

EMPATIA A UMENIE

Katalóg výstavy

EMPATIA A UMENIE

zostavili

Katarína Ihringová a Adrián Kobetič

Vydavateľstvo

Trnavská univerzita v Trnave, Filozofická fakulta, Katedra dejín a teórie umenia

Trnava 2021

Katalóg vychádza ako výstup KEGA projektu č. 025TTU-4/2021

„Empatia a umenie: empatická a emocionálna reakcia diváka na vizuálne umenie.“

Za poskytnutie digitálnych reprodukcí ďakujeme Slovenskej národnej galérii v Bratislave a Nitrianskej galérii v Nitre.

Autori textov:

© Ihringová Katarína, Jurášová Izsóf Kinga, Kišoňová Renáta, Kobetič Adrián, Makky Lukáš
(Publikácia neprešla jazykovou korektúrou)

© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

ISBN 978-80-568-0444-5

EMPATIA A UMENIE



	6
Dokáže umenie vyvolať empatickú reakciu?	
Katarína Ihringová	
	14
Emócie a ich výskum v psychológii	
Kinga Izsóf Jurášová	
	22
Empatia v perspektívach súčasných výskumov	
Katarína Ihringová	
	30
Krajné stavy emócií z perspektívy ikonografie. K niektorým námetom v maliarstve	
Generácie 1909 v rokoch 1930 – 1945	
Adrián Kobetič	
	52
Pár poznámok o technológii sledovania pohybu očí a jej význam v praxi	
Renáta Kišoňová	
	60
Teória vcítania a empatia v estetike	
Lukáš Makky	
	78
Zoznam obrazovej prílohy	
	80
Autori textu	
	82
Skratky inštitúcií	
	84
Zoznam bibliografických odkazov	

Katarína Ihringová
Dokáže umenie vyvolať empatickú reakciu?

Sme pasívni alebo aktívni vnímatelia umenia? Je umelecké dielo schopné nás zaujať natoľko, že v nás navodí silnú empatickú reakciu? Dokáže nás ešte umenie hlboko vnútorne zasiahnuť, alebo zostávame na bez emotívnom povrchu? Očakávame od umenia, že nás katarzne očistí, alebo od umenia neočakávame vôbec nič? Je vôbec umenie schopné vyvolať v nás silné emócie, alebo touto schopnosťou vôbec nedisponuje? Aká je miera našej empatie?

To sú len niektoré otázky, ktoré si môžeme položiť v momente uvažovania o empatii a jej význame v procese percepcie vizuálneho umenia. No skôr než sa pokúsime hľadať odpovede na niektoré z nich, je na mieste povedať, čo to vlastne empatia je.

Etymologický pôvod slova empatia pochádza zo starogréckeho slova *empathēia*, ale poznáme aj jeho latinský ekvivalent *empathos*. V oboch prípadoch sa slovo skladá z predpony *em-* a koreňa slova *patheia* či *pathos*. Predpona *em* odkazuje dovnútra a *patheia* či *pathos* sa interpretujú ako cit ale aj utrpenie. Ide teda o stav vcítania sa do pocitov, emócií, postojov, vzorcov myslenia druhého. Primárne sa empatiou zaoberá psychológia a v rámci definícií empatie rozlišuje niekoľko základných typov empatického vcítania sa. Či už je to kognitívna, emocionálna, somatická alebo duchovná empatia. No podobný záujem o empatiu pozorujeme aj pri iných humanitne orientovaných disciplínach, pre ktoré sa tento pojem stal predmetom ich bádania. Sociológia, pedagogika, filozofia, estetika, kognitívne vedy a v posledných rokoch aj neurovedy sa začali empatiou podrobnejšie zaoberať. Ak teda budeme uvažovať o vzťahu empatie a umenia, potom najbližšou disciplínou zaoberajúcou sa týmito vzťahmi je estetika a umenoveda. Zásadnejší ohlas a záujem o empatiu pozorujeme v estetickom diskurze na konci 19. storočia, kedy primárne psychologický pojem začal prenikať do estetiky a stal sa kľúčovým termínom novej *teórie vcítania*. Etablovanie tohto pojmu v psychologickkej a estetickej metodológii slúžilo najmä na presnejšie vymedzenie zmyslového a estetického prežívania. Pojem *Einfühlung* (vcítanie sa) sa v nemeckej estetike udomácnil vďaka Fridrichovi Th. Vischerovi (1807-1887) a jeho synovi Robertovi Vischerovi (1847-1933). V ich ponímaní išlo o psychologický jav, prostredníctvom ktorého sa vonkajšie zmyslové javy naplňajú

duchovným obsahom. Na ich prvotné úvahy o *vcítení*, nadviazal neskôr Theodor Lipps (1851-1914). Vo svojich knihách *Aesthetik* (1903) a *Psychologie des Schönen und der Kunst* (1906) predostrel komplexne vypracovanú *teóriu vcítenia*. Charakteristickým znakom jeho preferencií bola orientácia na výtvarnú formu, s ktorom *teóriu vcítenia* začal spájať. Na výtvarnom umení či inom druhu umenia ho primárne nezaujímal téma, námet, sužety, ale základné formy. Práve tie boli pre neho nositeľmi pocitov. Elementárne pocity, ktoré sú vyvolané prostredníctvom základných foriem sú pre Lippsa pocitmi slasti. Tie sa vzájomne spájajú a stávajú sa celkom. Na týchto základoch následne rozpracoval *teóriu vcítenia*, podľa ktorej dochádza v procese vnímania umeleckého diela k vzájomnému zrkadleniu, či splynutiu pozorovateľa a objektu. Podľa Lippsa je tento proces nevedomý, založený len na prirodzenom inštinkte, či na vnútornom napodobňovaní videného. Práve Lippsov výraz *vnútorné napodobovanie* sa stal pojmovým ekvivalentom pojmu *vcítenia sa*. Predmet estetického pozorovania si pozorovateľ vnútorne osvojuje, „apercipuje“. Toto vciťovanie sa deje na úrovni formy. *Einfühlung* (*vcítenie sa*) teda Lipps interpretuje ako prostriedok pochopenia umeleckého diela vnímateľovým vcítením sa do umeleckej formy, či ako *vcítenia sa* do iného subjektu alebo umeleckého objektu. Lippsova *teória vcítenia* si najmä v období medzi dvomi svetovými vojnami našla svojich nasledovníkov aj z radov filozofov a estetikov. Boli to napríklad Edmund Husserl, Edith Steinová a predovšetkým Wilhelm Worringer. Ten vo svojej dizertačnej práci s názvom *Abstrakcia a vcítenie* (1906) uvažuje akoby o dvoch cestách umeleckého vývoja: o tej abstraktnej a empatickej, kedy sa človek vciťuje do prírodného sveta a snaží sa ho napodobňovať. V prípade nutkavého vciťovania sa, nachádza estetický zážitok svoje uspokojenie v organickej kráse. V túžbe po abstrakcii estetický zážitok nachádza uspokojenie v anorganickom a kryštalicky čistom svete. Následne anglický psychológ Edward Titchener v roku 1909 preložil pojem *Einfühlung* do anglického jazyka ako „empathy“ (empatia). Po prvotných štúdiách Theodora Lippsa, Heinricha Wöllflina, Konrada

Fiedlera, Wilhelma Worringer a či Adolfa Hildebranda to bola predovšetkým druhá polovica 20. storočia, ktorá otvorila teoretický priestor pre vzájomný vzťah vizuálneho umenia a teórie empatie v podobe takých teoretikov ako: Maurice Merleau-Ponty (*Eye and Mind*, 1964), Susan Langerová (*Feeling and form: a theory of art, developed from Philosophy in a new key*, 1953), Rudolf Arnheim (*Art and Visual Perception*, 1974), James J. Gibson (*Perception of the visual world*, 1950), E.H. Gombrich (*Art and Illusion*, 1960), Aby Warburg (*Pathosformer*), Nelson Goodman (*Language of Art*, 1968), M.S. Livingstone (*Vision and art*, 2002). Prelomové boli aj štúdie Lea Steinberga (*Contemporary Art and the Plight of Its Public*, 1962) a Michaela Frieda (*Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth Century*, 2002). V 80. rokoch 20. storočia posunuli neurovedci (Vittorio Gallese, Giacomo Rizzolatti a iní) *teóriu empatie* ďalej vďaka tzv. *zrkadlovým neurónom*. Teória založená na veľkom empirickom výskume tvrdí, že neurón v ľudskom mozgu je schopný „zrkadliť“ správanie iných na základe vlastného pozorovania a vciťovania sa. Išlo o experimentálny výskum, počas ktorého primárne študovali správanie sa opíc makak, najmä reakcie jednotlivých neurónov v mozgu počas kŕmenia. Zistili, že niektoré neuróny reagujú intenzívnejšie, keď opica sleduje pohyb inej osoby pripomínajúci jedenie. Opice tak reagovali na podobné pohyby, ktoré vykonával niekto iný. Experimentálny výskum stál na počiatku *teórie zrkadlových neurónov*, ktorá sa postupne aplikovala aj do oblastí ľudského správania sa. Podstata tejto teórie spočíva v poznaní, že ak sledujeme emočné prežívanie iných ľudí, aktivujú sa v našom mozgu neurónové obvody, ktorých úlohou je stimulácia rovnakých emócií aj v nás. Ide o zrkadlové neuróny, ktoré nám vlastne zrkadlia cudzie emócie. Vďaka stimulácii sme schopní lepšie pochopiť ich správanie a cítenie. Prostredníctvom zrkadlových neurónov napodobňujeme prežívanie a cítenie iných. Pozorovaním a zrkadlením cudzích emócií sa v nás aktivuje empatia. *Teória zrkadlových neurónov* nezostala nepovšimnutá ani pre oblasť umenia. V roku 2007 neurovedec Vittorio Gallese spolu s historikom a teoretikom umenia Davidom Freedbergom napísali štúdiu *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, v ktorej rozpracovali koncept empatickej reakcie na umelecké

Želibský, Ján. *Vraždenie*,
1941 (28,4x51cm, gvaš na kartóne), SNG, K 2104.



dielo. Empatia je podľa nich univerzálna emócia, ktorá nie je závislá ani na kultúre ani na vzdelaní. Freedberg uvádza niekoľko príkladov umeleckých diel, pri ktorých sa empatia aktivuje. Či už je to empatia s Michelangelovým *Otrokom*, ktorý sa snaží uniknúť spod ťažkého kamenného balvanu, alebo je to súcit s bolesťou odsúdených na Goyových grafikách, ale aj intenzívne prežívanie obrazov Jacksona Pollocka, ako i špecifický spôsob jeho práce. Vždy ide o určitú projekciu týchto emócií do konkrétnej estetickej skúsenosti vnímateľa. Freedberg estetickú skúsenosť podmienenú empatiou rozdeľuje do dvoch kategórií: 1. vzťah medzi pozorovateľom a dielom (maliarskym, sochárskym), ktoré generuje u pozorovateľa intenzívne emócie a empatiu s týmto dielom; 2. vzťah medzi pozorovateľom a tvorivým umelcovým gestom (energické modelovanie v hline, energické nanášanie farby, ...), schopným vyvolať empatické pocity. Obe estetické skúsenosti sú v umení prítomné, bez determinovania jednej či druhej, len kým prvý typ skúsenosti dominuje vo figuratívnom umení, druhý typ estetickej skúsenosti zasa v nefiguratívnom umení. Obidva typy estetickej skúsenosti Freedberg analyzuje na pozadí neuroestetických experimentov, pričom využíva technológie, akými sú fMRI, PET či rCBF merajúce prietoky krvi v mozgu. Výsledkom týchto experimentov je zistenie, že emócie vyvolané obrazmi či sochami dokážu aktivovať príslušnú oblasť ľudského mozgu, ktorá je zodpovedná za emócie (empatia, smútok, radosť,...)

Odhliadnuc od výsledkov experimentu je nutné emócie považovať za akúsi automatickú a veľmi prirodzenú reakciu pozorovateľa na umelecké diela. Prostredníctvom nich môžeme lepšie preniknúť do zámeru autora, získame bezprostrednú osobnú skúsenosť s dielom a obsiahneme emocionálny obsah diela. Všetky tieto aspekty sú podľa Freedberga kľúčové pre kognitívne poznanie a najmä pre porozumenie umenia.

Výskum v oblasti afektívnych reakcií na jednej strane predstavuje obrovský pokrok v neurológii prekračujúci všetky doposiaľ stanovené hranice vedeckého poznania o ľudskom mozgu, ktorý nielenže odкрýva „skryté“ fungovanie mozgových neurónov, ale dokáže vizualizovať kognitívne procesy,

akými sú vnímanie krásy, prežívanie silných emócií, empatické vcíťovanie sa do konkrétnej situácie či do umeleckého diela. Otvorením „pandorinej“ skrinky ľudského mozgu sa analýza psychických procesov a javov začala postupne etablovať aj do teórie umenia. I napriek prvotnému zdržanlivému postoju zo strany historikov umenia sa postupne vytvoril priestor aj pre túto diskusiu, ktorá dokázala akceptovať, že i psychické prejavy, emocionálne vnímanie, afektívne prežívanie a ďalšie manifestácie emocionality môžu byť prostriedkom interpretácie diela. Ba dokonca sa stávajú najdôležitejšou zložkou prvotnej reakcie na umelecké dielo. Ďalším krokom v rešpektovaní psychosomatických perцепcií bolo aj akceptovanie ich poznávacej hodnoty. Pričom k porozumeniu dochádza v momente stretu emocionálnej projekcie do námetu diela alebo do procesu tvorby diela (viď. Freedberg) a následného pochopenia kultúrnych súvislostí.

Kinga Izsóf Jurásová
Emócie aj ich výskum v psychológii

Základnou charakteristikou emócií je, že sa vyznačujú veľkou premenlivosťou. Znamená to, že ich charakter a intenzita sa môže meniť veľmi rýchlo. Ide pritom o reakciu na zmenu situácie, v ktorej sa človek aktuálne nachádza, nachádzal sa v minulosti alebo predpokladá jej výskyt v budúcnosti. Tak ako nie je možné zastaviť plynutie času a tok udalostí nás obklopujúcich, nie je možné zastaviť ani emocionálne zmeny, ktoré sú uvedenými činiteľmi vyprovokované.

Emócie však nie sú iba o tom, že niečo cítime. Emocionálny zážitok predstavuje iba *psychickú zložku* emócií. Rozoznáva sa ale tiež tzv. konatívna a fyziologická zložka. *Konatívna (behaviorálna) zložka* odráža skutočnosť, že emocionálne rozpoloženie sa navonok prejaví mimickými a motorickými reakciami. Kým psychická zložka emócií (konkrétny subjektívny zážitok) je známa a rozpoznateľná iba samotnou osobou, konatívna zložka je pozorovateľná a interpretovateľná i inými ľuďmi.

Plynulé fungovanie spoločnosti má základ čiastočne aj v tom, že predpokladáme súlad medzi psychickou a konatívnou zložkou. Očakávame, že ľudia okolo nás sa budú tváriť a konať v súlade s emóciami, ktoré aktuálne prežívajú. Práve na základe pozorovateľných mimických a motorických prejavov si vytvárame hypotézy o tom, čo asi cítia. Vychádzajúc z uvedených domnienok sa k nim vieme istým spôsobom vzťahovať. Plač novorodenca je napríklad výrazným signálom pre matku, že jej dieťa sa necíti dobre. Ak by matka nebola schopná pomocou empatie spojiť plač so subjektívnou nespokojnosťou, nevedela by sa o svoje dieťa dostatočne postarať. Pozorovateľné sú však i situácie, v ktorých je prítomný výrazný nesúlad medzi psychickou a konatívnou zložkou. Ich nedostatočný prienik je znakom buď veľkej vynaloženej námahy o sebakontrolu alebo varovným signálom psychickej poruchy.

