, *Organy Króla Pompiliusza*, 2019

Król Pompiliusz rządził pradawną polską krainą. W swym królestwie wybudował niewielką komnatę, w której znajdował się instrument służący nie tylko do wydawania niezwykłych i tajemniczych dźwięków, ale też do odstraszenia myszy i nietoperzy (czyli według niego latających myszy), których panicznie się bał. Miechy do tego przedziwnego instrumentu pompują ponoć kalikanci, ludzie-ryby znad podziemnego jeziora, którego echa skrycie rozbrzmiewają w głosie piszczalek. Organy pomógł skonstruować nadworny siwowłósy wróż, który stroił je wsłuchując się w popiskiwanie i dyszenia gryzoni, odkrywając muzyczne i magiczne właściwości rezonującego szkła.

Jeśli Ty także boisz się małych gryzoni lub po prostu chcesz skomponować własny utwór składający się z niesamowitych dźwięków, możesz zagrać na *Organach Króla Pompiliusza*. Jest to instrument zbudowany z kilkunastu butelek umocowanych na specjalnych metalowych poręczach. Czy wiesz, że szklane butelki również mogą wydawać dźwięki, kiedy się w nie dmuchnie? Tym razem nie musisz używać siły swoich płuc. Powietrze do butelek wprowadzi ukryte urządzenie dmuchające powietrze – wystarczy, że przesuniesz gumową rurkę ze świecą diodą po metalowych szynach. Czy słyszysz wydobywającą się z instrumentu muzykę? Zwróć uwagę także na to, że podczas grania instrument wytwarza także światło odbijające się po błyszczących ścianach.

Tajny projekt / Kacper Mutke i Michał Urbański, *Nocne życie AGD*, 2019

Urządzenia takie jak pralka, kuchenka czy lodówka to elementy wyposażenia domowego, które ułatwiają nasze codzienne życie. Rozejrzyj się wokół siebie, czy dostrzegasz takie urządzenia na wystawie? Jeśli tak, to zastanów się nad tym czy wyglądają podobnie do sprzętów,

które znajdują się w Twoim domu? Czym się od nich różnią? Czy zdarzyło Ci się kiedyś wyobrazić sobie co dzieje się z przedmiotami w domu, gdy nikt na nie patrzy? Może ożywają podobnie jak zabawki w znanym animowanym filmie i prowadzą własne, tajemne życie a gdy ktoś wchodzi do pokoju z powrotem zastygają w miejscu? Artyści z grupy Tajny_projekt postanowili pokazać nam co mogłyby wyprawiać domowe urządzenia nocą. Znajdujące się na wystawie przedmioty porzucają swoje codzienne zadania takie jak pranie, mrożenie czy podgrzewanie. Spróbuj nacisnąć przyciski i obrócić pokrętła pralek, otwórz lub zamknij lodówkę. Twoje czynności na urządzeniach wpływają na zmiany filmu wyświetlanego na ścianie. Zamierzony efekt zepsucia obrazu lub tekstu nazywa się glitch.

Grupa naN / Alicja Panasiewicz i Adam Panasiewicz, *stożek rezonansowy*, 2018

Stożek rezonansowy to stojący na podłodze, metalowy obiekt, z którego wydobywają się interesujące dźwięki. Dotknij powierzchni pracy, jest zimna czy ciepła w dotyku? Czy wyczuwasz drgania, jakie wytwarza stożek? Spróbuj poeksperymentować i zastukaj delikatnie w metalową powierzchnię. Czy wydawane dźwięki brzmią nieco inaczej? Słyszysz nagrania, ponieważ pod stożkiem ukryty jest cichutki głośnik, z którego płyną dźwięki. Głośność nagrań jest wzmocniona, gdyż dźwięki rezonują – to znaczy odbijają się od ścianek stożka. Odgłosy, które słyszysz to nagrane przez artystów fragmenty zasłyszane w codziennych sytuacjach. Spróbuj położyć się na wykładzinie obok pracy, zamknij oczy i wsłuchaj się w szumy. Zastanów się, gdzie mogły zostać zarejestrowane te odgłosy – w domu czy w przestrzeni miejskiej? Rozpoznasz szum telewizora lub plusk wody?

Aneks 2

Skale użyte w badaniu do pomiaru poczucie zrozumienia, podobaania się oraz stopnia zaangażowania w interakcję z instalacją.

W jakim stopniu rozumiesz tę pracę?

W_ogóle	0	1	2	3	4	5	6	7	Ekstremalnie
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--------------

Jak bardzo podoba Ci się ta praca?

W_ogóle	0	1	2	3	4	5	6	7	Ekstremalnie
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--------------

W jakim stopniu zaangażowałeś/aś się w interakcję z pracą?

W_ogóle	0	1	2	3	4	5	6	7	Ekstremalnie
---------	---	---	---	---	---	---	---	---	--------------

Aesthetic experience by the Deaf and hearing adults viewing interactive installations in an art gallery. Report from pilot studies

Abstract: The purpose of this quasi-experimental research was to study if deafness reduces understanding and liking of interactive installations. The research involved participants who were deaf from birth and participants who were hearing. Both groups of participants viewed the installations in a contemporary art gallery and then assessed to what extent they understood and how much they liked these artworks. The involvement of the audience in physical interaction with works of art was also assessed (based on the declarations of the participants). As predicted in the hypothesis 1, Deaf viewers understood the installations worse than the hearing viewers. Contrary to the prediction (the hypothesis 2), Deaf participants liked the installations more than the hearing participants. Both yielded effects can be explained by the reduced ability to abstract thinking in Deaf individuals. Importantly, we consider the present study as a pilot. Due to its narrow scope (the research material consisted mainly of works of art whose essential element was sound) and preliminary nature, the results obtained should not be generalised to the reception of contemporary art as such by Deaf people.

Keywords: empirical aesthetics; contemporary art; Deaf people; hearing people; language; thinking