Kým psychickú a konatívnu zložku emócií je možné čiastočne usmerniť, obmedzené sú možnosti v prípade *fyziologickej zložky*. K fyziologickým prejavom sa radia napríklad zmeny tepovej frekvencie, krvného tlaku, tenzie svalov a tiež hormonálne zmeny, ako i zmeny vo funkcii potných žliaz. Síce nie je možné vylúčiť ojedinelú schopnosť istých jednotlivcov kontrolovať fyziologické ukazovatele, pre bežnú populáciu platí nasledovné pravidlo: ak naše aktuálne emocionálne prežívanie nebolo odhalené

mimickými a motorickými reakciami, bude rozpoznané analýzou fyziologických ukazovateľov. Aké emocionálne dimenzie je možné zaznamenať pomocou vedeckej analýzy psychickej, konatívnej a fyziologickej zložky? Najčastejšie sa meria tzv. *dimenzia valencie* a *dimenzia nabudenia*. Valencia odráža príjemnosť vs. nepríjemnosť emocionálneho zážitku. Dimenzia nabudenia vypovedá o tom do akej miery je emócia aktivizujúca. Napríklad strach je nepríjemná a aktivizujúca emócia, kým letargia je síce tiež nepríjemná ale súčasne i deaktivizujúca. Šťastie a spokojnosť predstavujú príjemné emócie, ale kým šťastie má skôr aktivizujúci potenciál, spokojnosť sa vyznačuje deaktivizujúcim charakterom. Podľa istých koncepcií dimenzia valencie a nabudenia môžu byť doplnené o tretí ukazovateľ: *dimenziu dominancie*. Tá odráža subjektívne prežívanú kontrolu nad aktuálnym emocionálnym stavom. Popísané emocionálne dimenzie je možné zaznamenať rôznymi metódami. V psychológii sa často využívajú tzv. *sebavýpoved'ové dotazníky*. Môžu sa skladať z rôznych otvorených či uzavretých otázok alebo dokonca i z obrázkov, znázorňujúcich rôzne emocionálne stavy. Úlohou osoby je čo najautentickejšie zodpovedať otvorené otázky alebo čo najpresnejšie vyjadriť charakteristiky emocionálneho prežívania na škále v prípade uzavretých otázok a obrázkov. Pomocou sebavýpoved'ových dotazníkov je možné zaznamenať charakteristiky všetkých troch dimenzií, avšak odpovede budú poznačené hĺbkou a presnosťou sebareflexie a tiež ochotou osoby vypovedať o vlastnom emocionálnom prežívaní pravdivo. Veľmi podobnými charakteristikami a obmedzeniami sa vyznačuje *rozhovor* ako ďalšia metóda výskumu emócií. Hlavným rozdielom medzi dotazníkmi a rozhovorom je skutočnosť, že v prípade rozhovoru nie možné vylúčiť priamy alebo nepriamy efekt výskumníka na spytovanú osobu. Ďalej sa môže uplatniť i *pozorovanie* alebo *analýza spontánnych produktov* osoby (napr. kresba, esej, a pod.). Ide o najmenej exaktné metódy. Analýza získaných informácií je totiž skôr subjektívna. Perspektíva výskumníka poznačí spôsob interpretácie. Čoraz väčší dôraz sa však kladie na využitie tzv. *prístrojových metód*. Ich hlavnou výhodou je, že zaručujú presnosť a objektívnosť pri zaznamenávaní a vyhodnocovaní dát. Získané údaje môžu

tvoriť východiskový bod štatistických analýz, dáta môžu byť tak vzájomne exaktné porovnávané. K prístrojovým metódam sa zaraďuje napr. skúmanie mozgových vln pomocou EEG prístroja. V tejto súvislosti sa napríklad zistilo, že pri spracovaní pozitívnych emócií sa objaví zvýšená aktivita v ľavej mozgovej hemisfére, kým pri spracovaní negatívnych emócií je aktívnejšia pravá mozgová hemisféra. V oboch prípadoch sa aktivita lokalizuje v čelovej (frontálnej) časti mozgu. K prístrojovým metódam sa radí aj meranie elektrickej aktivity svalov pomocou EMG prístroja. V psychologických výskumoch sa zaznamenáva najmä aktivita mimických svalov a skúmajú sa napríklad rozdiely medzi psychiatrickými pacientmi a bežnou populáciou. Môžu sa ďalej zaznamenať zmeny v intenzite a frekvencii dýchania v rôznych emocionálnych stavoch. Zistilo sa napríklad, že pri radosť sa zvyšuje frekvencia nádychu. Spomedzi všetkých prístrojových metód je pre verejnosť asi najznámejšia metóda zaznamenávania zmien kožnej vodivosti. Zistilo sa, že v prípade nárastu emocionálneho nabudenia sa zintenzívni činnosť potných žliaz, čo sa odrazí vo zvýšení vodivosti kože. Na uvedenom princípe funguje napríklad aj detektor lži. Z hľadiska psychologických výskumov je dôležité poznamenať, že údaje o zmenách kožnej vodivosti odrážajú dimenziu emocionálneho nabudenia ale nevypovedajú o dimenziách valencie a dominancie. Analýzou dát teda vieme určiť, že istý podnet bol pre osobu skôr aktivizujúci alebo skôr deaktivizujúci ale nevieme zistiť, či bol subjektívne považovaný za príjemný/nepříjemný, kontrolovateľný/nekontrolovateľný. Špecifickou charakteristikou psychologických výskumov je, že sa nesústredia iba na spontánne, prirodzene sa vynárajúci emocionálny obsah. V istých prípadoch sa výskumníci usilujú o to, aby u účastníkov výskumu priamo a cielene navodili emocionálny zážitok. Uvedený proces sa označuje termínom experimentálna indukcia emócií. Tá sa realizuje v laboratórnych podmienkach, čo znamená, že sa kontrolujú a výrazne obmedzujú podnety, ktoré na osobu môžu vplývať. Cieľom je zníženie počtu podnetov iba na jednu dominantnú, ktorá má navodiť emocionálny zážitok.

Lörincz, Július. *Bieda*,
1932-33 (29x44cm, pastel na papieri), SNG, K 16055



Môžu sa pritom využiť rôzne kategórie podnetov. Prezentujú sa napríklad filmové úryvky. Existujú databázy úryvkov pomocou ktorých je možné napríklad stimulovať prežívanie hnevu, znechutenia, smútku či radosti. Podobne účinná je aj hudba. Zistilo sa napríklad, že vysoké tóny vyvolávajú skôr pozitívne emócie, kým nízke tóny zväčša negatívne emócie. Dôležité je tiež tempo hudby: pomalý rytmus vedie k menšiemu emocionálnemu nabitíu ako rýchle tempo. Experimentálne navodenie emócií je však možné i pomocou obrázkov, ktoré sú statickými stimulmi v porovnaní s hudbou a filmovým úryvkom. Využívajú sa na tieto účely najmä fotografie, ale prezentovať sa môžu aj maľby a iné umelecké diela.

V psychologických výskumoch emócií sa napríklad zistilo, že pri prežívaní negatívnych emócií je osoba menej kreatívna a uprednostňuje spôsoby správania sa, ktorých účinnosť bola už overená časom. Dôvodom je skutočnosť, že negatívne emócie sú z evolučného hľadiska signálom nebezpečenstva, a preto je cieľom osoby rýchla reakcia a nie experimentovanie. Na druhej strane negatívne emócie vedú k dôkladnému spracovaniu dostupných informácií. Oproti tomu pri prežívaní pozitívnych emócií je osoba náchylnejšia na povrchné spracovanie dát, znižuje sa kritickosť pri ich analýze. Súčasne sú však stimulované kreatívne postupy pri myslení a riešení problémov a schopnosť zaradiť informácie do širšieho kontextu. Zistilo sa tiež, že negatívne emócie zužujú rozsah pozornosti, kým pozitívne emócie ho rozširujú. Za zaujímavé považujeme i zistenie, že podnety, ktorým venujeme malú pozornosť sú v neskoršom posudzovaní hodnotené negatívne. V súvislosti s pamäťovými procesmi bolo preukázané, že emocionálne nabité obsahy sa zapamätávajú ľahšie, hoci negatívne emócie zhoršujú úspešnosť pri memorovaní informácií.

Poznatky o emocionálnom prežívaní a jeho charakteristikách a zákonitostiach vyplývajúcich z psychologických výskumov sa následne môžu využiť v rozmanitých sférach spoločenských ako aj technických vied, nájdú tiež svoje uplatnenie aj v masmediálnej a marketingovej komunikácii.

Katarína Ihringová
Empatia v perspektívach súčasných výskumov

Empatická reakcia na umelecké dielo sa stala oblasťou najnovších experimentálnych výskumov posledných desaťročí. V nadväznosti aj na teóriu zrkadlových neurónov a na výskumy v oblasti poznávania ľudského mozgu sa v 90. rokoch 20. storočia rodí nová vedná disciplína - neuroestetika. Ide o čiastkovú disciplínu empirickej estetiky, ktorá prostredníctvom vedeckých bádání v oblasti ľudského mozgu sa snaží zdôvodniť podstatu kontemplácie umeleckého diela. Neuroestetika sa pri zdôvodnení existencie estetických zážitkov opiera o neurovedu a technologické možnosti, ktoré má k dispozícii, a s ktorými pracuje. Teda o moderné zobrazovacie metódy využívané súčasnou medicínou: fMRI, EEGT a PET. Priekopníkmi v tejto oblasti boli v prvom rade neurovedci, ktorí sa o oblasť umenia začali zaujímať v procese svojich výskumov. Bol to profesor Semir Zeki, ktorý v roku 1999 napísal kľúčovú knihu neuroestetiky s názvom *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*¹ a profesor Vilayanur S. Ramachandran so štúdiou *The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience*.² Keď Semir Zeki a jeho spolupracovník Tomohiro Ishizu prišli s tézou, že je možné lokalizovať centrum krásy, pretože krása je vizualizovateľná a že poznanie fungovania ľudského mozgu nám pomôže lepšie pochopiť umenie, estetickú skúsenosť, ba dokonca aj krásu, pochopiteľne vzbudili ich výroky veľký záujem o rozvíjajúcu sa neuroestetiku. „Čo je krása?“ – jedna z najzásadnejších otázok estetickej teórie – im poskytla priestor pre neurovedné experimentovanie s ľudským mozgom, ale rovnako tak aj sémantický priestor pre nové definície krásy. Podľa Zekiho najväčším úspechom neurovedných experimentov bolo zistenie, že „skúsenosť krásy koreluje s aktivitou v oblasti emocionálneho mozgu, ktorá sa nachádza v mediálnej časti čelného laloku, nad orbitom oka, ktorá je známa ako mediálna orbitofrontálna kôra alebo mOFC.“³ Táto časť ľudského mozgu sa aktivuje pri každej skúsenosti človeka s krásou a je nezávislá od

¹ Zeki, S. 1999. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.

² Ramachandran, V. – Hirstein, W. 1999. *The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience*. In. *Journal of Consciousness Studies*, 1999, roč. 6, č. 7, s. 15 - 51. Dostupné online: <http://www.imprint.co.uk/rama/art.pdf>. cit. [10.12.2021].

³ Zeki, S. 2013. *The Neurobiology of Beauty*. In. *Observe science in society*, 2/2013. Dostupné online: <http://www.observe.it/the-neurobiology-of-beauty/?lang=it> cit. [6.11.2021].

kultúrneho prostredia či úrovne vzdelania. Zároveň platí, že čím je vnímanie krásy a estetická skúsenosť s ňou spojená intenzívnejšia, aktívnejšie reagujú aj samotné nervové koreláty. Vysvetlenie mozgovej aktivity je podľa výskumov jednoduché: mOFC je miestom intenzívnej dopamínovej aktivity, teda chemického prvku dopamínu (hormónu šťastia), ktorý sa aktivuje práve krásou. Dopamín sa okrem iných úloh, ktoré v mozgu má, podieľa najmä na spracovaní kognitívnych funkcií mozgu. Uvoľňuje sa pri prežívaní príjemných aktivít a krása je považovaná za jednu z nich. Neuroestetici tak položili neurobiologické základy korelátov krásy a estetickej skúsenosti. Omnoho zarážajúcejšie bolo zistenie, že rovnaká oblasť mozgu je aktivovaná pre vizuálnu, sluchovú, ba dokonca aj matematickú krásu. To znamená, že podľa zistení neuroestetikov, skutočne existuje akási abstraktná koncepcia krásy, ktorá je univerzálna, objektívna a ktorá má vďaka dopamínu dokonca biologickú podstatu. Z neuroestetických experimentov vyšiel záver, že estetický zážitok z umeleckého diela je aktivovaný v zmyslovo-motorickej oblasti ľudského mozgu, v ktorej sú lokalizované aj ďalšie emocionálne centrá. Krása má teda biologickú podstatu. Na týchto základných výskumoch v otázke krásy následne budovali svoje vedecké zdôvodnenia aj iné emocionálne reakcie. Jednou z nich bola aj empatia. Už v roku 2005 sa záujem o experimentálnu vedu v oblasti spoznávania reakcií mozgu pri vnímaní umeleckého diela medzinárodne rozrástol. Neurovedci a neuroestetici pracovali na veľkom množstve experimentálnych bádání, ktoré im mali pomôcť zodpovedať otázky o fungovaní ľudského mozgu, ale aj otázky týkajúce sa spoznávania umeleckých diel prostredníctvom neurónových korelátov. Vyšlo niekoľko zásadných publikácií k tejto téme:

LIVINGSTON, P. 2007. *Art and Intention: A Philosophical Study*. New York: Oxford University Press.

ONIAN, J. 2008. *Neuroarthistory: from Aristoteles and Pliny to Baxandall and Zeki*. Yale University Press.

SOLSO, R. L. 2000. The Cognitive neuroscience of Art: a preliminary fMRI observation. In: *Journal of Consciousness Studies*, 7/8-9. s. 75-86.

KANDELA, E. 2012. *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind and Brain from Vienna 1900 to Present*. New York: Random House.

GOLDSTEIN, T.R. – WINNER, E. 2012. Enhancing Empathy and Theory of Mind. In: *Journal of Cognition and development*, 13/1. s. 19-37.

SHIMAMURA, A. 2013. *Experiencing Art. In the brain of the beholder*. Oxford: Oxford University Press.

CHATTERJEE, A. 2013. *The Aesthetic Brain: How we Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*. New York: Oxford University Press.

Okrem spomenutých výsledkov kľúčových výskumov boli vybudované rôzne centrá pre výskum neuroestetiky po celom svete. Napríklad:

Institute of Cognitive Neuroscience University College London

Goldsmith – University of London: Psychology of the Arts, Neuroaesthetics & Creativity

University of Florida Center for Arts in Medicine

Lesley University Institute for Arts & Health

Max Planck Institute for Human Cognitive and Brain Sciences

Penn Center for Neuroaesthetics (University of Pennsylvania)

Paul Bloodgood Center for the Study of Neuroaesthetics

Center for empathy and visual arts in Minneapolis

Majerník, Cyprián. *Utečenci*,
1943 (41x63cm, gvaš), SNG – voľné dielo, K 7148



V rokoch 2015-2017 profesor Ladislav Kesner zo Seminára dejín umenia, Masarykovej univerzity v Brne spolu s ďalšími pracoviskami ako boli Lekárska fakulta Masarykovej univerzity a Psychiatrickým centrom v Bohniciach pripravili spoločný projekt s názvom „*Afektívna odpoveď na vizuálne umenie: prepojenie umenovedného a neurovedného pohľadu*“. Hlavným cieľom spoločného projektu neurovedcov, psychológov a historikov umenia bolo komplexné skúmanie afektívnej a neurobiologickej reakcie na figuratívne umelecké dielo. Došlo tak v rámci nášho geopolitického priestoru k prvého komplexnému výskumu, v ktorom sa spojili výskumy mozgu, mysle a umenovedy.

Adrián Kobetič

Krajné stavy emócií z perspektívy ikonografie. K niektorým
námetom v maliarstve Generácie 1909 v rokoch 1930 – 1945

Úvod

Osobnosti zaradené historikmi umenia do časového kontextu prezývaného *Generácia 1909* vstupujú na výtvarnú scénu poväčšine v druhej polovici 30. rokov 20. storočia.⁴ Záver obdobia existencie prvej Československej republiky bol spätý so stúpajúcim spoločenským napätím, vrcholiacim napokon v udalostiach 2. svetovej vojny. Tá poznačila tvorbu dospelievajúcej generácie natoľko, že i napriek nejednotnej povahe diela z hľadiska formálnych inšpirácií, je obsah diel veľkej časti autoriek a autorov tejto generácie príbuzný. Zjednocujúcimi prvkami sú námety, viažuce sa na život v dotyku so sociálnou krízou a vojenským konfliktom, zasahujúcim svojim rozsahom veľkú časť populácie na každodennej báze. Nie sú to len hrozivé scény násilia otvorených bojísk, ale aj obrazy následkov ničivého potenciálu vojny, doliehajúcej na život jednotlivcov a rozličných skupín obyvateľstva.⁵

Tematický profil Generácie 1909 z obdobia medzi rokmi 1935 – 1945 tvorí spektrum námetov, z ktorých väčšinu možno označiť prívlastkom: „krajne emotívne“. Vplyvom dramatických udalostí v spoločnosti, zasahujúcich umelcov a umelkyne v rôznych intenzitách došlo k psychologizácii umeleckej tvorby, čo sa

⁴ Kontextom preto, lebo nejde o ucelenú umeleckú skupinu ani hnutie, ale o niekoľko výrazných osobností slovenského umenia, narodených v období okolo roku 1909. Do súborného pojmu „Generácia 1909“ boli jednotlivé osobnosti umelo organizované až od polovice 50. rokov 20. storočia, v spisbe historikov a historičiek umenia. Tvorbou tejto generácie sa v počiatkoch zaoberali najmä Ľudmila Peterajová, Karol Vaculík, Marián Városov, Iva Mojžišová, Luba Belohradská, ktorých texty a výstavné projekty položili základ jej skúmania. Viac pozri v spoločnej bibliografii. K téme všeobecnejšie napr. pozri: Abelovský, J. – Bajcurová, K., 1997. *Výtvarná moderna Slovenska: maliarstvo a sochárstvo 1890-1949*. Bratislava: Vydavateľstvo Peter Popelka, Slovart. s. 265 – 301, 460 – 549.; Bajcurová, K. – Hrabušický, A. 2000. Slovenská moderna pod tlakom dvoch totalít 1939 – 1960. In. Rusinová, Z. (ed.). *20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: Slovenská národná galéria. s. 27 – 30.; Kubíková, K. Cesty a osudy maliarstva v rokoch 1938 – 1965. In. Rusinová, Z. (ed.). *20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: Slovenská národná galéria. s. 74 – 76.

⁵ Na formálnej a obsahovej tendencii tvorby Generácie 1909 malo vplyv ucelené zoskupenie výtvarníkov, literátov a vedcov nazvaných Avantgarda 38. Spoločenský a intelektuálny rozmer tejto skupiny sa odzrkadlil v dielach viacerých autorov a autoriek, a preto je potrebné na toto zoskupenie upozorniť. Bližšie pozri: Ihringová, K. 2010. Avantgarda 38 - prvé predpoklady vedeckej práce na Slovensku. In: *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2009*. Turčianske Teplice: Vydavateľstvo Benem, Miriam Uličná, Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave. s. 24-28.

odrážalo v jej formálnych i obsahových tendenciách. Preto sa zdá byť nevyhnutné skúmať umenie tejto generácie z pohľadu emócií a empatie. Dôkazom smerovania výskumov k tomuto typu charakteristiky už v minulosti je fakt, že bola predmetná generácia umelkýň a umelcov pre svoju protivojnovú tvorbu tiež nazvaná aj „svedomím doby“.⁶ Umenie Generácie 1909 sa stalo zrkadlom, resp. „obrazom“ toho čo so sebou vojenský konflikt prinášal vo všetkých jeho formách. Prostredníctvom jej „obrazov vojny“ môžeme dnes lepšie skúmať dopad spoločenskej situácie na jej príslušníčky a príslušníkov, zároveň nám však môže ďalší výskum priblížiť to, ako vplýva umenie Generácie 1909 na diváka, resp. akými technikami sa s ním snaží komunikovať. Domnievam sa však, že je to možné iba v tom prípade, ak dokážeme rovinám jednotlivých námetov porozumieť hlbšie. Pokúsme sa teda zamerať na iné ako estetické a formálne aspekty týchto diel. Môžeme sa totiž domnievať, že námet má dôležitý podiel na tom, ako a aké emócie dielo v divákovi vzbudzuje.⁷ Predkladaný text nemá ambíciu byť hĺbkovou psycho-sociálnou analýzou skúmajúcou jednotlivé roviny námetov. Snaží sa byť katalógom námetov, alebo skôr ich okruhov, ktoré sú v tvorbe predstaviteľov a predstaviteľiek Generácie 1909 pomerne frekventované, pričom ich možno považovať nejakou časťou svojej podstaty za „krajne emotívne“.

⁶ „Svedomím doby“ ju nazvali Karol Vaculík a Ľudmila Peterajová v prvej ucelenejšej výstave Generácie 1909 v roku 1964 v Slovenskej národnej galérii v Bratislave. Uvádzame všetky zahrnuté osobnosti z katalógu: Jakub Bauernfreund, Štefan Bednár, Ladislav Čemický, František Draškovič, Vladimír Droppa, Jozef Fedora, František Gibala, Bedrich Hoffstädter, Rudolf Hornák, Júlia Horová-Kováčiková, Ján Hučko, Jozef Chovan, Jozef Ilečko, Ľudovít Ilečko, Jozef Kostka, František Kudláč, Eugen Lehotský, Július Lörincz, Cyprián Majerník, Peter Matejka, Dezider Milly, Lea Mrázová, Ján Mudroch, Július Nemčík, Andrej Nemeš, Eugen Nevan, Andrej Peter, František Petrašovič, Ladislav Pollák, Rudolf Pribiš, Dagmar Rosůlková-Kubíková, František Studený, Július Szabó, Ester Šimerová-Martinčeková, Valér Vavro, Mária Želibská-Vančíková, Ján Želibský. Peterajová, Ľ. – Vaculík, K. 1964. *Generácia 1909: svedomie doby*. Bratislava: Slovenská národná galéria.

⁷ To však neznamená, že formálna rovina diel nie je podstatná, alebo že je druhoradá. V obrazoch Generácie 1909 zohrávajú estetické parametre dôležitú úlohu, avšak v našom ikonografickom prístupe teraz nebudú v centre záujmu.

Vyhnanstvo a útek

Na územiach, ktoré zasahuje vojenský konflikt nenachádzajú často civilisti iné východisko prežitia ako je útek zo svojich domovov. Preto aby sa zachránili pred násilím či smrťou sú nútení stať sa vyhnancami a rozlúčiť sa so všetkým, čo nemôžu zobrať so sebou. S opustením domova strácajú pocit bezpečia, nielen pred útočníkmi, ale aj pred prírodnými podmienkami. Zlé počasie a kruté zimy, spojené s nedostatkom jedla a pitnej vody znamenajú často bolestivú a krutú smrť. Nedobrovoľná migrácia patrila a dodnes patrí k najčastejším následkom vojny, ktoré majú na skupiny obyvateľstva ďalekosiahle dopady. Utečencov sprevádza existenčná kríza, založená na nestabilite, plynúcej z otáznej budúcnosti a nenapĺňaní základných životných potrieb. Putovanie, či pochod sa v kontexte svetových vojen spájali aj s iným pohybom populácie, nazývaným pochod smrti. Ten bol súčasťou systematického vyvražďovania, ktorému predchádzali masové presuny obyvateľstva, na miesta popráv. Boli to pracovné a koncentračné tábory, do ktorých vojaci násilne odvádzali veľké skupiny obyvateľstva, nečakane deportované zo svojich príbytkov. Tieto scény patrili k najčastejšie zobrazovaným námetom už z obdobia 1. svetovej vojny. V zástupoch na nich putovali zbedačení ľudia, nevediac kam, sprevádzaní strachom o seba a svojich blízkych. V dlhých, nekončiacich radoch boli starci, ženy a deti, čo odrážalo fakt, že pred pochodmi smrti, či útekem pred vojnou nebola uchránená žiadna časť obyvateľstva. Obrazy zachytávali scény vyčerpaných ľudí, sediacich na okrajoch ciest. Tí akoby naberali silu na ďalší pochod, ktorého koniec bol však pre väčšinu putujúcich v nedohľadne. Námet úteku je najvýraznejšie zastúpený v tvorbe Cypriána Majerníka.⁸ V diele *Bez domova* (1942, ORG) zobrazil skupinu ľudí odpočívajúcich na brehu rieky. Časť z nich sedí a oddychuje, zatiaľ čo druhá

⁸ Cyprián Majerník (1909 – 1945) bol vedúcou osobnosťou pražskej vetvy Generácie 1909 a jednou z najvýraznejších jej osobností. Študoval na AVU a zohral výraznú úlohu pri prepájaní pražskej a bratislavskej vetvy generácie. Trpel ťažkým ochorením na základe čoho sa pravdepodobne rozhodol predčasne skokom z okna svojho bytu ukončiť život. Kiss-Széman, Z. 2009. *Cyprián Majerník*. Bratislava: Galéria mesta Bratislavy.

Majerník, Cyprián. *Milosrdný samaritán,*
1940 (65x54cm, olej na plátne), SNG, O 2478



časť si naberá z rieky vodu. Dva obrazy s názvom *Utečenci* (1943, SNG) predstavujú dva typy takéhoto námetu. Prvý, dynamickejší, zachytáva kráčajúcu skupinu ľudí, sprevádzaných koňom, či ťažným dobytkom. Druhý typ je statickejší, zobrazuje skupinu ľudí, matiek, detí a mužov zložených na kopách kameňov uprostred ničoho, v pozadí s náznakovo sa zjavujúcou otvorenou krajinou. Jednotlivé osoby s balíkmi vecí ležia a sedia zvalené, akoby len teraz odpadli vyčerpaním. Často sú to výpravnejšie scény početného zástupu, putujúceho na vozoch s konským záprahom, ako napríklad v diele *Vysťahovalci* (1943, SNG) alebo *Utečenci* (1944, SNG). Inokedy zobrazoval námet úteku zasa na vode, kde je ako napríklad na obraze *Utečenci* (1942, SNG) zobrazená skupinka ľudí pádlujúca na vode na malom člnu. Všetky obrazy sú maľované v zemitých farbách, ešte násobiacich ťaživosť celého námetu. Opakovane s námetom pracuje aj Július Nemčík.⁹ Jeho obraz *Bez prístrešia* (1943, SNG) zachytáva skupinu ľudí, najmä žien a detí kráčajúcich so sklonenými hlavami, vedúc si svoj dobytok z dediny, pohlcovanej plameňmi. V rohu obrazu sa odohráva scéna, v ktorej sa tri ženy skláňajú nad malým dieťaťom, čo jeho expresivitu ešte posilňuje. Detailnejší pohľad do utekajúceho zástupu žien a detí zachytáva autor v diele *Utečenci* (1941, SNG). V pozadí, za plačúcimi ženami s deťmi nesenými v šatkách na chrbte sa na horizonte rozlieva červená farba plameňov a biely dym. Azda najpriamejším obrazom pochodu smrti je Nemčíkov obraz *Oswienczim* (1944, VSG) zachytávajúci zástup putujúci do továrne smrti Auschwitz I, červenej fabriky s komínom, z ktorej vychádza biely dym v podobe lebiek, odkazujúcich na smrť čakajúcu v továrni na zástup. Do témy čiastočne patrí aj obraz *Návrat* (1945, VSG), ktorý je vlastne opakom úteku. Zronená matka s dieťaťom ako vyziabnuté telá bez duše v ňom kráčajú po pustom poli, predstavujúcim tieseň, pociťovanú utečencami po návrate do zničených domovov. Spomeňme ešte niekoľko diel, rozvíjajúcich tému úteku a vyhnanstva. Obraz *Utečenci* (1941, SNG) od

⁹ Július Nemčík (1909 – 1986) počas vojny študoval a pôsobil striedavo v Prahe a Prešove, po vojne sa natrvalo usadil na Slovensku kde sa zapojil do spolkového činnosti. Prejavom bol blízky Majerníkovi, ktorý mu bol v mnohom vzorom. Štrauss, T. 1961. *Július Nemčík*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení.

Bedricha Hoffstädtera zobrazuje šesťčlennú putujúcu rodinu s malými deťmi, zachytenú v pohľade spredu, v pozadí s ďalšou skupinou súpútnikov.¹⁰ František Kudláč zasa mimoriadne expresívne zachytáva moment *Vyháňania* (1945, SNG), kedy osoba v červenom šate výrazným gestom vztýčenej ľavej ruky vyháňa dve menšie osoby, ktoré akoby sa snažili ho odprosiť za zľutovanie sa pred týmto úkonom.¹¹ Posledným dielom, ktoré spomenieme v tejto téme je tiahly horizontálny obraz s ťaživou atmosférou pochodu smrti, s názvom *Transport* (1943, SNG) od autora židovského pôvodu Eugena Nevana. Ten je jedným z najsilnejších príkladov stvárnenia námetu, čo mohlo súvisieť s tým, že sa sám Nevan (pôvodným menom Neufeld) niekoľkokrát tesne vyhol odvlečeniu do koncentračného tábora.¹²

Násilie a poprava

Medzi námetmi frekventovanými v tvorbe Generácie 1909 objavujeme aj také, ktoré zobrazujú tie najhrozivejšie okamihy vojny vo svojej bezprostrednej, mimoriadne krutej podobe. Motívy násilia páchaného na jedincovi, alebo skupine sa objavujú ako strašné zjavenia naplnené dusivou atmosférou okamihu tesne pred aktom násilia či smrťou.

Motív popravy skupiny ľudí zastrelením sa objavuje u viacerých autorov. Ide o drastický moment, kedy popravovaní stoja tvárou v tvár katovi, stláčajúcemu bez milosti kohútik pušky. Chladná povaha

¹⁰ Bedrich Hoffstädter (1910 – 1954) študoval najprv na Ukrajinskej akadémii, neskôr na AVU v Prahe. Zúčastnil sa májového Povstania pražského ľudu. Po vojne sa prihlásil za člena Skupiny 29. augusta. Peterajová, L. 1977. *Bedrich Hoffstädter*. Bratislava: Pallas.

¹¹ František Kudláč (1909 – 1990) študoval na pražskej UMPRUM, no neskôr bol umiestnený ako učiteľ vo viacerých mestách na Slovensku. Opakovane bol počas vojny obžalovaný za protištátnu činnosť, za čo mu bol skonfiškovaný majetok a následne bol zatknutý. Kvôli nedostatku dôkazov ho však prepustili. Po vojne sa stal členom Skupiny 29. augusta. Bachratý, B. 1976. *František Kudláč*. Bratislava: Pallas.

¹² Eugen Nevan (1914 – 1967) študoval v Prahe najprv medicínu, neskôr ju však zanechal kvôli štúdiu na AVU. Zúčastnil sa pobytu v Paríži. Keďže bola jeho matky Židovka, počas vojny sa musel ukrývať a viackrát sa tesno vyhol zatknutiu. Vzdal ja židovstva a pôvodné meno Neufeld si nechal zmeniť na Nevan, čo bol pseudonym, pod ktorým predtým vystavoval. Po vojne sa stal členom Skupiny 29. augusta. Trojanová, E. 1980. *Eugen Nevan*. Bratislava: Tatran.

celej scény vyvoláva svojou priamosťou úzkosť a napätie až natoľko, že sa diváka obrazu stával akoby svedkom samotnej udalosti. Ján Želibský zobrazuje v diele *Poprava* (1943, SNG) päť mužov v uniforme mieriacich puškami na päť polonahých mužov s rukami zviazanými za chrbtom. Ďalší muž v uniforme stojí bokom so zdvihnutou pažou, akoby sa práve chystal vydať rozkaz na výstrel. V popredí celej scény je priestor oddelený plotom, spoza ktorého udalosť sleduje skupina mužov a plačúcich žien.¹³ Podobné riešenie námetu využíva aj Bedrich Hoffstädter v dielach *Poprava* (1947, SNG) a *Poprava partizánov* (1947, SNG). Boli síce vytvorené krátko po vojne, kvôli ich nadväznosti na námet ich sem však pripájame. Nesmierne doliehajúcim je moment ubližovania dieťaťu, ktorý patrí k najradikálnejším vyjadreniam bezcitnosti konania násilia vo vojne. V takýchto scénach bývajú zobrazované matky, brániace svoje deti pred ubližovaním, čo robí námet ešte väčšmi sugestívnym. S témou pracuje Ján Želibský v diele *Vraždenie* (1941, SNG) a *Obsadená dedina* (1943, SNG), pričom v obrazoch možno hľadať paralelu s biblickým vraždením neviniatok Herodesom. Prejavom násilia v obrazoch je nepochybne aj jeho následok, teda zranenie. Obraz zraneného, či už na bojisku alebo na lôžku sa opakuje pomerne často. Napríklad *Ranený* (okolo 1940, NG) od Františka Studeného zachytáva krvácajúceho muža priamo na bojisku, kde ho ratuje postava ženy. *Ranený* (1943, PGU) Ladislava Čemického zasa zobrazuje oviazaného muža ležiaceho na lôžku.¹⁴

¹³ Ján Želibský (1907 – 1997) štúdium začal súkromnými hodinami u Gustáva Mallého, neskôr ním pokračoval na UPRUM a AVU. Zúčastnil sa pobytu v Paríži a angažoval sa v podpore demokracie vo vojnovom Španielsku. Po vojne sa stal členom Skupiny 29. augusta a nastúpil na miesto profesora na pražskej AVU. Vaculík, K. 1950. *Želibský*. Bratislava: Nakl. Tvar.

¹⁴ Ladislav Čemický (1909 – 2000) študoval najprv ekonómiu, no neskôr nastúpil na akadémiu umení v Budapešti. Zúčastnil sa pobytu v Paríži a iných umeleckých centrách Európy. Po štúdiu sa vrátil na Slovensko kde sa zúčastnil pobytu v umeleckej kolónii Janka Alexyho, stal sa členom Združenia slovenských umelcov a neskôr aj Spolku slovenských výtvarných umelcov. Aktívne sa zapojil do Slovenského národného povstania a po vojne sa stal členom Skupiny 29. augusta. Neskôr pôsobil ako pedagóg na VŠVU v Bratislave. Bakoš, O. 1982. *Ladislav Čemický*. Bratislava: Tatran.

Prostriedky hromadného ničenia patrili k najhorším výdobytkom svetových vojen, pretože mohli s vysokou účinnosťou a nižším podielom potrebného úsilia spôsobovať veľké škody na životoch. Jedným z takých typov útoku bolo bombardovanie, stvárnené Júliusom Nemčíkom v obraze *Oheň* (1944, SNG). V tomto pôsobivom diele sú plamene pohlcujúce mesto stvárnené v podobe ohnivých cválajúcich koní. Iným typom útoku zbraňami hromadného ničenia bolo využitie bojových plynov. Tento spôsob sa stal natoľko desivým a obávaným, že ho možno nájsť početne zastúpený v dielach Generácie 1909. Jedným z takých príkladov je obraz *Vražedné povetrie* (1933, SNG) od Eugena Lehotského.¹⁵ Ten na ňom zachytil dve ženy, dusiace sa bielym plynom, šíriacim sa povetrím. Povedľa nich leží nehybne na zemi dieťaťko odeté v bielej košielke. V pozadí sú budovy a továrenské komíny, na ktoré lietadlá zhadzujú nálože. Z dymu ako príznaky vystupujú postavy útočníkov v plynových maskách. Niekedy nie je bombardovanie zobrazené priamo, ale vo forme ukrývania sa pred jeho ničivou silou v podzemných krytoch. František Kudláč na obraze *Pred náletom* (okolo 1940, SNG) zachytáva ženu a muža, dívajúceho sa na oblohu, akoby sa mal čo chvíľa spustiť sprška náloží. Július Lőrinc v podobnom okamihu zachytáva vyčkávajúcu matku s dieťaťom v diele *V protileteckom kryte* (1944, SNG).¹⁶

Obraz smrti

Smrť sprevádzala vojnové dianie takmer na každom kroku. Vplyvom bombardovania, hromadných popráv či vojenských stretov zomierali tisícky ľudí, čoho dôsledkom bolo, že sa do tesného osobného

¹⁵ Eugen Lehotský (1909 – 1970) študoval na UMRUM a následne na AVU v Prahe. Neskôr pôsobil ako učiteľ na viacerých školách na Slovensku. Okrem maľby sa venoval aj sochárstvu. Zámocká, H. 1976. *Eugen Lehotský*. Bratislava: Pallas.

¹⁶ Július Lőrinc (1910 – 1980) študoval najprv súkromné hodiny v Komárne a v Bratislave u Gustáva Mallého, a následne na akadémii v Budapešti. Po škole sa vrátil na Slovensko, odkiaľ vďaka výstavným aktivitám mohol vycestovať na pobyt do Paríža a ďalších umeleckých centier. Vstúpil do KSČ, pracoval ako novinár, súčasťou čoho boli aj jeho aktivity na pomoc republikánom v španielskej občianskej vojne. Počas vojny pôsobil v Budapešti, kontrolovaný štátnymi orgánmi. Po vojne sa vrátil na Slovensko kde vstúpil do politiky. Horváthová, A. 1988. *Július Lőrincz. Gyula Lőrincz*. Bratislava: Slovenská národná galéria, Tatran.

Čemický, Ladislav. *Zúfalosť*,
1930-40 (56,7x66cm, olej na plátne), SNG, O 6353



kontaktn s náhlom smrťou spôsobenou násilím dostával takmer každý. Do umenia vstupovala smrť v rôznych verziách, avšak iba u niektorých autorov vo svojej priamej podobe. V niekoľkých dielach sa stretávame so zobrazením mŕtvych tiel neraz bezprizorne pohodených na holej zemi, inokedy v obklopení preživších s tvárou v dlaniach. Ide o hrôzostrašné pohľady, patriace žiaľ k realite vojnového konfliktu. Mnohé z obrazov predstavujú osobné zážitky autorov, ktorých takéto situácie taktiež neminuli. Širšie zastúpený je motív smrti najmä u dvoch autorov. Prvým je Ján Mudroch, u ktorého sa v obrazoch *Katastrofa* (1937-38, ORG), *Zabitý* (1939, SNG), *Tragédia* (1939, LGPMB) a *Prvé obeť* (1942, SNG) objavuje podobná figúra, ležiaca na boku s prekríženými nohami a nahor vystretými rukami tak, že sa na ňu dívame od chrbta a teda jej nevidno do tváre. Takáto kompozícia vznikla zo starších štúdií figúry, vznikajúcich v roku 1937. V prípade tretieho zo spomínaných obrazov nad mŕtvolou v oranžovej sukni plače malé dieťa a teda sa núka myšlienka, že ide o zabitie jeho matky. Zaujímavé je, že pri každom z obrazov obsahujúcich kompozične podobne riešenú figúru použil Mudroch odlišnú farebnosť. Od červeno-šedých, cez svetlé modro-žlté, až po typické zemité farby. Pôvodný námet mal vzniknúť ako reakcia na občiansku vojnu v Španielsku v rokoch 1936 – 1939, patriacu medzi najkrvavejšie konflikty 20. storočia. Obrátenú situáciu, kedy dve ženy sedia nad telom dieťaťa autor znázornil v diele *Nad dieťaťom* (1944, SNG), kde je medzi sediacimi na zemi položené malé bledé telíčko. Jedným z najznámejších Mudrochových diel je obraz *Zavraždený básnik* (1939, SNG), ktorého inšpiráciou bola fotografia zavraždeného robotníka počas odborového povstania v Mexiku, uverejnená k článku Andrého Bretona vo francúzskom časopise Minotaur v roku 1939. Malo ísť v tomto prípade o poctu zavraždenému španielskemu republikánskemu básnikovi Federicovi Garcíovi Lorcovi.¹⁷ Z tejto maľby vznikla aj ďalšia verzia z roku 1941, ktorá pracuje realistickejším jazykom a autor ju doplnil o dva kvety vo váze na stolíku v popredí scény.¹⁸

¹⁷ Kostrová, Z. 1974. *Ján Mudroch*. Bratislava: Pallas. s. 40.

¹⁸ Ján Mudroch (1909 – 1968) začínal v súkromných kurzoch Gustáva Mallého a ďalej pokračoval štúdiom na UPMRUM. Ešte pred vojnou

Druhým autorom, opakovane pracujúcim s motívom mŕtvych tiel je Ján Želibský. Ten vytvoril viacero obrazov smrti, spájajúcej sa najmä s aktom bombardovania. Prvý z takých je obraz *Po nálete* (1939, SNG), rozvíjaný neskôr v dielach *Po nálete I. – II.* (1944 – 1945, ORG, SNG). V maľbe z roku 1939 stojí skupinka žien nad telom ženy ležiacej na zemi uprostred medzi nimi. V strede nad telom stojí žena s dieťaťom v náručí, čo možno chápať ako vyjadrenie skutočnosti, že sa so smrťou stretávali bez výnimky všetci, vrátane detí. V pozadí je náznakovito zobrazená mestská architektúra, na rozdiel od ostatných obrazov s neurčitým prostredím. V neskoršej sérii s totožným názvom sa scéna pomerne redukuje. Ústredným v obrazoch je moment, kedy jedna osoba prikrýva mŕtve telo bielou plachtou, v prítomnosti jednej alebo dvoch ďalších, plačúcich osôb. Séria obrazov je maľovaná bledastými farbami, v tenkých vzájomne presvitajúcich vrstvách, hrubými ťahmi štetca, čím nadobúda obraz akúsi snovú, ale aj ťaživú podobu. Už spomínaný Eugen Nevan, ktorý býva nie vždy zaradený medzi predstaviteľov Generácie 1909 takisto rozvíjal tému smrti, konkrétne v diele *Ubitý* (1943, SNG), kde je v typicky „nevanovskom“ rukopise zobrazený muž ležiaci na boku, hlavou smerom k divákovi. Pri poslednom autorovi, ktorého v tejto časti spomenieme síce nejde o zobrazenia mŕtveho človeka, avšak smrť v ňom vystupuje vo svojej priamej a veľmi drastickej podobe. Na obrazoch Petra Matejku s názvom *Zátišie s mŕtvym vtákom* (1940, SNG) a *Zabitá holubica* (1941, SNG) vidíme telo mŕtveho vtáka, zobrazené samostatne na tmavom pozadí. Na prvom diele je pobité, s krvavým perím a akoby v smrteľnom kŕči. Na druhom obraze je vták zavesený za jednu nohu na povrázku a s oškľbaným perím. Obe diela odkazujú k tradičnému námetu holubice mieru, ktorá bola vojnou symbolicky popravená.¹⁹

sa vrátil na Slovensko, kde sa zapojil do spolkovkej činnosti. Vyučoval na Škole umeleckých remesiel a Slovenskej vysokej škole technickej. Odtiaľ i zo Spolku slovenských výtvarných umelcov bol neskôr vylúčený. Jeho účasť bola dôležitá pri organizácii Slovenskej národnej galérie a VŠVU. Kostrová, 1974.

¹⁹ Peter Matejka (1913 – 1972) študoval najprv na Ukrajinskej akadémii a následne na AVU v Prahe. Po škole sa vrátil na Slovensko, kde sa stal členom Spolku slovenských výtvarných umelcov a Umeleckej besedy v Prahe. Absolvoval viacero študijných pobyto. Neskôr vyučoval na VŠVU. Bol jedným zo zakladajúcich členov Skupiny 29. augusta. Bachratý, B. 1978. *Peter Matejka*. Bratislava: Pallas.

Bieda

Vojny majú okrem násilia na spoločnosť dopad ešte v mnohých iných smeroch každodenného života. Jedným z nich je aj stagnujúce hospodárstvo a produkcia, ktoré sa orientujú na zbrojný priemysel a výrobu materiálu pre potreby armád. Väčšie konflikty sa spájajú s hladom a nedostatkom základných životných potrieb, čomu nebolo inak ani v období medzi dvomi svetovými vojnami. Veľká hospodárska kríza zasiahla veľkú časť sveta vrátane vtedajšieho Československa. Vznikal dlhodobý nedostatok potravín a rástol počet nezamestnaných, vplyvom čoho sa vytvárali celé hladové doliny, z ktorých často ľudia odchádzali za prácou do zahraničia. Existenčné problémy prežívali aj mnohí umelci a umelkyne, často ešte viac ako iné odvetvia. Tému biedy a chudoby nájdeme v prácach viacerých z nich. Azda najvýraznejšie sa tejto téme venoval František Studený. Autor pochádzal zo skromných rodinných pomerov, s čím sa prostredníctvom svojich obrazov po celý život vyrovnával, i keď sa jeho spoločenský a finančný status výrazne zlepšil. Dielo *Nezamestnaný I.* (1940, NG) zobrazuje postavu muža, sediaceho za stolom, so sklonenou hlavou v baretke, s pohárom položeným na novinách na stole pred ním. Scéna by mohla byť pohľadom na muža, snažiaceho sa nájsť si márne prácu, kvôli čomu upadá do depresí a často sa utieka k alkoholu. To je príklad tzv. „začarovaného kruhu“, ktorý situáciu väčšmi komplikuje, najmä v slabších sociálnych vrstvách. Tento námet je ešte rozšírený v obraze *Bieda* (okolo 1940, NG). Sediaci muž sa objavuje v spoločnosti štvorice postáv v pozadí, pričom sa zdá byť jedna z nich žena a tri menšie pravdepodobne deti. Mohlo by ísť o rodinu muža, čakajúcu na riešenie zlej finančnej situácie, vytvárajúcej na hlavu rodiny ešte silnejší psychický tlak. Na rozdiel od prvého obrazu maľovaného v zemitých farbách, je druhý namaľovaný v kontrastnej kombinácii farieb (žltej a modrej farbe), čo je typické pre Studeného výtvarný prejav. V diele *Chudobní* (1944, SNG) zasa Studený zobrazuje pár, muža a ženu, stojacich pri stole, na ktorom je položená miska s tromi zemiakmi a nožom. Vyziabnuté,

skľúčené postavy hľadajú na miskú s tromi zemiakmi, ktoré mali predstavovať jedlo aké si môžu dovoliť. Samotné zemiaky vo forme jednoduchého zátišia odkazujúceho svojou skromnou, nepríťažlivou formou k chudobe nachádzame v obraze *Naše zemiačky* (1940, ORG). Maľbu *Študent z rodiny nezamestnaných* (1941, NG) môžeme do istej miery chápať ako formu vlastnej retrospektívy, keď sa v mladosti so zlým finančným zázemím hlásil na vysokú školu do Prahy. O tejto súvislosti môže svedčiť aj mimoriadna expresívnosť, s ktorou figúru Studený zobrazil.²⁰ Téma chudobných rodín sa stala pomerne častou ešte v čase Veľkej hospodárskej krízy. V tom období vzniká aj dielo *Bieda* (1933, SNG) Júliusa Lórinca, zachytávajúce matku s dieťaťom, držiaceho matkinu ruku a objímajúcu ju okolo bokov. Postoj matky napovedá o zlej rodinnej situácii, ešte podčiarknutej jej výrazom tváre plným žiaľu. *Rodina nezamestnaných* (1943, SNG) namaľovaná Ladislavom Čemickým je zasa pohľadom do domácnosti rodiny, kde za stolom sedí muž, podopierajúci si so zadumaným pohľadom hlavu. Zozadu ho objíma žena prináša mu na stôl tanier s kúsokmi jedla a dvomi krajcami chleba. V pozadí tretia osoba drží v rukách tanier a mieri k stolu. Najmä pohľad muža naznačuje obavy v súvislosti s tým, že možno už na ďalší deň nebudú mať čo jesť. Teda bytostnú neistotu, zažívanú každodenne veľkou časťou populácie. Prenasledovanie človeka chudobou vidíme aj v diele Petra Matejku *Chudobná* (1941, SNG). Ide o jednoduchý ale silný obraz ženy, zabalenej v bielej šatke a v tmavých šatách len mierne vystupujúcich z tmavého pozadia. Ponurý charakter maľby dosiahnutý tmavým splývavým pozadím a bielou farbou textílie zakrývajúcej ženu hlavu a ramená akoby uzatvárajúcej ju pred svetom azda najlepšie odzrkadľuje strach a bezútešnosť, ktoré prežíva.

²⁰ František Studený (1911 – 1980) študoval kreslenie na Českom vysokom učení technickom, údajne preto lebo nestihol prijímacie pohovory na AVU, na ktoré mal ísť až zo Slovenska na bicykli. Popri tom študoval zemepis na Karlovej univerzite. Po skončení školy sa vrátil na Slovensko, kde vyučuje na viacerých školách a zapája sa do spolkovéj činnosti. Zapojil sa do Slovenského národného povstanie. Kišová, K. 2011. *František Studený. 100. výročie narodenia 1911-1980*. Bratislava: Galéria mesta Bratislava.

Milly, Dezider. *Blúdiaca*,
1942 (90x0cm, olej na plátne), SNG, O 6655



Významným dielom, dotýkajúcim sa témy biedy je obraz Cypriána Majerníka s názvom *Milosrdný samaritán* (1940, SNG). V ňom bradatý muž v hnedom rúchu pomáha vstať na kosť vyziabnutému mužovi iba v bedrovom rúšku, zatiaľ čo v pozadí stojí oslík. Námet jednoznačne odkazuje k biblickému podobenstvu o milosrdnom samaritánovi. Podľa neho bol istý obchodník raz olúpený a zbitý, po čom ho lupiči nechali polomŕtveho ležať povedľa cesty. Najprv išiel okolo kňaz a následne aj Žid, pričom ho obaja zámerne obišli bez toho aby mu pomohli. Následne išiel okolo Samaritán a ten dobitému mužovi pomohol. Dielo nie je teda len príkladom zobrazovania biedy, ale aj aktu milosrdenstva, ktoré je práve v čase vojnového konfliktu natoľko potrebným.

Diametrálne odlišným námetom, ale zato veľmi početne zastúpeným, sú ryby. Zátisie s rybami možno zaradiť práve do témy chudoby, keďže bolo odkazom na ňu. Ryba bola nazývaná jedlom chudobných, keďže šlo o lacný pokrm, ktorý v prípade, že sa nasolil alebo zaúdil mal navyše pomerne dlhú trvanlivosť. I keď by sa zátisie mohlo zdať jednoduchým námetom, v skutočnosti so sebou nieslo hlboký sociálno-kritický obsah.

Najznámejším maliarom zátisí s rybami bol jednoznačne František Studený. Jeho diela s touto témou môžeme počítať na stovky, v rôznych kompozičných a farebných variantoch. Preto spomeňme iba niektoré. *Udenáče na stolíku* (1937, NG) patria k farebne menej výrazným a kompozične jednoduchým dielam, kde sú na kuse obrúsku položené dve údené ryby. Neskôr začali byť jeho zátisia koloristicky veľmi výrazné, ako je tomu napríklad v diele *Ryba s pohárom* (1940, SNG), či *Ryba na tanieri* (1941, NG). Často ich kombinoval aj s ďalšími predmetmi, nožíkom, pecňom chleba či ovocím, ako napríklad v diele *Zátisie s rybou* (1939 – 1940, ORG).

Okrem Studeného nájdeme ryby aj v diele *Zátisie s rybami* (1935, SNG) od Jána Želibského, či v rovnomennom obraze Ley Mrázovej *Zátisie s rybami* (1938, SNG) s jej typicky pestrým farebným riešením.²¹

²¹ Lea Mrázová (1906 – 1995) po štúdiách na Karlovej univerzite v Prahe a Univerzite Komenského v Bratislave navštevovala súkromné kurzy

Žena

Zobrazenie ženy patrí v dejinách umenia k najrozšírenejším námetom. Niekedy v obrazoch predstavuje objekt sexuálneho záujmu, inokedy zasa vzor kresťanských cností. Námet nechýbal ani v umení 20. storočia, pričom má svoje významné miesto aj v slovenskom modernom umení. Staršia generácia autorov sa zameriavala prevažne na vidiecku ženu, zobrazovanú v kroji ako samostatnú figúru, či vykonávajúcu niektorú z „typicky ženských prác“. Generácia 1909 námet od tejto povahy čiastočne oslobodila a konkrétne dvaja jej predstavitelia mu dali veľmi originálny výraz.

Peter Matejka v obraze *Dedinčanka* (1940, ORG) síce zobrazil vidiecku ženu, avšak nie s dôrazom na jej pôvod. Vmaľoval jej do tváre zádumčivý hlboký pohľad, vypovedajúci o jej vnútornom prežívaní. Miešajú sa v ňom pocity smútku, neistoty až priam apatie, prameniace z jej zložitej spoločenskej situácie, z ktorej pre ňu spravidla neexistuje východisko. Jedným z najznámejších Matejkových obrazov je dielo *Pred zrkadlom* (1942, SNG) zachytávajúcu ženu s jasne bledou pleťou na tmavom splývavom podklade, z ktorého figúra vystupuje ešte v preduchovnej podobe. Žena hľadá do zrkadla, pričom má odhalené prsia, čo možno chápať na jednej strane ako Matejkove skúmanie čírej zmyslovosti a krásy, na druhej strane ako snahu preukázať archaickosť námetu, stojaceho v protiklade s moderným mestským prostredím.²² Matejkove obrazy sú skúmaním ľudskej intimity, v ktorej sa zrkadlí hlboké prežívanie spoločenskej situácie, často prehliadajúcej potreby jedinca a ženy, uväznenej v názoroch vládnucej totality. Postupne sa Matejka dostával od preduchovnenosti k formálnemu skúmaniu čistej výtvarnosti, o čom svedčia napríklad obrazy *Čítajúca* (1943, SNG) a *Žena na balkóne* (1944, SNG).²³

Medzi najsilnejšie, ale aj najvrstevnatejšie diela s námetom ženy patria obrazy Dezidera Millyho.

Rudolfa Vejrycha v Prahe a Gustáva Mallého v Bratislave. Následne študovala na Ukrajinskej akadémii v Prahe a na Académie des Beaux Arts v Paríži. Bola novinárkou a redaktorkou Živeny, venovala sa prekladom z poľského a francúzskeho jazyka. Belohradská, L. 1961. *Dielo Ley Mrázovej*. Bratislava: Dielo.

²² Bajcurová – Hrabušický, 2000. s. 29.

²³ Bajcurová – Abelovský, 1997. s. 532 – 534.

Veľmi emotívne zobrazil ženskú figúru v diele *Obeť fašizmu* (1941, ORG), keď v prudkých, hrubých ťahoch štetca zachytil jej stavy zdesenia, čitateľné vo výraznej modelácii tváre. V dielach *Blúdiaca* (1942, SNG) a *Dve ženy* (1945, ORG) zobrazuje postavy lyrickým, metaforickým jazykom. „Leonardovsky“ komponovaná scéna je inotajom, konštruovaným v snovej povahe Millyho výtvarného jazyka. Ženy sú v jeho obrazoch nositeľky trápenia celého ľudstva sužovaného vojnou, možno ich interpretovať ako trpiace matky a manželky. Sú obrazom mieru a pokoja, protikladom násilia a agresie. Ich spojenie s prírodou je zároveň túžbou po návrate človeka k harmónii.²⁴

Záver

Uvedený text nepokrýva všetky námety, avšak snaží sa vybrať a priblížiť tie najrozšírenejšie, intenzívne pracujúce s emóciami a empatiou. Pri mnohých z nich sa ukazuje, že bude v budúcnosti potrebné ich podrobiť ďalšiemu výskumu, objasňujúcemu niektoré ich interpretačné roviny.²⁵

Znovu a znovu interpretovať „obrazy vojny“ sa však javí ešte o to naliehavejšie z dôvodu, že sú tieto dnes často opomínané, či dokonca opakovane spochybňované. Pohľad na odraz/obraz doby môže byť pre nás dnes vďaka empatii budovaním nového svedomia, prinajmenšom toho historického. Morálno-etický kontext námetov totiž pôsobí vďaka svojim obsahovým i formálnym stratégiám transhistoricky, teda aj napriek desiatky rokov trvajúcemu odstupu súčasného diváka.²⁶

²⁴ Dezider Milly (1906 – 1971) vyštudoval UMPRUM v Prahe, odkiaľ sa vracia po skončení štúdií na Slovensko. Istý čas pôsobil na východnom Slovensku, potom sa však presťahoval do Bratislavy, kde začal vyučovať na VŠVU. Tam sa stal v roku 1952 aj rektorom. Ilečková, S. 1977. *Dezider Milly*. Bratislava: Pallas.

²⁵ K najnovším príspevkom k téme, zaujímavým najmä z pohľadu niektorých metodologických otázok, patrí kurátorský projekt Alexandry Homolovej a Alexandry Kusej v Slovenskej národnej galérii s názvom Generácia 909,76. Výstava, pojem, interpretácia, z ktorej vznikol rovnomenný katalóg: Homolová, A. – Kusá, A. 2020. *Generácia 909,76. Výstava, pojem, interpretácia*. Bratislava: Slovenská národná galéria v Bratislave.

²⁶ Všetky uvedené diela je možné vyhľadať vo verejne dostupnej databáze <https://www.webumenia.sk/> vytvorenej platformou lab.SNG zriaďovanej Slovenskou národnou galériou.

Renáta Kišoňová
Pár poznámok o technológií
sledovania pohybu očí a jej význame v praxi

Zaujímá vás kam sa pozeráte, keď sa dívate na vizuálnu predlohu napríklad na obraz v galérií? Čo si pri pozeraní nevšímate a čomu naopak venujete pozornosť? Kedy žmurknete? Ako reagujete na rôzne vizuálne podnety?

Sledovanie pohybu očí (alebo aj eye tracking) má v súčasnosti obrovský význam pre množstvo oblastí nášho fungovania. Azda najčastejším využitím sú aplikácie na sledovanie miesta pohľadu, ktoré majú zastúpenie v marketingu, psychológii či tvorbe webdizajnu. Objavujú sa aj prístroje, ktoré využívajú eye tracking na ovládanie rôznych periférií (napríklad virtuálna periféria pri kurzore myši, alebo reálna periféria pri invalidnom vozíku). Využívanie technológií sledovania pohybu očí môže uľahčiť prácu v oblastiach, kde sa využívajú ruky a tieto systémy ich dokážu nahrádzať.

Bližšie o zraku, oku a jeho motorike

Na to, aby sa výskumníci a technici mohli pustiť do vývoja technológií, ktoré sledujú pohľad, jeho fixovanie a predpokladané smerovanie, musia poznať fyziológiu oka a jeho motoriku. Potrebujú vedieť, ako zrak funguje.

Zrak je jeden z našich kľúčových zmyslov (približne 80% informácií získavame pomocou zraku), umožňuje nám vnímať svetlo a jeho odrazy, farby. Tvary a vzdialenosti zrak rozlišuje najmä vďaka vnímaniu kontrastov. Na porozumenie fungovania technológie eye trackingu treba stručne predstaviť mechanizmus oka a zraku. Oko je párový orgán, zložený z očnej gule (lat. bulbus oculi) a prídavných orgánov (spojovka, vrchná a spodná mihalnica - viečko, okohybné svaly, slzná žľaza). Pre pohyb oka, a teda aj pre technológiu sledovania pohybu očí sú významné predovšetkým okohybné svaly. Je ich šesť, štyri priame a dva šikmé. Tvorí ich priečne pruhovaná svalovina a pohybujú očnou guľou tak, aby obraz dopadal na sietnicu v žltej škvrne (lat. macula lutea), teda v mieste na sietnici, kde je najväčšia hustota čapíkov a to znamená aj najostrejšie videnie. Pohyby očí sa uskutočňujú okolo troch hlavných osí rotácie, ktorými sú: horizontálna os, spojená s pohybom hore a dole, vertikálna os, spätá s pohybom oka

dovnútra a von a os predozadná, spojená so stočením oka dovnútra a von. Horizontálne svaly pohybujú okom okolo vertikálnej osy len v jednom smere a vertikálne svaly ním hýbu okolo všetkých troch osí.

Z dejín sledovania pohybu očí

Štúdie očných pohybov sa začali už v devätnástom storočí, spočiatku priamym pozorovaním. V roku 1879 pozoroval v Paríži Louis Émile Javal, že čítanie nepredstavuje iba jednoduché prechádzanie textu, ako sa domnieval, ale sériu krátkych zastávok, tzv. fixácií a medzi nimi rýchle pohyby, tzv. sakády. Už pri tomto jednoduchom pozorovaní sa formulovalo množstvo dôležitých otázok, ktoré zaujímali psychológov, pedagógov, didaktikov a neskôr aj webdizajnérov a tvorov reklám. Na ktorých slovách sa oko zastavuje? Na ako dlho sa oko zastaví? Kedy sa vracia naspäť ku slovám, ktoré už raz videlo? Prvý známy mechanický systém sledovania pohybu očí zostavil Edmund Burke Huey použitím kontaktných šošoviek, ktoré mali otvor pre zrenicu. K šošovke bol pripevnený hliníkový ukazovateľ, ktorý sa pohyboval v závislosti od toho, ako sa hýbalo oko. Študoval pohyby oka, pri ktorých sa vracia, teda regresie a ukázal, že niektoré slová vo vete neboli fixované. Postupne výskumy ukázali, že čím je text zložitejší alebo čitateľ menej zdatný, fixácie sú dlhšie a častejšie, sakády kratšie, a vyskytuje sa viac regresíí. Na uvedené skúmania nadviazal americký psychológ Guy Thomas Buswell, ktorý použil lúče svetla odrážajúce sa od oka a následne boli zaznamenané na fotografický film. Takto študoval čítanie a sledovanie vizuálnych podnetov²⁷. Zásadné poznatky vo výskume sledovania pohybu očí priniesli výskumy ruského psychológa Alfreda Lukyanovicha Yarbusa v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia. Yarbus ukázal, že úloha, ktorú skúmaný subjekt dostal, má vplyv na jeho očné pohyby a na vzťah medzi fixáciami a záujmom. „Záznamy očných pohybov ukazujú, že pozorovateľova pozornosť je väčšinou udržiavaná len určitými prvkami obrazu...očné pohyby odrážajú myšlienkové procesy, takže môžeme do určitej miery sledovať pozorovateľove myšlienky zo záznamov očných pohybov (mysel doprevádza preskúmavanie určitého objektu). Z týchto záznamov je jednoduché

určiť, ktoré prvky zaujali oko pozorovateľa (a následne i jeho myseľ), v akom poradí a ako často... Pozorovateľova pozornosť často nie je vykreslená pre prvky, ktoré dávajú dôležitú informáciu, ale je vykreslená pre prvky, o ktorých si pozorovateľ podľa svojho názoru myslí, že sú dôležité. Často sa pozorovateľ zameria na prvky, ktoré sú v daných okolnostiach neobvyklé, neznáme, neuchopiteľné a podobne.“²⁸ Keď sa posunieme do osemdesiatych rokov dvadsiateho storočia, Adam Marcel Just a Patricia A. Carpenter formulovali vplyvnú hypotézu, že medzi tým, čo je fixované a tým, čo je spracované, nie je žiadna výrazná časová odchýlka. Inými slovami, keď sa subjekt pozerá na slovo alebo na iný vizuálny objekt, myslí naň rovnako dlhý čas ako je zaznamenaný čas trvania fixácie. V súčasnosti výskumy naznačujú, že vizuálna pozornosť je vždy krátko (100 – 250ms) pred okom a akonáhle sa pozornosť presunie do novej pozície, oči ju nasledujú. Ešte to však neznamená, že možno vyvodíť proces rozpoznania priamo z fixácie na určitý objekt na vizuálnej scéne. Napríklad fixácia na tváre, ktoré pozoruje subjekt, môže indikovať rozpoznanie tváre, odpor, zaľúbenie, znechutenie a podobne. Preto sú technológie a systémy sledovania pohľadu spojené s inými metódami, napríklad s introspektívnymi slovnými protokolmi.

Súčasná technika a metódy

V súčasnosti sú najrozšírenejšie systémy na sledovanie pohybu očí založené najmä na videu. Videokamera sa zameriava na jedno alebo obe oči a zaznamenáva ich pohyby, kým sa pozorovaný subjekt pozerá na nejaký druh vizuálnych podnetov. Najmodernejšie systémy na sledovanie pohybu očí používajú na zistenie polohy centra zrenice kontrast, takže použijú infračervené a blízkoinfračervené neusmernené svetlo pre vytvorenie odlesku od rohovky. Vektor, ktorý vzniká medzi týmito dvoma prvkami môže byť po jednoduchej kalibrácii využitý na výpočet premietnutia pohľadu na sledovaný vizuálny podnet. Výskum pracuje s dvoma hlavnými technikami sledovania pohybu očí, teda eye-trackingom: svetlá zrenica a tmavá zrenica, pričom rozdiel je v umiestnení zdroja osvetlenia v závislosti

²⁷ Morris, B. – Sansosti, F. – Was, Ch. 2016. *Eye-Tracking Technology Applications in Educational Research*. Hershey: IGI Global.

²⁸ Yarbuss, A. L. 1967. *Eye Movements and Vision*. New York: Plenum. s. 190-191.

Studený, František. *Údenáče na stolíku,*
1937 (33,5x54 cm, olej na kartóne), NG, O 1945



od optiky. Ak je osvetlenie súosé s optickou cestou, tak oko reaguje ako odrážač žiarenia a keď sa svetlo odrazí od sietnice, vytvorí efekt svetlej zrenice, ktorý je podobný efektu červených očí na fotografiách. Ak je zdroj osvetlenia posunutý k optickej ceste, zrenica sa javí tmavá, keďže odraz žiarenia od sietnice je smerovaný preč od kamery. Sledovanie svetlej zrenice vytvára väčší kontrast medzi dúhovkou a zrenicou, nie je veľmi efektívne mimo interiérové prostredie. Pohyby očí predstavujú striedanie fixácií a sakád (zastavenie a rýchly pohyb do ďalšej pozície). Výsledná séria takýchto pohybov, fixácií a sakád sa nazýva pozorovacia dráha. Oko vníma najviac informáciu počas fixácie, teda keď je zastavené a hlavný objem informácii vstrebaáva oko v jednom až dvoch stupňoch pozorovacieho uhlu. Ostatné vstupné informácie z periférneho videnia širšieho okolia sú menej informatívne. Preto určenie fixácie počas pozorovacej dráhy naznačuje, aká miera informácii bola z vizuálneho podnetu spracovaná počas doby sledovania pohybov oka. Priemerne trvá doba fixácie okolo 200ms počas čítania jazykového textu a 350ms počas pozorovania scény. Sakadický pohyb z jedného bodu do ďalšieho trvá priemerne približne 200 ms. Prečo je pre výskum a následnú prax užitočné poznať pozorováciu dráhu subjektu? Pozorovacia dráha naznačuje, aký je kognitívny úmysel, záujem, celková charakteristika pozorovania. Pozorovacia dráha môže byť ovplyvnená niektorými biologickými faktormi ako je napríklad pohlavie. Veľa výskumov sa zameralo na štúdium mechanizmu dynamiky rotácie očí, najčastejší záujem je však odhad smeru pohľadu, teda kam sa bude skúmaný subjekt dívať, čo pritiahne jeho pozornosť a na ako dlho. Systém na sledovanie pohybu očí neposkytuje nikdy absolútny smer pohľadu, dokáže skôr iba zmerať zmeny v smeroch pohľadu. Aby sme dokázali čo najpresnejšie určiť, kam sa subjekt pozerá, potrebujeme technológiu správne kalibrovať. Pri kalibrovaní sa subjekt pozerá na bod, prípadne niekoľko bodov, kým systém na sledovanie očí, eye tracker zaznamenáva hodnoty, ktoré korešpondujú s danými smermi pohľadu. Treba zdôrazniť, že zatiaľ ani tie technológie, ktoré sledujú prvky na sietnici nedokážu poskytnúť absolútne presný smer pohľadu, keďže neexistuje presne stanovený stabilný anatomický znak, respektíve bod, ktorý označuje miesto, kde sa vizuálna os pretína so sietnicou. Presná

a spoľahlivá kalibrácia je veľmi dôležitá najmä pri subjektoch, ktoré nemajú stabilný pohľad, alebo nerozprávajú²⁹.

Aktuálne využitie techník na sledovanie pohybu očí

Systémy a techniky na sledovanie pohybu očí už v súčasnosti využíva celá škála disciplín a oblastí, predovšetkým kognitívne vedy (teda vedy, ktoré sa zaoberajú poznávaním), psychológia, psycholingvistika, marketingový výskum, medicínsky výskum (napríklad neurologické diagnózy), skúmanie interakcie medzi človekom a počítačom. Eye tracking sa taktiež využíva pri skúmaní čítania textu, notového zápisu, vnímaní reklamy, pri návšteve múzeí a galérií, pri športovaní, tvorení virtuálnej reality, pri fMRI (funkčná magnetická rezonancia), pri EEG (elektroencefalogram). Techniky na sledovanie pohybu očí sú tiež užitočné pri tvorbe dorozumievacích systémov pre hendikepované osoby. V neposlednom rade je táto technológia dnes už nezastupiteľná pre komerčnú oblasť. Aplikáciami, ktoré sledujú pohyb očí, fixáciu subjektu a teda jeho záujem je testovaná webová použiteľnosť, dizajn obalov, automobilové inžinierstvo, sponzorstvo, celá oblasť reklamy. Skúmaním fixácií a sakád, rozšírením zreničiek, žmurkania a iného správania môže výskum určiť efektivitu alebo neefektivitu určitého produktu. Sledovanie pohybu očí nie je zastúpené len v komerčnej sfére. V posledných rokoch sú tieto technológie nápomocné pre hendikepovaných, ktorým pomáhajú napríklad rozprávať, posilať emaily, prezerať internet, a množstvo iných činností, len pomocou použitia očí. Obrovskou výhodou dnešných technológií, ktoré sledujú pohyb očí je, že dokážu fungovať aj pri rôznych komplikáciách, napríklad, keď má užívateľ mimovoľné pohyby následkom mozgovej obrny alebo ak užívateľ nosí okuliare.³⁰

²⁹ Holmqvist, K. – Nystrom, M. – Andersson, R. 2015. *Eye Tracking: A comprehensive guide to methods and measures*. Oxford: Oxford University Press.

³⁰ O vplyve súčasných neurovedných výskumov na teóriu umenia pozri: Ihringová, K. 2017. Art and Knowledge, or How Cognitive Science Affects Art Theory. In: Démuth A. (ed.). *The Cognitive Aspect of Aesthetic Experience - Introduction*. Frankfurt am Main: Peter Lang, s. 53-68.

Lukáš Makky

Teória vcítienia a empatie v estetike

Dejiny západnej civilizácie sú determinovaná paradigmatickou dialektikou rozumu a citu. Vo veľkej miere sú kladené oba pojmy do protikladu, ako keby si recipient, teoretik, ale aj umelec musel medzi týmito pozíciami vybrať. Dlhodobá preferencia, či prevaha rozumu v „západnej kultúre“ bola kritizovaná aj Richardom Shustermanom (1999), ktorý však inicioval návrat k telesnosti, nie priamo k citu aj keď „soma“ má v tomto zmysle zastupovať všetky receptory, ktorých vyústením je emocionálny/citový stav.³¹ Pre estetika sa zdá byť pozícia citlivého subjektu, alebo subjektu vedomého si vlastných citov, či emocionálnych reakcií priam „splneným snom“. Empatický, senzibilný a vciťujúci sa recipient je logickým a žiadaným vyústením (dokonca podmienkou) interakcie medzi autorom a recipientom/dielom a recipientom. Pochopenie, intuícia a pristúpenie na hru umeleckého diela, ktorá tu je zakódovaná, je absolútne nevyhnutnou, alebo minimálne odporúčanou pozíciou a zároveň je predpokladom komplexného vnímania, interakcie a interpretácie umeleckého diela. Estetický subjekt, so všetkými svojimi dispozíciami interagujúci s umeleckým dielom v estetickej situácii, vciťujúci sa do diela a vnímajúci ho na základe estetických, psychických a iných emocionálnych pochodov, je determinujúcim prvkom vcítienia. Vcítienie znamená premietnutie ľudských citov, emócií a postojov do neživých predmetov. Oživovanie neživých predmetov dospieva k svojmu dovŕšeniu v estetickom akte. Táto skutočnosť sama bola známe už Aristotelovi, ktorý o nej uvažoval v súvislosti s problémom metafory. Moderný termín Einfühlung prvý krát použi Robert Vischer.³² Jeho myšlienky prevzali a rozvinuli Theodor Lipps, Johannes Bolckelt, Carl Groos, Victor Basch a Vernon Leeová (Gilbertová – Kuhn, 1965). V najhlbšom slova zmysle je Einfühlung antropomorfizmom, ktorý je v svojich bezpočetných podobách zdrojom všetkých našich estetických dojmov (Souriau, 1994, s. 881).

³¹ Z možných príkladov stačí uviesť stredovekú estetiku, kde bolo ľudské telo chápané vždy ako niečo odsúdenia hodné, čiže výsledky jeho fungovania mohli byť kriticky negované (pozri napr. Eco, 2007).

³² Inšpiroval sa teóriou objasnenia snov Karla Sternera, ktorý bol presvedčený, že človek nezámerne pretvára svoju telesnú podobu, a tým pádom aj dušu, do formy objektu (Stueber, 2006).

Problém empatie a empatického vcítienia sa do umeleckého diela nie je v estetickom uvažovaní novým fenoménom, ale v minulosti naberal v kontraste so súčasnými teoretickými prístupmi odlišnú podobu. Aj z tohto dôvodu je nutné vymedziť a odlíšiť teóriu vcítienia (Einfühlung) a súčasne koncepcie empatie, ktoré síce organicky na seba nadväzujú, ale morfológicky a argumentačne sú osobité (Wispé, 1987).

Cieľom predloženého textu je ponúknuť krátku archeológiu estetiky vcítienia a empatickej teórie, ktorá nemá ambíciu na úplnosť, systematickosť, ani komplexnosť. Ide skôr o ilustráciu a krátky úvod do problému, ktorý bude postupovať chronologicky s využitím historicko-kritickej metódy a s dôrazom na sumarizačný prístup. Prvá časť textu je širšie a podrobnejšie koncipovaná, keďže skúma ako a u koho sa koncepcia vcítienia prejavuje, ako sa rodila a ako sa transformovala. Prechodom mapovania do 20. storočia sa však celý výskumný materiál natoľko rozširuje, že autor stojí pred dilemou: a) buď sa „nezabudne na nikoho“ a text bude síce komplexný, ale namiesto úvodu do problematiky bude pripomínať encyklopédiu (alebo bludisko), alebo b) autor pristúpi vo väčšej miere k selekcii a nutne zredukuje osobnosti, ktorým sa bude venovať. Druhá možnosť, je pre pútavosť a čitateľnosť textu oveľa prijateľnejšia.

Teória vcítienia/empatie pred pojmom Einfühlung, alebo protohistória vcítienia

Étienne Souriau (1994) považuje za zakladateľa teórie vcítienia nemeckého estetika Roberta Vischera, keď v roku 1873 v rámci diskusie o psychológií, estetike a podobe vnímania predstavil najrannejšie a najvýstižnejšie ponímanie vcítienia (Wispé, 1987). Isté tendencie, ktoré neskôr vyústili do teórie vcítienia tak ako ju sformuloval on však nachádzame oveľa skôr. Protohistóriu, alebo formujúcu fázu teórie, ale aj pojmu, vcítienia môžeme identifikovať v literatúre³³ (hlavne G. G. Byron, Ch. Baudelaire, A. de

³³ Tieto teórie, v rámci dôrazu na cit rozvíjajú a systematizujú obecnú myšlienku intuitívnej účasti na svete, ako celku, ale aj v rátane jeho jednotlivých zložiek: s ostatnými ľuďmi (Souriau 1994, s. 880).

Lamartine, A. Gerard, G. de Nerval, V. Hugo) ale oveľa významnejšie a systematickejšie východiska nachádzame vo filozofii. Alexander Gerard v analyzovanom duchu komentuje aj princíp sympatie.³⁴ Je presvedčený, že sympatia sa stáva prirodzenou hnacou silou, nie len preto, lebo spája recipienta s príjemným, ktoré vníma, ale aj preto, že spája navzájom všetky prvky duševného alebo umeleckého celku (Gilbertová – Kuhn, 1965, s. 211).

Jedného z ohlasovateľov teórie vcítienia môžeme identifikovať aj v prípade Edmunda Burka (1981), konkrétne v jeho ponímaní troch druhov súcitu (Gilbertová – Kuhn, 1965), alebo v Davidovi Humovi s jeho myšlienkou o prepojení vnútorných dojmov s vonkajšími predstavami (Souriau 1994) a v jeho dôraze na „čitateľov“ vkus (Gilbertová – Kuhn, 1965). V rovnakej miere sú pre teóriu vcítienia, alebo teóriu empatie dôležitý aj Johan Gotfried von Herder a Novalis. Herder v tomto kontexte hovorí o schopnosti človeka „vcítiť sa do seba a vycítiť všetko zo seba“ (Stueber, 2006, s. 6) a schopnosť rozpoznať všetko v prírode v analógií k sebe samému (táto schopnosť je už skôr jeho pochopením sympatie). Takúto empatiu chápe Herder ako quasi-perceptuálny akt (pozri: Stueber, 2019; pozri: Matravers, 2017). Novalis na druhej strane požadoval zmenu prístupu k okolitému svetu a dožadoval sa poetického prístupu, ktorý zodpovedá našej prirodzenej schopnosti cítiť to, čo cíti príroda (Stueber, 2006).

Etien Souriau (1994) však upozorňuje, že najvýraznejšie ohlásil príchod teórie vciťovania Théodore Jouffroy vo svojom *Kurze estetik* (1843). Apeloval na rozlišovanie uspokojenia prameniaceho z užitočných vecí a z vecí na ktorých máme osobný záujem. Potešenie podľa neho vzbudzujú predmety, ktorých prirodzenosť je v istej miere analogická prirodzenosti recipienta. Pomenoval takto princíp, ktorý sa stal neskôr základom pojmu sympatie (pozri tiež Spitzer, 1987). (Pre nás už klasický) Vzťah recipienta a recipovaného objektu je základom empatického vzťahu a stojí na začiatku teórie vciťovania. Podstatou je, že objekt pôsobí prostredníctvom vnemu na estetický subjekt, ktorý musí zaujať istý

³⁴ Pojem sympatie sa objavuje už v antike u Plotina a neskôr sa do teórie dostáva napr. v prípade Huma, Leibniza, Gerarda, či Wordswortha (Gilbertová – Kuhn, 1965).

postoj³⁵ a iniciovať reakciu, ktorá sa prejavuje ako sympatia voči objektu. Každý estetický objekt podľa neho predstavuje súhrn viditeľného a neviditeľného, znaku a veci označovanej, alebo idey (Baym, 1973). Jouffroyové implikácie založené na sympatii a symbolizácií, sa potom neskôr spájajú a systematizujú v teórii Victora Bascha.

Romantický koncept vcítania: Einfühlung

Prvá „zlatá éra“ teórie vcítovania sa datuje do rokov 1873-1905, kedy sa o jej rozvoj najvýraznejšie postaral Robert Vischer, Friedrich T. Vischer, Johannes Volkelt a Theodor Lipps (Souriau 1994). Tieto teórie zdieľajú myšlienku, že v našom emocionálnom živote je hlboká tendencia premietnuť sa do objektov s ktorými sympatizujeme, najmä do krásnych objektov a pri tejto projekcii stotožňujeme objekt so sebou samým. Vlastné JA následne stotožňujeme s objektom. Táto projekcia je estetická len do tej miery, kým to, čo vkladáme do reprezentovaného objektu je cit nášho JA, našej osobnosti (Souriau, 1994, s. 881). Vcítanie sa stáva estetickým pôžitkom vďaka emocionálnym stavom, ktoré prebúdzajú vnemy. Róbert Vischer predpokladal v rámci psychológie estetického oceňovania projekciu vlastného JA do krásneho objektu, resp. objektu nášho estetického záujmu (Wispé, 1987). Výrazne ovplyvnil aj svojho otca F. T. Vischera, ktorý sa musel vysporiadať s krízou idey, ktorá nebola už ďalej schopná usporadúvať a oživovať krásne predmety a prebral jeho pojem vcítania (v tradičnej podobe Einfühlung) (Gilbertova – Kuhn, 1965). Zaujímavé je, že F. T. Vischer v rovnakej miere ovplyvnil aj svojho syna, čiže teória vcítania je výsledkom spoločného úsilia. Základom teórie R. Vischera (ktorý sa objavil už v jeho dizertácii) bol problém nazerania. Vymedzil nezámerné nazeranie,³⁶ obyčajný pohľad ako jednoduchú recepciu

³⁵ Estetický postoj asi najlepšie vystihol Jan Mukařovský (mimo analyzovaný kontext, možno dokonca v protiklade k nemu), ale v skutočnosti ide o identifikáciu a zaujatie, či dokonca voľbu takej mentálnej, skúsenostnej a vnímajúcej pozície, ktorá pomôže recipientovi odhaliť tie osobitosti zažívaného, na ktoré sa zameria. V prípade praktického postoja nie je možné identifikovať estetické pozície, v prípade zaujatia emocionálneho postoja zas nie je možné identifikovať vedecké fakty a pod. (pozri. Mukařovský, 1969).

³⁶ V tomto zmysle nejde o problém intencie, ale skôr miery úsilia, ktorú musí estetický subjekt vynaložiť: mohlo by sa povedať, že ide

všetkého, čo vyplňa náš optický priestor bez akéhokoľvek sústredenia sa na špecifický detail, či moment. V tomto zmysle Moshe Barasch (1998) hovorí o istom anticipovaní impresionistického videnia. Druhý spôsob videnia (Schauen) asi najlepšie vystihuje pojem sústredeného/koncentrovaného pozerania a vyznačuje sa väčšou, uvedomelou aktivitou recipienta. Sústredené nazeranie na veci je zámerné. Hľadajúc isté pravidlo (ako odpoveď na rôznu povahu reakcie recipienta voči podobným podnetom), ktoré by bolo podobné prírodným zákonom, zisťuje, že určujúca je podobnosť toho čo vnímame s našim vlastným (telesným) JA. Ak identifikujeme kontúry nášho tela s vizuálnymi podnetmi, ktoré vnímame, zažívame pôžitok. Inak povedané, Vischer bol presvedčený, že ak vnímame istú asociáciu, alebo formálnu podobnosť medzi našim telom a objektom našej recepcie, máme tendenciu hodnotiť ho pozitívne. Túto logiku aplikoval aj na zdôvodnenie estetického ohodnocovania diel, ale zároveň formuloval podstatu teórie vcítania, keď pripustil schopnosť recipienta pripísať vlastnú formu k forme objektov. Schopnosť recipienta pripísať vlastne skúsenosti neživému predmetu, označil potom za vcítanie/ Einfühlung (Barasch, 1998). V zásade išlo o prostriedok pochopenie umeleckého diela vďaka vcítaniu sa recipienta do umeleckej formy a významu, ktorá bola možná aj vďaka jeho schopnosti vcítania sa do iného subjektu alebo objektu.

Teóriu vcítania následne rozvíja, často opomínaný, Johanes Volkelt, ktorý bol presvedčený, že musíme rozlišovať dve formy empatie. Jednu by sme mohli podľa neho pomenovať ako skutočnú empatiu (eigentliche Einfühlung), druhú ako náladovú, alebo atmosférickú empatiu (Stimmungseinfühlung). Skutočná empatia³⁷ je klasickým vnímaním umeleckého objektu a expresívneho významu umeleckého diela. Volkelt uvádza príklad so súsoším *Niobe a jej deti*, ktoré prirodzene a skutočne vyvolá v nás empatiu, keďže máme znalosť celej mytológie okolo tejto postavy, ale prostredníctvom skutočnej, čiže prirodzenej empatie sme schopný pochopiť význam ľudského tela, ktoré hľadá ochranu pri svojej matke.

o nenáročné pozeranie.

³⁷ Taktiež označovaná aj ako objektová empatia (dingliche Einfühlung).

Atmosferická/náladová empatia je potom to, čo teória vcítania primárne a cielene rozvíja, je to schopnosť pripísať naše emócie niečomu inému a pocity bez toho aby sme nutne vnímali emócie prítomné vo vnímanom objekte. Dá sa povedať že ide o akési prevrstvenie a imputovanie našich emocionálnych stavov, ktoré pripíšeme niečomu inému, ako iniciátorovi tejto emócie a citu (Barasch, 1998).

Theodor Lipps je po R. Vischerovi, druhým najskloňovanejším predstaviteľom „empatickej“ školy za čo vďačí aj skutočnosti, že romantický pojem Einfühlung preniesol do nových kontextov a urobil z neho moderný filozofický pojem (Stauber, 2019). V svojich ranných prácach venovaných optickej ilúzií, predpokladal, že subjekty projektujú svoje vlastné JA do konfigurácie stimulov, ktoré na nich vplývajú. Ilúzie vysvetľoval z pozície vlastností/charakteristiky tých, ktorí sa na ne pozerali. Neskôr svoju teóriu špecifikuje a je presvedčený, že zjavenie zmyslu v krásnom objekte môže byť predmetom estetického uspokojenia, ale samo o sebe nie je estetickým uspokojením. Skôr je to snažiac sa JA, ktoré je esteticky uspokojené. Je to vlastné JA, ktoré pociťuje rôznorodé vnútorné aktivity. Estetická uspokojenie pozostáva z objektu, ale nie je jeho súčasťou. Nachádza sa v JA. Tento rozdiel medzi JA a objektom je spočiatku ťažko pochopiteľný, ale je podstatou koncepcie empatie. Empatia znamená, že vnímanie zmyslového objektu zahŕňa vo vnímateľovi bezprostrednú tendenciu k určitému špecifickému druhu činnosti (Wispé, 1990).

Zaujímavé je, že Lipps prepája našu schopnosť rozpoznávať ľudské reakcie ostatných ľudí na náš vzťah (ako estetická kategória) priamo s našou schopnosťou esteticky oceniť krásu vonkajších predmetov. Krása je preňho založená na forme, pohyboch a expresivite ľudského tela samého o sebe. Naše estetické oceňovanie objektov je potom založená na analogickom videní ich foriem s expresívnymi kvalitami ľudskej vitality viditeľnej v tele. Formy ostatných predmetov iniciujú rovnakú reakciu ako výraz ľudského tela (Stueber, 2006). Celá jeho koncepcia dáva zmysel, keď zdôraznime pojem „expresívnych pohybov“ ako pohybov ľudského tela, ktoré sú manifestáciou vnútorných stavov. Aby sme pochopili ich význam, musíme ich nie len vnímať a identifikovať, ale do istej miery si ich osvojiť, musíme na

nich participovať (Barasch, 1998). Celá táto komplexita a snaha o pochopenie všetkých foriem a podôb vcítania viedla v identifikáciu praktickej a estetickej empatie (Lipps, 2018). Za zmienku, ktorá si zaslúži svoje miesto v texte, nie v poznámke pod čiarou, stojí informácia, že jednou z najvýznamnejších interpretov Lippsovej teórie vcítania je Edith Stein (2008), ktorá svojim čítaním v prvej polovici 20. storočia posunula jeho koncepciu a revidovala niektoré sporné miesta (pozri Stueber 2006).

V procese transformácie a modernizácie teórie vcítania mal nezastupiteľne miesto aj Victor Basch. V prípade estetického vnímania kládol dôraz na symbol, ktorý má dve dimenzie: obsah a obraz. Vzťah medzi týmito zložkami symbolu v procese estetického vnímania odhaľuje svoje limity, ale napriek tomu sa oddávame ilúzií, že obraz a myšlienka splývajú. Prameň tejto ilúzie vychádza z ľudskej potreby identifikovať, alebo sa nájsť vo všetkých podobách súcna a spojiť sa s ním. Motivácia k takejto stratégii sa dá vysvetliť len pôvodnou jednotou externých foriem a foriem nášho ducha, hmoty a duše (Souriau, 1994). Na rozdiel od ostatných teoretikov, sa Basch sústredil aj na vzťah vcítania a umelca. Recepcnú rovinu interakcie s dielom neodmieta, ale uvedomuje si umelcovu integritu a jeho dosah na dielo. Umelec je podľa neho „*bytost, ktorá je schopná sympatizovať s najväčším počtom bytostí a vecí, je to skutočný mikrokosmos...*“ (Souriau, 1994, s. 882). Jeho prístup sa zvykne označovať ako „symbolická sympatia“ alebo „sympatický symbolizmus“ (Gilbertová – Kuhn, 1965).

Argumenty psychológov vcítania sa v tejto fáze vývoja pojmu opierali o istý nevyslovený predpoklad. Domnievali sa, že skúsenosť nám poskytuje fakty a objekty, ktoré boli človeku pôvodne cudzie. Preto všetko, čo sa podobá výrazu, čiže ľudským rysom v mimoludskej realite, musí vzbudzovať údiv. K jeho vysvetleniu boli potrebné hypotézy o skrytom duševnom mechanizme: akt vcítania. Emocionálny stav sa preniesie do nejakého predmetu a nechá sa s ním splynúť tak, až ním prejde a stvární ho v svojom vlastnom obraze. To všetko sa deje v podvedomí. Vedomé JA (neinformované o tejto situácii) sa tak stretáva s prejavom seba samého, bez toho aby ho rozpoznalo. Niektoré veci k nám prehovárajú našim vlastným jazykom a neuvedomujeme si, že ich hlas je iba ozvenou nášho hlasu. Umenie je trvanie ilúzie

Studený, František. *Raněný,*
1940-1950 (55x50,5 cm, olej na plátne), NG, O 1374



vo svete zbavenom ilúzií. Realita môže byť nemá, nečitateľná, alebo odcudzená. Máme však schopnosť prebudiť v nej dočasne život a vnímanosť a psychologicky mechanizmus, ktorý túto zmenu prevádza, sa zaoberá vcítením (Gilbertová – Kuhn, 1965).

Empatia v modernej dobe

Lippsovo tvrdenie, že empatiu treba chápať ako primárny epistemický prostriedok na získavanie poznatkov o iných myšliach, bolo na začiatku 20. storočia predmetom živej diskusie medzi rôznymi filozofmi ako napr. A. Prandtl, E. Stein, M. Scheler a iný. Dokonca aj Lipsovi kritici považovali koncept empatie za príťažlivý. Ako otvorená kritika analogického prístupu, je v empatii poznanie iných myslí inferenčné, neomylné a založené na dôkazoch o pozorovanom fyzickom správaní iných osôb (Stueber, 2019). Začiatkom 20. storočia v roku 1909 anglický psychológ Edward Titchener preložil pojem *Einfühlung* do angličtiny ako „empathy“³⁸ (empatia), čím otvoril širšie možnosti skúmania nezáväzané s romantizujúcou predstavou o človeku a jeho prostredí. Empatiu pri tom chápal ako projekciu vďaka ktorej si človek uvedomuje a zdieľa svoje pocity s inou vnímanou osobou (Mikoška – Novák, 2017). Jeho koncepcia však opustila estetické kontúry a dala empatii možnosť presunúť sa do iných vedeckých oblastí, čo sťažuje bádanie a vyžaduje aby následná časť bola oveľa viac skratkovitá a selektívna, ako autor pôvodne zamýšľal. Titchener bol presvedčený, že človek nemôže poznať vedomie inej osoby na základe analógie vlastných mentálnych procesov. Naladenie, ktoré je nutné, vcítenie v pravej podstate sa dá dosiahnuť len vnútornou imitáciou (Wispé, 1990).

Do zástoja ďalších významných teoretikov, ktorí ovplyvnili smerovanie teórie vcítenia patria napr. W. Dilthey, W. Worringer, H. Wölflin, K. Fiedler, A. Hildebrand a mnohí ďalší. William Dilthey sa

³⁸ Kuriózne je, ako upozorňuje Susan Lanzoni (2018), že Titchenerov preklad (1908) vo filozofickom žurnály bol najskôr „empathy“ a jeho štúdia sa nestretla s výraznejším ohlasom. V tom istom roku, James Ward navrhol pojem „empathy“, ktorý sa objavil už v roku 1909 v učebniciach a od roku 1913 bol etablovaným a všeobecne používaným pojmom.

vzdáva myšlienky, že introspektívny prístup k prežívanej skúsenosti nám poskytne význam. Jednotlivci majú podľa neho prístup k významu partikulárnych praktík len preto, že sú začlenený do špeciálneho kultúrneho a sociálneho kontextu, ktorý je typizovaný a normatívne štruktúrovaný. Dilthey ponecháva v svojej teórii staršie kategórie ako napr. prežívanie (*Nacherleben*), rekonštrukcia (*nachbilden*) alebo vcítenie sa (*Hineinversetzen*). V prípade hľadania analogického vzťahu k ostatným ľuďom, založenom pri iných teoretikoch na vcítení, je Dilthey presvedčený, že sme si psychologicky podobní, pretože každý z nás sa môže zúčastňovať na rôznorodých situáciách normatívne štruktúrovanej existencii (Stueber, 2006; pozri Barasch, 1998, s. 116-121). Zároveň, v skorších prácach predpokladal, že porozumenie/ pochopenie medzi doma ľuďmi je/môže byť založené na pozorovaní jeho výrazu a následným spojením tohto výrazu s myšlienkami a pocitmi, ktoré sú s ním pre nás spojené. Ide o jeho chápanie empatie (Kohut, 2020). Teória vcítenia bola následne rôzne modulovaná, ale špecifické asi najosobitejšie postavenie našla v teórii W. Worringera.

Po pozitivistický modulovaných prístupoch³⁹ v estetike a filozofii, ktoré do istej miery presunuli pozornosť voči emóciám do úzadia sa v druhej polovici 20. storočia do popredia dostávajú opäť emócie a city. Kladie sa dôraz na individuálnosť a prežívanie okamžitých emocionálnych stavov, ktoré môžu vyústiť v estetickú skúsenosť+. V tomto zmysle sa z diskurzu empatie a vcíťovania veľmi často vylučuje John Dewey (1991). Bez podrobnej analýzy a trochu banálne sa dá povedať, že estetická skúsenosť, ako centrálny pojem jeho pragmatizmu, predstavuje platformu a priestor, kedy sa emócie a cit (nutne subjektívny) stávajú opäť výskumným materiálom vedy a dokonca sú kľúčové pre recepciu akýchkoľvek objektov, ktoré nás obklopujú. Životaschopnosť estetickej skúsenosti je to, čo z nej robí univerzálnu formu vnímania a zároveň výslednicu individuálneho prístupu: kvalitu a podobu estetickej skúsenosti

³⁹ Pozitivismus je v tomto smere vnímaný ako dvojznačná pozícia: na jednej strane je to viera v pravdu a vedecké poznanie, ktorá odbúra a redukuje subjektívne postoje, vyhodnotenie a recepciu; na druhej strane je pramennou bázou pozitivismu aj psychológia, ktorá paradoxne v prípade teórie vcítenia predstavuje elementárnu motiváciu a základ skúmania vcíťovania.

ovplyvňuje veľké množstvo okolností, situácií, podnetov, kontextov a pod. Estetická skúsenosť ponúka možnosti pre hľadanie paralel s vcítením a môže postaviť teoretické zistenia a pozície jednotlivých autorov do zaujímavého svetla, dalo by sa dokonca povedať, že estetická skúsenosť je najčastejším priestorom uskutočňovania a pociťovania empatie. V druhej polovici 20. storočia sa v rôznej miere a intenzite k problému empatie vyjadrujú Maurice Merleau-Ponty (empatia prináša afektívnu priepasť medzi jednotlivcov a tým motivuje k reakcii: jeho ponímanie empatie, bolo skôr etické/Daly 2016), Rudolf Arnheim, James J. Gibson, Aby Warburg, M. S. Livingstone a mnohí iní.

Intermezzo I.: príťažlivosť teórie Wilhelma Worringera

V tomto prípade sa autor rozhodol porušiť sľúbenú chronológiu a v dvoch samostatných intermezzách ponúknuť priestor dvom autorom, z ktorých jeden si miesto v teórii vcítenia pravidelne zasluhuje a druhý, napriek svojim intenzívnym analýzám emócií, stojí niekde na okraji. Wilhelm Worringer patrí istým spôsobom do tradičnej vývojovej línie teórie Einfühlung, ktorá nadväzovala na Vischerové a Lippsové názory. Základom jeho úvah o vcítení je dištinkcie abstrakcie a vcítenia, takže hovorí o dvoch princípoch umeleckej tvorby (Worringer, 2001). Na rozdiel od svojich predchodcov, ktorí považovali empatiu za univerzálnu ľudskú vlastnosť, sa stala empatia v jeho teórii len jedným typom štýlu a cítenia (Barasch, 1998).

Jeho postavenie v teórii vcítenia je špecifické, minimálne z dvoch dôvodov. Umenie je vnímané ako fenomén, ktorý reaguje na dve protikladné psychologické motivácie: potreba abstrahovať verzus potreba vcítiť sa (Barasch, 1998; Ionescu, 2019). V skratke by sa dalo povedať, že ide o dva elementárne princípy, ktoré kreovali umeleckú produkciu minulosti a súčasnosti. Túžba po vcítení ako predpoklad estetického zážitku nachádza svoje uspokojenie v organickej kráse, potreba abstrakcie nachádza svoju krásu v živote anorganickom (Worringer, 2001). Podľa Worringera umenie, ktoré vzniklo v dôsledku túžby po abstrakcii, bolo bez radosti, pretože slúžilo konkrétnemu účelu. Ale akonáhle veda oslobodila umenie od

limitov jeho funkcie, stalo sa výnimočnou a lukratívnou činnosťou psychiky. Druhým dôvodom je, že v historiografii 20. storočia patrí Worringerovi jeden z prvých pokusov o začlenenie neeurópskeho umenia do aktuálneho diskurzu. Motivovala ho predstava, že vedecká pozornosť by nemala byť venovaná len „západnému umeniu“, ale umeniu celkovo ako fenoménu, aj keď ho poháňala skôr túžba obhájiť dobové abstraktné umenie (Helg, 2015).⁴⁰

Worringer založil svoje skúmanie umenia na jeho rovnocennosti s prírodou v tom zmysle, že špecifické zákony umeleckej činnosti, nemajú principiálne s estetikou prírody nič spoločné. Umenie je rovnako sebestačné ako príroda. Inak by sa dalo povedať, že umenie neparazituje na prírode a na reálnom svete, čo mu býva často niektorými kritikmi vyčítané. Moderná estetika, ktorá pri skúmaní estetických objektov nevychádza z ich formy (formalistická rovina), ale z reakcie vnímajúceho subjektu (recepčná rovina) vrcholí práve v teórii vcítenia (Worringer, 2001, pozri Ionescu, 2019).

Význam a opodstatnenie vcítenia vysvetľuje, keď konštatuje, že „Estetický prožitok je objektívovaný sebeprožitok“ (Worringer, 2001, s. 25). Esteticky prežívať znamená prežívať samého seba v istom zmyslovom predmete, vciťovať sa do neho. Rozhodujúci vo vnímaní recipienta nie je ani tak pocitový odtieň zážitku, ale pocit sám: vnútorný pohyb, vnútorný život, vnútorná sebarealizácia. Sebarealizácia, vcítenie sa do recipovaného predmetu, môže na základe jeho vlastností a nášho nastavenia vyústiť do vnútorného rozporu. Ak žiadny konflikt, ani kolízia nenastane a rozpor sa nedostaví, recipient môže zažívať pocit slobody ako slobodnej sebarealizácií, ktorý je sprievodným javom páčenia sa/lúbosti. Ide o pozitívne vcítenie, ktoré Worringer definuje aj ako súzvuk recipientových prirodzených tendencií k sebarealizácií a činností vyžadovaných estetickým objektom a môže byť podľa neho prítomný iba v prípade umeleckých diel. V prípade, že akt sebarealizácie/vcítenia do predmetu vyvolá situáciu

⁴⁰ Worringerove (2001) názory na mimoeurópske umenie boli natoľko pregnantné, že ovplyvnili spôsob nazerania na umenie primitívov/domorodých národov a do istej miery zabezpečili transformáciu diskurzu, avšak, tento presah a vplyv bol výsledkom jeho názorov o abstrakcii, čo dokazuje aj preberanie jeho myšlienok Emilom Fillom (Migašová, 2021).

rozporu medzi prirodzenou snahou recipienta a tým, čo je od neho žiadané, nastáva pocit nepáčenia (Worringer, 2001).

Aj keď Worringer (2001) odhaľuje dva princípy, ktoré akoby vo vzájomnej dialektike budovali podobu umenia: abstrakciu a vcítenie, pripúšťa, že mimetický princíp nestál (historicky) na začiatku umenia. Vždy bol súčasťou umeleckých tendencií, ale nemožno mu prisúdiť prvenstvo (Lanzoni, 2018). Nejde v tomto prípade o historickú vsuvku, ale o odhalenie vnútorných schém a štruktúr, ktoré definovali Worringerové myslenie. Umelecké chcenie (cieľavedomé pudenie predchádzajúce vznik umeleckého diela) je podľa neho vo všetkých dobách rovnaké, a v prípade výtvarného umenia má za cieľ priblížiť sa k prírodnej predlohe avšak dejiny napodobňovania sú dejinami manuálnej zručnosti bez estetického dopadu. Ide o fázy spoznania materiálu a osvojenia si možností a techník na to, aby bol svet sprítomnený. Práve nutkanie abstrahovať, ako dôsledok vnútorného nepokoja človeka spôsobeného vonkajšími javmi sveta a náboženstva, stojí na počiatku každého umenia (Worringer, 2001; pozri Ionescu, 2019; Lanzoni, 2018). Jednotlivé kultúry môžu zostať pri abstrakcii, ale skôr či neskôr sa objaví potreba k vcíteniu. Práve z tohto dôvodu sa dá predpokladať, že estetická efektivita a intenzívne pôsobenie je vo Woringerovom uvažovaní vymedzené pre to umenie, ktoré nerieši problémy, ale vychádza z túžby po kráse a z potreby vcítenia sa umelca do materiálu a recipienta do diela. Abstrakcia síce bola podľa neho určujúca, lebo pripravila podmienky pre mimetické a empatické umenie, ale ide podľa neho o historicky prvotný, nie dominantný princíp umenia (Lanzoni, 2018).

Intermezzo II.: je plač pred obrazom výsledkom empatie? (odpovedá James Elkins)

James Elkins (2007) je dôverne známy aj slovenskému čitateľovi. V knihe *Proč lidé pláčou před obrazy* ľahkým spôsobom predstavuje jeden zo zásadných, ale predsa prehliadaných problémov: emocionálne reakcie recipienta na recipované dielo. Plač je podľa neho príliš explicitný, príliš osobný a dôverný, a práve preto ho fascinujú dôvody, ktoré viedli jednotlivých návštevníkov galérie k tomu, že sa rozplačú.

Hľadať a sprostredkovať tieto dôvody však nie je pre charakter a povahu textu určujúce. Dôležitejšie je skúsiť do jeho konceptu pridať pojem empatie, alebo vcítenia, tak ako bol v texte predostretý. Pôjde len o fragmentárnu úvahu, ktorá bude obsahovať možno viac otázok a ešte viac náznakov, ako odpovedí. Nadväzujúc na pojem estetickej skúsenosti so všetkými jej vlastnosťami a zákonitosťami (Dewey, 1991) je z perspektívy súčasnej estetiky a z hľadiska kritiky vcítenia nutné povedať, že každý recipient sa v procese zažívania a následnej reflexie ocitá v dilematickej situácii. Zdanlivo má pocit, že musí zaujať estetický odstup (toľko preferovaný teoretikmi, napr.: Zuska 2002), na druhej strane, je ako účastník estetickej skúsenosti osobne zainteresovaný. Participácia a osobné zaujatie na estetickej skúsenosti podľa Jamesa Elkinsa (2001) zvyšuje intenzitu prežívania, prehĺbuje estetický stav a vyvoláva silné emócie. Je presvedčený, že čím viac uplatňujeme kritický prístup k estetickým objektom, tým viac naša skúsenosť stráca na intenzite a kvalite v pravom slova zmysle. Až sentimentálne spomína na dobu, keď bol len obyčajným recipientom a nie poučeným teoretikom⁴¹ a bol schopný obraz precítiť, naladiť sa na jeho vlny a emocionálne sa uvoľniť. V tomto smere (aj keď podrobná analýza by potrebovala oveľa väčší priestor) Elkins vlastne hovorí presne o tom, čo empatia predstavuje. Schopnosť implementovať naše emócie vyvolané obrazom a dať im voľný priebeh: slzy.

Presvedčenie, že si musíme vybrať medzi subjektívnou a objektívnou pozíciou a že možno potrebujeme zaujať odstup pramení možno v nesprávnom pochopení estetického odstupu. Je pochopiteľné, že teoretici potrebujú založiť svoje názory a výskum na nejakom teoretickom základe, ale nie je dôvod myslieť si, že teoretici nie sú schopní rozlíšiť medzi osobnými myšlienkami a pocitmi a nelaborovanými, poučenými závermi teoretického pozorovania. Vlastimil Zuska (2002) zdôraznil, že aj keď potrebujeme zaujať istú formu a intenzitu odstupu, v procese dištancovania sa, držíme vždy odstup od niečoho a to

⁴¹ O podobnej situácii písal aj Theodor W. Adorno (1997): došiel k záveru, že veľké množstvo informácií a empirické skúsenosti narúšajú a možno až negatívne transformujú našu estetickú skúsenosť, aj keď bez týchto informácií a vedomostí sa zaobiť nevieme.

znamená, že my sa rozhodneme, čo bude a čo nebude objektom nášho estetického oceňovania. Intímny kontakt, emocionálne naladenie a vcítenie sa do diela sa na prvý pohľad akoby vytrácajú so súčasného umenia, keď sa kladie dôraz prevažne na konceptuálne skutočnosti, praktickú filozofiu a rôznu formu premýšľania, na čo poukázal celkom explicitne aj Arthur C. Danto (2008). Zdá sa, že takéto umenie nezodpovedá potrebám moderného človeka a recipienta (Shusterman, 2004) a je v priamom protiklade so zistením, ku ktorému dospel James Elkins (2007). Prítomnosť estetickej emócie a senzuálna reakcia na ňu sa tak v prevažnej miere stala skôr predmetom diskusii. Recipient si odvykol od autentickej recepcie, ktorá odhaľuje jeho citlivé jadro a robí ho zraniteľným. Moderný človek sa istým spôsobom stráni sám seba a svojho prežívania, ale práve teória vcítenia a všetky metodologické prístupy a názory, ktoré v sebe integruje, predstavuje vhodný spôsob ako sa z tejto „ne-senzibilty“ dostať a ponúka podľa všetkého aj možnosť, ako empaticky precítiť a spoznať také skutočnosti, ktoré sú nám na prvý pohľad cudzie, napr. aj geometrické tvary.

Zoznam obrazovej prílohy

Želibský, Ján. Vraždenie, 1941 (28,4x51cm, gvaš na kartóne), SNG, K 2104

Lörincz, Július. Bieda, 1932-33 (29x44cm, pastel na papieri), SNG, K 16055

Majerník, Cyprián. Utečenci, 1943 (41x63cm, gvaš), SNG – voľné dielo, K 7148

Majerník, Cyprián. Milosrdný samaritán, 1940 (65x54cm, olej na plátne), SNG, O 2478

Čemický, Ladislav. Zúfalosť, 1930-40 (56,7x66cm, olej na plátne), SNG, O 6353

Milly, Dezider. Blúdiaca, 1942 (90x0cm, olej na plátne), SNG, O 6655

Studený, František. Údenáče na stolíku, 1937 (33,5x54 cm, olej na kartóne), NG, O 1945

Studený, František. Ranený, 1940-1950 (55x50,5 cm, olej na plátne), NG, O 1374

Autori textu

Mgr. Katarína Ihringová, PhD.; Katedra dejín a teórie umenia, FF TU v Trnave, Hornopotočná 23, 918 43 Trnava; katarína.ihringová@truni.sk

PhDr. Kinga Izsóf Jurásová, PhD.; Katedra psychológie, FF TU v Trnave, Hornopotočná 23, 918 43 Trnava; kinga.izsof.jurasova@truni.sk

Mgr. Renáta Kišoňová, PhD.; Katedra teórie a filozofie práva, PF UK Bratislava, Šafárikovo nám. č. 6, 810 00 Bratislava; renata.kisonova@uniba.sk

Mgr. Adrián Kobetič; Katedra dejín a teórie umenia, FF TU v Trnave, Hornopotočná 23, 918 43 Trnava; ardian.kobetic@truni.sk

doc. Mgr. Lukáš Makky, PhD.; Inštitút estetiky a umeleckej kultúry, FF PU v Prešove, Ul. 17. novembra č.1, 080 01 Prešov; lukas.makky@unipo.sk

Skratky inštitúcií

SNG – Slovenská národná galéria

NG – Nitrianska galéria

ORG – Oravská galéria

VSG – Východoslovenská galéria

PGU – Považská galéria umenia

LGPMB – Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa

Zoznam bibliografických odkazov

Adorno, Th. W. 1997. *Estetická teórie*. Praha: Panglos.

Barasch, M. 1998. *Theories of Art: From Impresionism to Kandinsky*, Vol 3. New York, London: Routledge.

Baym, M. I. 1973. *A History of Literary Aesthetics in America*. New York: Frederick Ungar.

Burke, E. 1981. *O vkuse, vznešenom a krásnom: Filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*. Bratislava: Tatran.

Chatterjee, A. 2013. *The Aesthetic Brain: How we Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*. New York: Oxford University Press.

Daly, A. 2016. *Merleau-Ponty and the Ethics of Intersubjectivity*. Londýn: Palgrave, MacMillan.

Danto, A. 2008. *Zneužitie krásy alebo Estetika a pojem umenia*. Bratislava: Kaligram.

Dewey, J. 1980. *Art as Experience*. New York: Perigee Printing.

Eco, U. 2007. *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha: Argo.

Elkins, J. 2007. *Proč lidé pláčou před obrazy: příběhy lidí, které obrazy dojali k slzám*. Praha: Academia.

Freedberg, D. – Gallese, V. 2007. *Motion and Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*. In. *Trends in Cognitive Sciences*, 11/5. s. 197 – 203. Dostupné online: https://www.researchgate.net/publication/263809628_Motion_Emotion_and_Empathy_in_Aesthetic_Experience_D_Freedberg_and_V_Gallese, cit. [10.12.2021].

Gilbrertová, E. K. – Kuhn, H. 1965. *Dějiny estetiky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.

Goldstein, T.R. – Winner, E. 2012. Enhancing Empathy and Theory of Mind. In: *Journal of Cognition and development*, 13/1. s. 19-37.

Helg, U. 2015. ‚Thus we forever see the ages as they appear mirrored in our spirits‘: Willhelm Worringer’s Abstraction and Empathy as longseller, or the birth of artistic modernism from the spirit of the imagined other. In. *Journal of Art*

Historiography, No. 12, s. 1-14. Dostupné online: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/06/helg.pdf>, cit. [10.12.2021].

Holmqvist, K. – Nystrom, M. – Andersson, R. 2015. *Eye Tracking: A comprehensive guide to methods and measures*. Oxford: Oxford University Press.

Ihringová, K. 2010. Avantgarda 38 - prvé predpoklady vedeckej práce na Slovensku. In: *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2009*. Turčianske Teplice: Vydavateľstvo Benem, Miriam Uličná, Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave. s. 24-28.

Ihringová, K. 2017. Art and Knowledge, or How Cognitive Science Affects Art Theory. In: Démuth A. (ed.). *The Cognitive Aspect of Aesthetic Experience - Introduction*. Frankfurt am Main: Peter Lang, s. 53-68.

Ionescu, V. 2019. Wilhelm Worringer. In: G. Jones – J. Roffe (eds.). *Deluze's Philosophical Lineage II*. Edinburg: Edinburg University Press, s. 146–162.

Kandela, E. 2012. *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind and Brain from Vienna 1900 to Present*. New York: Random House.

Kohut, T. A. 2020. *Empathy and the Historical Understanding of the Human Past*. New York: Routledge.

Lanzoni, S. 2018. *Empathy: A History*. New Haven: Yale University Press.

Lipps, T. 2018. *Ästhetische Einfühlung*. In: Fabbianelli, F. (ed.). *Theodor Lipps: Schriften zur Einfühlung Mit einer Einleitung und Anmerkungen*. Baden-Baden: Ergon Verlag.

Livingston, P. 2007. *Art and Intention: A Philosophical Study*. New York: Oxford University Press.

Matravers, D. 2017. Empathy in the Aesthetic Tradition. In: Maibom, H. (ed.). *The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy*. Londýn: Routledge, s. 77-85.

Migašová, J. 2021. Čaro neučeného. Preferencia naivného, primitivistické tendencie a slovenské výtvarné umenie v období 1918 – 1972: príspevok k slovenskej výtvarnej moderne. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity.

Mikoška M. – Novák, L. 2017. *Jak současná věda objevuje empatii: Transdisciplinárny pohled na na klíč k lidské duši*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.

Morris, B. – Sansosti, F. – Was, Ch. 2016. *Eye-Tracking Technology Applications in Educational Research*. Hershey: IGI Global.

Mukařovský, J. 1966. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: Mukařovský, J. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 17–54.

Onians, J. 2008. *Neuroarthistory: from Aristoteles and Pliny to Baxandall and Zeki*. Londýn, New Haven: Yale University Press.

Pirimäe, E. – Lukas, L. – Schmidt, J. 2020. *Herder on Empathy and Sympathy: Einfühlung und Sympathie im Denken Herders*. Boston: Brill.

Ramachandran, V. – Hirstein, W. 1999. The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience. In: *Journal of Consciousness Studies*, 1999, roč. 6, č. 7, s. 15 - 51. Dostupné online: <http://www.imprint.co.uk/rama/art.pdf>. cit. [10.12.2021].

Shimamura, A. 2013. *Experiencing Art. In the brain of the beholder*. Oxford: Oxford University Press.

Shusterman, R. 1999. Somaesthetics: A Disciplinary Proposal. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 57, s. 299–313.

Shusterman, R. 2003. *Estetika pragmatizmu: krás a umenie života*. Bratislava: Kaligram.

Solso, R.L. 2000. The Cognitive neuroscience of Art: a preliminary fMRI observation. In: *Journal of Consciousness Studies*, 7, 8-9, s. 75-86.

Souriau, E. 1994. *Encyklopédia estetiky A – Z*. Praha: Victoria publishing.

Spitzer, A. B. 1987. *The French Generation of 1820*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Stein, E. 2008. *Sebrané spisy Edith Steinové. Vol. 5: K problému vcítění*. Praha: Nadační fond Edith Steinové.

Stueber, K. 2006. *Rediscovering Empathy: Agency, Folk Psychology, and the Human Sciences*. Cambridge: Massachusetts State University.

Stueber, K. 2019. Empathy. In: Zalta, E. N. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Dostupné online: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/empathy/>.

Yarbuss, A. L. 1967. *Eye Movements and Vision*. New York: Plenum.

Zeki, S. 1999. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.

Zeki, S. 2013. The Neurobiology of Beauty. In. *Observe science in society*, 2/2013. Dostupné online: <http://www.observe.it/the-neurobiology-of-beauty/?lang=it> cit. [6.11.2021].

Wispé, L. 1990. History of the concept of empathy. In. Eisenberg, N. – Strayer, J. (eds.). *Empathy and its Development*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 17-36.

Worringer, W. 2001. *Abstarkce a vcítění. Příspěvek k psychologii stylu*. Praha: Triada.

Zuska, V. 2002. *Mimésis – fikce – distance: k estetice XX. století*. Praha: Triton.

Ku Generácii 1909:

Abelovský, J. – Bajcurová, K., 1997. *Výtvarná moderna Slovenska: maliarstvo a sochárstvo 1890-1949*. Bratislava: Vydavateľstvo Peter Popelka, Slovart.

Abelovský, J., 1989. Maliarstvo a poézia v rokoch 1939-1945. *Výtvarný život*. roč. 34, č. 2. s. 3-10.

Bachratý, B. 1976. *František Kudláč*. Bratislava: Pallas.

Bachratý, B. 1978. *Peter Matejka*. Bratislava: Pallas.

Bakoš, O. 1982. *Ladislav Čemický*. Bratislava: Tatran.

Baleka, J. – Hlaváček, L. – Konečný, D. – Stehlíková, B. – Peterajová, L. 1983. *Súčasné české a slovenské umenie*. Praha, Bratislava: Odeon, Tatran.

Belohradská, L. 1961. *Dielo Ley Mrázovej*. Bratislava: Dielo.

Homoľová, A. – Kusá, A. 2020. *Generácia 909,76. Výstava, pojem, interpretácia*. Bratislava: Slovenská národná galéria v Bratislave.

Horváthová, A. 1988. *Július Lőrincz. Gyula Lőrincz*. Bratislava: Slovenská národná galéria, Tatran.

Ilečková, S. 1977. *Dezider Milly*. Bratislava: Pallas.

Kiss-Széman, Z. 2009. *Cyprián Majerník*. Bratislava: Galéria mesta Bratislavy.

Kišová, K. 2011. *František Studený: 100. výročie narodenia (1911-1980)*. Bratislava: Galéria mesta Bratislava.

Kostrová, Z. 1974. *Ján Mudroch*. Bratislava: Pallas.

Mojžišová, I. 1964. Generácia 1909. *Výtvarné práce*, roč. 7, č. 18. s. 1-8.

Mojžišová, I. 1965. Generácie 1909. *Slovenské pohľady*, roč. 81, č. 1. s. 146-145.

Mojžišová, I. 2013. Škola moderného videnia: bratislavská ŠUR 1928-1939. Bratislava: Artforum, Slovenské centrum dizajnu.

Mruškovič, Š. – Ilečková, S. 1982. *Slovenské výtvarné umenie 20. storočia (1900-1948)*. Bratislava: Slovenská národná galéria, Tatran.

Peterajová, L. – Vaculík, K. 1964. *Generácia 1909: svedomie doby*. Bratislava: Slovenská národná galéria.

Peterajová, L. 1970. *Ján Mudroch*. Bratislava: Slovenská národná galéria.

Peterajová, L. 1976. *Cyprián Majerník*. Bratislava: Pallas.

Peterajová, L. 1976. Štefan Bednár. Bratislava: Pallas.

Peterajová, L. 1977. *Bedrich Hoffstädter*. Bratislava: Pallas.

Peterajová, L. 1977. *Július Nemčík*. Bratislava: Pallas.

Peterajová, L. 1981. *Cyprián Majerník*. Bratislava: Tatran.

Peterajová, L. 2003. *Sen a skutočnosť: z výtvornej pokladnice Slovenska 1930-1950*. Bratislava: Galéria mesta Bratislavy.

Peterajová, L. 2013. *Ester M. Šimerová*. Bratislava: Slovart.

Rusinová, Z. 1976. Vývinové tendencie v slovenskom maliarstve 1918-1945. *ARS, revue SAV*, roč. 9-10, č. 1-4. s. 33-52.

Rusinová, Z. (ed.). 2000. *20. storočie. Dejiny Slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: Slovenská národná galéria.

Štrauss, T. 1961. *Július Nemčík*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení.

Švec, A. 1981. Štefan Bednár. 1909-1976. Súborné dielo. Bratislava: Slovenská národná galéria, Tatran.

Trojanová, E. 1980. *Eugen Nevan*. Bratislava: Tatran.

Vaculík, K. 1950. *Želibský*. Bratislava: Tvar.

Vaculík, K. et al. 1959. *Cez žiale a boje k slobode*. Bratislava: Slovenská národná galéria.

Váross, M. 1958. Výtvarné umenie na Slovensku 1918-1945. Náčrt periodizácie. In. *Výtvarný život*, roč. 3, č. 2. s. 34-35.

Váross, M. 1959. Profil maliarskej generácie narodenej okolo roku 1909. *Výtvarný život*, roč. 6, č. 4. s. 202-210.

Váross, M. 1960. *Slovenské výtvarné umenie 1918-1945*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.

Wagner, V. 1944. *Nové slovenské maliarstvo*. Bratislava: Osvetové ústredie.

Wagner, V. 1948. *Slovenské maliarstvo na nových cestách*. Bratislava: Nakladateľstvo Čas.

Zámocká, H. 1976. *Eugen Lehotský*. Bratislava: Pallas.

EMPATIA A UMENIE

Vydavateľ:

Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

Hornopotočná 23, 918 43 Trnava

<http://ff.truni.sk/katedra-dejin-teorie-umenia>

© Ihringová Katarína, Jurášová Izsóf Kinga, Kišoňová Renáta, Kobetič Adrián, Makky Lukáš, 2021

© Katedra dejín a teórie umenia, FF TU v Trnave, 2021

© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2021

ISBN 978-80-568-0444-5

